



Giuseppe Fusari

Il Duomo di Chiari

1481-2000

Il febbrile cantiere

LA COMPAGNIA *della* STAMPA
MASSETTI RODELLA EDITORI

Monumenta Brixiensia

5

Il volume è stato pubblicato con il patrocinio di:
Comune di Chiari
Parrocchia di Chiari
Fondazione Biblioteca Morcelli-Pinacoteca Repossi
Associazione Culturale "Regina della Scala"

Si ringraziano:
Parrocchia di Chiari per aver messo a disposizione le fotografie
di Virginio Gilberti dell'archivio fotografico della Parrocchia.
Fondazione Morcelli-Reposi per le riproduzioni di opere e documenti di sua pertinenza.
Ufficio Inventario Diocesano di Brescia per aver permesso la riproduzione delle fotografie dell'archivio.
Quadra Villatico e gli artisti per le iniziative a favore della stampa del volume.
Mons. Angelo Zanetti, Bartolomeo Facchetti, Ione Belotti,
Marco Bona Castellotti, Don Ivo Panteghini, Adriano Peroni, Sergio Rebora,
Amedeo Belotti, Fausto Formenti, Enrica Gobbi, Cesare Morstabilini, Giuseppe Rossi, Giulio Salvoni.

Copyright ©2000
Edizioni La Compagnia della Stampa - Massetti Rodella Editori
Viale Industria, 19 - 25030 Roccafranca (Bs)
Telefono 030 7091061 - Fax 030 7090660
E-mail: eumasse@tin.it

Coordinamento Editoriale: Eugenio Massetti
Fotografie: Giuseppe Fusari, Virginio Gilberti, Cesare Morstabilini, Inventario Diocesano (Bs)
Rilievo strumentale: Brignoli geom. Claudio - Alborghetti geom. Bruno
Rilievi e sezioni: Alborghetti geom. Bruno
Impaginazione: Immago - Chiari (Bs)
Stampa: La Compagnia della Stampa - Roccafranca (Bs)

In Copertina:
Particolare e totale della pala di Francesco Podesti raffigurante il Redentore con i santi Faustino e Giovita



Giuseppe Fusari

Il Duomo di Chiari

1481-2000

Il febbrile cantiere



LA COMPAGNIA *della* STAMPA
MASSETTI RODELLA EDITORI

“*Il Duomo di Chiari - Il febbrile cantiere*” è un libro pregevole, sotto il profilo storico e scientifico, del sacerdote dott. Giuseppe Fusari. La sua tesi di laurea in lettere moderne diventa libro nell’anno del Grande Giubileo del 2000, in coincidenza con il V Centenario della consacrazione del Duomo dei Santi Faustino e Giovita, celebrata il 16 marzo 1500 da Leone Vescovo di Scizia, vicario generale del Vescovo di Brescia Paolo Zane. Un prezioso dono per l’anniversario giubilare della chiesa parrocchiale.

Don Luigi Rivetti, esperto di storia locale, il primo marzo 1920, dedicando ai suoi concittadini la memoria, frutto di ricerche storiche ed artistiche, della Chiesa Parrocchiale di Chiari, annotava: “Leggendola voi vedrete come in ogni tempo i nostri maggiori abbiano affrontate non lievi spese per rendere sempre più bella la casa del Signore e per arricchirla di opere che anche dal lato artistico nulla lasciassero a desiderare. Così il nostro massimo tempio, se non è il primo, non è neppure degli ultimi della nostra diocesi che possa vantarsi di opere d’arte meritevoli di essere meglio conosciute ed apprezzate”.

Accompagno l’invito ad aprire il libro, con alcune suggestioni suscitate in me dalla lettura dello stesso. Vi confido che ebbi la fortuna di gustarmi il testo della tesi di laurea *Arte e committenza nella chiesa parrocchiale di Chiari*, all’indomani del conferimento del dottorato a don Giuseppe presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore.

Una chiesa non è un museo. È qualcosa di più. “Fra le più nobili attività dell’ingegno umano - annota il Concilio Vaticano II nella Costituzione sulla Sacra Liturgia, *Sacrosanctum Concilium* n. 122 - sono, a pieno diritto, annoverate le arti liberali, soprattutto l’arte religiosa e il suo vertice, l’arte sacra. Esse, per loro natura, hanno relazione con l’infinita bellezza divina, che deve essere in qualche modo espressa dalle opere dell’uomo, e sono tanto più orientate a Dio e all’incremento della sua lode e della sua gloria, in quanto nessun altro fine è stato loro assegnato se non quello di contribuire il più efficacemente possibile, con le loro opere, a indirizzare religiosamente le menti degli uomini a Dio”. L’opera di don Fusari è una preziosa guida alla scoperta o riscoperta dei riflessi dell’*infinita bellezza divina*, presenti nel Tempio clarense. Scrive Giacomo Alberiore, nella presentazione dell’opera *Chiese di tutti i tempi*: “La chiesa parrocchiale è un libro che consta di molte pagine, assai istruttivo, sempre presente al popolo, ove sappia leggerlo. Insegnare al popolo a leggerlo, rompendone i sigilli, è opera altamente pastorale e liturgica”. Leggere in profondità il *libro* del duomo, spezzandone i sigilli con intelligenza di fede, vuol dire svelare il grande mistero di luce di cui

il tempio di pietra è figura e simbolo: cioè il mistero che è il Corpo di Cristo, la Chiesa. Scrive San Paolo: *Fratelli, voi siete l'edificio di Dio...* (1 Cor. 3,9), e San Pietro: *... anche voi venite impiegati come pietre vive per la costruzione di un edificio spirituale* (1 Pt 2,5). Conoscere, ammirare, contemplare la bellezza artistica del Duomo, introduce a contemplare e a vivere la bellezza divina della Chiesa Corpo di Cristo che è in Chiari.

Il V Centenario della consacrazione del Duomo stimola la nostra curiosità culturale e provoca la nostra intelligenza d'amore ad *intus legere*, dentro e oltre il linguaggio dell'arte, quanto di fede, di storia, di vita è racchiuso dentro il Tempio, scrigno luminoso del bello. Ma ancor più a scoprire l'immenso patrimonio spirituale, visibilizzato nelle opere d'arte, che i nostri avi ci hanno tramandato: un patrimonio portatore di un messaggio di speranza da consegnare, a nostra volta, alle nuove generazioni, arricchito dalla nostra esperienza di fede. Duomo come *teca*, *cantiere* recita il titolo del libro, della storia religiosa ecclesiale ma anche civile del popolo clarense, lunga cinque secoli. Il Duomo, quindi, non un museo di cose morte, pur se vibranti d'arte, ma una casa viva, abitata da persone vive, nella quale da secoli il popolo clarense celebra le tappe più significative e impegnative della sua storia, nella quale è possibile ed auspicabile rintracciare, nello smarrimento attuale dei valori cristiani, le profonde radici della identità spirituale, etica, storica, culturale di un popolo; insomma le giustificazioni ultime della civiltà di Chiari.

A questo punto, come non risentire l'eco del salmo ascensionale 122, cantato dai fedeli di *Adonai*, mentre salgono al tempio di Gerusalemme? Come non percepire le voci, confluenti in un coro immenso, di generazioni e generazioni di clarensi pellegrinanti verso questo Tempio del Dio Vivente, simbolo della Gerusalemme Celeste: "Rallegrati, Gerusalemme: accogli i tuoi figli nelle tue mura..."? La prospettiva escatologica evocata trascende l'orizzonte temporale spaziale, apre un varco per alludere al destino supremo dell'uomo.

Sul filo di queste riflessioni, il Duomo si apre come una grande libro di storia, di arte e di fede, illuminato non solo dalla luce intrinseca all'opera d'arte, ma anche, mi si perdoni l'espressione, da un *valore aggiunto*, costituito dagli sguardi contemplanti, imploranti, oranti, sorridenti, dolenti, innocenti, penitenti di moltitudini di uomini e donne, di ogni età e condizione sociale, che hanno posato gli occhi e il cuore su questo libro. Un'arte, quella sacra, impregnata di pietà, di preghiera, di pianto, di gioia, tanto da essere un tutt'uno con l'anima viva di un popolo; un'arte non più opera del solo artista che l'ha creata, ma opera avvalorata e impreziosita da tutti coloro che

in quell'arte si sono ritrovati; da tutti coloro i cui più nascosti e inefabili pensieri quell'arte ha interpretato ed espresso. Come tale, il nostro Duomo, che una lunga tradizione, non solo popolare, ha voluto chiamare *basilica*, non è tanto o soltanto un elemento insostituibile del panorama urbanistico di Chiari, nella sua collocazione topografica centrale, ma una realtà così intensa ed incarnata nella coscienza della comunità, da esserne un elemento imprescindibile, un tratto fisiognomico dell'anima collettiva della *stirpe* clarense.

Questo libro consente di fare memoria per quanti hanno donato e conservato tanti tesori d'arte e di fede. Il tempo è galantuomo, non cancella le orme di chi ci ha preceduto, se appena vogliamo e sappiamo leggerle; le custodisce e le svela a chi le cerca. È la stolta indifferenza che, impoverendo lo spirito dell'uomo, seppellisce nell'oblio dell'ignoranza le *reliquie* e le memorie del passato, tenendone prigioniera la carica profetica.

Onore quindi e gratitudine ai nostri antenati, mentre don Fusari, e gliene siamo profondamente grati, con la sua fatica offre la possibilità di spezzare i sigilli di quel libro, evocato all'inizio, da loro composto, da noi sfogliato, che contiene *opere d'arte meritevoli di essere meglio conosciute ed apprezzate*.

Non è possibile certo citare qui tutte le persone, note e meno note, che hanno messo mano alla costruzione e all'abbellimento del massimo Tempio clarense. Tanti nomi popolano ragguardevoli pubblicazioni su Chiari (Rota, Rivetti, ecc.). A queste si aggiunge, ultima in linea cronologica, non certamente ultima per rigore storico e critico, per puntualizzazione scientifica, per limpidezza e lepidezza letterarie, quella di Fusari. Lungo l'anno dedicato al giubileo del Duomo, pur consapevoli dell'impossibilità del desiderio, vorremmo, almeno simbolicamente, poter dare un nome e un volto anche a quella moltitudine anonima di clarensi che, specialmente dal 1500 in poi, meglio dal 1481 puntualizza don Giuseppe, fino ad oggi, hanno amato e amano, non senza sacrificio, il loro, e nostro, *bel San Faustino*. Anche a tutti questi *mecenati ignoti* perpetua memoria e gratitudine.

mons. Angelo Zanetti
Prevosto di Chiari

Capita di rado aver tra le mani un libro che affascina.

Un libro può essere istruttivo, curioso, gustoso, intrigante, mozzafiato, formativo, provocante... Di rado affascinante.

Lo è quando ti solleva da terra, ti introduce in luoghi ignoti ed inesplorati, ti fa sentire rumori e sapori sconosciuti, ti disvela tesori nascosti eppure tuoi, ti mostra le radici del vivere e del convivere nella comunità e nella terra che ti ha generato ed allevato.

Solo chi possiede e governa la formula magica del sapere e della comunicazione può scrivere un libro che affascina.

Vi sono libri che trasmettono verità, ma la loro comprensione ci è ostica, difficile.

Vi sono libri straordinariamente comprensibili, ma che ci comunicano banalità.

Considerare affascinante un libro che tratta di un immobile, sia pure un Duomo che compie cinquecento anni, può sembrare una pura esagerazione.

Non lo è e la lettura di “Il Duomo di Chiari - un febbrile cantiere” lo dimostra.

Non è un libro facile da leggere, non è una guida turistica, non vuole dimostrare nulla o confutare nulla.

L'autore, il giovanissimo Giuseppe Fusari, vuole e sa narrare la storia di un popolo, il nostro, che costruisce la casa in cui vivere il proprio rapporto con Dio.

Vuole e sa narrare la storia di un luogo che è stato testimone austero e splendido di cinque secoli della storia di Chiari.

Della storia di ogni clarense che in Duomo è rinato alla vita in Cristo nel Battesimo, che in Duomo è stato iniziato ed accompagnato dalla comunità cristiana nella sequela di Cristo.

Della storia di generazioni di clarensi che in Duomo si sono giurati amore eterno davanti a Dio e agli uomini.

Il Duomo di Chiari è il luogo della fede, della pietà e dell'amore.

Luogo di emozioni forti e di esperienze travolgenti.

Luogo in cui sono nate vocazioni religiose, sono scaturite conversioni radicali, sono maturati atti di profonda e convinta adesione alla fede cristiana.

Ma nel Duomo di Chiari si sono consumati anche accadimenti civili di portata straordinaria nella storia del nostro popolo.

Ne ricordo uno per tutti, secondo la testimonianza del prevosto Stefano Antonio Morcelli: “28 ottobre, domenica (siamo nel 1797): fu lasciata libera la parrocchia per un'assemblea ordinata dal Governo a cui il popolo non volle intervenire... 30 ottobre: fu lasciata di nuovo in libertà la chiesa parrocchiale per l'Assemblea che a

stento radunata ripudiò a pieni voti la Costituzione nuova della Repubblica Cisalpina”.

Un atto di ribellione politica coraggioso, controcorrente, convinto e confermato.

Un atto corale di rifiuto delle imposizioni giudicate violente e liberticide.

Un atto di affermazione della libertà, dell'autodeterminazione, del senso di appartenenza ai valori collettivi di un popolo.

Giuseppe Fusari ci guida alla scoperta del “febbrile cantiere” con mano leggera e sapiente.

Sa far parlare le pietre e i legni; sa definire, con pennellate sicure e brevi, i caratteri dei personaggi; sa scavare nei documenti senza forzarli; sa offrirci chiavi di lettura convincenti, mai saccenti.

E, soprattutto, ci offre una panoramica a tutto tondo, tessendo una trama di informazioni che ci porta lontano, ben dentro gli splendidi scenari artistici e culturali che nascono e si rincorrono in Europa dal Rinascimento agli inizi del secolo che si è appena spento.

Traccia sentieri di scoperta difficili e affascinanti, mai banali e scontati; propone connessioni e relazioni intense, profonde e credibili: non importa se i protagonisti sono clarensi o di caratura europea.

E non manca quella calibrata ironia, che è il miglior antidoto all'autocelebrazione ed al campanilismo.

La sua ricerca sul Duomo diventa quindi ricostruzione del “filo rosso della storia culturale clarense” che “si avvale di tante idee, perorazioni, deliberazioni dei Consigli comunali, delle Scuole e delle Confraternite e poi del denaro di tutti... Soldi di ricchi... Ma anche soldi raccattati da chi di soldi non ne aveva”.

Piace davvero questa immagine del “febbrile cantiere”, perché è l'immagine di un popolo, è l'immagine di una comunità e delle sue istituzioni religiose e civili.

Piace questa idea del “cantiere febbrile” perché è una grande apertura alla speranza: «tanta è la rete di quelli implicati del “febbrile cantiere” dal primo giorno a questa mattina».

*Mino Facchetti
Sindaco di Chiari*

*Ogni microcosmo, ogni regione abitata
ha ciò che si potrebbe chiamare un Centro,
ovvero un luogo sacro per eccellenza.*
(Mircea Eliade)

Le pagine di Giuseppe Fusari ci introducono nel “febrile cantiere” della *fabbrica del duomo* di Chiari, un cantiere labirintico: quando ci entri (se cominci a leggere...) non ne esci più (non smetti più...), perché ti ritrovi a seguire, quasi con ritmo accelerato (e fiato sospeso), le “istorie” di prelati, *quadre*, *scuole*, congregazioni, botteghe artigiane, mecenati, artisti e fedeli, impegnati tutti nella costruzione del proprio tempio, centro e legame tra terra e cielo.

E vieni coinvolto dal fervore delle opere: si innalza l’altare maggiore nell’abside volta ad oriente, sì che il presbitero celebri il sacrificio verso il sole, metafora della Luce e della regalità divina (“*aedes sit oblonga, ad orientem versus, navi similis*”: *Costituzioni apostoliche*, Siria, III sec.); si tolgono cancelli si mettono balaustre; nelle pareti perimetrali si aprono nuove cappelle e si ornano di gemmati altari, su cui dominano pale devozionali; compaiono il pulpito alto sulla navata centrale e, allineati lateralmente, i confessionali; la *schola* si distanzia dal popolo, mentre, parallelamente all’importanza assunta nelle cerimonie dalla musica, gli organi diventano sempre più imponenti; si ornano le pareti delle quattordici prescritte stazioni della *Via Crucis*; splendono i marmi, gli ori, gli argenti, le lampade...

Ecco invece che, secoli dopo, si tolgono le balaustre, si abbandona il pulpito e si sposta il più avanti possibile la Mensa perché l’aula dell’assemblea e il presbiterio non siano più gerarchicamente giustapposti; si innalzano amboni... e il tutto *ad maiorem Dei gloriam*, ma anche a gloria del clero, del popolo e degli artisti “i tre cardini sui quali poggia per elevarsi al cielo la cuspide dell’edificio sacro” (card. Giacomo Lercaro).

Dal Cinquecento, quando *pompa*, *artificio* e *suntuosi apparati* dovevano essere al servizio della *pietà* e della *devozione*, metafora della potenza divina, ma anche della potenza terrena, alle più recenti soluzioni architettoniche; dalle *Instructiones* e dai Decreti di san Carlo Borromeo ai Decreti del Concilio Vaticano II, Fusari ci conduce magistralmente a rivivere le vicende che hanno segnato il trasformarsi del duomo, a seconda dei tempi, delle committenze, dei gusti estetici, degli stili, ma anche al variare della liturgia e delle pratiche devozionali.

Se ogni visita ad una chiesa è un pellegrinaggio, è un pellegrinaggio quello cui il testo ci invita: è un cammino, dapprima a ritroso

nei secoli e, poi, nel presente; cammino che può essere percorso a diversi livelli:

- quello dell'erudito e dello storico, appassionato di scoprire *chi, come, quando e perché*; un percorso fitto di annotazioni giuridiche e patrimoniali, frutto di pazienti e appassionate ricerche archivistiche e documentarie, quali già conoscevamo attraverso i lavori di don Luigi Rivetti e che Giuseppe Fusari riprende, controlla, verifica e, talora, corregge e completa;
- quello dello storico o appassionato d'arte che, attraverso la guida sicura delle schede e delle analisi iconografiche e stilistiche, rivive momenti salienti della storia dell'arte bresciana, ma non solo, poiché non mancano le grandi aperture sul panorama milanese, veneto e romano; si va alla scoperta o alla riscoperta di artisti e famiglie di artisti, delle botteghe familiari di intagliatori e pittori (gli Olmi, i Faustini, i Teosa...); si colgono, mentre "visitiamo" il duomo e le sue trasformazioni nel tempo, momenti e nessi relazionali con le grandi correnti artistiche, anche europee;
- quello dell'appassionato di storia delle società che, nella complessa trama della storia di una "fabbrica", vede ricostruirsi la storia sociale di un'intera comunità con i suoi problemi, i suoi interessi, i suoi gusti, le sue devozioni, la sua fede...; si riscoprono i legami fra *potestas* e *auctoritas* civile e religiosa; l'orgoglio civico e la *pietas* dei fedeli; il mecenatismo di grandi famiglie (i Faglia, i Rota...) o dei prevosti (Morcelli *in primis*);
- quello dell'uomo radicato in una comunità e che, di questa comunità, rivive ideali, impegno, rivalità, scontri e incontri tra il potere laico e quello religioso, nella delimitazione e rivendicazione dei propri *jura*, ma anche nella condivisa aspirazione a rendere grande, per decoro e ornato, la propria "casa di Dio";
- quello del teologo e liturgista che, nel variare di opere e mutare di stili, vede sì il variare dei gusti estetici, ma soprattutto il tentativo di realizzare qui, sulla terra, quel tempio che prefigurare simbolicamente la Gerusalemme celeste: e questo tentativo, mai compiuto, mai perfetto, è il *continuum* che, nel mutamento, permane.

In effetti il "febbrile cantiere" del duomo cattolico (da noi divenuto persino emblematico, elevato, nei detti popolari, a metafora di incompiuto e di costoso: *l'dòm dè Milà; la césa dè Ader*) non si comprende appieno se non riflettendo sui rapporti che intercorrono tra liturgia-teologia-arte sacra.

La trasformazione delle chiese, infatti, manifesta in maniera

concreta, evidente l'ecclesiologia, la teologia eucaristica e la concezione dei sacramenti e dei ministeri, secondo lo spirito dei tempi...

La *Domus Dei*, secondo Harold W. Turner, è uno spazio sacro che si propone come:

- centro di significato per l'esistenza;
- punto di riferimento, legame tra cielo e terra;
- microcosmo che rispecchia il macrocosmo celeste;
- luogo della presenza divina.

La caducità e la contingenza del nostro apparire-nel-mondo, l'*insostenibile leggerezza dell'essere* ci rendono bisognosi di un punto fermo, cui ancorarci: gli edifici religiosi costituiscono tali centri e sono, nel contempo, modelli del cosmo; per i Cristiani essi sono anche anticipazioni della Gerusalemme celeste, sacrari per custodire le reliquie dei martiri, ma, soprattutto, vera ierofania del divino nell'Eucarestia.

La *Domus ecclesiae* invece è uno spazio sacro che si connota come luogo corale e comunitario, casa dell'assemblea riunita per partecipare attivamente alle cerimonie liturgiche e catechetiche; per pregare, adorare, conceleberrare...

Ovviamente l'architettura varia a seconda che si voglia "costruire" la *domus Dei* o la *domus ecclesiae*.

Per i Cattolici è compresente e coincidente il significato di *casa di Dio* e *casa dell'assemblea*: "Cristo si trova dove è l'assemblea".

"E' l'assemblea che si aduna nel nome di Cristo, nel vincolo della Carità, che attua la presenza concreta di Cristo e con Lui forma unità trascendente".

Si comprende allora come l'architettura e l'arte sacra non possano prescindere dalla teologia e dalla liturgia: si deve erigere un tempio visibile per l'Invisibile; per un Dio che non si limita ad intervenire nella storia degli uomini, ma si fa Lui stesso uomo: l'Infinito si fa carne e abita tra noi. Nel contempo si deve creare uno spazio adatto all'assemblea, alla partecipazione piena e corale del popolo di Dio alle celebrazioni liturgiche.

Il mutare nel tempo della liturgia, il sottolineare maggiormente la potenza e il *mysterium* della Divinità o la Sua presenza fra noi, l'evidenziare la gerarchia tra gli *ordinati* e i laici o la partecipazione corale dell'assemblea hanno agito e agiscono da vere forze ispiratrici e creatrici nelle "fabbriche" delle chiese: al di là del variare delle tecniche e della vita materiale, dei rapporti sociali e politici, dei gusti estetici e delle pratiche devozionali, è il *significato simbolico* della *domus sacra* che spesso spiega, seppur non sempre giustifica, gli interventi sulla e nella *domus* stessa...

Grazie agli avvincenti percorsi indicati e offerti da don Giuseppe Fusari possiamo ripetere il cammino che, di generazione in generazione, per secoli la comunità clarense, civile e religiosa, ha tracciato e va tracciando perché il proprio duomo sia sempre di più "casa di Dio e " casa dell'assemblea".

Grazie a questo pellegrinaggio che noi compiamo leggendo e, con il libro in mano, "esplorando nel tempo e nello spazio", il nostro duomo, giungiamo a comprendere come il "percorso" non sia ancor concluso; cantiere *in fieri*, tuttora; metafora significativa del nostro cammino verso la Casa del Padre, che è in cielo e pure è fra noi.

Ione Belotti
Presidente della Fondazione
Biblioteca Morcelli-Pinacoteca Repossi

Parlare di Chiari, e in particolare della Chiesa Parrocchiale, è confrontarsi con una tradizione storico-culturale ininterrotta. Essa si radica nel glorioso passato della cittadina quattrocentesca (tacendo i primordi, per ora esplorati solo in parte e con metodo non sempre critico dal Rota), che via via resiste agli assalti dell'una o dell'altra potenza, sia essa Venezia o il ducato di Milano, che diventa contea del Bussone (il mitico Conte di Carmagnola) e poi vivace centro che "sfora" umanisti capaci di stare chi nel cuore dell'illuminato Mattia Corvino (come il Rangoni), chi tra i libri della Biblioteca Vaticana (come il Sabeo). E quanti altri, tra didatti, maestri, architetti e artisti in genere, conosciuti o seppelliti nell'oblio. È una tradizione che, sotterranea, scorre tra le pieghe del Seicento e sbocca, finalmente matura, negli splendori settecenteschi del secolo dei Faglia, tra industriosità imprenditoriale e oculata gestione della cosa pubblica. E l'Ottocento: secolo troppo vicino per dirne bene, almeno in arte, ma secolo così innegabilmente vivace da lasciare l'impronta più massiccia nella chiesa e nel tessuto urbano (e non perché sia il periodo più recente). E con l'Ottocento la nascita del sentimento di indipendenza tra religioso e civile. Basta leggere le memorie inedite del Rota per accorgersi che l'idillio dorato tra le due istituzioni stava scemando e con questo anche un binomio che, inscindibile, aveva determinato un panorama in strano equilibrio tra esigenza popolare (nel deliberare tante azioni culturali, nel cercare di renderle comprensibili) e realizzazione elitaria, se non, talvolta, aristocratica.

Simbiosi o binomio che sia, il filo rosso della storia culturale clarense si avvale di tante idee, perorazioni, deliberazioni dei Consigli comunali, delle Scuole e delle Confraternite e poi del denaro di tutti, dalle offerte alle sponsorizzazioni laiche (per quel famigerato *jus praesentandi* di cui si parlerà più volte in seguito), ai legati, provvidenziali per "darsi una mossa" quando il clima comincia a stagnare. Gabriele Rangoni, quando la chiesa è ancora in costruzione, che media col Doge per sgravi fiscali che permettano la prosecuzione del cantiere; Agostino Gallo, che lascia 1.000 lire planet per la nuova (forse la prima) ancona del coro; Cipriano Otti, che col suo testamento permette la costruzione del coro nuovo nel 1722; e i tanti soldi che il Morcelli annota diligentemente nelle sue *Memorie della prepositura clarense*, meno discreto di Pietro Faglia, che per le tante opere compiute non ha lasciato nemmeno una riga. Soldi di ricchi; come soldi della Comunità, sollecitata a contribuire tante volte, e per l'erezione di cappelle, e per il mantenimento delle strutture; soldi che lasciano perle come l'altare di san Carlo o le ante d'organo del Fiammenghino. Ma anche soldi raccattati da chi di soldi non ne

aveva: dalla raccolta dei bachi da seta o da qualche raccolta di formentone. Con quelli, oltre che con quelli meno spiccioli dei Faglia, s'è fatta la cupola, almeno fin dove si è arrivati. E con gli stessi (e con quali sforzi) s'è fatto il lavoro per cui tante volte il Bedoschi ebbe accoratamente a perorare dal pulpito, per quei famigerati restauri che dal Rota al Rivetti (e anche da noi, purtroppo), s'è continuato a dire sbagliati o sventurati. E con questi soldi la Scuola del Santissimo...

Parlare di committenza (di quella alta, almeno) risulta, così, riduttivo. Tanta è la rete di quelli implicati nel “febbrile cantiere” dal primo giorno a questa mattina. Ma, semplificando, e un po' anche coagulando, dalla trama della microstoria clarense emergono figure innegabili di protagonisti, di quelli che, perché comandavano, potevano permettersi anche di decidere. Sono Faustino Bosetti, che dovette “tirar la carretta” per finire la chiesa per quel 1500 tondo tondo; Pietro Pedersoli che, come l'altro Pietro, il Faglia, ebbe tante difficoltà a farsi eleggere parroco dalla Comunità e che negli anni del suo parrochiato trasformò “alla maniera moderna” la chiesa del Cinquecento, con i quadroni dei Fiammenghini, con l'ancona e la pala nuova per il coro, con la Cappella del Santissimo. E Pietro Faglia, così discreto che su di lui si può solo ipotizzare e accontentarsi del *Compendium* del Ricci (che riporta anche le date sbagliate) per sapere che rifece tre altari su sette e due riuscì a farli rifare ai Patroni delle cappelle. E il Morcelli. Con lui si prende quota. La vertigine dell'epigrafista di fama europea in volontario, pastorale esilio, ordinatore di cose, riti e vita nei tempi burrascosi della *Révolution*. Bedoschi con quei suoi restauri, committente del Moraglia e del Tessa; e, ultimo, il Rota, discreto e raffinato, amico del Galizzi e primo mentore del Riva a Chiari.

Ma, ulteriormente, il “caso Chiari” e la sua committenza legati a doppio filo col capoluogo, con Brescia, tanto che quel che succede in città viene importato, quasi in tempo reale, anche a Chiari. Committenza strana, tutto men che veneta (fino al Settecento), e quando entra nell'orbita della Serenissima è solo per complicità del Querini e perché ormai s'aveva da parlare veneziano. Committenza che preferisce, proprio nel Seicento, guardare a Milano e affidarsi ai Fiammenghini piuttosto che all'onnipresente Nigretti, defilata nei confronti dei paesi circosvicini (Rovato, a una manciata di chilometri, possiede alcune delle più belle pale di Palma il Giovane), ma con l'occhio fisso sulla città, dove c'è di tutto, e soprattutto si muovono le migliori energie e le più belle menti.

Dover parlare del “caso Chiari” è però anche ammettere che nel

nostro secolo un ostinato silenzio critico, squarciato solo dalle opere del Rivetti, che non superano il terzo decennio, e dai molti cenni seminati negli ancora validissimi articoli di Adriano Peroni per la *Storia di Brescia*, si è abbattuto sulla tradizione plurisecolare della cittadina. Sporadici articoli, qualche fonte, qualche documento, qualche sapida notizia amorevolmente raccolta da Mino Facchetti, sono l'unico contributo della critica recente. Qualche scheda; adesso qualche stralcio su tesi di laurea di argomento locale, forse il segno di una ripresa per una rivalutazione storica, critica e artistica di un centro di prima grandezza nel tessuto connettivo del territorio bresciano.

Si è strutturato questo studio delineando nella prima parte la storia del Duomo e le vicende ad esso connesse, tenendo soprattutto presenti le fonti e il materiale documentario. La seconda parte è stata riservata ad alcuni abbozzi, appunti e argomenti per approfondire quanto si è cercato di delineare nella prima. La terza parte, non certo un'appendice, riporta un nutrito numero di documenti inediti o in precedenza solo citati. Un indice biografico degli artisti e un glossario sono stati compilati per facilitare la comprensione dei termini tecnici e offrire una panoramica su autori spesso poco conosciuti.

Alcune novità, molti invece i problemi insoluti. Uno in particolare: i rapporti col milanese che passano attraverso Brescia, ma in modo, per me, ancora del tutto inspiegabile, anche attraverso rapporti con la Valle Camonica, con Bienno, Lovere e attraverso tutta una serie di non ancora chiarite risposdenze con il monastero di san Faustino Maggiore, i Martinengo e il culto dei martiri bresciani Faustino e Giovita.

Abbreviazioni

APCc: Archivio Parrocchiale di Chiari - Collegiata
APCs: Archivio Parrocchiale di Chiari - Sussidiarie
ACCs: Archivio Comunale di Chiari sezione storica
ACCaC: Archivio della Congregazione di Carità di Chiari
AVBS: Archivio Vescovile di Brescia
ASBS: Archivio di Stato di Brescia
ASVE: Archivio di Stato di Venezia

Fonti Archivistiche

AVBS, Decreti Visita Apostolica San Carlo Borromeo, 1580.
AVBS, Visita Pastorale Bollani, 1565.
AVBS, Visita Pastorale Giorgi, 1665.
ASBS, Fondo Notarile, filze 265, 578.

Fonti manoscritte

BMC, B. FAINO-A. ZACCO, *Brescia Illustr.*
BMC, S. A. MORCELLI, *Memorie della Prepositura clarense*, 1790-1815.
BMC, G. B. ROTA, *Memorie storiche di Chiari*.
BMC, G. SOMMI PICENARDI, *Monografia sulla famiglia Faglia e appunti sulle famiglie...*
BQBS, G. DA LEZZE, *Il Catastico Bresciano*, 1609-10, vol. II, f. 469v.



LE VICENDE DEL DUOMO NEI SECOLI

Prima Parte



I. Dalla fondazione alla consacrazione (1481-1500)

Di questo secolo, il Cinquecento,
secolo dei Rangoni, dei Rapicio,
dei Clario, dei Sabeo, dei Barcella,
e di chissà quanti altri illustri
tra umanisti, scrittori, prelati della colonia clarense in Roma,
o precettori, o insigni priori di conventi cittadini,
di questo secolo non s'è conservato nulla,
se non carta.

Filippo da Caravaggio fabrolignario e architetto

*Memoria augmenti ecclesie Sanctorum Faustini et Iovite de
Clar. (...) Anno Dominj currente millesimo CCCCLXXXJ indictione
XIIIJ, die martis XVIJ mensis aprilis, hora XXIJ...¹.*

Finalmente, una cinquantina d'anni dopo la posa della prima pietra, cominciava la storia della nuova chiesa parrocchiale di Chiari. La necessità di avere una chiesa più ampia di quella allora esistente era emersa già il 5 ottobre 1430, in un convegno tra il parroco e i Canonici di Chiari, tenutosi presso il monastero di San Faustino Maggiore a Brescia, in occasione della stesura dello Statuto del Capitolo di Chiari². La posa della prima pietra, il 31 marzo 1432³, non ebbe però alcun seguito, probabilmente a causa delle continue guerre tra ducato di Milano e Serenissima che si chetarono solo con la pace di Lodi (1454), tanto che tutte le fonti in nostro possesso non parlano di alcuna attività edificatoria fino alla ripresa dei lavori nel 1481. Il 17 aprile di quell'anno il prevosto Faustino Bosetti ripeté il rito della posa della prima pietra⁴. I lavori questa volta dovettero procedere assai alacremenente, tanto che la chiesa poté essere consacrata nel 1500 dal Vescovo Leone di Scizia, vicario generale del Vescovo di Brescia Paolo Zane.

Già nel 1478 papa Sisto IV, con Bolla del 3 dicembre⁵, aveva accordato un'indulgenza in forma di giubileo a quanti avessero concorso con elemosine alla costruzione della nuova chiesa, ma la maggior parte delle spese, secondo le testimonianze del Processo istituito da Donato Savallo vicario generale del vescovo di Brescia nel 1545⁶, fu sostenuta dal Comune. Il Faino, seguito dagli altri storici locali, precisa inoltre che il cardinale Gabriele Rangoni il 17 dicembre 1481 aveva ottenuto dal Doge Giovanni Mocenigo (1478-1485) l'esenzione dalle gabelle perché si potesse proseguire la fabbrica della chiesa⁷. Per questa benevola intercessione il Comune aveva fatto

¹Il documento è citato in GUERRINI, 1978, p. 62.

²La riunione si tenne nella sagrestia del monastero di San Faustino Maggiore dove, al momento, si trovava la Curia Vescovile, poiché il palazzo vescovile era in ricostruzione dopo la lunga occupazione del Malatesta. In quella sede si era proposto al Comune di eleggere alcuni uomini che, in collaborazione col parroco e alcuni Canonici, avrebbero provveduto all'ampliamento della vecchia chiesa ormai inadeguata al paese. Si era anche deciso che il clero avrebbe fornito il denaro necessario alla costruzione. «Item quod dicti dominus praepositus et canonici pro redditibus fictis et proventibus dictae ecclesiae anni millesimi quadringentesimi trigesimi habitis, perceptis et relictis, et habendis, recipiendis et recolligendis per massarium dictum ut supra, teneantur et debeant servire dictae ecclesiae et praepositurae pro anno futuro MCCCCXXI et sic in futurum ipsi eorumque successores de anno in annum seu de quatuor mensibus secuturis post rationem fiendam per massarium ut supra, et receptionem dictorum reddituum teneantur et debeant dictae ecclesiae pervenire ita et aliter quod ipsi dominus praepositus et canonici semper habeant victum de et super redditibus collectis et perceptis et non colligendis et percipiendis, et de hoc dictus massarius semper habeat onus et advertentiam debitam et opportunitam» in RIVETTI, 1914, pp. 58-68.

³Un mattone, un tempo sull'angolo della chiesa verso la torre, murato dal Rota nel 1888 alla sinistra del Mausoleo Morcelli, riporta la seguente iscrizione:

+ MCCCC . X
XXII . DIE . IV
NE . VLTIMO .
MARCII . INCE
PTVM FVIT .
HOC OPVS .

⁴Nel ricordo dei vecchi che Donato Savallo dovette interrogare nel 1545 (BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A. 1. 5) si fa menzione di questa data semplicemente come «1480 sive 1481». Il Rota (1880, p. 181 nota 1) e il Rivetti (1920 ed. 1993, p. 8) fissavano la data della cerimonia al 15 aprile, forse seguendo un'indicazione tradizionale. Il Rivetti (1920 ed. 1983, p. 8 nota 8) riportava inoltre un documento (oggi conservato presso la casa parrocchiale) dove compariva solamente l'indicazione dell'anno della posa della prima pietra: «Notum sit quod de anno 1481 Ecclesia Sanctorum Faustini et Iovite terrae de claris fuit incepta hora vespere et primum lapis positus fuit per dm Presbyterum Faustinum de Bosettis tunc praepositum dictae ecclesiae...». Sandro Guerrini (1978, p. 61 nota 1), in base alla Memoria da lui ritrovata presso l'Archivio di Stato di Brescia (Notarile - Brescia, filza 578, notaio Pecino q. Baldassarre Bigoni in Chiari) corregge la data della cerimonia dal 15 al 17 aprile 1481.

⁵ROTA, 1880, p. 181; RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 10. La trascrizione della Bolla, oggi perduta, si trova in BMC, ROTA, *Memorie storiche di Chiari*, Arm. mss. II, B.II.4, pp. 110-111.

⁶Secondo il Rota (1880, pp. 179-180) «Il comune avendo (probabilmente dopo il 1272) fatta riedificare la chiesa parrocchiale dotata di benefici, ottenne il giurpatronato prima del *jus praesentandi* concesso da Giulio II». Con la concessione, nel 1507, del *jus praesentandi* alla Comunità di Chiari si conferiva all'autorità civile il diritto di presentare il candidato parroco all'autorità ecclesiastica. In cambio la Comunità si addossava l'onere di completare entro quattro anni tutti i lavori della nuova chiesa. Il processo del vicario generale Donato Savallo era stato istituito per appurare quale fosse stata l'entità dei lavori compiuti dalla Comunità di Chiari nella costruzione della nuova chiesa prima e dopo il 1507.

⁷BMC, FAINO-ZACCO, *Brescia Illustrata*, Arm. mss., C.I.2, p. 64.

8 Stemma e iscrizione vennero cancellati nel 1797, tuttavia il Faino (BMC, FAINO-ZACCO, *Brescia Illustrata*, Arm. mss., C.I.2, p. 65) riporta il seguente testo: «Gabriel Rangonus Cardinalis Agriensis 1484». Il Gussago nella biografia dedicata al Rangoni (GUSSAGO, 1820, pp. 53-82) cita il Faino, ma l'iscrizione che riporta differisce in alcuni particolari e nella data: GABRIEL RANGONVS / CLARENSIS / CARD. AGRIENSIS EP. / MCDLXXIX (p. 72). Il Rota (BMC, ROTA, *Memorie storiche di Chiari I*, Arm. mss. II, B.II.4, p. 103) riporta l'iscrizione secondo la versione del Gussago così come il Rivetti (1920 ed. 1983, p. 10) che però, poco più avanti (p. 80) collega il fatto alla promozione del Rangoni (1477) il quale, a sua volta, aveva nominato il prevosto e altri ecclesiastici suoi familiari e commensali (13 novembre 1479). La data 1479 corrisponde al primo ingresso in Roma e di conseguenza al conferimento della porpora.

All'epoca in cui il Gussago scriveva (1820) l'iscrizione era certa già stata cancellata, tuttavia egli l'avrebbe potuta vedere prima del 1797. Mi sembra comunque più verosimile accettare la data 1484 proposta del Faino perché cronologicamente congrua con il progresso dei lavori della chiesa e ritenere la data 1479 frutto di congettura, se non persino un emendamento, del Gussago, forse a causa del cattivo stato dell'iscrizione a quei tempi, in base alla data di conferimento della porpora.

9 Il Faino (BMC, FAINO-ZACCO, *Brescia Illustrata*, Arm. mss., C.I.2, p. 64) scrive: «La Terra di Chiari che per esser Città non gli manca altro che il Vescovo, haveva cominciato à fabricar il Tempio de SS. Faustino, e Giovita Protettori del Bresciano, il che inteso dal Cardinale concorse à gran parte della spesa, et à suo nome furono sollevate tre Capelle». La notizia, riportata anche dal Gussago e dal Rota, è da ultimo accolta anche dal Rivetti (RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 81) che riporta, quasi alla lettera le parole del Rota: «essendosi iniziata la fabbrica della chiesa parrocchiale, a nome e spese del Cardinale furono erette tre cappelle».

10 ROTA, 1880, p. 182. Purtroppo il Rota non indica la fonte da cui ha desunto la notizia. Ricordata anche dal Rivetti (1920 ed. 1983, p. 10).

11 GUERRINI, 1978, p. 64. Nella *Memoria* della posa della prima pietra Filippo da Caravaggio è detto «fabrolignario supra ipsam fabricam deputato».

12 Monica Ibsen (1999, pp. 63-64) ritiene impossibile alla luce dei documenti salodiani identificare in un'unica personalità Filippo delle Vacche da Caravaggio e Filippo da Caravaggio. «... dopo il contratto che lo impegnava per un anno nella realizzazione delle fondamenta, infatti, Filippo delle Vacche scompare definitivamente dai documenti salodiani e il responsabile della successiva fase edilizia è costantemente indicato come Filippo da Caravaggio, *cives Brixienensis*, né il cognome delle Vacche o de Vachis compare in alcuno degli atti relativi a Filippo da Caravaggio, che si susseguono tra il 1466 e il 1484 a Brescia».

13 VOLTA, 1994, p. 45: «... all'inizio del 1485 assiste alle fondamenta della cappella di San Sebastiano per gli Avogadro. Non per molto, perché l'8 febbraio 1485 è già detto 'quondam'».

14 28 febbraio 1545, testimonianza di Gabriele Faglia: «... li homeni de questa terra compreteno un cortivo da un Iacomo de bosetti per pretio de trecento ducati il qual poi fu ruinato per far questa chiesa nova...» BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 6).

dipingere sulla facciata lo stemma del Rangoni e un'iscrizione commemorativa⁸. Il cardinale avrebbe inoltre sostenuto le spese per l'erezione di tre cappelle, probabilmente identificabili con quelle della zona absidale, le uniche costruite prima della morte del porporato, avvenuta nel 1486⁹. Successivamente, secondo il Rota¹⁰, il cardinale Battista da Tuscolo, trovandosi a Chiari il 20 aprile 1497, avrebbe accordato nuove indulgenze per favorire la prosecuzione dei lavori.

A sovrintendere alla costruzione (e quindi a fornirne il progetto) era stato chiamato Filippo da Caravaggio¹¹, lo stesso che, almeno dal 1453¹², compare come responsabile della fabbrica del Duomo di Salò. Questa prima fase dei lavori, diretta da Filippo dal 1481 fino al 1485 (anno della sua scomparsa¹³), è ben documentata attraverso le testimonianze del processo Savallo: dapprima fu necessario acquistare e abbattere alcune case che si trovavano nei pressi della piazza, di proprietà di Giacomo Bosetti¹⁴, quindi gettare le fondamenta che richiesero un'onerosa opera di escavazione, essendosi trovata nel sottosuolo una fossa¹⁵. La nuova costruzione venne a inglobare la chiesa precedente¹⁶ che copriva un quarto dell'area attuale e che continuò a servire per le celebrazioni fino almeno al completamento della zona absidale, che risulta compiuta già nel 1484¹⁷. Da un documento del 10 agosto 1485¹⁸ infatti si evince che la parte absidale (la *Capella magna*) era stata completata da almeno un anno e che era ormai possibile continuare la decorazione deliberata l'anno precedente e in parte già compiuta. Un altro documento della fine del 1485 assegna agli eredi di Pietro Zola il patronato su una delle Cappelle già edificate¹⁹ (l'attuale cappella dell'Immacolata) ma al momento non ancora dedicate. Ulteriormente è possibile ipotizzare che nello stesso periodo si lavorasse nella parte anteriore dell'edificio, nell'area non occupata dalla vecchia chiesa, corrispondente, con ogni probabilità, alle prime due campate. La facciata (sebbene ancora senza elementi architettonici) doveva essere compiuta prima del 1484, se il Comune poté farvi dipingere l'arma del Rangoni e l'iscrizione con la data 1484 riportata dal Faino, o quanto meno, prima del 1486, prima cioè della morte del porporato. Allo stesso tempo, il profilo marcatamente gotico degli archi d'imposta e la differenza di altezza di circa cinquanta centimetri tra le prime due campate e le rimanenti testimonia uno stacco di tempo, anche breve, e di direzione dei lavori che dovrebbero coincidere con la morte di Filippo da Caravaggio, avvenuta nei primi mesi del 1485, e con l'abbattimento della vecchia chiesa.

È abbastanza problematico ricostruire l'assetto della zona absidale della chiesa come fu concepita da Filippo da Caravaggio, infatti

¹⁵ 28 febbraio 1545, testimonianza di Maffeo Faglia: «... si trovo nel far li fondamenti della chiesa una fossa, che fu necessario con li fondamenti andar molto basso oltra che la fabrica sia molto grande.» BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 6).

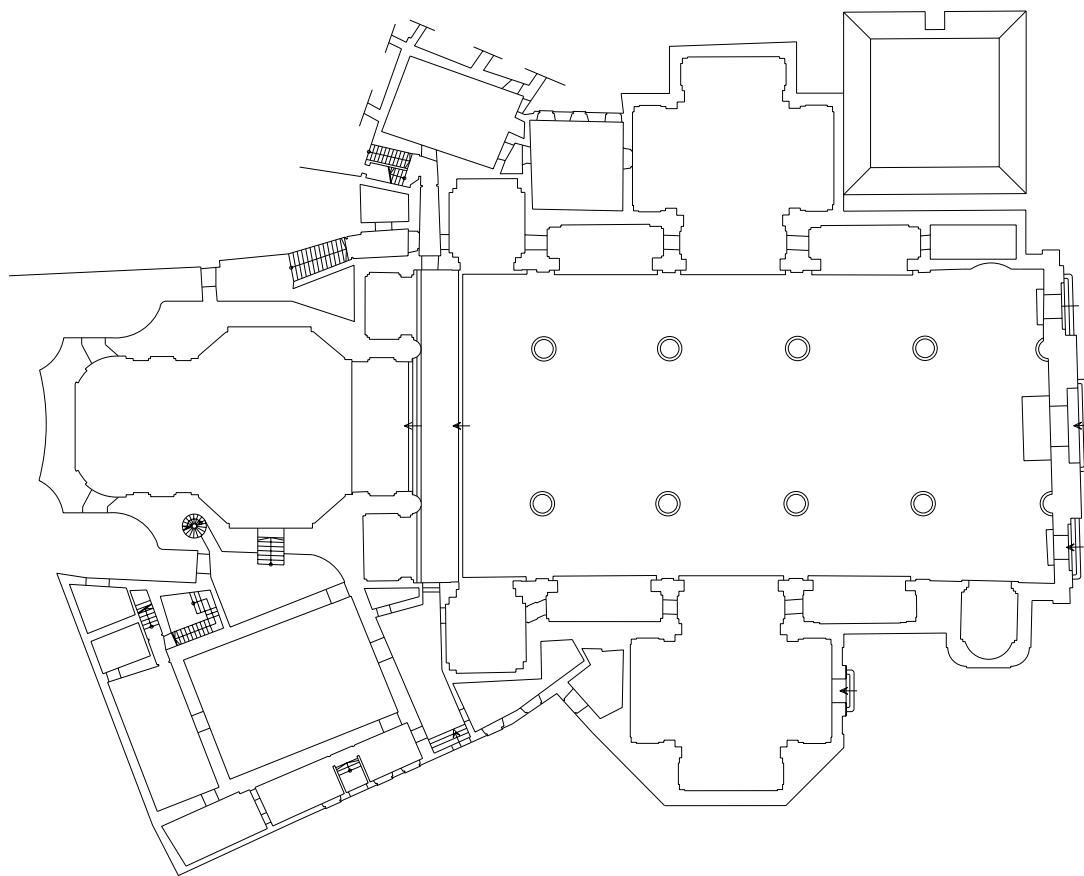
¹⁶ 28 febbraio 1545, testimonianza di Girolamo quondam Antonio Goffi, aromatario del Comune: «...la chiesa nova era comenza a fabricare et la vecchia era sarata in mezo alla nova, et in vero la vecchia non era il quarto di questa nova, quale poi fu ruinata et me ricordo che li homeni compreteno alcune case da quelli di bosetti, quali fecero ruinare per slargar e slongar la chiesa preditta ma il pretio non saperia dire...» BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 6).

¹⁷ 28 febbraio 1545, testimonianza di Francesco Evangelista Martini: «... me ricordo che comenzereno a far li fondamenti d'essa chiesa, et havevano fatto el Choro de questa nova avanti che butassero in terra la vecchia quale era piccola et incapace al populo...» BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 6).

¹⁸ BMC, Cartella: *Documenti di memorie patrie*, fascicolo 2, *Processo Savallo 1545 e copie di alcuni*

documenti antichi, Arm. mss. C.I.1. Si tratta della trascrizione ottocentesca del documento originale già a quel tempo assai guasto. Si legge: «*Ex liber Provisionum Communis Clararum fol. 125 pro picturis factis in pariete Chori S.S. Faustini, et Jovite à Communi, et Vicinijs Vilatici. Die 10 Augusti 1485*». (doc. 1)

¹⁹ «... omnes ut supra unanimiter et concorditer concernentes bonum et utile dictae fabricae et ut facilius edificari et ad fabricam perficiendam finis preparetur, statuerunt deliberaverunt omnes ad invicem dare vendere et tradere unam ex capellis conditis et edificatis per dictos deputatos ad fabricam ut supra, que nondum sacratae nec intitullate fuerunt ad honorem Sanctorum nec Sanctarum, sed solum fabricate sunt, ipsis hereditibus q. ser Petri de Zolis unam capellam jacentem in dicta ecclesia a mane dextra capelle magne noviter edificate». Pubblicato in GUERRINI, 1978, pp. 65-66. Nel suo testamento del 7 settembre 1485 Pietro Zola comandava l'erezione di una cappella nel Duomo il cui patronato sarebbe stato dei suoi eredi. Il testamento, ratificato il 12 dicembre dello stesso anno prevedeva, anziché l'erezione, l'acquisto del patronato su una cappella già edificata.



1. Planimetria del Duomo e delle adiacenze con le trasformazioni dei secoli XVII-XIX.



2. Ritratto del cardinal Gabriele Rangoni. Sagrestia.

²⁰M. ISEN, 1999, pp. 65-66. Lo stesso schema, con abside emidecagona, è utilizzato alcuni anni prima, attorno al 1447, dall'architetto (ancora anonimo) della chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia. Sebbene l'interno sia stato completamente trasformato su disegno di Gerolamo Quadrio tra il 1651 e il 1685, l'esterno mostra ancora la struttura tardogotica con contrafforti angolari che segnano l'articolazione dei cinque lati del coro e le tre finestre oblunghe a ogiva, oggi ostruite, sui tre lati centrali. Notizie in VEZZOLI, 1975, p. 44.

²¹In occasione dei lavori del 1994, sono emerse alcune porzioni di muro e parte delle semicolonne angolari che segnavano l'accesso al vecchio coro che hanno reso possibile questa ricostruzione. Superstiti dell'antica struttura sono solamente le due chiavi di volta oggi murate nel corridoio adiacente alla chiesa di Santa Maria Maggiore di sapore decisamente protorinascimentale.

²²In base agli avanzi del cornicione e della parete cinquecenteschi un tempo esterni e ora nel sottotetto, tra il tetto della navata e quello del presbiterio doveva esserci un dislivello di almeno due metri, infatti all'altezza del tamponamento settecentesco dell'arco trionfale (a circa un metro e settanta centimetri dal cornicione cinquecentesco della nave) non è visibile alcun segno del primitivo tetto dell'abside che doveva essere quindi collocato più in basso.

²³BMC, Cartella: *Documenti di memorie patrie*, fascicolo 2, *Processo Savallo 1545 e copie di alcuni documenti antichi*, Arm. mss. C.I.I. (doc. 1)

²⁴GUERRINI, 1974, pp. 85-87.

²⁵GUERRINI, 1978, pp. 62 e 65: Il Guerrini ci informa della presenza di Bernardino da Martinengo a Chiari nel 1487, non palesemente come direttore dei lavori del Duomo, ma per la stipula di un contratto di garzonaggio con tale Maffeo q. Bartolomeo Capluti. Il contratto, stipulato nella cancelleria del Comune il 17 novembre 1487, dà ragione al Guerrini di pensare che la presenza dell'architetto bresciano a Chiari non fosse casuale, essendo in pieno svolgimento i lavori della fabbrica del Duomo.

²⁶VOLTA, 1991, pp. 38-39.

quest'area fu distrutta nel 1722 nei lavori di ampliamento del coro di cui si parlerà più avanti. Altrettanto poco proficuo risulta il raffronto con l'abside maggiore del Duomo di Salò che venne ampliata all'inizio del Cinquecento. È possibile però supporre che anche a Chiari, come nel primitivo progetto di Salò, Filippo avesse utilizzato lo schema costruttivo dell'abside di Sant'Anastasia a Verona, articolando l'area della *Capella magna* con «una campata rettangolare e un'abside emiottagonale a volta lobata i cui lati opposti giacciono sul prolungamento delle pareti del coro... Probabilmente, in corrispondenza di una struttura analoga a quella di Sant'Anastasia, doveva esserci anche un'analoga disposizione delle finestre sui lati obliqui»²⁰. L'accesso alla zona absidale era segnato da due pilastri a fascio risultanti dall'unione delle semicolonne dell'ultima campata della nave e di quelle della campata del presbiterio con il pilastro dell'arco trionfale²¹. L'altezza della cappella maggiore doveva inoltre essere sensibilmente inferiore a quella della navata e, secondo il modello veronese, raggiungere l'altezza degli archi divisorii delle navate²². Appena compiute le opere murarie (1484) il Comune e le Quadre (allora chiamate Vicinie) avevano provveduto alla decorazione della Capella magna con le immagini dei protettori delle quadre (san Pietro per Villatico, san Bernardo per Malarengo, san Giovanni per Cortezzano e san Gervasio per Zeveto) oltre ad altre pitture di cui non si è tramandato il soggetto²³.

Bernardino da Martinengo e le novità del primo Rinascimento

Alla morte di Filippo da Caravaggio²⁴ il posto di direttore dei lavori dovette essere preso da Bernardino da Martinengo²⁵ che nello stesso periodo, secondo Valentino Volta, dirigeva i lavori di ampliamento del presbiterio nella chiesa di Santa Maria del Carmine a Brescia²⁶, utilizzando un linguaggio ancora legato alla tradizione tardogotica lombarda. Sotto la sua direzione furono quindi innalzate le tre campate della navata centrale, furono completate le navate laterali e le cappelle. Soprattutto nella navata centrale è possibile scorgere il timido aggiornamento operato, entro la sostanziale fedeltà al progetto di Filippo da Caravaggio, da un Bernardino alle prese con il suo linguaggio in rapida evoluzione: gli archi divisorii delle tre campate abbandonano gradualmente l'arco ogivale e, nell'ultima campata verso il presbiterio, raggiungono l'arco a pieno centro, così come le crociere che subiscono una dilatazione tale da avvicinarsi a un'ideale volta a botte.

Il 16 marzo 1500²⁷, come si è detto, il Vescovo Leone di Scizia, vicario generale del vescovo di Brescia Paolo Zane, consacrò l'Altare Maggiore dedicato ai santi Faustino e Giovita e i due dei caponavata, dedicati all'Immacolata Concezione e a san Nicolò.

È possibile ipotizzare che alla data della consacrazione la chiesa fosse sostanzialmente finita. Come a Salò, l'edificio era a tre navate di cinque campate, con volte a crociera costolonate, suddivise da archi impostati su colonne cilindriche e terminanti con tre absidi; nei fianchi delle navate laterali si aprivano cappelle poco profonde al di sopra delle quali stavano finestre che illuminavano abbondantemente l'aula. Nel corso dei secoli²⁸ tuttavia, specie dopo i restauri ottocenteschi, il primitivo disegno della fabbrica è stato profondamente mutato²⁹, tanto da rendere difficile una precisa comparazione tra le due fabbriche. La «chiesa nova» che «... de longhezza (...) la passa cento brazza et larga de netto cinquanta doi brazzi oltra le capelle che sonno cazate fora di muri, et alta quarantasette o quarantotto brazzi et (...) li muri sonno grossi in fondo piu de trei brazzi et in cima almeno doi, et tutta butata in volto come si po vedere che non gli manca piu cosa alcuna³⁰», doveva apparire fin dall'origine assai 'rustica', con gli alti piloni in mattoni a vista invece dei grigi conci di pietra che si trovano a Salò, e comunque senza tutta quell'esuberanza di decorazioni scolpite all'interno, specie nei capitelli. All'origine, quindi, il Duomo doveva denunciare una filiazione che potremmo definire padana, dando a questo aggettivo una valenza poco tecnica, ma adatta a illustrare quel sentimento di vibrazione coloristica affidato ai materiali, specie il mattone, che si radicano piuttosto in un ambiente di confine, né compiutamente lombardo (cioè milanese), né certamente veneto, che connota molte delle fabbriche innalzate in questo torno d'anni, allo spirare di un vero e proprio linguaggio costruttivo - quello tardogotico - che stava cedendo il passo, anche da noi, alle novità rinascimentali.

La fabbrica clarense, certamente, rivela un linguaggio più evoluto, un'amplificazione delle masse e un timido abbandono della rigorosa architettura tardogotica dell'edificio salodiano. Gli archi che suddividono le navate, come s'è detto, non sono più a leggero sesto acuto, ma ormai a pieno centro e superano abbondantemente i piedritti delle lesene al di sopra delle colonne su cui si impostano le volte, riducendo la differenza di altezza tra la navata principale e le navate laterali, così da imprimere a tutta la costruzione un andamento meno verticale, ma soprattutto connotando un'espansione dei volumi in senso più decisamente rinascimentale³¹. E così è anche per le due chiavi di volta del vecchio presbiterio³², unico esempio giunto

²⁷La pergamena, oggi scomparsa, con la memoria della consacrazione della chiesa e degli altari si trovava ai tempi del Rivetti presso l'archivio parrocchiale. Si veda RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 71. Lepigrafe che si trova sulla parete sinistra del coro, composta dal prevosto Morcelli, ricorda l'evento:

XVII KAL APR AN MD
PAVILLO ZANE PONTIFICE
BASILICA FAVSTINIANA CONSECRATA
DEDICATAQ EST
PER LEONEM EPISC SISCIENTIS VIC POT
XX POST ANNIS
QVAM FAVSTINVS BOSETTVS PRAEP
LAPIDEM AVSPICABILEM STATVERAT.

²⁸RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 9: «Il primitivo disegno gotico-lombardo fu quasi subito modificato, e sciupato poi nei restauri che si succedettero».

²⁹PERONI 1, 1963, p. 639.

³⁰28 febbraio 1545, testimonianza di Maffeo Faglia. BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 6).

³¹GUERRINI, 1978, pp. 61-62: «Filippo da Caravaggio, trenta anni dopo la costruzione del Duomo di Salò, ritorna a lavorare su quello schema che tanta ammirazione aveva allora suscitato nel bresciano. Anche a Chiari abbiamo una chiesa a tre navate, la mancanza del transetto e, soprattutto, la grande cupola, che probabilmente è la seconda ad essere stata costruita in provincia di Brescia. Rispetto al Duomo di Salò si nota la presenza di archi quasi a pieno centro e di conseguenza si avverte un linguaggio più decisamente rinascimentale».

L'affermazione del Guerrini circa la cupola non ha alcun riscontro nei documenti clarensi. L'aspetto della Parrocchiale prima del rifacimento del coro nel 1722 è derivabile da un dipinto di Andrea Asper (datato 1645) conservato nella chiesa di San Rocco a Chiari e dal paliotto dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Maggiore di Chiari (1708). In entrambe le opere la chiesa è rappresentata senza la cupola supposta dal Guerrini. Inoltre il raffronto con il Duomo di Salò risulta peregrino perché la cupola della chiesa salodiana venne innalzata dopo i lavori di ampliamento del presbiterio, nel 1506/7 e conclusa solo nel 1522-24 (ISEN, 1999, pp. 82-83) e non fa parte quindi del progetto originario di Filippo da Caravaggio.

³²I due tondi, rappresentanti il *Volto di Cristo* e un *Santo Martire in abiti militari*, del diametro rispettivamente di 46 e 43 centimetri, furono murati in data imprecisata sulla parete esterna dell'oratorio di san Lorenzo, ridotto oggi a corridoio adiacente alla chiesa di Santa Maria Maggiore. Completamente ignorati dalla critica, nelle schede dell'*Inventario Diocesano* sono stati incongruamente assegnati a Gasparo da Coirano e ritenuti parte del portale del 1513. Al contrario, ponendoli in rapporto con due tondi analoghi che fungono da chiavi di volta nel presbiterio del Duomo di Asola, e con le citate chiavi della navata sud della chiesa dell'Incoronata di Milano (GATTI PERER, 1980, p. 99), mi sembrano più plausibilmente identificabili con le chiavi di volta dell'antico presbiterio.

³³Segnalato per la prima volta dal Peroni (PERONI 2, 1963, p. 811) e attribuito, insieme a quello un tempo sull'arco trionfale della chiesa di Santa Maria Maggiore e oggi nell'ipogeo di Sant'Agape, sotto il coro, genericamente agli Zamara, questo Crocifisso ci porta, per la forte simmetria, a collocarlo tra le opere eseguite verso la fine del Quattrocento. La resa anatomica molto precisa ma non scevra da reminiscenze di grafismi gotici, riscontrabile anche in un'altra scultura attribuibili ad Antonio, la *Madonna col Bambino*, della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio in Chiari, ripropone il clima di fluidità linguistica tipico della scultura lignea locale allo spirare del Quattrocento.

³⁴Certo, il prestigio della chiesa «molto più bella de veruna delle nostre de Mantua», secondo quanto scriveva Isabella d'Este al marito Francesco Gonzaga, deve aver contato molto per la scelta del progetto e del costruttore. Citato in MUCCHI, 1932, p. 19.

³⁵È importante notare che, ad eccezione della chiesa del Carmine (1484), a Chiari (dal 1485) e in Santa Maria de Dom (dal 1488-90) risulta subentrare a Filippo da Caravaggio, morto nel 1485.

³⁶La prima opera compiutamente rinascimentale di Bernardino da Martinengo è il chiostro della Campanella di San Faustino Maggiore, ma è del 1501 (VOLTA, 1999, pp. 39-40) e il passaggio dell'architetto dalle tradizionali forme gotiche al gusto più evoluto si fa coincidere col suo viaggio a Padova e forse a Venezia nel 1496. VOLTA, 1994, p. 45.

³⁷VOLTA, 1994, p. 45.

a noi della decorazione scultorea primitiva, che denunciano un rapporto con le 'cose' rinascimentali importate da Milano, ma che nel capoluogo lombardo risultavano già datate, come si vede nella diretta filiazione di queste, ad esempio, dalle analoghe chiavi della chiesa milanese dell'Incoronata nella parte compiuta nel 1460, mentre il grande Crocifisso collocato sull'arco trionfale probabilmente prima della consacrazione, e attribuibili ad Antonio Zamara³³, rivela ancora un senso di impaccio nell'adeguarsi alle novità della scultura contemporanea, mantenendosi aspramente gotico nell'espressione intensamente patetica e nell'impaginazione generale dell'intaglio.

Fin dal suo nascere quindi il Duomo di Chiari è una costruzione in bilico tra tradizione e rinnovamento. La presenza di Filippo da Caravaggio indica il sostanziale allineamento dei committenti al clima di moderato rinnovamento che sarà proprio anche dei primi lavori di Bernardino da Martinengo, e sottolinea quella sottile 'invadenza' veneta nel linguaggio lombardo che caratterizza le opere 'di passaggio' come il Duomo di Chiari. È comunque necessario ritenere che il contatto con Filippo da Caravaggio per la direzione dei lavori clarensi passi attraverso Brescia piuttosto che attraverso improbabili rapporti con Salò³⁴. Filippo è attestato nei tre cantieri più prestigiosi del terzo quarto del XV secolo: la *platea magna*, ovvero Piazza della Loggia, Santa Maria de Dom e San Francesco, interessato dalla radicale trasformazione voluta dal generale padre Sanson; e in questi cantieri viene a contatto con esperienze diversissime e, soprattutto, con quel crogiolo di progetti e idee che mulinavano attorno al nuovo palazzo della Loggia. È vero: il modello in legno del nuovo edificio del palazzo di giustizia, elaborato dal vicentino Tommaso Formentone, venne portato a Brescia nel 1484, poco prima della morte di Filippo, ma è innegabile che una ridda di opinioni e progetti si agitassero attorno a questa prestigiosa costruzione. Infatti le cose a Brescia non cambiano d'improvviso, ma in un clima di estrema fluidità dove edifici come il Monte di Pietà, (1485), la chiesa dei Miracoli (1488), il palazzo della Loggia (1493), secondo un nuovo progetto già di gusto rinascimentale, convivono con progetti ancora tardogotici come il coro della chiesa di Santa Maria del Carmine (1484) e il presbiterio di Santa Maria de Dom (1488-90). Ed è importante notare come proprio queste due fabbriche tardogotiche (anche se già informate del nuovo gusto rinascimentale, ma solo in embrione) siano affidate a Bernardino da Martinengo³⁵, ideale prosecutore dei cantieri di Filippo, solo più tardi protagonista di un linguaggio decisamente rinascimentale di stampo codussiano³⁶. Le opere estreme di Filippo, soprattutto quelle per San Francesco, rivelano la volontà dell'architetto di affrancarsi dai vecchi stilemi del gotico per tentare la sperimentazione del nuovo spazio rinascimentale³⁷, nella

ricerca, soprattutto, di un'amplificazione delle masse e delle proporzioni in senso monumentale, anche se comprese sempre entro la griglia dei vecchi canoni costruttivi tardogotici. A sua volta Bernardino da Martinengo, che recepisce queste novità embrionali dell'ultimo linguaggio di Filippo, non può che amplificarle ancor prima della svolta codussiana, a contatto con le novità importate a Brescia nei cantieri più all'avanguardia, tanto che l'aggiornamento del 1496, per altro comune a molti altri artefici bresciani, fu quasi la naturale conseguenza di un cambiamento generalizzato del gusto.

II. Il completamento della fabbrica (1500-1513)

Paramenti, un organo e la 'porta magna'

Le testimonianze del Processo Savallo colmano la lacuna documentaria dovuta alla perdita dei Libri di Provvisione e di Spesa del Comune di quegli anni. Veniamo così a sapere che prima del 1507, anno in cui venne concesso il *jus praesentandi*, il Comune aveva fornito la nuova chiesa «de paramenti de seda et de veluto et fatto fare un Tabernaculo grande d'argento, un Turibolo, et navicella d'argento³⁸», ma è solo dopo il 1507 che il Comune, in ottemperanza alla Bolla di Giulio II³⁹, intraprende altre opere onerose, come la dipintura della chiesa e la commissione di «una croce grande tutta d'argento un pluviale et una pianeta d'oro, libri grandi da canto et altri paramenti de seda dove hanno speso piu de dusento ducati⁴⁰». Il 12 ottobre 1512 venivano saldati gli eredi dell'organaro Leonardo Leuber⁴¹ che il 19 settembre dell'anno precedente aveva fornito l'organo per la chiesa⁴². Nel 1512 (se non addirittura nel 1511) il prevo-

³⁸28 febbraio 1545, testimonianza di Girolamo quondam Antonio Goffi. BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 6).

³⁹In cambio del *jus praesentandi* la Comunità doveva «de solvendo infra quadriennium a Datis presentium computando debitum centum Ducatorum similium quod superest pro fabrica et fundi emptiois huiusmodi ad ipsam ecclesiam ampliandam contractum, ac de infra similem tempus perficiendo et complendo ecclesiam reedificatam, et de in illius perfectione exponendo ducentos ducatos similes ordinario loci...» BMC, Pergamena: *Bolla di Giulio II*, Cassaforte A.1.5. (doc. 2).

⁴⁰28 febbraio 1545, testimonianza di Maffeo Faglia. BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 6).

⁴¹Del tutto errata è da considerarsi la notizia riportata da Paolo Guerrini che anticipa la costruzione al 1420. Dice Guerrini: «... nel 1411, alla splendida corte bresciana di Pandolfo Malatesta, fra la turba dei cantori francesi, fiamminghi e piemontesi, che costituiva la cappella musicale del duca, si trovava anche un Leonardo Todesco, che nella varie polizze ducali è chiamato ripetutamente maestro di leuto e fabbricatore di organi. Questo artefice tedesco, quasi ignoto alla storia dell'arte organaria, si chiamava Leonardo Leuber ed aveva fabbricato un organo per la chiesa collegiata di Chiari intorno al 1420». GUERRINI, 1930 ed. 1986, p. 582. Sulla presenza di organari tedeschi nella Repubblica Veneta nei secoli XV e XVI si veda LUNELLI, 1933.

⁴²BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 3).



3. Bolla di Giulio II. Biblioteca Morcelli, Chiari.



4. Portale di Gasparo da Coirano.
Civici Musei, Brescia.

sto Andrea Balladore e i sindaci del Comune Francesco Cogi e Bernardino Salvoni avevano stipulato un contratto con lo scultore Gasparo da Coirano per il portale maggiore del Duomo. A causa degli eventi bellici e del sacco di Brescia al Coirano non era stato possibile onorare il contratto, anzi, la scrittura stessa era irreperibile, tanto che il 13 aprile 1513 fu rinnovato il contratto, nel quale l'artista, chiamato nel documento «lapicida architectum et ingenierum optimum⁴³», s'impegnava a fornire l'opera entro il Natale di quell'anno, o comunque il più presto possibile «nisi bella et infortunia aliter proibeant⁴⁴».

L'opera da eseguire viene descritta nel contratto con dovizia di particolari nella sua articolazione architettonica (colonne di pietra, un'architrave bellissima, *mire pulchritudinis*, pure di pietra e un archivoltto da costruirsi al di sopra dell'architrave) e decorativa (un bassorilievo in pietra o marmo con la Vergine e i santi Faustino e Giovita da porre sopra l'architrave oltre ad altri ornamenti)⁴⁵. Al Coirano dovrebbe spettare, oltre all'esecuzione materiale, anche l'invenzione dell'organismo architettonico, come spinge a pensare la qualifica di *architectum* con cui è appellato nella scrittura.

S'è detto che il portale del Coirano scolpito per Chiari, in rapporto a quello realizzato pochi anni prima (1506-1509) in collaborazione col Tamagnino per il Duomo di Salò, è fedele a uno schema per quegli anni arcaico⁴⁶, e questo è evidente anche in rapporto ad altri portali cittadini come quello di San Giovanni Evangelista, dell'ultimo decennio del Quattrocento e assegnato dal Peroni al milanese Filippo de' Grassi, dove l'uso delle colonne a candelabra è già sostituito da due classiche colonne tuscaniche. Tuttavia queste persistenze arcaiche sono riagganciabili all'ambiente scultoreo locale di cui esempi significativi sono l'arca del vescovo Apollonio del Duomo nuovo e la cornice del primo altare di sinistra della chiesa di San Francesco a Brescia, opere entrambe attribuite a Maffeo Olivieri e collocabili all'inizio del secondo decennio del Cinquecento. L'edicola con cui culmina il monumento trova riscontri quasi identici nel portale, e nel culmine a lunetta e nelle colonne a candelabra che si impongono su alti basamenti. La cornice di San Francesco (situabile cronologicamente entro il 1513), riprendendo lo schema 'a portale', ripropone nella minuta decorazione dell'architrave e dell'archivoltto un repertorio che mostra come il sottile aggiornamento agli schemi decorativi 'monumentali' dei Miracoli e della Loggia, possa convivere con una decorazione esuberante, scevra dal purismo architettonico di quegli anni. Questo significa che persistenze 'arcaiche' erano comunque presenti nel capoluogo, per una committenza 'alta' e ad

⁴³BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 4).

⁴⁴BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 4).

⁴⁵«... cum certis columnis lapideis, et architrave similiter lapidea mire pulchritudinis, et cum imaginibus relevatis, et marmoreis seu lapideis Beate Marie Virginis, et Sanctorum Faustini, et Jovite ponendis super dicta architrave, et cum alijs ornamentis, et archivoltto desuper construendo...». BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 4). È comunque necessario ricordare che il portale come lo si può vedere oggi è solo una pallida rimanenza della macchina del Coirano; nessuna traccia è rimasta del rilievo con la Vergine e i santi Faustino e Giovita.

⁴⁶PERONI 3, 1963, p. 770.

opera di artefici più vicini all'ambito milanese e amadeiano non ancora 'tiraneggiati' dalla monumentalizzazione romaneggiante alla Bramante, ma ancora sensibili a trapassi chiaroscurali sottili e morbidissimi che manifestano, a mio parere, il *continuum* di intenti di Gasparo da Coirano all'interno di una tradizione locale ancora legata a moduli arcaici, ma sempre più sensibile alla nuova vena monumentale importata dal milanese.

Nell'articolazione delle decorazioni, molteplici sono i rapporti tra il portale del Coirano e un'altra importante fabbrica nella quale il milanese è documentato: la chiesa dei Miracoli a Brescia. Tipologicamente le colonne a candelabra del portale clarense richiamano quelle dell'interno dei Miracoli la cui concezione, sebbene non documentata, è facilmente accostabile all'opera di Gasparo⁴⁷, così come tutto un repertorio decorativo caratteristico della chiesa dei Miracoli passa nella minuta decorazione del portale clarense. Ma ulteriormente, il portale del Coirano segnala una vicinanza significativa con Bernardino da Martinengo, qualora questi fosse, come ritiene Luciano Anelli⁴⁸, l'architetto della chiesa dei Miracoli e potrebbe far pensare che la frequentazione iniziata in questa chiesa e continuata nel cantiere della Loggia, sia proseguita anche in quello di Chiari.

La facciata

«Verso la fine del secolo [XV], o al principio del successivo, sembra (...) che la parrocchiale di Chiari ricevesse una facciata conclusa al centro a lunetta, con rin fianchi a quarto di cerchio, riflettendo uno schema evidentemente coduccesco⁴⁹». Nel primo quindicennio del XVI secolo infatti la chiesa doveva già avere la splendida



5. Andrea Asper, *La Vergine col Bambino e i santi Rocco e Nicola da Tolentino*, 1645 (part.).
Chiesa di San Rocco, Chiari

⁴⁷Particolari sorprendenti collegano poi la sezione centrale della parte superiore della facciata dei Miracoli al portale del Coirano: stesse cornici aggettanti, stesso trattamento dell'architrave, stesso tipo di capitelli. Tutta la parte superiore è considerata in genere molto posteriore al nucleo del protiro e della cassa, mentre credo che la sezione centrale (quella che ha forti risponderie col portale) sia da riportare al primo ventennio del Cinquecento. Luciano Anelli (1980, p. 35) riporta invece il giudizio dell'Arcioni che riteneva questa parte «oziosa e slegata dall'organismo della fabbrica, occultatore di parti più antiche e di migliore invenzione, falsa in quel suo grand'occhio centrale che non dà, né potrebbe in verun modo, dar luce all'interno».

⁴⁸ANELLI, 1980, pp. 27-31. Interessantissimi sono i rapporti tra questa chiesa e le chiese di Venezia, in particolare l'omonima chiesa veneziana, costruita tra il 1481 e il 1489 da Pietro e Tullio Lombardo che col Codussi collaborarono più volte. Nel 1490 il Codussi subentra ai Lombardo nella costruzione della Scuola Grande di San Marco. OLIVATO-PUPPI, 1977, pp. 196-203.

⁴⁹PERONI 1, 1963, p. 639.



6. Santa Maria dei Miracoli, Brescia

facciata⁵⁰ che, col suo linguaggio decisamente rinascimentale, denuncia una precocità cronologica forse unica in provincia. A pochi anni dal compimento della chiesa fu necessario porre mano a una riforma radicale del tetto, cioè «alzar il copertume qual era posato sopra li volti della chiesa perché era pericolo che li volti non se caricassero troppo⁵¹». L'opera dovette essere compiuta assai prima del 1545 perché le testimonianze fornite in quel frangente sono molto imprecise sul tempo in cui vennero compiuti i lavori, ma li mettono sempre in rapporto con le opere eseguite negli anni a ridosso del 1507. Il tetto che, come a Salò, si trovava appoggiato alle volte, venne alzato di circa un metro e cinquanta centimetri, forse a causa di un temuto crollo che impose la ricostruzione parziale di due vele della prima campata, come si nota nella diversa tecnica costruttiva adottata per questo rifacimento, molto più regolare e ordinata di quella delle altre volte. Questo lavoro impose un maldestro 'ritocco' al prospetto originario della facciata a livello del timpano a lunetta, così come si può notare nel rilievo del Moraglia⁵², ma al tempo stesso l'intervento ci offre un termine *ante quem* per la datazione di questa facciata che nella sua impaginazione è già opera di chiara impostazione rinascimentale, che quasi si oppone, con le sue proporzioni, all'interno del Duomo ancora tardogotico. La conclusione del fastigio a lunetta, anziché con timpano classico, riflette, secondo il Peroni «uno schema evidentemente coduccesco» e potrebbe offrire un indizio per assegnare il disegno della facciata a Bernardino da Martinengo nella fase più evoluta del suo linguaggio, quella, per capirci, legata all'esperienza padovana e forse veneziana, anche se riletta attraverso le esperienze dei cantieri bresciani.

Bernardino da Martinengo sarebbe quindi la personalità che funge da tramite tra l'architettura dei Lombardo-Codussi e la nuova architettura bresciana della chiesa dei Miracoli e, aggiungiamo noi, del primo esempio di architettura rinnovata a Chiari. Bernardino non è comunque un caso isolato: alla fine del Quattrocento un vero e proprio flusso di architetti lombardi, o meglio bergamaschi, attratti dalle novità del cantiere di Palazzo Ducale, si recarono a Venezia incontrandosi con maestranze di scuola codussiana, e riportarono in patria quel linguaggio timidamente rinascimentale che funge da ponte tra il tardogotico e la nuova architettura, che assume così un'impronta più decisamente lagunare che milanese-bramantesca⁵³.

A Bernardino si potrebbe assegnare anche il progetto della chiesa di San Rocco a Chiari che, per la sua impostazione strutturale del tutto nuova è un esempio ulteriore di quel clima stilistico fluido di cui l'architetto è protagonista. L'edificio si articola in due nava-

⁵⁰Il nostro discorso si basa su una ricostruzione attraverso disegni e dipinti, perché la facciata cinquecentesca è stata sostituita da una disegnata dal Moraglia nel 1846.

⁵¹28 febbraio 1545, testimonianza di Girolamo quondam Antonio Goffi. BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 6).

⁵²APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale V - Disegni*, Cartella: *Progetti Restauro Chiesa parrocchiale. Nave Maggiore*, E.1.5. Questo intervento sulla facciata, determinato dall'innalzamento di circa un metro e cinquanta centimetri del tetto, costrinse il progettista a prolungare l'architrave del timpano e a ricavare nei salienti, addossandole ai pilastri già esistenti, due semiparaste. Queste semiparaste furono eliminate durante i lavori voluti dal Morcelli all'inizio della sua prepositura, ma sono ancora visibili nel paliotto dell'altar maggiore di Santa Maria.

⁵³VOLTA, 1994, p. 46. Più esaustivo MEZZANOTTE, 1990.

te di tre campate ciascuna con archi a pieno centro e volta a crociera, terminanti con due profonde cappelle a pianta rettangolare con volta a botte, apertamente legate a esperimenti vicini al monumentalismo albertiano. La facciata, sebbene il forte sviluppo orizzontale e il predominio dei pieni sui vuoti dell'alta muraglia, alleggerita nel gioco dei culmini a lunetta, ricordi esempi lagunari come il prospetto della Scuola Grande di San Marco, è declinata in maniera più povera o, piuttosto, con un linguaggio innegabilmente più lombardo, o locale, utilizzando un rivestimento ad intonaco e impiegando per le membrature architettoniche pietra grigia di Sarnico e cotto. L'effetto dell'insieme non potrebbe essere più distante da quello del precedente veneziano: lo sfrondamento drastico dei triti ornamenti coducceschi e l'impiego di volumetrie più gravi, ribadisce certo il rapporto con la laguna, ma anche con un linguaggio molto vicino alle esperienze albertiane e bramantesche forse di derivazione padana. L'inserzione al centro delle lunette di due piccole edicole con timpano ricurvo, non possono che ricordare l'articolazione tripartita delle facciate coduccesche a salienti ricurvi, ma, più verosimilmente, si avvicinano all'articolazione della struttura centrale propria della facciata di Santa Maria dei Miracoli a Brescia, attribuita da Luciano Anelli a Bernardino da Martinengo attorno al 1500. Tuttavia il linguaggio impiegato dall'architetto a Chiari, rispetto a quello del cantiere dei Miracoli, risulta più vicino a espedienti lombardi, come si vede nella chiesa di San Rocco, e come si può notare nel prospetto della facciata del Duomo. La filiazione codussiana delle opere di Bernardino (se di lui si tratta) a Chiari passa attraverso esperienze figurative lombarde, senza le quali sarebbe impossibile immaginare risultati di questo genere. Quest'ultima affermazione è di particolare importanza perché l'architettura della facciata, verosimilmente assegnabile al Martinengo, possiede una coerenza strutturale e una maturità nell'uso del linguaggio rinascimentale, che segna un deciso stacco dalla più volte citata facciata dei Miracoli, dove è ancora fortissimo il senso iperdecorativo veneziano, e dalla rustica, quasi dialettale, articolazione dei volumi e delle decorazioni della locale chiesetta di San Rocco⁵⁴; il prospetto, già mutato dopo pochi anni, ma facilmente ricostruibile, appare ormai anticipare tutte le soluzioni costruttive adottate nelle più tarde facciate di San Giuseppe e delle Grazie⁵⁵.

La facciata del Duomo è, per così dire, tangenzialmente codussiana, per quel sapore di 'vergine' nitore che ispira nella scansione delle superfici, ma è assai più legata a moduli costruttivi che nel retroterra bresciano si agganciano alla produzione 'minima', quella

⁵⁴Un organismo compiutamente armonico com'era la facciata del Duomo di Chiari e particolarmente il trattamento delle superfici e degli elementi architettonici, presuppone una padronanza della sintassi progettuale che troppo si distanzia dalla facciata elegantissima, ma ancor del tutto dipendente dai prototipi (e della laguna e del nuovo corso lombardo) della chiesetta di San Rocco, fondata, secondo il Rota (1880, p. 144), dopo la pestilenza del 1477.

⁵⁵Una volta semplificate le superfici e ridotti a quattro i pilastri, coronate con timpano classico ottusangolo e con rinfianchi semplici (a spioventi o ad anse) le facciate delle chiese bresciane del Cinquecento manterranno, pur con comprensibili variazioni, questa articolazione per tutto il secolo.

⁵⁶Possibili consonanze della facciata del Duomo si ritrovano negli schemi costruttivi delle cornici di alcuni polittici (per altro già datate a quell'epoca) come quello di Paolo da Caylina il Giovane (dopo il 1506) della chiesa di Sant'Angela Merici a Brescia col quale la facciata del Duomo condivide articolazione e proporzioni. Per questo polittico si veda: GIUFFREDI, 1997, pp. 52-53. La suggestiva proposta, purtroppo non suffragata da documenti, che la cornice lignea sia da attribuire allo scultore clarense Clemente Zamara, potrebbe far sospettare un proficuo contatto tra l'architetto e lo scultore a tutt'oggi ancora insospettato.

⁵⁷In tal modo la parte centrale della facciata risultava più stretta dell'effettiva larghezza della navata centrale e, una volta alzato il tetto, i muri della navata dovettero essere integrati nel vecchio organismo.

⁵⁸Per i progetti, soprattutto per il modello ligneo del Duomo di Pavia si rimanda a VISOLI, 1994, pp. 463-464, n. 54.

⁵⁹AGOSTI, 1995, p. 91. «Nel catalogo degli scultori in marmo [del *De Sculptura* di Pomponio Gaurico (1503-04)], dopo Mino da Fiesole, Antonio Rizzo, Pietro Lombardo ed i suoi figli e Cristoforo Solari e prima di Pirgotele, Benedetto da Maiano, Michelangelo, Andrea Sansovino, Francesco Rustici, sta scritto: "Dignus et qui nominetur Brixiani praetorii architectura et Cesaribus Gaspar Mediolanensis"».

Anche nel contratto per il portale di Chiari Gasparo da Coirano è detto «*lapicida architectum, et ingenierum*».

⁶⁰RIVETTI, 1912, pp. 123-124.

⁶¹WADDING, 1731-41, vol. XV, pp. 68-69, citato in RIVETTI, 1912, pp. 123-124.

degli scultori⁵⁶, per cui le innovazioni bernardiniane si innervano di soluzioni importate da cantieri come quello della Certosa di Pavia attraverso memorie figurative, se non addirittura attraverso schizzi e appunti. L'articolazione della facciata del Duomo infatti segue proporzioni modulari non coerenti coi classici rapporti di 2:1 che regolano l'interno tardogotico, ma anche le facciate progettate dal Codussi⁵⁷. E questi rapporti denunciano una filiazione albertiana e bramantesca filtrata dalla sensibilità di operatori lombardi vicini ai cantieri pavesi, ma operosi un po' in tutta l'alta Italia. Non è affatto da dimenticare che il progetto di completamento della facciata della Certosa attribuito a Cristoforo Lombardo, prevedeva un culmine a lunetta, ma è ancor più significativo che i rinfianchi della facciata di Chiari (non a quarto di cerchio come diceva il Peroni, ma a saliente leggermente arcuato) abbiano un diretto corrispettivo in quelli progettati da Rocchi e Fugazza per il Duomo di Pavia⁵⁸. Ma questo significa anche che si potrebbe supporre che il ruolo di Gasparo da Coirano non si esaurisse nella semplice esecuzione del grande portale scolpito, ma si allargasse in qualche modo all'ambito progettuale, forse in collaborazione con Bernardino. E questo non è da escludersi a priori se, come già altri hanno rilevato, al nome di *Gaspar Mediolanensis* viene associato il titolo di architetto per il Palazzo della Loggia e a lui viene assegnata per i portali di Salò e di Chiari la progettazione di tutta l'architettura oltre che delle decorazioni scultoree⁵⁹.

III. Vicende fino alla metà del secolo

La prima cappella del Corpo di Cristo e la consacrazione degli altari

Della Scuola del Santissimo Sacramento, sebbene gli *Atti* della Visita Apostolica di san Carlo la dicano *antiquissime instituta*, non esiste una data certa di fondazione. Il Rivetti⁶⁰, riferendosi al Wadding⁶¹, ritiene che sul finire del 1494 il Beato Bernardino da Feltre, dovendosi recare da Brescia a Pavia, sia passato per Chiari e incontrandosi con un professore di grammatica, forse l'Olivieri o il Rapicio, abbia raccomandato l'educazione dei giovani e, probabilmente nello stesso frangente, abbia istituito la Scuola. Il primo atto della Scuola data al 2 settembre 1500, quando Ambrogio de Rufis, *nomine et vice totius congregationis Sanctissimi Corporis Christi terre de Claris*, con atto rogato dal notaio Pecino *quondam* Baldassarre Bigoni, acquistò da Giovanni Bosetti una casa con terreni annessi

situata nella contrada di Zeveto *ad finem et effectum construendi et fabricandi capellam magnam et pulchram Corporis Domini Iesu Christi*⁶². Il luogo dove sarebbe sorta la cappella era adiacente alla nuova chiesa, confinante a sera con la cappella dedicata a San Nicolò. I lavori di costruzione dovevano essere già ultimati il 21 ottobre 1522 quando Filippo de Vegiis, vicario generale del vescovo Paolo Zane, insieme agli altari di san Giacomo, di san Fermo, di san Giuseppe e di san Silvestro⁶³, consacrò anche quello del Corpus Domini. La costruzione, sebbene sia possibile risalirvi solo per via ipotetica⁶⁴, era assai semplice, a pianta longitudinale terminante con un'abside semicircolare, seguiva l'orientamento della chiesa e misurava circa undici metri di lunghezza per cinque di larghezza. La volta a botte, divisa in tre campate, era decorata con motivi geometrici a lacunari.

Come ricorda ancora la memoria della consacrazione della chiesa e degli altari⁶⁵, l'8 ottobre 1526, in occasione della visita generale, vennero consacrati da Mons. Mattia Ugoni, Vescovo di Famagosta, gli altari dei santi Giovanni Battista e Cristoforo, di san Bartolomeo e dei santi Antonio da Padova e Giustina.

Nella visita di Donato Savallo (27-28 febbraio 1545) vengono descritti con precisione gli altari, la loro ubicazione e le famiglie che ne avevano il patronato⁶⁶; il visitatore annota anche che esiste un battistero la cui vasca è di pietra ed è chiuso da una struttura in legno⁶⁷. Con buona probabilità la vasca battesimale venne sostituita nel 1560 con un'altra di fattura non raffinatissima, oggi conservata nei depositi della Parrocchiale⁶⁸. Ancora il Savallo fa menzione di una reliquia, oggi perduta, del braccio di san Silvestro *clausum in uno brachio argenti et alias reliquias multas*. La descrizione della chiesa nella testimonianza del Savallo è tuttavia molto generica: il visitatore si limita a definirla *in structuris bene constructam amplam et bene edificatam cum altari maiori et alijs infrascriptis consecratam*.

In sagrestia⁶⁹, che dice *sub bona custodia rectam et gubernatam*, ricorda molti paramenti, libri, sedici calici, un tabernacolo e una croce d'argento, gli stessi che sono più volte menzionati nelle deposizioni del processo di cui si è parlato poco sopra⁷⁰. Tra questi arredi doveva trovarsi la croce preziosa d'argento fatta nel 1510 e data in pegno a Bernardino dalle Croci dal prevosto Andrea Balladore «per haver dinari da torre le bolle et expedir la unione de la capella de San Fermo», quindi venduta da Bernardino ai frati crociferi di San Giorgio maggiore a Venezia e recuperata nel 1542 per 55 scudi d'oro

⁶² RIVETTI, 1912, p. 159.

⁶³ Di tutti questi altari solo quelli di san Giacomo e san Giuseppe hanno mantenuto l'originaria dedizione.

Il Rivetti (1920 ed. 1983, pp. 10-11) afferma che: «Al tempo del processo Savallo [1545] gli altari della nostra chiesa parrocchiale erano, come anche oggi, undici, e cioè l'altar maggiore dedicato ai Santi Faustino e Giovita, quello dell'Immacolata Concezione di Maria Vergine a destra dell'altar maggiore, di giuspatronato della famiglia Zola, quello di san Nicolò a sinistra dell'altar maggiore (fu poi dedicato a San Pietro Martire e ora al Sacro Cuor di Gesù), quello del Santissimo Sacramento pure a sinistra dell'altar maggiore, quello di San Giacomo, di San Fermo, di San Giovanni Battista con San Cristoforo, eretto a spese del medico Michele Bajetto, quello di San Giuseppe pure a destra, quello di San Silvestro, di Sant'Antonio, ed uno dedicato allo Spirito Santo a sinistra».

⁶⁴ Nel 1792, infatti, il prevosto Morcelli, desiderando costruire un passaggio per la cappella del Crocifisso da lui allestita utilizzando il vano sottostante il coro, ridusse una parte dell'area, corrispondente all'abside e alla campata più prossima all'altare, a corridoio di raccordo e l'area rimanente, coperta da cupola con alto tamburo, mutata d'orientamento, a nuova cappella della Madonna delle Grazie, titolo col quale già dalla fine del '600 era stata cambiata la dedizione dell'altare. La trasformazione seicentesca della cappella era consistita probabilmente nell'innalzamento della cupola in corrispondenza delle prime due campate e un'abbondante decorazione a stucco. Quest'ultima, specie nelle due eleganti teste di cherubino che fungono da capitelli delle lesene dell'arco trionfale, mostra forti legami con la decorazione della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio, sempre in territorio clarense, che alla fine del '600 veniva compiuta e abbellita (RIVETTI, 1915, pp. 144-145). Indizi sullo stato della cappella alla fine del Settecento sono in BMC, MORCELLI, *Memorie della prepositura clarense*, Arm. Mss., B. II, 6., f. 5v.

⁶⁵ RIVETTI, 1920 ed. 1983, pp. 71-72.

⁶⁶ BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 5). Nell'elenco degli altari non risulta più quello dedicato a san Bartolomeo; in sua vece si trova l'altare dello Spirito Santo.

⁶⁷ «Invenit vas ex lapide et aquam baptismi satis competentis mundam, et coptorium ligneum cum clavi satis competentis clausum et ornatum». In BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 5).

⁶⁸ È un manufatto circolare in pietra bianca del diametro di 85 centimetri decorata a valve incise. Sul bordo corre la scritta lacunosa tratta dal Vangelo di Giovanni (cap. 3, 5) «NISI QVIS RENATVS FVERIT EX AQVA ET SPIRITV SANCT [O NON POTEST INTROIRE] IN REGNVN DEI. DIE VI SEPT MDLX». La data 1560 permette anche di ritenerlo manufatto non raffinatissimo di ambito locale, utilissimo per conoscere, almeno a brani, l'entità delle suppellettili che ornavano il Duomo nel Cinquecento.

⁶⁹ La sagrestia nuova, costruita nel 1673-77, doveva occupare parte dell'area su cui si trovava la sagrestia vecchia, distrutta perché pericolante.

⁷⁰ «Item visitando vidit sacristiam valde paramentis sericis et auri, libri, sexdecim calicibus uno Tabernaculo magno argenteo ad delationem corporis xpi Cruce magna argentea, et alijs necessarijs ornatam, et sub bona custodia rectam et gubernatam, ac in eadem sacristia vidit oleum sanctum et reliqua sacramenta sub tuta clausura Custodita et tenta ac paramenta corporalia et purificatoria munda». BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5. (doc. 5).

Il reliquiario, l'oggetto più antico custodito in Duomo, racchiude oggi la reliquia del sangue dei santi Faustino e Giovita, ma in origine doveva trattarsi di un ostensorio ambrosiano successivamente trasformato. La base esalobata con orlo a trafori e facce decorate a graffito s'innesta nel fusto esagonale interrotto da un nodo architettonico con sei nicchie cuspidate spartite da colonnette tortili. Entro le nicchie sono inserite alternatamente statuette rappresentanti la Vergine col Bambino e un Santo con la spada. La teca cilindrica è ripartita in sei archi polilobati su colonnette tortili. Sopra gli archi si impostano timpani triangolari traforati decorati con gigli stilizzati. Il cupolino conico decorato ad embrici graffiti termina con bulbo baccellato e grande croce apicale non coeva. Adriano Peroni lo collega ai reliquiari più ricchi usciti dalla bottega dei Dalle Croci alla fine del XV secolo e conservati a San Faustino Maggiore e nella Cattedrale di Brescia. Recentemente Renata Massa anticipa la datazione ritenendolo informato interamente al gusto tardogotico e non ancora aperto, come quelli citati dal Peroni, a chiare suggestioni rinascimentali. Per questo lo colloca alla seconda metà del XV secolo facendolo precedere a quelli della Cattedrale e di San Faustino. Le componenti gotiche si ritrovano, secondo la Massa, nei sinuosi steli fioriti del piede e nella flessuosità delle statuette del nodo, ma anche, a mio parere, nel sottocoppa sfaccettato. In genere poi la misurata scansione degli elementi decorativi e delle superfici mi sembra possa confermare la datazione proposta dalla Massa anche se da reliquiari datati (come l'ostensorio di Lovere, datato 1488) è possibile vedere il persistere di forme decisamente gotiche, senza particolari influssi rinascimentali, fino allo spirare del XV secolo.



Ignoto argentiere della metà del XV secolo

Reliquiario del sangue dei santi Faustino e Giovita

Argento in getto e in lamina sbalzato,
cesellato, inciso traforato e dorato
altezza cm. 37
Sagrestia.

Bibliografia

RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 94; PERONI, 1964, p. 749; MASSA, 1997, pp. 88-89.

dal canonico Ludovico Alessandrini⁷¹, la navicella d'argento commissionata sempre a Bernardino dalle Croci al quale nel 1528 era stato fornito dell'argento, e il turibolo e i quattro candelieri acquistati l'anno successivo dagli eredi di Bernardino (morto nel luglio del 1528)⁷². Unico superstite dell'antica suppellettile è un piccolo ostensorio ambrosiano ridotto a reliquiario del sangue dei santi Faustino e Giovita, salvato dalla distruzione, che riprende modi ancora gotici e fa supporre si tratti di un oggetto in uso già nella vecchia chiesa.

Immutata appare la situazione nella Visita Pastorale del vescovo Domenico Bollani (7 settembre 1565), in cui il prevosto Faustino Cogi afferma che nella chiesa parrocchiale esistono otto cappelle e che la parrocchia conta tre canonici che col Prevosto formano il Capitolo, oltre a undici cappellani di cui otto titolari e tre mercenari amovibili⁷³. Il visitatore ordina soltanto che «sia finito l'altare dello Spirito Santo e ornata la cappella di tutto ad opera dei Marini»⁷⁴, secondo il legato del *quondam* don Battista Marini.

IV. L'organo di Graziadio Antegnati (1571)

Nelle memorie manoscritte del Rota si legge uno scarno appunto: «1571 polizza di saldo dell'organo della Parrocchia Graziadio Antegnato. Arch. Cap.»⁷⁵; lo stesso Rota ne *Il Comune di Chiari* afferma: «Graziadio Antegnato pose un nuovo organo, sostituendolo a quello di Leonardo Leuber»⁷⁶. Ai tempi del Rivetti il documento doveva essere già scomparso e lo storico riporta la notizia solamente in nota⁷⁷, senza appoggiarla ad alcun documento. Tuttavia la notizia che l'organo della parrocchiale fosse «dei celebri Antegnati» è una costante nei documenti che parlano dello strumento, soprattutto in quelli ottocenteschi e in particolare nel frangente della costruzione dell'organo Biroldi (1818)⁷⁸.

Se prestiamo fede alla memoria del Rota, a poco più di sessant'anni dalla costruzione dell'organo di Leonardo Leuber (1511), la Comunità decide di rinnovare lo strumento e di affidarne la realizzazione a Graziadio Antegnati, costruttore d'organi impegnato negli ultimi quarant'anni del secolo a fornire organi per diverse chiese di città come Brescia, Bergamo, Mantova, Crema e Cremona, oltre che per chiese del territorio⁷⁹.

Nulla si conosce della struttura dello strumento e nulla nemmeno della sua collocazione. In occasione della visita apostolica di



7. Organo di Graziadio Antegnati (1571). Chiesa di San Giuseppe, Brescia.

⁷¹BMC, RICCI, *Notizie di illustri Chiesesi cioè di Giovita Rapicio, con alcune sue operette e lettere, Fausto Sabeo, Gabriele Cardinal Rangoni, Ludovico Alessandrino*, Arm. mss., A.II.3. Tra i documenti sull'umanista Giovita Rapicio raccolti da Ludovico Ricci, si trova il verbale steso nel monastero di San Giorgio maggiore il 24 marzo 1542 nel quale il Rapicio figura come testimone.

⁷²I documenti un tempo nell'archivio parrocchiale nella cartella *Documenti per la storia del secolo XVI*, ff. 65 e 68, sono citati in RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 92 note 169-170.

⁷³Nella lista delle cappelle il prevosto non menziona gli altari di sant'Antonio e di san Silvestro. Ricompare invece nella lista quello di san Bartolomeo. In altro luogo del verbale (*Ordinatio in ecclesia praep. de Claris*) si menziona anche quello di san Silvestro. Per la visita del Bollani si veda: GUERRINI, 1915, pp. 59-72. Più recentemente FUSARI 2, 1993, pp. 25-28, con traduzione del verbale della visita.

⁷⁴FUSARI 2, 1993, p. 28. Il *quondam* don Battista Marini aveva legato 12 piò di terra con tre ore d'acqua, con onere e obbligo che gli eredi facessero celebrare quattro messe ogni settimana.

⁷⁵BMC, ROTA, *Memorie storiche di Chiari I*, Arm. mss. II, B.II.4, p. 124.

⁷⁶ROTA, 1880, p. 184 nota 2.

⁷⁷RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 65 nota 148.

⁷⁸APC, Fald.: *Organo Biroldi (1817)*, carteggio e ricevute di pagamento, Cartella: *Mandati di pagamento per il nuovo organo (1818)*, E. 2. 1 (docc. 91 e 92).

⁷⁹La scheda personale su Graziadio Antegnati (che non comprende l'organo di Chiari) è stata curata da Oscar Mischiati. Eccone l'elenco (con integrazioni dello scrivente, riportate in corsivo): 1565-Mantova: S. Barbara; 1566-67-Bergamo: S. Spirito; 1569-Cremona: S. Agata; 1571-Chiari: *Duomo*; 1572-Morbegno: S. Giovanni Battista; 1573*-Asola: *Duomo*; 1581-Brescia: S. Giuseppe; 1584-Bergamo: S. Maria Maggiore (manutenzione); 1584-88-Bellinzona: Collegiata; 1585-Quinzano: S. Rocco; 1586-Crema: *Duomo*. MISCHIATI, 1995, p. 143.

*Mischiati scrive 1575, ma esiste un documento, riportato dall'autore, in cui l'Antegnati, nel 1573, sollecita il pagamento per il suo lavoro.

⁸⁰RIVETTI, 1910, p. 160.

⁸¹Sotto l'organo della chiesa di San Giuseppe a Brescia è ancora collocato un piccolo altare che funge anche da sostegno per la cantoria. DOROSINI, 1961, p. 19: «Per sostenere la pesante costruzione, fu posto come sostegno un pilastro, parte in pietra parte in muratura, non certamente in stile colle colonne del tempio, e per diminuire lo sconcio, che deturpa la linea architettonica, fu eretto a ridosso un altare dedicato all'*Ecce homo*, chiuso da una cancellata in ferro battuto».

⁸²Il Rivetti (1920 ed. 1983, p. 65) le dice «... tutte intagliate e dorate, simili a quelle che si ammirano ancora nella vicina chiesa di Santa Maria», ma le cantorie di Santa Maria furono scolpite da Giacomo Faustini nel 1673 e nel 1692. Inoltre le suture agli angoli delle ante fanno supporre la presenza di plinti e capitelli per colonne e non per cariatidi.

⁸³RIVETTI, 1910, p. 167: «L'Abbiati deve esser venuto tra di noi in sul principio di luglio del 1580, portando gli *Atti della Visita*, che si conservano nell'archivio della Curia Arcivescovile di Milano, la data del 9 luglio, e si fermò fino al 15; ritornò qui ancora il 29 luglio, trattenendosi fino al 2 agosto per completare il processo per certa cappellania *Marini* di cui avremo a parlare in appresso».

⁸⁴FAPPANI, 1984, p. 100. Il Rivetti (1910, p. 157) precisa: «In generale la Parrocchia fu trovata in buone condizioni: ormai erano scomparse anche le ultime reliquie dell'eresia luterana che circa quarant'anni prima avea avuto fra di noi alcuni seguaci, anche tra il clero, grazie specialmente alla vigilanza e all'energia del Prevosto *Giovita Cogi*, protonotario apostolico (eletto nel 1549, + nel 1580); l'integrità della fede ed il buon costume regnavano nella nostra parrocchia», e poco più avanti (p. 165): «La casa del Parroco come quelle dei Canonici, che si trovavano a tergo del Coro, erano vecchie e cadenti, non abitate quindi dai beneficiati che tutti risiedevano in case paterne: del che si lagnava la Comunità che domandava al Visitatore obbligasse i beneficiati ad abitare le case del beneficio onde con maggior comodità e sicurezza di trovarli potesse ivi recarsi chi abbisognava del loro ministero. E il Visitatore assecondando i giusti desiderii della Comunità prescriveva ai beneficiati che appena fossero riattate dal Comune le case del beneficio in esse abitassero».

⁸⁵RIVETTI, 1910, pp. 177-180.

⁸⁶Anche in questo elenco è omissa l'altare dedicato ai santi Antonio da Padova e Giustina.

⁸⁷RIVETTI, 1910, p. 160.

san Carlo il Visitatore ordinò la rimozione dell'altare di san Silvestro che si trovava sotto l'organo⁸⁰; questo ci porta a supporre che l'organo fosse collocato nella prima campata della chiesa partendo dal presbiterio, come ancor oggi si vede nella chiesa di San Giuseppe a Brescia, il cui organo fu costruito dallo stesso Graziadio qualche anno più tardi, nel 1581⁸¹. Altre informazioni indirette ci sono offerte dalle ante che furono commissionate dal Comune verso la fine degli anni Venti del Seicento e che ci permettono di ritenere che le misure della facciata fossero quelle classiche degli organi della bottega degli Antegnati, cioè di circa cinque metri per quattro, e che il prospetto fosse formato da due colonne con capitello corinzio, architrave e frontone classico, senza l'esuberanza decorativa supposta dal Rivetti, tipica invece delle casse d'organo più tarde⁸².

V. La visita apostolica di san Carlo (19 ottobre 1580)

San Carlo giunse nella zona di Chiari nell'ottobre del 1580, reduce da Palazzolo e si trattenne a Rovato dal 10 al 16 e poi dal 21 al 22 ottobre. A Chiari giunse il 19 ottobre. La visita del Borromeo era stata preceduta, come al solito, da quella del Visitatore apostolico, in questo caso Ottavio Abbiati de Foreis, canonico ordinario del Duomo di Milano, nei mesi di luglio e agosto⁸³. In sintesi, secondo il Fappani, a Chiari san Carlo «riconobbe il titolo di Collegiata e dispose che si facesse la lezione teologale e si tenesse la spiegazione del Vangelo. Ordinò inoltre che venissero riattate la canonica e le case del beneficio. Obbligò i fratelli Leali a restituire i frutti indebitamente percepiti a danno della Cappellania Marini»⁸⁴, ma soprattutto si dedicò all'istituzione o al riconoscimento di enti e fondazioni di beneficenza già esistenti come il *Monte di pietà* ed il *Consorzio dei poveri*⁸⁵.

Per quanto riguarda la chiesa parrocchiale poco era cambiato dalla visita del Bollani; d'altronde il Vescovo aveva trovato gli edifici di culto abbastanza in ordine e non aveva chiesto alcuna modifica. Gli altari nei verbali della visita di san Carlo sono ancora undici, tutti consacrati ad eccezione di quello dedicato allo Spirito Santo⁸⁶. Per ordine di san Carlo vennero tolti gli altari dedicati a san Silvestro che si trovava sotto l'organo, i cui oneri passarono all'altare di san Nicolò, l'altare dedicato allo Spirito Santo, trasferendone gli oneri a quello di san Fermo e l'altare di san Bartolomeo, addossato a una colonna, che fu trasferito in Santa Maria⁸⁷. Decretò inoltre che gli altari della navata destra fossero muniti di cancelli e di una predella

di legno. L'intervento del Borromeo fu quello quindi di dare il decoro necessario agli altari, eliminando quelli che si trovavano in luoghi poco dignitosi, presso una colonna o sotto l'organo e di garantirne la sicurezza e, in certo senso, l'inviolabilità, secondo i dettami teologici espressi dal concilio tridentino.

Gli interventi del cardinale riguardarono certo la sistemazione postconciliare degli altari e la vigilanza sull'ortodossia dei culti, ma dagli atti della visita emergono anche le minute necessità della parrocchiale. La chiesa fu trovata *ampla et honorifica*, tuttavia il Borromeo prescrisse di approntare quanto prima i sedili in coro per i sacerdoti, di provvedere entro due mesi alla costruzione di quattro confessionali e di munire almeno il rosone della facciata e le finestre del coro di vetri⁸⁸. Le sedie del coro furono però costruite solo nel 1590 a spese del Capitolo e alla spesa concorse anche la Comunità con deliberazione del 3 febbraio 1590⁸⁹.

VI. Il rinnovamento barocco del Duomo

L'ancona nuova del presbiterio (1616)

Nel 1612 don Agostino Gallo lasciava alla Comunità mille lire planet perché entro due anni dalla sua morte si provvedesse all'ancona e alla pala per l'altar maggiore di San Faustino⁹⁰; il dipinto doveva rappresentare «in meggio l'Assumptione della Gloriosa Vergine Maria, et dalli parti (...) Santi faustino, et Jovitta». In ottemperanza alle volontà del Gallo, il 17 dicembre 1614 la Comunità eleggeva i reverendi Giovan Battista Giugno e Giovanni Fogliata come deputati alla costruzione dell'ancona⁹¹. Successivamente, il 3 febbraio 1615, durante il Consiglio della Comunità, l'architetto e intagliatore Giuseppe Bulgarini, incaricato di fornire l'ancona lignea, consigliò di chiudere i tre finestrini centrali dell'abside e di aprirne due nuovi nelle pareti laterali del presbiterio⁹². In quella occasione non si menziona l'autore della pala, che invece risulta compiuta da Francesco Giugno nel 1616⁹³.

Nulla si conosce del precedente assetto del coro, ad eccezione delle scarse notizie del 1494-95 che lo dicevano decorato con pitture e delle indicazioni carliane che ce lo tramandano assai spoglio, se il Visitatore dovette, come si è detto poco sopra, ordinare che venissero messi i vetri alle finestre e costruite quanto prima le sedie del coro. Nulla si sa dell'altare che era stato consacrato nel 1500 e che dovette rimanere in opera. Piuttosto è importante sottolineare che col lascito di don Agostino Gallo si apre una vera e propria campa-



8. Giuseppe Bulgarini, Cassa d'organo. Santuario, Tirano (SO)

⁸⁸RIVETTI, 1910, p. 167. Il Visitatore prescrisse che le restanti finestre fossero chiuse almeno con della tela.

⁸⁹BMC, Cartella: *Documenti di memorie patrie*, fascicolo 2, *Processo Savallo 1545 e copie di alcuni documenti antichi*, Arm. mss. C.I.1. (doc. 7). Testimonianza del documento anche nella raccolta del Rota: BMC, ROTA, *Memorie storiche di Chiari I*, Arm. mss. II., B.II.4, p. 103. Si legge: «Il comune annuendo a una supplica presentata dal Prev. e Can. onde essere ajutati nelle spese fatte per la costruz. delle sedie del Coro, assegna 100 lire planette».

⁹⁰ACCaC, Libro: *Eredità Gallo*, f. 3v. (doc. 8).

⁹¹ACCaC, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 30r. (doc. 9).

⁹²Nel verbale del Consiglio Comunale del 3 febbraio 1615. ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A. II. 5. f. 37r. Citato in RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 34. (doc. 10).

⁹³Risultano pagamenti a Francesco Giugno (1 giugno 1616) e a Giuseppe Bulgarini (25 maggio 1616) in ACCaC, Libro: *Eredità Gallo*, ff. 40r-42r. La pala, secondo la testimonianza del Rivetti (RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 60), fu conservata, dopo la sua rimozione dall'altar maggiore, prima nella chiesa di San Bernardino e dal 1916 di nuovo nella Chiesa Parrocchiale. In seguito passò alla Pinacoteca Repossi ove si trova attualmente. Nessuna notizia invece dell'ancona lignea del Bulgarini.

Il dipinto non è stato restaurato recentemente e presenta vernici alterate e ingiallite che rendono poco leggibili i valori cromatici della tela. La struttura della pala segue il classico schema piramidale con la Vergine, il Bambino e i due santi in abiti militari. Sullo sfondo è rappresentata la scena del martirio. In origine la tela era la pala d'altare della Parrocchiale, sostituita nel 1845 dall'attuale dipinta da Francesco Podesti. Trasportata dapprima nella chiesa di San Bernardino e nel 1920 di nuovo nella Parrocchiale, entrò in Pinacoteca in data ancora sconosciuta con attribuzione a ignoto.

Il Rivetti, senza esibire alcun documento, la dice con certezza opera di Francesco Giugno, databile al 1616. La critica successiva ha mantenuto l'attribuzione al Giugno; il Terraroli sposta la data di esecuzione attorno al 1620 per motivi stilistici, opinione non condivisa più recentemente dal Loda che ritiene più plausibile la data tradizionale.

La pala venne commissionata a Francesco Giugno dalla Congregazione di Carità in esecuzione del testamento di don Agostino Gallo che, insieme alla somma di denaro per la esecuzione della pala e dell'ancona del Bulgarini, aveva stabilito con precisione l'iconografia del quadro. Per la pala del Giugno rimangono pagamenti al 1616 nel registro *Eredità Gallo*, nell'archivio della Congregazione di Carità.

Il dipinto risente dei fortissimi contatti del Giugno con la pittura di Palma il Giovane. Particolarmente vicini al Palma sono gli angeli del corteggio che ricordano il medesimo soggetto della pala della *Madonna del Rosario* nella Parrocchiale di Rovato (firmata dal pittore veneziano). Affinità stilistiche e compositive si trovano anche con la pala del Palma dipinta per la chiesa veneziana dei Tolentini.

Il dipingere ampio, sapido e carnoso di questa pala la rende opera particolarmente interessante nel *curriculum* dell'artista che si produce qui in particolari tonalità argentee e fosforescenti di chiara ascendenza palmesca, ma anche derivate dalla locale tradizione foppesco-morettesca. Lo scorcio naturalistico col Martirio mostra una *vis* compositiva e una prontezza nel tratto che appare più libero e deciso che ci permette di apprezzare un Giugno capace di descrizioni quasi calligrafiche e di preziosissime variazioni dei particolari.

Bibliografia

RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 60 nota 139; PASSAMANI, 1964, p. 603 nota 1; *Il volto storico*, 1985, p. 48 scheda E 4; TERRAROLI, 1991, pp. 27-28 scheda 9; LODA, 1996, p. 11.



Francesco Giugno (Brescia, 1577-1621)
**La Vergine col Bambino
e i santi Faustino e Giovita**

Olio su tela, 371x251 cm
Pinacoteca Repossi, Chiari.

gna di rinnovamento del presbiterio e di tutta la chiesa. Dell'ancona del Bulgarini si è persa ogni traccia, tuttavia essa dovette suscitare subito qualche ammirazione e la volontà di ripensare tutta l'area del coro secondo il nuovo gusto barocco. Le opere superstiti del Bulgarini⁹⁴ mostrano una chiara predilezione per l'impaginazione architettonica sontuosa e affollata, ma anche un gusto per l'intaglio secco e inciso, di marca ancora cinquecentesca; si può supporre che anche a Chiari l'artista utilizzasse gli stessi elementi decorativi e architettonici e la concepisse secondo stilemi assai prossimi all'ancona seguita dal Montanino per la cappella di san Carlo pochi anni dopo, con colonne corinzie decorate nel fusto con viticci e grappoli d'uva e culminante con un timpano classico o a volute.

La cappella di san Carlo (1616-1624)

San Carlo venne canonizzato nel 1610, a soli ventisei anni dalla morte, e fu subito, in tutta la provincia ecclesiastica milanese un fiore di iniziative; l'anno successivo a Brescia, nella chiesa di San Lorenzo, venne eretto forse il primo altare dedicato al santo, e nel 1612 si iniziarono i lavori della chiesa di San Carlo alla Casa di Dio. In provincia furono molte le comunità che gli dedicarono altari e cappelle⁹⁵.

Il 30 gennaio 1616 il canonico Angelo Bosetti indirizzava una supplica alla Comunità perché si potesse erigere in Duomo una cappella in onore di san Carlo Borromeo « à sinistra parte alla Capella di Santo Josefo »⁹⁶, dove attualmente si trova il Mausoleo Morcelli. A causa di una grave malattia che serpeggiava in Chiari mietendo numerose vittime, il 20 marzo il Consiglio Comunale decretava la festa di precetto per il 4 novembre di ogni anno⁹⁷, cui fece seguito, il 3 novembre la deliberazione del podestà Zaccaria Lana perché nessuno, uomo o donna, ... *vogliano in modo alchuno dimani che si celebra la festa di esso Santo Carlo lavorare nè far lavorare... sotto pena a cadauno disobediante di lire venticinque planet... la qual pena sia a mettà applicata alla fabbrica di esso Santo Carlo*⁹⁸. Frattanto, la decisione definitiva della Comunità, il 27 luglio 1616⁹⁹, era stata quella di costruire la cappella a monte della chiesa, presso l'antica immagine di sant'Erasmo, sanando i dispareri sorti in seno al Consiglio. Vennero quindi nominati don Pietro Lorini e don Valerio Zola come deputati alla costruzione della cappella e ai necessari adempimenti presso la Curia Vescovile per la licenza di erezione dell'altare, che venne concessa dal Vicario Generale della Diocesi Antonio Arboreo il 13 ottobre 1616, a condizione che il Comune si accollasse in per-



9. Disegno dell'altare di san Carlo. In nero la struttura originale, in rosso le aggiunte della seconda metà del XVII secolo.

⁹⁴ Opere certe del Bulgarini sono solamente la cassa d'organo del Santuario della Madonna di Tirano eseguito in collaborazione col Salmoiraghi tra il 1607 e il 1618 e l'ancona dell'altare maggiore della parrocchiale di Vione del 1620. Notizie sull'artista in FENAROLI, 1877, p. 86; più recentemente LONATI, 1986, pp. 60-61.

⁹⁵ FAPPANI, 1984, pp. 115-120.

⁹⁶ ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 63r. (doc. 11).

⁹⁷ ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., ff. 67v-68r.

⁹⁸ Citato in RIVETTI, 1910, pp. 180-181.

⁹⁹ ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 80r. (doc. 12).

Ignorata dalle fonti antiche e dalle guide bresciane del Settecento, la tela venne attribuita dal Rivetti (1911) in un primo tempo ad Agostino Avanzi, e, in seguito (1920), più correttamente riportata nell'alveo della scuola palmesca, e attribuita a Francesco Giugno. Alla mostra su *La Pittura a Brescia del Seicento e Settecento* del 1935 apparve con l'attribuzione a Francesco Giugno. Più pertinente mi sembra l'attribuzione ad Antonio Gandino per motivi stilistici e tipologici, tra cui, non ultimo, il riferimento palmare del gruppo della Madonna col Bambino a quello della pala rappresentante *La Vergine col Bambino e i santi Antonio Abate, Carlo Borromeo e Francesco d'Assisi*, della parrocchiale di Collebeato sulla quale si è recentemente rinvenuta la firma. La commissione del dipinto deve aggirarsi attorno al principio degli anni Venti del Seicento, contemporaneamente alla realizzazione dell'ancona del Montanino, saldata nel 1624. Stilisticamente risulta più evoluta rispetto a quello di Collebeato a cui mancano le atmosfere turgide, l'incupirsi della tavolozza e questo ancor compresso dinamismo delle figure; piuttosto è avvicinabile alla pala con *La Vergine e i santi Firmo, Gottardo, Lorenzo, Vigilio e Giorgio*, per il Santuario della Stella di Gussago per la quale sono documentati pagamenti tra il 28 marzo 1621 e il 5 agosto 1623. La figura di san Francesco deriva invece dalla pala di Palma il Giovane rappresentante *La Vergine col Bambino e i santi Giovanni Battista, Carlo e Francesco*, un tempo nella chiesa dei Cappuccini di Gargnano, e collocabile attorno al 1618.

All'inizio del terzo decennio la pittura del Gandino rilegge, in chiave aggiornata, la tradizione bresciana del '500, soprattutto la struttura canonica (e morettasca) della pala d'altare, alla luce delle novità venete, in particolare dell'enfasi oratoria di Palma il Giovane. Emerge con chiarezza lo sforzo del pittore di mantenere salda la struttura classica introducendovi però quel serpeggiante 'farsi barocco' e quindi spettacolare della rappresentazione nella quale i santi non sono più visti frontalmente ma in intenso colloquio spirituale con la Vergine e, allo stesso tempo, veri tramiti con lo spettatore.

Bibliografia

RIVETTI, 1910, p. 182 nota 1; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 15; CALABI, 1935, pp. 45-47; MASON RINALDI, 1984, p. 93, n. cat. 151; STRADIOTTI, 1988, p. 752; BEGNI REDONA-PASINI, 1994, pp. 42-43.



Antonio Gandino (Brescia, 1565-1630) attr.

La Vergine col Bambino e i santi Carlo e Francesco

Olio su tela, 400x255 cm
cappella di san Carlo.

petuo la manutenzione della cappella¹⁰⁰. Dalla relazione fatta al Consiglio Comunale del 15 novembre 1616¹⁰¹ dai deputati alla fabbrica sappiamo che le opere murarie erano già iniziate, ma che serviva denaro per la prosecuzione dei lavori che dovevano essere conclusi comunque all'inizio del 1619 quando la Comunità (23 febbraio) deliberò di far fare il cancello di ferro per la cappella in modo da potervi celebrare le messe¹⁰². Camillo Cavalli, il 10 dicembre 1620, dotava l'altare di una pezza di terra di otto più in contrada di Cortezzano con l'obbligo di celebrare una messa perpetua e il diritto, per lui e i suoi discendenti, di eleggere il cappellano¹⁰³. Dieci anni dopo, con testamento rogato da Francesco Goffi l'11 gennaio 1630, lo stesso Cavalli lasciava un legato per la celebrazione di una messa quotidiana e l'obbligo agli eredi di far fare tre pianete di damasco da donare alla cappella¹⁰⁴.

L'altare in legno, scolpito da Antonio Montanino, fu compiuto più tardi, prima comunque del 1624, anno nel quale risultano pagamenti al Montanino a conto dell'ancona lignea¹⁰⁵. La struttura dell'altare, con le tipiche colonne impostate su mensole a voluta, intagliate con motivi a tralci di vite e putti, mantiene, rispetto ad esempi coevi, una compostezza e un equilibrio determinato dalla decisa sfrondata di elementi decorativi troppo esuberanti. Come in altri altari del Montanino (Navazzo 1641, Ghedi 1643, Verolanuova 1648) è costante l'attenzione alla resa fisiognomica e al modellato sempre morbido e libero, soprattutto nel motivo decorativo delle colonne. Nel corso del Seicento tuttavia all'ancona furono aggiunti i due angeli che reggono le insegne episcopali, le teste di cherubino alle basi delle colonne, i telamoni ai lati delle colonne e la grande valva al culmine dell'altare. Le fisionomie aguzze e le capigliature rigonfie ricordano da vicino i caratteri stilistici di Giacomo Faustini, in particolare nei telamoni che rassomigliano a quelli della cassa d'organo di Santa Maria scolpiti dal Faustini nel 1673¹⁰⁶. È quindi possibile ipotizzare che, in data imprecisata, fu commissionato allo scultore il lavoro d'intaglio di questi elementi decorativi per rendere più solenne l'ancona del Montanino.

La pala, attribuibile ad Antonio Gandino¹⁰⁷, rappresenta *La Vergine col Bambino e i santi Carlo e Francesco e un donatore*, ed è impostata secondo lo schema a piramide tipico delle pale controriformate con la Madonna al vertice e i santi sui due lati. Gli angioletti reggicortina sono un retaggio ancora tardomanieristico così come l'accento di architettura al centro del quadro. In basso a destra è raffigurato in abiti secenteschi l'ignoto offerente della pala¹⁰⁸.

Le pareti della cappella vennero decorate con affreschi dai pit-

¹⁰⁰Nel Consiglio Comunale del 23 ottobre la Comunità accettò la clausola (ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 83v). L'altare inoltre fu oggetto di legati da parte di Antonio Gattini (16 agosto 1617), Camillo Cavalli (10 dicembre 1620), Orazio Recenti (25 febbraio 1621) e Giacomo Vignadotti (27 febbraio 1622).

¹⁰¹ La Comunità decise di permettere ai Sindaci di prendere duecento scudi a censo del sei e mezzo per cento, al fine di proseguire i lavori. Nello stesso Consiglio ci si lamentò della condotta del canonico Bosetti che aveva impiegato per altri fini le elemosine devolute per la costruzione della cappella, sollecitando l'intervento dell'autorità ecclesiastica per la loro restituzione. ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., ff. 86v-87.

¹⁰² «... è stato deliberato... di far fare la seradora all'altare di Santo Carlo per poter lì celebrare le messe...» ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 158r.

¹⁰³ «... cum hoc facto, et conditione, quod electio sacerdotis qui habeat celebrare dictam missam sit semper apud suprascriptum d. Camillum, et post ipsum apud heredes, et successores suos, et alia ut in instrumento allegato». APCc, Libro: *Collectio decretorum, fundationum et memorabilium Ecclesiae collegiatae Clararum*, L.3, f. 60v.

¹⁰⁴ «statim post mortem predicti R. testatoris» e «pro una vice tantum, quod per eius heredes teneant fieri facere planetas tres dalmatici quarum prima sit, ut esse debent albi coloris. 2a rubei. 3a nigri coloris; ponendas in Sacello dicte ecclesie, ad hoc ut eis utantur omnes sacerdotes celebraturi ad dictum altare...» APCc, Libro: *Collectio...*, L.3, ff. 61r e 61bis.

¹⁰⁵ «Item deve haver scudi vinti cinque pagati ad Antonio Montanino scoltore per resto dell'Icona di Santo Carlo apar boletta 13 ottobre 1624 in filza». ACCs, Libro: *Entrate 1623-1713*, B.III.7., f. 5r. L'ancona, in legno dorato, venne completamente ridorata in occasione del terzo centenario della canonizzazione di san Carlo. La doratura compiuta nel 1910 ci ha però privato della policromia originale dando all'altare l'uniforme colorazione aurea odierna.

¹⁰⁶RIVETTI, 1921, p. 117.

¹⁰⁷Il Rivetti (1910, p. 182 nota 2), attribuiva erroneamente la pala ad Agostino Avanzo motivandola con la successiva commissione allo stesso per gli affreschi (oggi perduti) della cappella medesima; successivamente (1920 ed. 1983, p. 15) avanzava l'ipotesi che potesse essere di mano di Francesco Giugno.

¹⁰⁸ Il Rivetti (1910, p. 182) ipotizza che questo offerente sia il donatore dell'altare Camillo Cavalli; tuttavia le carte del Cavalli menzionano con precisione la dotazione di suppellettili e paramenti, ma ignorano la pala e la sua commissione.

¹⁰⁹ACCs, Libro: *Entrate 1623-1783*, B.III.7, passim.

¹¹⁰Il prevosto Pedersoli raccolse e descrisse in un ponderoso volume i benefici e i legati della Prepositura clarense. In alcuni luoghi stese anche brevi memorie su cose accadute e opere compiute durante il suo mandato. APCc, Libro: *Collectio...*, L. 3, ff. 409v-410r. (doc. 23).

¹¹¹ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 186r (doc. 13)

¹¹²ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 219r (doc. 14)

¹¹³Il Rivetti, (1920 ed. 1983, p. 60 nota 139) afferma che «I fasti della vita dei Santi Faustino e Giovita erano espressi, da pennello settecentesco, in grandi quadri appesi lungo le pareti della nostra chiesa; ma nell'occasione dei restauri furono levati...».

tori Agostino Avanzi e Alessandro Sampilli ai quali sono certificati pagamenti nei mesi di maggio, giugno, ottobre e novembre 1627 nel libro *Entrate* della Comunità¹⁰⁹. Purtroppo, forse durante i restauri ottocenteschi, questi affreschi sono andati perduti.

La decorazione del coro (1616-1633)

La collocazione dell'ancona nuova nel presbiterio diede inizio a una vera e propria serie di lavori di miglioramento della chiesa. Il rinnovamento in senso barocco di tutta la zona del coro coincide pressoché con la prima parte della prepositura di Pietro Pedersoli (2 giugno 1620 - 27 novembre 1653) che, in una *Memoria* stesa il 4 marzo 1639¹¹⁰, documenta i lavori svolti fino alla fine degli anni Trenta nella Parrocchiale.

Da questa *Memoria* sappiamo che, negli stessi anni in cui fu collocata l'ancona dell'altar maggiore, venne anche compiuto il cornicione della chiesa, grazie a un lascito di 2.000 lire planet. Le ispezioni nei sottotetti della chiesa hanno dimostrato che per un certo periodo di tempo le capriate del tetto, alzato, come si diceva, pochi anni dopo la costruzione del Duomo, poggiavano, come ancor oggi si vede nel Duomo di Salò, su pilastri di laterizio. Ai primi del Seicento quindi venne costruita la muraglia continua e definito architettonicamente il cornicione, di cui tracce rimangono nel sottotetto corrispondente alla parete di attacco del nuovo coro.

Già nel 1620, nel Consiglio Comunale del primo febbraio, la Comunità aveva deliberato di far dorare la cassa dell'organo¹¹¹, tuttavia, nel Consiglio del 10 marzo dell'anno successivo, si lamentava che nulla era ancora stato fatto. Nello stesso Consiglio si riteneva più opportuno, anziché procedere alla doratura della cassa, imbiancare tutta la chiesa *et purgandi polvere et alijs immunditijs adhuc organum predictum ac Icona altaris maioris magis eluceant*¹¹². Il Pedersoli afferma che fu nel 1623 che la Comunità, a sue spese, fece dorare la cassa dell'organo. A quella data però la trasformazione barocca del presbiterio era già avvenuta. Forse complice la tinteggiatura della chiesa, nel 1621 «furono messi li quadri in choro comperati dalli R R col'aquisto della cerca. l'anno 1626 comprassimo li doi quadri posti sotto le fenestre in detto choro noi altri come da sopra. li cornici poi li ha fatti fabricare la comunita et l'ornamento ancora...». Sia il Rota che il Rivetti, sebbene fossero a conoscenza della *Memoria* del Pedersoli, non mostrano interesse per la notizia, forse a causa della dispersione di questi quadri all'indomani dell'abbattimento del vecchio coro nel 1722¹¹³. Un contributo notevole al riconoscimento di

questi dipinti che decoravano le pareti del presbiterio è venuto da due documenti che ho rinvenuto nel libro *Entrate 1623-1713*, dell'Archivio Comunale di Chiari. Il primo riguarda i pagamenti nel maggio 1625 ad Antonio Montanino (lo scultore dell'altare di san Carlo) «al conto delli cornisamenti dell'otto quadri del coro»¹¹⁴, che permette di determinare il numero dei dipinti esistenti in coro nel 1625, ai quali vanno aggiunti i due, posti sotto le finestre, l'anno successivo. Il secondo riguarda i pagamenti a Giovan Mauro della Rovere «pitore in Milano a conto dell'ante dell'organo»¹¹⁵ il 22 aprile 1630. Questo secondo documento mi ha permesso di collegare le ante dell'organo dipinte dal Fiammenghino ad altri sette dipinti attribuibili a Giovan Mauro e al fratello Giovan Battista, rappresentanti la *Leggenda dei santi Faustino e Giovita*¹¹⁶, compiuti tra il 1621, o forse addirittura nel 1616, data in cui sono documentati pagamenti ai della Rovere per i *Misteri del Rosario* della chiesa di Santa Maria, e il 1633.

Gli episodi narrati riprendono in larga parte quelli dipinti in Sant'Afra da Gerolamo Rossi, ma soprattutto si rifanno alle *Leggende* volgari stampate e più volte ampliate dalla fine del Quattrocento in poi, fino a quelle importantissime di Ascanio Martinengo (1602) e di Ottavio Rossi (1624).

La commissione del ciclo è molto complessa e occupa un lungo arco di tempo; infatti i quadri, che in origine dovevano essere undici e di cui superstiti sono solo questi sette, furono compiuti in più riprese. Nel 1616, probabilmente per accompagnare la nuova pala dell'altar maggiore dipinta da Francesco Giugno, vennero commissionati i primi due dipinti (*L'ordinazione* e un altro perduto) dove è fortissima la presenza della mano di Giovan Battista, nello schema chiuso, ancora tardomanierista e nei profili aguzzi dei due santi. Nel 1621 furono eseguiti quindi gli altri sei dipinti (di cui solo quattro superstiti¹¹⁷) e vennero, secondo la *Memoria* del prevosto Pedersoli, collocati in coro. La Comunità fornì le cornici per questi otto quadri nel 1625, commissionandole, come si è detto, ad Antonio Montanino. Nel 1626 ancora il Pedersoli ci informa dell'acquisto dei due quadri posti sotto le finestre del coro¹¹⁸. Di questi superstiti è il dipinto dell'*Arresto dei due santi*. Più tardi, nel 1633, se si vuol tener fede alla data dipinta sulla cornice, fu compiuto il ciclo con la tela del *Martirio*, per la quale però non si ha alcun riferimento documentario.

I dipinti clarensi dimostrano ancora una volta la grande perizia dei Fiammenghini nel narrare in modo spiegato avvenimenti anche intricati con vena semplice e illustrativa. Il riferimento più prossimo

¹¹⁴ACCs, Libro: *Entrate 1623-1713*, B.III.7, f. 13r. (docc. 15-19)

¹¹⁵«Item scudi ottanta conti al Signor Nicolo Belendis à nome del Signor Gio Mauro della Torre (sic) pitore in Milano a conto dell'ante dell'organo...» ACCs, Libro: *Entrate 1623-1713*, B.III.7, f. 34r.

¹¹⁶In verità non si conosce il numero esatto delle tele dell'intero ciclo. Il Rivetti, (1920 ed. 1983, p. 60) afferma che la loro collocazione sotto il portico del vicino orfanotrofio maschile ne comportò in parte la perdita. Per la ricostruzione dell'intero ciclo si rimanda alla terza sezione di questo lavoro.

¹¹⁷*I santi Faustino e Giovita nel tempio del sole, I santi in carcere, Il miracolo presso il Ponte Molle e Il salvataggio dal naufragio presso Napoli*. Di un quinto, oggi perduto, rappresentante *La prova del piombo fuso*, si conserva un disegno pubblicato in: BORA, 1973, p. 34, scheda 149.

¹¹⁸Per pagare questi due quadri il Pedersoli sciolse uno dei livelli della parrocchia. APCc, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 176. (doc. 20).

¹¹⁹ «Sono esempi di questa rinnovata iconografia molti dei dipinti eseguiti dai pittori più in vista del primo trentennio del Seicento. Le loro opere coniugano l'elemento iconografico con quel dinamismo di cui si è parlato attraverso una sequela di *Martiri*, di *Decollazioni*, di *Estasi* dai connotati turbolenti e (quasi) psicologicamente disturbati». FUSARI in GATTI PERER, 1999, p. 136.

¹²⁰ APCc, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 409v.

¹²¹ APCc, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 410r. (doc. 22).

per questi dipinti è chiaramente quello dei Quadroni carliani del Duomo di Milano, con i quali condividono la *vis* narrativa e insieme il carattere spettacolare, molto adatto alla celebrazione delle gesta dei santi secondo i dettami tridentini sull'arte sacra¹¹⁹. Particolarmente nel dipinto del *Martirio* Giovan Mauro rilegge la tradizione milanese, soprattutto di Camillo Procaccini e del Cerano, piegandola alle sue esigenze di illustrazione piana e corale. Lo scintillio delle armature, gli effetti serici dei manti e la grandiosità dell'apparato scenico messo in atto in questi grandi quadri doveva apparire allo spettatore seicentesco come una grande parata sacra immediatamente comprensibile, chiara e illustrativa, del tutto in linea con i *desiderata* del Concilio di Trento.

A ideale complemento del ciclo dei santi martiri bresciani la Comunità commissionò ancora a Giovan Mauro della Rovere le ante dell'organo raffiguranti *I santi Faustino e Giovita a cavallo* e *I santi Faustino e Giovita all'assedio di Brescia*. La commissione di queste tele, sebbene l'unico pagamento certo sia del 1630, potrebbe risalire ancora al 1628, mente il Fiammenghino stava affrescando, insieme ad Agostino Avanzi, le pareti e la cupola della chiesa di Santa Maria. A quella data infatti si riferisce un pagamento da parte della Comunità al della Rovere purtroppo senza causale.

Ancora il Pedersoli ricorda che «l'anno 1637 fù posto il pulpito à spese della Comunità, eccetto scudi 30... raccolti pero in chiesa»¹²⁰; risale invece al 12 giugno 1638 il contratto del prevosto col milanese Pompeo Ghisalberti per la doratura della cantoria di fronte all'organo. Nel contratto si dice espressamente che «debba restar detta Cantoria indorata in qual modo e forma, ch'è anco il pozuole [ossia il balcone] dell'organo»¹²¹.

Giovan Battista della Rovere
(Milano, 1561- 1627/1630ca)

Giovan Mauro della Rovere
(Milano, 1675-1640)

Episodi della vita e del martirio dei santi Faustino e Giovita

L'arresto

Olio su tela, 315x190 cm

Chiesa di San Bernardino
Chiari.



I santi nel tempio del Sole

Olio su tela, 315x190 cm

Chiesa di San Bernardino
Chiari.



Questi dipinti fanno parte del disperso ciclo degli *Episodi della vita e del Martirio dei santi Faustino e Giovita*, che un tempo decorava il coro della Chiesa Parrocchiale, diviso oggi tra le chiese sussidiarie di San Bernardino, della Beata Vergine di Caravaggio e della Disciplina di Santa Maria Assunta. Il Rivetti è l'unico che menziona l'esistenza di questi quadri indicandone l'ubicazione e dicendoli di pennello settecentesco. Aggiunge che alcuni, posti lungo le pareti del locale Orfanotrofio Maschile, erano già irrimediabilmente perduti al suo tempo.

Gli episodi della Leggenda narrata da Ascanio Martinengo (1602), che riprende le narrazioni tradizionali delle Leggende volgari stampate e più volte ampliate dalla fine del Quattrocento in poi, ci aiutano a ricostruire la sequenza dei dipinti. Gli episodi narrati dal Martinengo sono i seguenti: 1. Al tempo di Italico prefetto di Brescia e del suo segretario Tiberio, nell'anno secondo dell'impero di Adriano, essendo questi in Gallia Cisalpina gli si presentano Italico e Tiberio per la questione della conversione di Faustino e Giovita. Adriano con rescritto permette di costringere i cristiani all'abiura anche con torture. 2. Italico a Brescia fa comunicare a Faustino e Giovita da Tiberio il rescritto imperiale; alla risposta dei santi Italico li fa condurre legati davanti a sé, cerca di convincerli, ma non riuscendovi li fa gettare in carcere fino all'arrivo dell'Imperatore. 3. Episodio nel tempio del Sole. 4. Episodio delle fiere e incarceramento. 5. Prova dell'Eculeo. 6. Prova del fuoco. 7. Prova dei carboni ardenti. 8. Apparizione angelica in carcere e comunione. 9. Prova della caldaia col piombo fuso. 10. Portati dagli angeli fuori dal carcere e ordinati dal Vescovo Apollonio. 11. Partenza per Milano e prova del piombo fuso in bocca. 12. Varianti alla prova dell'Eculeo e delle fiamme. 13. Prova dell'acqua bollente. 14. Accecamento. 15. Affidati ad Antioco che riprova coi tormenti e poi li ha in consegna per condurli a Roma. 16. Liberazione di Aureliano dal demonio presso il Ponte Molle a Roma. 17. Nel tempio Capitolino i santi liberano i soldati da spiriti immondi. 18. Esposti alle fiere in Roma. 19. Viaggio a Napoli. Recensione del tentativo di annegamento dalla nave. 20. Ricondotti a Brescia e qui decapitati. Il primo dipinto con *L'arresto* racconta come il prefetto Italico confermi la con-

danna avvenuta tramite lettera dell'Imperatore Adriano che un ministro tiene tra le mani e fa mostra di aver appena finito di leggere. L'episodio de *I santi nel tempio del Sole* narra come i due santi, costretti ad adorare la statua del sole, la facciano cadere in pezzi. Il terzo quadro narra tre diversi episodi: la prova del fuoco, la prova delle belve feroci e l'apparizione in carcere di angeli che comunicano i due santi. I martiri sono rappresentati due volte: dentro il fuoco a mani giunte e dietro la grata sullo sfondo dove si intravedono anche gli angeli che li comunicano. Il quarto dipinto presenta l'ordinazione dei due santi ad opera del vescovo Apollonio. La scena dell'*Ordinazione* è immaginata nella contemporaneità più assoluta, secondo il rituale seicentesco: il vescovo Apollonio al centro, consegna gli instrumenta, cioè gli oggetti propri del grado clericale assunto, ai due santi. Il *Miracolo presso il ponte Molle* narra la vicenda accaduta al ministro di Adriano, Aureliano, che presso il ponte Molle, nelle vicinanze di Roma, viene liberato dal demonio dalla parola dei due santi. Il *Salvataggio presso Napoli* ha, nella leggenda, molte varianti. Qui è stata scelta la versione che vuole i due santi gettati in mare dal porto (la piccola scena, quasi invisibile, a sinistra nella tela), salvati da un angelo e riportati a terra incolumi. Il *Martirio* dei due santi, compiuto alle porte di Brescia, è immaginato come una scena molto affollata dove campeggia il carnefice che sta per vibrare il colpo fatale. Molto complessa e in parte ancora oscura è la vicenda della commissione ai Fiammenghini di queste tele, che, insieme alle ante d'organo, costituiscono un consistente (e coerente) gruppo di dipinti compiuto tra il 1616 (quando i due fratelli della Rovere dipingono per l'altar maggiore della chiesa di Santa Maria i quindici misteri del Rosario) e il 1633. La ricostruzione del ciclo, di cui si è data una ipotesi di successione cronologica nel corpo del testo, è supportata, oltre che dai documenti, da una serie di dati stilistici e di 'sviste' che molto aiutano per la divisione in gruppi delle tele; a questi si aggiunga il formato molto vario che giustifica ipotesi di lacune.

Il primo gruppo di dipinti, che risale al 1616, era composto da due tele di cm. 270x200. unica superstite, si diceva è quella raffigurante *L'Ordinazione* dei due santi. In essa è facilmente rintrac-



I santi in carcere

Olio su tela, 315x276 cm

Chiesa della B.V. di Caravaggio
Chiari.



L'Ordinazione

Olio su tela, 270x200 cm

Chiesa di Santa Maria Assunta
Chiari.



La prova del piombo fuso

Penna, acquerello e biacca
su carta verde, 305x266 mm

Staatliche Graphische Sammlung, n. 2840
Monaco.

Il miracolo presso il ponte Molle

Olio su tela, 315x190 cm

Chiesa della B.V. di Caravaggio
Chiari.



Salvataggio presso Napoli

Olio su tela, 315x190 cm

Chiesa della B.V. di Caravaggio
Chiari.



ciabile la mano del maggiore dei Fiammenghini. La struttura è chiusa, simmetrica e la visione è frontale. La fisionomia dei due santi e di due inservienti del gruppo di sinistra, aguzza e secca, così come i panneggi dei personaggi del gruppo principale sono secchi e spigolosi, le pieghe dure e quasi cartacee e portano abbastanza chiaramente la marca dello stile di Giovan Battista.

Il secondo gruppo, databile attorno al 1621, era composto da quattro dipinti oblungi di cm. 315x190 e da due di formato quasi quadrato cm. 315x273. Di questi solo quattro sono superstiti e rivelano massiccia la mano di Giovanni Mauro, tanto nella impostazione, più libera e dinamica, che nel modo più morbido di rendere i panneggi e le fisionomie. I due quadri maggiori dovevano narrare, quasi come compendio, alcuni miracoli ricorrenti nelle leggende di martirio, e raccordare gli episodi narrati nei quadri minori.

Il terzo gruppo, del 1626, composto da due dipinti di cm. 315x190 ha un unico superstite, l'episodio dell'Arresto che rivela, nella continuità del linguaggio del secondo della Rovere, alcuni particolari incongrui con le precedenti rappresentazioni, e suggerisce uno stacco di tempo in cui il pittore ha dimenticato il modo con cui aveva caratterizzato i martiri bresciani. La fisionomia del santo in tunica gialla (che stando al quadro dell'Ordinazione sarebbe Faustino) non muta sostanzialmente, mentre l'altro santo ha il viso completamente diverso, la tunica non più blu scuro ma verde e il mantello annodato sul petto e non più (come in tutte le altre tele) tenuto dalla tunica. Inoltre il grande armigero in primo piano è rapportabile più con gli armati delle ante d'organo che con quelli delle tele precedenti.

Il dipinto del Martirio, infine, per il quale accolgo la data 1633 segnata sulla cornice, ha misure del tutto diverse da quelle delle altre tele (295x180) e continua l'iconografia utilizzata dal Fiammenghino nelle ante d'organo che sconvolgono ancora una volta i caratteri propri assegnati ai due santi: Faustino (sempre in tunica gialla e manto rosso) è rappresentato nelle ante con la tunica verde e il manto giallo, e qui, nonostante l'alterazione della tunica, ancora col manto giallo, mentre Giovita (tunica blu e manto verde) prende l'abbigliamento dell'altro santo (giallo e rosso), aggiungendo alla tunica

alcune guarnizioni metalliche allo scollo e alle maniche (come già nelle ante). La tela quindi deve essere contemporanea, se non posteriore, alle ante. I caratteri di queste tele, nel complesso, sono troppi per poterli indicare in poco spazio. In un pittore poi come il secondo della Rovere nel quale i continui ritorni su elementi stilistici passati non permettono mai datazioni certe delle opere molte sarebbero le considerazioni. Lo scintillio delle armature, gli effetti serici dei manti e la grandiosità dell'apparato scenico messo in atto in questi grandi quadri dovevano apparire allo spettatore seicentesco come una grande parata sacra immediatamente comprensibile secondo le esigenze di illustrazione piana e corale voluta dal Concilio di Trento.



Il martirio

Olio su tela, 295x180 cm

Chiesa di Santa Maria Assunta
Chiari.

Bibliografia

RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 60 nota 139.

Giovan Mauro della Rovere
(Milano, 1575 - 1640)

I santi Faustino e Giovita all'assedio di Brescia

Olio su tela, 500x400 cm
Controfacciata.



La tela maggiore, costituita da due delle ante dell'organo malamente cucite per formare un unico quadro, non sembra aver subito restauri nel '900. Diffuse cadute di colore, materia pittorica magrissima, tagli e risarcimenti maldestri rendono il dipinto estremamente fragile e in condizioni davvero preoccupanti. Le altre due ante, rappresentanti *I santi Faustino e Giovita a cavallo*, sono conservate nella chiesa della Beata Vergine di Caravaggio e sono in condizioni precarie.

Nel 1995 il dipinto dell'*Assedio*, che si trovava nella chiesa di San Bernardino, fu trasportato in Duomo e collocato sopra la porta laterale presso il Mausoleo Morcelli. Vi è rappresentato l'episodio leggendario dell'apparizione dei due santi martiri sulle mura di Brescia il 14 dicembre 1438 durante l'assedio di Niccolò Piccinino. La grande tela presenta in primo piano a sinistra tre armigeri con bandiere e tamburi da battaglia. Sul lato destro cinque soldati a cavallo guardano attoniti l'apparizione dei due santi sulle mura di Brescia. Più indietro, al centro del dipinto, la scena di battaglia: i nemici tentano di espugnare la città con scale, ma sono fermati dai bresciani e dall'apparizione dei santi. Sullo sfondo una generica immagine della città che non riprende dal vero la rocca e il castello di Brescia.

Le due tele minori rappresentano i due santi a cavallo in abiti militari. In alto due angeli reggono una corona di fiori e una palma, simboli della gloria e del martirio.

Lavori all'organo sono documentati nel 1621 quando la cassa d'organo venne dorata, mentre le ante risultano pagate a Giovan Mauro della Rovere nel maggio del 1630.

La grande scena dell'assedio, eseguita con la solita capacità di narrazione tipica del Fiammenghino, è radicata nella tradizione bresciana. Un precedente interessante è la tela di Grazio Cossali, dipinta per la chiesa di San Faustino Maggiore a Brescia nel 1603. La stessa articolazione della scena è resa con febbrile vibrazione delle masse che serpeggiano, quasi in contrappunto con la massiccia schiera di soldati a cavallo che creano un compatto muro sulla destra. Quello che nel Cossali è rappresentazione di un episodio, nella tela della Rovere è tumulto, velocità, movimento. Il formato orizzontale della tela di San Faustino ha impedito al Cossali

di articolare la scena col moto ascensionale impresso invece dal Fiammenghino che rende teatralmente l'impressione che tutti i personaggi vengano risucchiati dai due santi apparsi sulle mura del castello. L'equilibrio tra questa forza centripeta e l'ostentata volontà di resistere all'attrazione che si muta in stupore e subitanea ribellione (soprattutto nel gruppo di cavalieri in primo piano) permette al pittore brani di autentico virtuosismo.

Per la capacità spiegata di narrare e per la mancanza di quella vena secca e acuta che caratterizza la maniera del maggiore dei fratelli, è possibile affermare che il dipinto è opera del solo Giovanni Mauro, non solo perché a lui soltanto vengono pagate le ante, ma soprattutto perché esse (anche nel recto) parlano il linguaggio del secondo Fiammenghino e della sua maniera particolarmente ampia e arrotondata. Allo stesso tempo l'eredità del Morazzone è pienamente convertita in un linguaggio personale, nel turgore delle masse, ma ancor più nel rigonfiarsi delle pieghe dei mantelli dei due santi a cavallo. Nelle tre tele abbondano esempi di dipingere in grande, ma il trapasso dai quadroni carliani è netto e l'esperienza più immediatamente rintracciabile è quella della chiesa dei Santi Eusebio e Vittore a Peglio dove, in particolare Giovan Mauro sa abbandonarsi a un narrare spiegato e senza affettazioni che deriva proprio da una maturata ripresa dei moduli morazzoniani. Indice invece dell'instancabile ritorno su moduli pittorici di anni precedenti è il riferimento quasi pedissequo del viso di Giovita a quello di una delle figure allegoriche affrescate nella VI cappella del Sacro Monte di Orta per la quale esistono pagamenti nel 1619.

Bibliografia
Inediti.

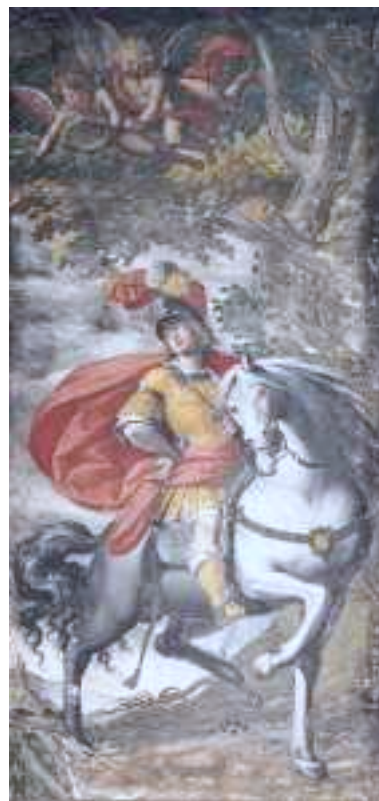
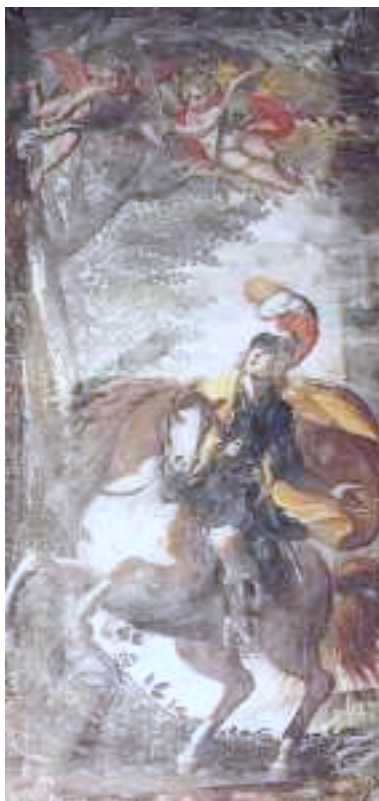
Giovan Mauro della Rovere
(Milano, 1575 - 1640)

I santi Faustino e Giovita a cavallo

Olio su tela, 523x200 cm

Controfacciata

Chiesa della B.V. di Caravaggio
Chiari.



La cappella del Santissimo: lavori fino al 1648

All'epoca della visita di san Carlo la Scuola del Santissimo Sacramento era stata assoggettata alle norme che regolavano tutte le Scuole della provincia milanese, tuttavia, nel 1632, la Scuola di Chiari aveva ottenuto l'aggregazione a quella di Roma «che aveva sede presso Santa Maria sopra Minerva, aggregazione che accresceva i vantaggi spirituali dei confratelli»¹²². È forse per questo che, a poco meno di un anno dall'aggregazione alla sede romana, nel Consiglio del 10 gennaio 1633, il presidente, don Giovanni Fogliata, e i sindaci della Scuola proposero di edificare una nuova cappella del Santissimo Sacramento¹²³. La proposta fu accolta e approvata a pieni voti; per questo vennero eletti come deputati alla fabbrica lo stesso presidente Giovanni Fogliata, Francesco Martinengo e Lorenzo Cattapani «con libertà di far veder per periti e far quanto sara bisogno intorno essa fabrica»¹²⁴. Le sedute si susseguono tra l'aprile e il giugno del 1633: Agostino Avanzo e Girolamo Baitelli, periti chiamati da Brescia per individuare il sito ove costruire la cappella, dopo un primo sopralluogo (di cui viene fatta relazione nel consiglio del 28 aprile), propongono di fabbricare la cappella nuova «dove e la madonina sopra il confessionale del molto Reverendo Prevosto verso monte alla chiesa»¹²⁵, dove oggi si trova la cappella delle Reliquie. La proposta viene accettata a tutti voti meno uno, tuttavia, nel Consiglio del 4 giugno, si ritiene che il luogo non sia così adatto, proponendo invece il sito «dove è la portella dietro alla capella di santo Carlo... facendola di novo revedere et modellare così in scritti come di rilievo per più facilità delli maestri»¹²⁶. Anche a questo sito, dove oggi si trova la cappella della Madonna, venne preferito, nel Consiglio del 12 giugno, un luogo non precisato nella navata destra. Solo nel 1641 (Consiglio dell'11 novembre) si giunge alla deliberazione definitiva di «far [la capella] la dove per li periti ultimamente e sta laudato verso mezodì della chiesa»¹²⁷; per questo il presidente della Scuola, Gian Francesco Martinengo, presenta una supplica al Consiglio della Comunità del 23 novembre 1641¹²⁸ che viene accolta il 10 marzo 1642. Il progetto si deve ad Agostino Avanzi, come si evince da un pagamento del 25 luglio 1642 per il disegno della cappella nuova¹²⁹; pagamenti per diverse opere di muratura sono documentati negli anni 1642-1645, mentre pagamenti a Stefano Brentani per i primi lavori all'altare nuovo risultano nell'agosto 1646¹³⁰ e a Pietro Otti il 27 agosto dell'anno successivo per lavori all'ancona dell'altare¹³¹. La cappella doveva essere già compiuta in quell'anno se nel verbale del

¹²² RIVETTI, 1912, p. 127. «... solo nel 1632 fu concessa l'aggregazione, come appare dal diploma in pergamena rilasciato in data da Roma il 25 gennaio 1632 e che fu concesso ad istanza del Reverendo don Davide del Odasis, nobile bresciano, decano della cattedrale di Brescia e procuratore della Confraternita del Santissimo Corpo di Cristo in Chiari».

¹²³ APCc, Libro: *Libro nel quale è la memoria...*,

L.2, f. 85v (doc. 21).

¹²⁴ APCc, Libro: *Libro nel quale è la memoria...*,

L.2, f. 86r.

¹²⁵ APCc, Libro: *Libro nel quale è la memoria...*,

L.2, f. 89r.

¹²⁶ APCc, Libro: *Libro nel quale è la memoria...*,

L.2, ff. 90v-91r.

¹²⁷ APCc, Libro: *Libro nel quale è la memoria...*,

L.2, f. 92r.

¹²⁸ ACCs, *Liber Provisionum 1636-1654*, A.II.6., f. 62.

¹²⁹ «Conti al Signor Agostino Avanzo architetto zechini doi per esser venuto à Chiari à veder misurar et far il disegno della nova capella in giorni trei et fu da me alloggiato con il cavallo L.35». APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 135r.

¹³⁰ «Mandati al Signor Stefano Brentano per la tavoletta et in principio per l'altar novo Berlingotti trenta et mezzo». APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 166r.

¹³¹ «Conti a maestro Pietro Otto per la fattura dietro all'incona della Schola 27 detto». APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 169r.

¹³²ACCs, *Liber Provisionum 1636-1654*, A.II.6, f. 180, citato in RIVETTI, 1912, p. 23.

¹³³APC, *Sussidiarie, Libro: Debitori e Livellari dal 1606 al 6 giugno 1630*, Q.1, ff. 133r e 144r.

27 dicembre 1647 il Consiglio Comunale accordava al prevosto Pedersoli la facoltà di trasportare «il Corpo Sacratissimo di Christo con il tabernacolo dall'altar maggiore dove ora si ritrova alla suddetta novissima cappella»¹³².

La presenza di Agostino Avanzi a Chiari è attestata, come si è detto poco sopra, già nel 1627 per la decorazione della cappella di san Carlo; l'anno successivo la coppia Avanzi-Sampilli lavora in collaborazione con Giovan Mauro della Rovere per le prospettive del coro di Santa Maria¹³³. Questa frequentazione clarense può essere alla base della sua convocazione come perito per la scelta del luogo dove edificare la cappella del Santissimo e, successivamente, per prepararne il progetto. La cappella è la prima struttura realizzata con una certa grandiosità in Duomo: la cappella di san Carlo doveva essere di poco più ampia di quelle cinquecentesche, mentre questa del Santissimo Sacramento si impone per essere un organismo compiuto che s'inserisce nell'architettura precedente in un modo del tutto indipendente e dovette in certo senso colpire questa inserzione tutta barocca nella sua articolazione a pianta centrale con cupola, in un edificio non ancora trasformato dalla costruzione delle cappelle di san Giuseppe, san Giacomo e delle Reliquie. Si può ipotizzare che, nonostante i molti rifacimenti sette-ottocenteschi, la struttura sia rimasta intatta, forse un po' troppo appesantita dagli stucchi e dalle scagliole, oltre che dalla decorazione a fresco dello Zuccarelli, ma intatta nella sua articolazione essenzialmente legata alla pianta centrale che negli stessi anni l'Avanzi stava sperimentando nella chiesa della Carità a Brescia, essa pure caratterizzata dall'impiego di paraste d'ordine gigante di poco aggettanti rispetto alle pareti, così da formare l'ossatura dell'edificio e a definirne la scansione che si salda con la parte alta dell'edificio attraverso il cornicione su cui si impostano i quattro arconi e la cupola. A quanto si può giudicare l'Avanzi utilizza qui un linguaggio ancora legato a modelli tardomanieristi e un chiaroscuro sottile, non contrastato da ombre profonde; al contrario persegue un'ideale ricerca di continuità tra le diverse parti dell'edificio così da costruire un'aula ampia e decorosa, com'era desiderio dei commitenti della Scuola.

A giudicare dalle tracce che rimangono dietro l'altare in marmo, collocato attorno alla metà del Settecento, l'ancona della cappella doveva essere molto simile ai due altari in stucco della chiesa di San Rocco, compiuti negli stessi anni insieme alle due tele di Andrea Asper datate 1645 e 1649, e all'altar maggiore della chiesa di Sant'Orsola. È possibile ipotizzare che, come per questi altari, l'ancona della cappella avesse frontone classico spezzato o a volute,

architrave decorata a baccelli (di cui restano tracce), sostenuta da telamoni o colonne corinzie. L'altare doveva essere compiuto all'inizio del 1648 se, come dimostrano i documenti pubblicati dal Rivetti, fu data a Pietro Ricchi detto il Lucchese (che allora risiedeva a Brescia) la commissione per la pala della cappella¹³⁴, che gli veniva saldata il 10 settembre¹³⁵ e portata a Chiari l'11 ottobre dello stesso

¹³⁴Il primo pagamento al Ricchi è del 25 marzo 1648, come prima rata «à conto della pala della Scola che ha promesso di fare»: APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 180r.

¹³⁵«Giovanni Fogliata Sindaco et Tesoriere della Veneranda Scola devo dar Berlingoti doicento novanta tre soldi 10: fatti pagare al Signor Luchesi pittore in Brescia per compito pagamento alla incona della Scola posta nella nova capella da m Giovanni Dolfino... adi 10 settembre 1648» APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 183v.

¹³⁶APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 184r. Purtroppo il Rivetti (1920 ed. 1983, p. 23 nota 40) aggiunge che «la pala attuale, sostituita forse all'antica quando fu collocato il nuovo altare, è attribuita al Cav. Celesti», attribuzione del tutto fuori luogo e non presa comunque in considerazione dalla critica successiva.



10. La cappella del Santissimo Sacramento.

La composizione è divisa in due sezioni che ruotano attorno alla figura del Padre Eterno che regge il Cristo morto. Accanto a Lui, nella parte inferiore, stanno la Vergine addolorata e san Giovanni evangelista. La parte superiore fa da contrappunto alla scena principale scatenando una danza di angeli che reggono gli strumenti della passione dalle vesti dai colori accesi e dai movimenti turbinosi.

Il Rivetti (1912) afferma che all'inizio del 1648 fu data al Lucchese (che allora risiedeva a Brescia) la commissione per la pala della cappella e che questa venne portata a Chiari l'11 ottobre 1648. Sempre il Rivetti (1920) aggiunge che il 10 settembre 1648 il Ricchi ebbe il saldo per la pala. Purtroppo in nota aggiunge che «la pala attuale, sostituita forse all'antica quando fu collocato il nuovo altare, è attribuita al Cav. Celesti», attribuzione infondata e non presa in considerazione dalla critica successiva.

Il dipinto, anche se già menzionato dal Passamani nella *Storia di Brescia*, fu pubblicato nel 1972 da Paolo Dal Poggetto, e da quella data ripreso in studi specifici sul pittore. A partire dall'articolo di Dal Poggetto tutta la critica ha sostenuto il ruolo cruciale della pala clarense nel percorso del Ricchi che dal 1645 era impegnato in una rilettura in chiave monumentale della sua pittura, resa con una maggior eleganza ritmica della disposizione, con l'allungamento delle figure e l'andamento falcato delle pose e dei panni che assumono la caratteristica forma 'a tenaglia'. Il pezzo di bravura compositivo-cromatica della parte alta della pala ha dato ragione, sempre a Dal Poggetto, di ritenerla il pezzo forte del quadro, dove la *vis* cromatica del Lucchese si scatena in sfumature e contorcimenti al limite della pericolosità, fino a fargli perentoriamente affermare che «mai più il Ricchi riuscì a dare una tale perfezione alle sue sinfonie cromatiche».

Per altro il Pallucchini, parlando di questa pala, la definisce opera di «sapore controriformistico» e di «raffinatezza formale neomanierista» e individua una delle peculiarità del dipinto che sono state lasciate in ombra e che sono state brevemente sintetizzate nell'articolo pubblicato in occasione del restauro del 1993. Alla dimensione veritativo-connotativa della parte inferiore fa da contrappunto il 'concerto' angelico che compendia «la quinta di teatro che il quadro compone dietro i veli della realtà, mescolando verità e finzione, rappresentazione e dinamismo». In altri termini, la scelta compositivo-cromatica della tela risponde da un lato al dettato controriformistico della pittura-verità, e dall'altro alla vena neomanierista, sfolgorante e teatrale, che tanto aveva significato per la tradizione locale del primo trentennio del Seicento.

Bibliografia

RIVETTI, 1912, p. 146; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 23 e nota 40; PASSAMANI, 1964, p. 612 nota 1; DAL POGGETTO, 1972, pp. 19 e 26; PALLUCCHINI, 1981, p. 223; GUZZO 3, 1983, p. 126; FUSARI, 1994, p. 37; DAL POGGETTO, 1996, pp. 62 e 311.



Pietro Ricchi (Lucca, 1606 - Udine, 1675)

Pietà e angeli con simboli della passione

Olio su tela, 320x224 cm
Cappella del Santissimo Sacramento
Altare.

anno¹³⁶.

VII. Lavori dalla metà del Seicento

Attività della Scuola del Santissimo Sacramento: le cappelle di san Giacomo e di san Giuseppe e la decorazione della cappella del Santissimo

Nel Consiglio Comunale del 15 settembre 1647 veniva deliberata dalla Comunità l'erezione della cappella di san Giacomo da costruirsi «dal fianco destro della novissima Capella del SS.^{mo} Corpo di Christo Signore, sotto la forma dell'architettura di quella di Santo Carlo»¹³⁷. Per la costruzione della cappella la Comunità assegnò 1.400 berlingotti il 18 giugno 1648¹³⁸, ma già il 7 maggio 1648¹³⁹ sono documentati pagamenti da parte della Scuola del Corpo di Cristo per le fondamenta, e nei mesi successivi per le opere murarie, i cornicioni, il finestrone. Il 18 luglio vengono pagati 41 berlingotti e 5 soldi a Pietro Barilli «per saldo delle giornate fatte à fare l'altare di Santo Giacomo»¹⁴⁰ e per l'intonacatura della cupola della cappella del Santissimo. Nello stesso tempo la Scuola si impegnava nella costruzione della nuova sagrestia ricavata tra la vecchia sagrestia del 1607 e le cappelle del Santissimo e di san Giacomo, per la quale risultano pagamenti dal 28 agosto 1648.

I primi documenti che riguardano invece la cappella di san Giuseppe risalgono all'11 aprile 1649¹⁴¹, a seguito delle elemosine «ricevute da diverse pie persone ad effetto di fabricare la capella di Santo Gioseffo nella medesima parochiale»¹⁴² e che doveva essere compiuta il 7 novembre dello stesso anno quando sono certificati pagamenti per il finestrone della cappella e per quelli della sagrestia¹⁴³. A completamento dei lavori delle tre cappelle nuove vennero compiuti lavori di decorazione per i quali sono attestati pagamenti a tale Giovanni Prando nel gennaio del 1652¹⁴⁴.

Sotto la prepositura del Pedersoli vennero compiute anche le sette tele raffiguranti gli *Apostoli*, uno dei quali, *Sant'Andrea*, è firmato e datato 'Andreas Asper 1648', pittore tedesco vissuto per una decina d'anni a Chiari, attardato su un linguaggio ancora legato alle ultime propaggini del manierismo bresciano ancora presenti nel capoluogo¹⁴⁵. L'Asper lasciò altre opere a Chiari, nella chiesa di San Rocco e in quella di Sant'Orsola. Il Rivetti ricorda in una nota che i sette dipinti decoravano fino ai restauri dell'Ottocento le colonne



11. Andrea Asper, *L'apostolo sant'Andrea* (1648). Chiesa di San Pietro martire, Chiari.

¹³⁷ACCs, *Liber Provisionum 1636-1654*, A.II.6., f. 172r. (doc. 24). Il Rivetti (1920 ed. 1983, p. 40) ritiene che la delibera comunale si riferisca alla cappella di san Giuseppe, tuttavia i pagamenti del libro *Capitali e Tesoriere* della Scuola del Santissimo Sacramento si riferiscono a quella di san Giacomo. Pagamenti per la cappella di san Giuseppe sono attestati solo nel 1649.

¹³⁸APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 181v (doc. 25).

¹³⁹«7 detto à Giulio Formenti et à Stefano bettone Berlingoti otto soldi 8 per opere sei à cavar li fondamenta della capella di Santo Giacomo et Fermo L.8: 8» APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 181r.

¹⁴⁰APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 183r.

¹⁴¹«Devo haver Berlingoti quatrocento cinquanta sei soldi 5 posti in credito à me al contra scritto libro delle spese per la contrascritta capella di Santo Gioseffo appar detto libro fol. 49. 2^a facciata L.456:5» APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 188r.

¹⁴²6 maggio 1849: «Devo dar Berlingoti novecento cinquanta cinque soldi 11. posti in debito a me Sudetto al libro delle spese della nova Capella sono elemosine ricevute da diverse pie persone ad effetto di fabricare la capella di Santo Gioseffo nella medesima parochiale» APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 187v.

¹⁴³APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 191r.

¹⁴⁴«Item Giovanni Fogliata devo dar per ferro frusto Berlingoti tre soldi 6 adoperato nelle capelle per far l'ornamento di Stucco datto da m Nicolo à m Gio: prando Stuccadore...» APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 200v.

¹⁴⁵Molto interessante il raffronto tra il *San Giacomo Maggiore* di Chiari col *San Rocco* dipinto da Antonio Gandino per l'altare della chiesa di San Nazaro a Brescia. Lo stacco temporale è notevole, ma l'Asper dimostra di aver letto con intelligenza, anche se con indubbi problemi, questo brano di pittura tardomanierista e, in genere, la pittura del primo Seicento.

¹⁴⁶RIVETTI, 1918, p. 49 nota 1. In questa sede lo storico offre le poche notizie certe sul pittore e rileva la firma e la data (1648) sulla tela di sant'Andrea. I dipinti sono ricordati anche dal Murachelli (1983) che fornisce un minimo catalogo delle opere dell'Asper in diversi luoghi del testo. A queste si aggiungono altre opere emerse durante l'Inventario Diocesano.

¹⁴⁷APC, Libro: *Parti vecchio I*, L.2., f. 108v. (doc. 26). Pagamenti per la cornice a Modesto Faustini, Pietro Otti e Andrea Turotti (5 maggio 1665); per la doratura ad Antonio Prandino (28 agosto 1665) in APC, Libro: *Capitali e Tesoriere I*, L.2., f. 251r.

¹⁴⁸«Nel qual consiglio per il predetto Signor Presidente è sta proposto di far fare un quadro di pittura (sic) all'incontro all'altro del Cenacolo per honorare la cappella, qual proposta Ballottata è sta presa à tutte Balle» APC, Libro: *Parti vecchio I*, L.2., ff. 127v-128r.

¹⁴⁹APC, Libro: *Parti vecchio I*, L.2., f. 129v. (doc. 28).

¹⁵⁰RIVETTI, 1912, p. 146. APC, Libro: *Capitali e Tesoriere I*, L.2., f. 308r.

¹⁵¹Un altro dipinto firmato dal Minozzi, rappresentante *San Lorenzo davanti all'Imperatore*, si trova nella chiesa di San Lorenzo a Palosco (Bg). Sempre al Minozzi si devono i disegni di alcune incisioni che illustrano una *Leggenda dei santi Faustino e Giovita* del 1673.

¹⁵²RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 23-24.

¹⁵³APC, Libro: *Parti vecchio I*, L.2., f. 133r. (doc. 29). I documenti della commissione al Morone si trovano in RIVETTI, 1912, p. 147 e Id, 1920 ed. 1993, pp. 23-24. La tela del *Sacrificio di Isacco* è firmata ANTONIVS MORONVS IVERENSIS.

¹⁵⁴«Durante la sua prepositura fece opera, riuscendovi, perché avessero termine i lunghi litigi sorti fin dal secolo XV fra Prevosto e Canonici, che volevano tutti avere le attribuzioni di Prevosto, stabilendosi definitivamente che al primo spettasse principalmente la cura ed i secondi fossero solamente coadiutori». BMC, SOMMI PICENARDI, *La famiglia Faglia*, Fald.: *Monografia sulla famiglia Faglia e appunti sulle famiglie...*, Arm. mss. II, A.II.3, p. 93. Il marchese Sommi Picenardi raccolse notizie sulla famiglia Faglia rimaste purtroppo manoscritte per la morte prematura dell'estensore, e conservate nell'omonimo fondo presso la Biblioteca Morcelliana di Chiari.

della Parrocchiale e che furono poi collocati nella vicina chiesa di San Pietro Martire, dove si trovano ancora oggi¹⁴⁶.

Le opere di decorazione della cappella del Santissimo Sacramento occuparono la Scuola per tutto il terzo quarto del secolo. Nel 1664 fu collocata sulla parete sinistra la grande tela dell'*Ultima Cena*, offerta dalle sorelle Ippolita e Margherita Teradotti, per la quale la Scuola provvide alla cornice¹⁴⁷. Dieci anni dopo, il 9 dicembre 1674, il Consiglio della Scuola deliberò di far fare un quadro «all'incontro all'altro del Cenacolo»¹⁴⁸; il 3 marzo 1675 la tela, che rappresenta la *Moltiplicazione dei pani*, fu allogata al vicentino Antonio Minozzi, al momento residente a Chiari¹⁴⁹. I pagamenti al pittore, che firmò il dipinto ANTONIVS MINOTIV(S) VICINTIVS PI(N)XIT 1675, sono stati resi noti nel 1912 dal Rivetti¹⁵⁰. Il Minozzi ha lavorato molto a Chiari, fornendo anche le diciannove tele con i *Misteri del Rosario* e *Quattro santi*, per i sovrarchi e la controfacciata della chiesa di Santa Maria Maggiore¹⁵¹. L'anno successivo vengono presentati da Antonio Morone di Lovere disegni per le due tele oblunghe da collocare ai fianchi dell'altare con *Il Sacrificio di Isacco* e *Il Sacrificio di Melchisedech*. La commissione fu decisa nel Consiglio del 21 settembre 1676¹⁵², nel quale «esso Signor Pittore ha dimandato doble otto per Quadro dovendo però la scuola dargli il telaio, et tela senza altra impremitura»¹⁵³.

VIII. La ripresa dell'ultimo quarto del Seicento

Il rallentamento dell'attività artistica a Chiari coincide, a grandi linee, con la prepositura di Giovanni Antonio Bigoni, uomo, stando alle carte dell'epoca, assai intelligente e 'quotato', ma parimenti soggetto alle angherie di un clero indisciplinato, *massime* del Collegio dei canonici il cui contenzioso col parroco circa lo statuto giuridico del capitolo fu sanato solo sotto il prevosto Giovanni Faglia mezzo secolo più avanti¹⁵⁴. Il Bigoni si risolse a dimettersi dalla carica nel 1672. A tutto questo deve aggiungersi che il prevosto, nominato dal vescovo Marin Giorgi vicario foraneo l'anno stesso della nomina a parroco e l'anno seguente, dal cardinal Ottoboni, protonotario apostolico ed Esaminatore, abbia limitato proprio per queste incombenze di non poco conto il suo ministero parrocchiale. Di fatto il vero spartiacque tra la crisi della metà del secolo e il nuovo fervore artistico coincide con la prepositura del successore del Bigoni, Giacomo Giugno (1672-1722): in Duomo si riprende il progetto per la cappella delle Reliquie accantonato dal 1666 per il cui compimento si dovrà

però attendere il 1712; si inizia la costruzione della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio sulla strada per Castrezzato (1680); si provvede al ciclo di quattro grandi tele con *Storie della vita di sant'Angela*, opera di Pompeo Ghitti, per l'oratorio di Sant'Orsola; si avvia, almeno nei progetti, la ricostruzione del coro della Parrocchiale, opera che il Giugno non poté vedere perché morì poco prima della posa della prima pietra.

A stupire non è la mole di nuove fabbriche o nuove opere, ma la riacquistata volontà di fare in grande. Il ciclo di Sant'Orsola riporta la committenza verso l'ambiente di Brescia, a uno dei più quotati pittori della fine del secolo, Pompeo Ghitti. In altri casi (per la pala della cappella delle Reliquie, la pala della *Deposizione* e l'affresco dell'*Apparizione* nella Chiesa della Madonna di Caravaggio) ci si avvale del provinciale Voltolini, ma in entrambe le pale commissionategli si ha l'impressione che il dipinto abbia valore relativo e quel che conta sia invece la macchina scenica concepita da Giacomo Faustini, esuberante interprete della tradizione locale dell'intaglio del legno che ininterrotta passa dagli Zamara ai Tortelli, per giungere agli Olmi e finalmente al Faustini. In questo caso la scelta di un artista locale è indice della volontà della committenza di uscire dal provincialismo perché il Faustini è rappresentante di spicco dell'arte scultorea, come all'inizio del secolo lo erano stati il Bulgarini o il Montanino, molto più degli Olmi rimasti a livello locale. Lo sfarzo dalle macchine del Faustini compensa la scelta mediocre del Voltolini, e ci permette ancora una volta di capire l'orientamento ambivalente della committenza, per certi versi attardata su scelte, come quella del Voltolini, di pittori passatisti, per altri consapevole degli aggiornamenti (necessari) e dell'evoluzione della pittura, soprattutto nel capoluogo, verso modelli lagunari a cui non è insensibile nemmeno il Voltolini.

La cappella delle Reliquie

Durante la Visita Pastorale del 1665 il Vescovo Marino Giorgi, ordinò con decreto¹⁵⁵ di provvedere entro sei mesi a una decorosa sistemazione delle molte reliquie che si trovavano in coro. A seguito del decreto il prevosto Giovanni Bigoni invitò i Sindaci della Comunità a stabilire il luogo ove si sarebbe potuto edificare il nuovo altare, tuttavia della cappella non si parlerà più per dodici anni. Le necessità della chiesa dovevano essere molte, tanto che, nel Consiglio Comunale del 21 aprile 1671, Giuseppe Foschetti metteva all'ordine del giorno la necessità di provvedere alla sistemazione della sagrestia



12. Chiesa della Beata Vergine di Caravaggio, Chiari.

¹⁵⁵AVBS, Libro: *Visita Pastorale del Vescovo Marin Giorgi*, vol. 42, f. 27r. (doc. 27).
¹⁵⁶ACCs, *Liber Provisionum 1654-1675*, A.II.7, f. 262v.



13. Altare delle Reliquie.

che minacciava rovina ed era un pericolo per i sacerdoti¹⁵⁶. Il preposito Giacomo Giugno «*ad commodum edificande sacristie*» vendette alla Comunità un orto della Prepositura, con atto rogato da Matteo Biancinelli il 19 agosto 1673, e per lo stesso motivo, più tardi alienò anche un orto di proprietà del secondo Canonico¹⁵⁷. I lavori per la sagrestia dovettero quindi iniziare nel 1673 e risultano compiuti nell'aprile del 1677, quando, nel Consiglio Comunale del 3 aprile, si dà mandato di saldare gli ultimi conti¹⁵⁸.

«Nel Consiglio del 29 gennaio 1677 si dà comunicazione del dono di nuove Reliquie fatto al Comune da un *Padre Luca da Chiari*, e di nuovo nella tornata del Consiglio il dono di altre Sante Reliquie fatto dal *Rev. Padre Giacomo Biani da Modena* e dal *Rev. Padre Gasparo Adorno*»¹⁵⁹. Il 14 settembre dello stesso anno il Consiglio Comunale delibera di supplicare il Capitano di Brescia di aggiungere 400 scudi alle taglie per l'anno seguente «da impiegarsi in costruire una cappella per collocarvi le Sante Reliquie»¹⁶⁰. Tuttavia non risulta che alcun lavoro sia stato compiuto fino al 1682 quando Giuseppe Foschetti, ottenuto da Roma il corpo di san Bonifacio martire, lo offriva alla Comunità purché si erigesse finalmente la cappella delle Reliquie. Il Consiglio del 21 aprile 1682 accettava l'offerta e deliberava di indirizzare una nuova supplica al Capitano di Brescia per ottenere l'autorizzazione a fabbricare la cappella, utilizzando per la sua edificazione parte delle taglie da imporre per l'anno successivo¹⁶¹. Dal Consiglio del 9 settembre 1684 risulta che Domenico Messi, notaio perito, aveva compiuto a nome della Comunità un sopralluogo per designare il luogo dove erigere la cappella per la quale fu scelta la parete di fronte alla cappella di san Giacomo con un preventivo di spesa di 2.715 Lire piccole¹⁶². L'inizio dei lavori dovette essere di nuovo procrastinato fino al 1687, in attesa della licenza del Vescovo, subordinata all'obbligazione annua di 35 lire piccole per il mantenimento dell'altare, e della sanzione del Capitano di Brescia di cui si ha notizia nel Consiglio del 5 settembre dello stesso anno. Giuseppe Foschetti e Giacomo Pedersoli, deputati alla fabbrica della cappella, ottennero, nel Consiglio Comunale dell'8 marzo 1687, di iniziare i lavori, tuttavia il Vescovo, con un nuovo decreto ordinava di sospendere i lavori e di rifare il pavimento della chiesa che versava in condizioni deprecabili. Quello stesso anno lo scultore clarense Giacomo Faustini iniziava a scolpire l'arca di san Bonifacio, come risulta da un documento che certifica la fornitura di assi di proprietà della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio¹⁶³. I primi lavori per la cappella sono attestati solo dal novembre 1693¹⁶⁴, ma prima di demolire il muro fu necessario staccare l'affresco della venerata effigie della Beata Vergine

¹⁵⁷APCc, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 136r.

¹⁵⁸ACCs, *Liber Provisionum 1675-1704*, A.II.8, f. 33r.

¹⁵⁹RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 25. La donazione da parte di Padre Luca da Chiari è accettata dal Consiglio Comunale del 29 gennaio 1677 (ACCs, *Liber Provisionum 1654-1675*, A.II.7, f. 31v.), la donazione di Padre Giacomo Biani il 3 aprile 1677 (ACCs, *Liber Provisionum 1654-1675*, A.II.7, ff. 32v-33r).

¹⁶⁰ACCs, *Liber Provisionum 1675-1704*, A.II.8, f. 35v.

¹⁶¹ACCs, *Liber Provisionum 1675-1704*, A.II.8, f. 122v.

¹⁶²ACCs, *Liber Provisionum 1675-1704*, A.II.8, f. 160.

¹⁶³RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 27.

¹⁶⁴RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 28. «Solo infatti nel novembre 1693 troviamo registrati dei pagamenti per la costruzione della cappella e precisamente per la costruzione di una scala che mette alle case cosiddette dell'«ospizio» in sostituzione di un'altra distrutta».

delle Grazie, e, ottenuto il permesso dall'autorità ecclesiastica, nel Consiglio Comunale del 29 febbraio 1694¹⁶⁵, si decise di collocarla nella vecchia cappella del Santissimo Sacramento che per l'occasione fu rinnovata con stucchi e affreschi. Secondo il Rivetti la cappella delle Reliquie doveva essere compiuta nel 1697¹⁶⁶, anche se per la grandiosa soasa fu necessario attendere fino al 1712. Nel Consiglio Comunale del 12 marzo di quell'anno infatti si propose di far dorare i ripiani su cui porre le reliquie dei santi¹⁶⁷. Il permesso di trasportare le reliquie dall'altar maggiore e il corpo di san Bonifacio da quello del Santissimo venne accordato dal Vicario Generale di Brescia Antonio Soncini, con rescritto del 24 marzo 1712¹⁶⁸, mentre la traslazione avvenne l'8 maggio. La doratura dell'altare fu condotta a termine da Giuseppe Tellaroli nell'ottobre dello stesso anno, come attesta la scritta *Joseph de Tellarolis indoravit mense octobris anno 1712* posta sopra il capitello destro dell'ancona. Il Rota, appoggiandosi a un documento del 23 maggio 1713¹⁶⁹, ritiene che l'ancona sia opera di Faustino Faustini, mentre il Rivetti l'attribuisce a Lorenzo e Orazio Olmi¹⁷⁰; la grande soasa venne con ogni probabilità iniziata da Giacomo Faustini e per questo lavoro, come per quello della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio, il nipote Faustino reclamò i pagamenti¹⁷¹. Tuttavia, per ragioni stilistiche, la gran parte dell'esecuzione dell'ancona è da assegnare agli Olmi, associati spesso al Faustini nella prosecuzione di opere lasciate incompiute dallo scultore al momento della morte, e non solo a Chiari¹⁷².

L'altare è concepito come una grandiosa macchina in legno dorato. Quattro colonne tortili e due statue a grandezza naturale rappresentano le *Allegorie della salvezza eterna e della salute corporale* affiancano la tela. Le due colonne più interne, poggianti su mensole rette da telamoni sono fastosamente intagliate con motivi a festoni e cartocci fogliacei. Le due più esterne ripropongono alla base un rocchio di colonna riccamente intagliato racchiuso tra due rocchetti l'uno baccellato che funge da base, l'altro a corolla che imposta il fusto vero e proprio. L'architrave e i frontoni minori sono spezzati, alternatamente a volute e a salienti. Al culmine un baldacchino a padiglione sostenuto da un gruppo di angeli è sovrastato dal Padre Eterno a braccia allargate.

La pala, attribuibile all'iseano Domenico Voltolini¹⁷³ e raffigurante la *Beata Vergine, santi e anime del Purgatorio*, celsa il repositorio delle reliquie tra cui si distinguono la superba arca di san Bonifacio in legno dorato, scolpita, come si è detto, nel 1687 da Giacomo Faustini, e un reliquiario architettonico a urna in ebano

¹⁶⁵ACCs, *Liber Provisionum 1674-1704*, A.II.8, f. 297r.

¹⁶⁶RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 28.

¹⁶⁷«In quel consiglio fu esposto dal Signor Gio Batta Foschetti uno de Signori Sindaci di questa Comunità esser bene far adorare le cornici de depositi eretti sotto la Palla dell'Altare di santo Bonifacio per riponervi il corpo glorioso di Santo Bonifacio, con tutte le Reliquie...». ACCs, *Liber Provisionum 1704-1723*, A.II.9, f. 123r.

¹⁶⁸APCs, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 142r.

¹⁶⁹ACCs, *Liber Provisionum 1704-1723*, A.II.9, ff. 178v-179r. (doc. 31).

¹⁷⁰Il Rota (1880, p. 184 nota 1) dice che «la grandiosa e bizzarra soasa fu intagliata da Faustino Faustini (23 mag. 1713 L.P.)», mentre il Rivetti dice che «l'altare», secondo il Rota, si deve ai nostri concittadini *Giacomo Faustini e Lorenzo Olmi*, mentre noi riteniamo che, ad eccezione dell'arca di san Bonifacio, tutto il resto sia lavoro di *Lorenzo Olmi e di Orazio suo padre*, valente scultore esso pure, poiché il Faustini moriva nove anni prima che l'altare fosse ultimato [nel 1703], lasciando ancora incompiuta la magnifica soasa dell'altar maggiore della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio che fu finita da Lorenzo Olmi». RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 28. Questa affermazione non è corretta, perché la soasa dell'altar maggiore della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio fu compiuta da Giacomo Faustini e venne pagata al nipote Faustino dopo la morte dello scultore, mentre più tardi venne commissionato a Lorenzo Olmi l'intaglio della cornice attorno all'immagine della Beata Vergine. I documenti sulle due commissioni, oltre che abbastanza distanti negli anni, parlano precisamente di *ancona* per il lavoro del Faustini e di *cornice* per quello dell'Olmi.

¹⁷¹APCs, Libro: *Memorie relative alla chiesa della Beata Vergine di Caravaggio*, T.2., passim. Più volte Faustino Faustini viene detto nipote di Giacomo e riceve i pagamenti per la soasa intagliata dallo zio dopo la di lui morte. È lecito quindi ritenere che Faustino abbia riscosso i crediti dello zio anche per la soasa della cappella delle reliquie, almeno per la parte di lavoro eseguito.

¹⁷²BIZZOTTO PASSAMANI, 1995, p. 387.

¹⁷³Sull'iseano Domenico Voltolini non esistono studi specifici ma solo scritti occasionali; si veda comunque VOLTA, 1985, p. 60 nota 129, nel quale l'autore riassume le notizie riguardanti la vita e le opere del pittore.

Oltre alla tela per l'altare delle Reliquie a Chiari sono presenti altre opere del Voltolini, tutte collocabili a cavallo tra il XVII e il XVIII secolo: la *Deposizione dalla croce* (datata 1699) nella chiesa della Beata Vergine di Caravaggio, l'affresco dell'*Apparizione della Vergine di Caravaggio*, nella stessa chiesa (dei primi anni del '700), una piccola tela rappresentante *La Vergine col Bambino e i santi Faustino e Giovita* nella sagrestia della Chiesa Parrocchiale e una tela con l'*Immacolata Concezione* nella chiesa di San Pietro Martire.

La composizione di questa tela rivela una matrice ancora seicentesca e rappresenta l'intercessione dei santi presso la Vergine per le anime del purgatorio.

È da ritenere una semplice svista l'affermazione del Rivetti che la dice di autore ignoto attribuibile alla fine del XV secolo o ai primordi del XVI; è infatti improbabile che lo storico pensasse al riutilizzo di una vecchia tela per il nuovo altare delle reliquie compiuto nel 1712.

L'attribuzione al Voltolini della tela del Duomo è confermata dai forti legami stilistici, soprattutto nel groviglio di angioletti e nelle fisionomie di alcuni personaggi, con la *Deposizione* della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio in Chiari per la quale sono documentati pagamenti al pittore nel 1699. Mentre però nella pala della *Deposizione* l'artista si attarda su moduli palmeschi, nel dipinto del Duomo si misura col nuovo portato veneto della pittura del Celesti. L'affinità con la *Madonna della Cintura* e *Anime purganti* della parrocchiale di Bovegno, per la quale è stato rinvenuto il contratto stipulato nel 1708, permette di datare la nostra tela almeno alla fine del primo decennio del XVIII secolo.

In queste opere il pittore utilizza schemi compositivi ripresi dalla tradizione tardo manierista locale, coniugati con un linguaggio di sapore barocco riletto in chiave fortemente provinciale. Il Voltolini, particolarmente dalla metà del primo decennio del Settecento, rilegge l'elemento tradizionale, stancamente ripetitivo della scuola bresciana di secondo Seicento, inserendovi una personale ricerca che denuncia contatti con la pittura veneta, in particolare con le innovazioni coloristiche e fisionomiche di Andrea Celesti.

Bibliografia

RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 30; VOLTA, 1985, pp. 31 e 60 nota 129.



Domenico Voltolini (Iseo, 1666ca. - Vestone, 1747) attr.

Madonna, santi e anime del purgatorio

Olio su tela, 390x240 cm
Cappella delle reliquie.

assegnabile alla prima metà del XVII secolo.

XI. Tardobarocco e novità: lavori della prima metà del Settecento

La prima trasformazione radicale della struttura del Duomo inizia con la ricostruzione del coro nel 1722 che avvia un rinnovamento, uno svecchiamento delle strutture, via via che ci si addentra negli anni tra il '40 e l'80 del Settecento, di marca sempre meno provinciale. In questo senso le due opere maggiori compiute in Duomo durante questo secolo, il coro e la nuova torre, sono l'emblema di questo passaggio e del cambiamento di gusto della committenza. Il coro, costruito su progetto di Antonio Corbellini, architetto il cui linguaggio rimane legato alla sintassi tardobarocca, in certo senso ancora guariniana, rappresenta la prosecuzione di quella vena anticlassica, tipica del secolo precedente, che continua fin verso la metà del secolo in territorio bresciano; la torre, del 1757, è invece opera di Antonio Marchetti, architetto, alcuni anni più tardi, del Duomo di Brescia, e a Chiari dell'Ospedale Vecchio (oggi Salone Marchettiano), del tutto allineato con lo spirito queriniano di potenza-possanza, inteso come ritorno alla compostezza classica, di riposata plasticità dei volumi. Lo spazio di tempo che intercorre tra le due costruzioni segna, e non solo per Chiari, un momento di repentino rinnovamento in senso classicista ed esterofilo che prepara il campo alle novità del Neoclassicismo.



14. Particolare del vecchio altar maggiore del Duomo. Chiesa della B. V. di Caravaggio, Chiari.



15. Esterno del coro settecentesco.

Il coro nuovo

La volontà di ampliare il presbiterio era già emersa nel Consiglio Comunale del 3 maggio 1653¹⁷⁴ nel quale si decise di destinare la somma di novecento scudi da ripartire in un triennio all'erezione di un nuovo coro. Tuttavia la delibera non venne messa in esecuzione tanto che, nel Consiglio del 31 marzo di sette anni dopo¹⁷⁵, si ritornò sull'argomento destinando questa volta 1.200 scudi ripartiti ancora in un triennio, deliberando però di giungere in breve alla presentazione di un progetto con relativo preventivo. «Forse la spesa preventivata - dice il Rivetti - fu tale che spaventò i proponenti, poiché di fabbrica del nuovo coro più non si fa menzione se non sessant'anni dopo¹⁷⁶» nel 1721. Accantonata per il momento l'idea di ricostruire il coro, la Comunità, nel Consiglio del 18 dicembre 1706, deliberò di destinare 500 Lire planet, prese dall'eredità di Giovanni Maria Carrara, «all'Altare maggiore della Colleggiata delli SS. Martiri Faustino e Giovita per parte di pagamento del parapetto di marmo che di presente s'erge a detto Altare, ò in altre opere cioè delli gradini et balaustri, ò Tabernacolo»¹⁷⁷. Questo altare, che fu venduto nel 1748 alla chiesa della Madonna di Caravaggio¹⁷⁸ quando il prevosto Pietro Faglia dotò il presbiterio dell'attuale altar maggiore, rispecchia i caratteri tipici delle mense a commesso marmoreo dei primi anni del Settecento, ornate con colonnette corinzie e statuette in pietra calcarea. Forse per questo altare già nel 1706 fu commissionato a Orazio Olmi il tabernacolo di legno di cui si ha notizia solo nel 1737¹⁷⁹.

Il progetto di ingrandire il presbiterio poté realizzarsi solo quando don Cipriano Otti lasciò in testamento (5 novembre 1721¹⁸⁰) 500 scudi da sette berlingotti l'uno a patto che entro tre anni dalla sua morte si desse inizio alla costruzione del nuovo coro. Dovendosi demolire alcune case del beneficio dei canonici che sarebbero stati risarciti della perdita con un fondo equivalente, il prevosto Giacomo Giugno, con i Canonici Pietro Faglia e Francesco Arbosti, inoltrò (6 dicembre) richiesta al Comune al fine di ottenere i permessi necessari e l'istituzione di una commissione per la raccolta delle offerte¹⁸¹. Il 18 maggio 1722 il Vicario Generale di Brescia Leandro Chizzola¹⁸² accordò il permesso di demolire il vecchio coro e il 28 maggio il canonico Pietro Faglia, non avendo ancora preso possesso della prepositura il prevosto eletto Giovanni dei conti Faglia, pose la prima pietra del nuovo coro¹⁸³.

¹⁷⁴ACCs, *Liber Provisionum 1636-1654*, A.II.6., f. 268.

¹⁷⁵ACCs, *Liber Provisionum 1654-1675*, A.II.7, ff. 82v-83r.

¹⁷⁶RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 35.

¹⁷⁷ACCs, *Liber Provisionum 1704-1723*, A.II.9., f. 59r. (doc. 30).

¹⁷⁸APCs, Libro: *Memorie relative alla chiesa della Beata Vergine di Caravaggio*, T.2., f. 240r. (doc. 43).

¹⁷⁹ACCs, *Liber Provisionum 1723-1740*, A. II. 10., f. 363v. (doc. 38). Questo tabernacolo fu venduto alla parrocchia di Carisolo in Val Rendena nel 1761 per finanziare i lavori per la costruzione della nuova torre. ACCs, *Libro delle spese per la nuova torre*, B.I.13., f. 207v. (doc. 44).

¹⁸⁰Il Rivetti (1920 ed. 1983, p. 35) dice 5 settembre, mentre il testo del legato parla chiaramente di 5 novembre. APCs, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 189v. (doc. 33).

¹⁸¹ACCs, *Liber Provisionum 1704-1723*, A.II.9, ff. 342-343. Risultarono eletti Antonio Faglia di Faustino come tesoriere, e come membri don Giacomo Cavalli, don Giovanni Fogliata, don Gaspare Giugno, Ercole Baietti, Antonio Bettolini, Francesco Biancinelli, Antonio Chialli, Giorgio Chizzola e Pier Giacomo Zani. La Commissione presentava al Consiglio del 6 marzo 1722 l'atto di permuta della casa del terzo canonico e delle trattative per l'acquisto di una parte della casa di Bernardino Tonoletti che, insieme a una di proprietà del Comune, sarebbero state abbattute per l'ampliamento del coro. La casa del Tonoletti fu poi acquistata interamente (con istrumento del 22 giugno 1722) col denaro per metà del Comune e per metà delle offerte raccolte dalla Commissione.

¹⁸²APCs, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 190r. (doc. 34).

¹⁸³APCs, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 190r. (doc. 35).

L'incarico di stilare il progetto fu affidato ad Antonio Corbellini¹⁸⁴ che tra il 1718 e il 1737 dirigeva i lavori della Chiesa Parrocchiale di Coccaglio; nel Consiglio Comunale del 16 maggio 1722 si parla infatti del contratto da stipularsi «con il Signor Corbilino Capo maestro per la costruttiva di detta fabrica»¹⁸⁵. La nuova struttura si innesta nell'antica attraverso un arco di raccordo a tutto sesto, quindi si dilata nelle due nicchie laterali che riprendono la tipologia delle cappelle laterali di Coccaglio per creare il vano coperto da un'alta cupola elissoideale qui preferita alla solita copertura ellittica a vela¹⁸⁶; la parte del coro vero e proprio si conclude con un'abside piatta che raccoglie, soprattutto all'esterno, il gioco delle superfici concave e convesse, segnate da membrature architettoniche poco aggettanti. I caratteri del linguaggio del Corbellini come l'andamento sinuoso delle pareti, la predilezione per la linea curva e una certa eversione dai canoni dell'architettura classica che lo avvicina per certi versi alla sintassi guariniana, sono ancora visibili all'esterno del coro, mentre l'interno, mutato nel corso dei restauri ottocenteschi e da recenti manomissioni, ha assunto un carattere ibrido e freddo, imprigionato nella griglia architettonica imposta dal Moraglia e dai deboli chiaroscuri di Francesco Tessa¹⁸⁷.

Il coro era compiuto circa vent'anni dopo, come testimonia un documento del Consiglio Comunale del 12 febbraio 1740 che dice la fabbrica finita, dopo traversie economiche notevoli a causa dello scarseggiare delle offerte. I deputati alla fabbrica, nel Consiglio Comunale del 20 gennaio 1740, facevano presente che «proseguendo la medesima [opera] sino alla volta del detto Choro, e posti li archi per proseguire il disegno già statto accettato anco da questi egregi signori sindaci, ed impegnati che fossimo nella detta cupola, mancando le elemosine, necessarie per dover proseguir detta Fabrica per esservi necessario de grossa Chiavi di ferro, et altre necessarie provvisioni di materiali per il compimento della medesima»¹⁸⁸, avevano dovuto chiedere denaro a censo per cui chiedevano alla Comunità la soluzione dei debiti contratti precedentemente. Tuttavia la Comunità respinse in prima istanza questa supplica che fu ripresentata poco tempo dopo, nel Consiglio del 12 febbraio, e quindi accettata con deliberazione di cedere l'esazione dei retrodatati di ogni genere¹⁸⁹. Non è da escludere che il progetto della cupola, elemento eteroclito nell'opera di Antonio Corbellini, che utilizza di preferenza la copertura a vela, sia da ascrivere a un diverso architetto dal linguaggio meno sinuoso. L'impostazione del tamburo della cupola, un ottagono mosso solamente da paraste tuscaniche angolari poco aggettanti, mi portano a suggerire il nome di Gian Battista Marchetti, pro-

¹⁸⁴Era proposto da qualcuno il nome dell'abate Antonio Marchetti, autore nel 1757 a Chiari del progetto per l'Ospedale Vecchio e nel 1758 di quello della nuova torre, tuttavia questa ipotesi è improponibile per motivi anagrafici essendo nato il Marchetti soltanto nel 1724. Non è poi possibile pensare a una confusione col di lui padre, Gian Battista, i cui caratteri stilistici sono troppo lontani da quelli riscontrabili nel coro di Chiari. CAPPELLETO, 1964, pp. 339-397. Su Antonio Corbellini si veda ancora CAPPELLETO, 1964, pp. 168-173 e la scheda più aggiornata in GUERRINI, 1981, pp. 4-5.

¹⁸⁵ACCs, *Liber Provisionum 1704-1723*, A.II.9., f. 360r. «In quel Consiglio fu esposto dalli Signori Sindaci che dovendo li molto Illustri Signori Deputati eletti alla fabrica del Coro divenir alla formation del scritto d'accordo con il Signor Corbilino Capo maestro per la costruttiva di detta fabrica, non hanno voluto operar cosa alcuna senza il pieno assenso, e placito di questo Publico, e però ne portano notizia per istanza de medesimi signori Deputati à questo Honorato Consiglio per attendere in questo principal ordine il pieno assenso della Comunità. Sopra di che fatti più discorsi fu di poi mandata parte di laudar, et approbar pienamente quanto sarà fatto, et operato da medesimi Signori Deputati purchè questa Comunità non subentri presentemente à maggiori spese di quello, è stato ordinato, ne precedenti Consigli per li acquisti delle Case del 3° Canonico, et del Tonoletti et balotata fu presa con balle affermative n° 33, et negative una».

¹⁸⁶La scelta di una ellissoide assai schiacciata, non può non richiamare i lavori corbelliniani di Coccaglio, di Monno, di Malonno, ma soprattutto il più tardo progetto di San Felice del Benaco; la cupola, scelta probabilmente imposta al Corbellini dalla committenza, motiva anche la presenza dei possenti contrafforti di sostegno ad angolo smussato (solo accennati in fabbriche come quella di Coccaglio e che non trovano rispondenza con altre architetture corbelliniane), introdotti per ragioni statiche.

¹⁸⁷La tazza a conchiglia dell'abside fu trasformata in catino poco profondo nel 1807 quando Giuseppe Teosa vi affrescò *La Pentecoste* (della struttura originaria rimangono le basi su cui s'impostava l'arco dell'abside). Per dar luce al dipinto furono aperte due finestre laterali al di sopra del cornicione che, richiuse in occasione dei restauri ottocenteschi, furono riaperte nel 1938. Nelle nicchie laterali vennero poste le cantorie del Reiner, inoltre furono ridotte a mezzaluna le due finestre sagomate sopra il cornicione, mentre, nei lavori per fornire la chiesa di un impianto di riscaldamento, attorno al 1960, furono avanzati di quasi un metro i muri al di sotto delle cantorie il che comportò l'eliminazione della curvatura originale e la conseguente incongruenza tra zona alta e bassa delle nicchie.

¹⁸⁸ACCs, *Liber Provisionum 1740-1763*, B.II.2., f. 5v (doc. 40)

¹⁸⁹ACCs, *Liber Provisionum 1740-1763*, B.II.2., f. 8v.

¹⁹⁰RICCI, 1770, p. 28: «*Et sane Aram majorem de suo extruxit ann. MDCCLVIII, insumptis HS octoginta quattuor mill.*». La notizia del Ricci è accolta anche dal Rota (1880, p. 204).

¹⁹¹RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 39.

¹⁹²APCs, Libro: *Memorie relative alla chiesa della Beata Vergine di Caravaggio*, T.2, f. 240r. (doc. 43).

babilmente subentrato al Corbellini quando la fabbrica era all'altezza degli arconi e si impostava la cupola, poco prima del 1740, quando egli si trovava a Paderno Franciacorta per progettare la Chiesa Parrocchiale (che prevedeva per altro una cupola elissoidale). Fino all'altezza dei volti infatti nel cantiere vennero utilizzati materiali di ottima qualità e fu impiegata una tecnica costruttiva molto ordinata, mentre dall'imposta della cupola si nota l'utilizzo di materiale differente (mattoni d'impasto diverso), legato con meno calce e disposto in maniera quasi disordinata che sembra evidenziare una diversa direzione dei lavori nel cantiere della cupola rispetto a quello del tamburo. La data 1760, incisa rozzamente nella malta alla base del tamburo della cupola, può far pensare che, una volta conclusi i lavori strutturali, la fabbrica sia stata portata avanti con molta lentezza, arenandosi una volta coperta la cupola col tetto provvisorio ancora oggi in uso.

Non risulta che decorazioni venissero compiute immediatamente alla fine dei lavori di costruzione del coro. Nel Consiglio Comunale del 3 dicembre 1737, nel quale si decise di ricollocare il tabernacolo scolpito da Orazio Olmi «di questa medesima Terra scultor insigne», possiamo sapere che l'altare in marmo, compiuto nel 1706, era da poco stato rimontato in coro. Secondo Ludovico Ricci il prevosto Pietro Faglia munì il coro di un nuovo altare maggiore nel 1758¹⁹⁰ pagandolo di tasca propria. Il Rivetti¹⁹¹ però, in base al documento di vendita del vecchio altare alla chiesa della Beata Vergine di



16. L'altare maggiore commissionato da Pietro Faglia (1748).

Caravaggio (9 settembre 1750)¹⁹², corregge in 1748 la data di erezione del nuovo altare. L'impiego di marmi preziosi (rosso di Francia, lapislazzuli, diaspro, verde antico), di fregi e cornici in bronzo dorato, e di grandi volute di raccordo, mostrano caratteri stilistici troppo arretrati per collocarsi nel 1758, e fanno supporre che la correzione del Rivetti sia da accettare come esatta. Quest'opera imponente, probabilmente eseguita su disegno di Giovan Battista Zaist, riprende infatti i modi dell'altare del Duomo di Cremona e una certa impo- nenza e dovizia nell'utilizzo di materiali pregiati tipici dell'altaristi- ca cremonese della prima metà del XVIII secolo.

Ancora secondo la testimonianza del Ricci, lo stesso Faglia provvide agli stalli del coro¹⁹³, collocabili negli stessi anni in cui fu eretto l'altare maggiore. Il disegno, ancora debitore per alcuni carat- teri come le specchiature mistilinee degli schienali, le volute carnose dei braccioli e i capitelli a vaso, al barocchetto bresciano, può essere facilmente accostato a quello eseguito da Rizzardo Carboni per la Cattedrale di Brescia, per il quale sono certificati pagamenti nel 1735¹⁹⁴.

Gli altari di Antonio Biasio e la decorazione settecentesca della cappella del Santissimo

La cappella di san Nicolò aveva mutato dedicazione all'inizio del Seicento, assumendo il titolo di san Pietro martire e passando dal patronato degli Olivieri a quello della omonima Compagnia, chiama- ta anche Confraternita del Nero. In quell'occasione era stata realiz- zata la pala rappresentante *Il Crocifisso venerato da san Pietro marti- re con la Vergine e i santi Antonio e Maddalena*, firmata da Giuseppe Tortelli e datata 1602. Per più di un secolo non si hanno notizie di questa cappella; solo nel 1739 i Confratelli presentarono una suppli- ca alla Comunità perché a loro spese potessero costruire un ricetta- colo sotto l'altare per custodire il prezioso simulacro del *Cristo morto*, donato da un anonimo devoto nel 1694 e portato in processione il Venerdì Santo di ogni anno. L'istanza fu approvata nel Consiglio Comunale del 12 luglio 1739¹⁹⁵. È quindi plausibile pensare che attorno a quell'anno venisse realizzato il nuovo altare e la soasa a cornice che, per l'impostazione e i marmi utilizzati, è attribuibile a Giovanni Antonio Biasio.

La presenza del Biasio è attestata nel *Libro Parti vecchio* della Scuola del Santissimo Sacramento l'anno precedente, nel 1738, quando questi presentò il progetto per il nuovo altare in marmo della cappella, progetto subito approvato¹⁹⁶, ma realizzato solo a partire



17. Croce astile della Scuola del Corpo di Cristo. Sagrestia.

¹⁹³RICCI, 1770, p. 28: ...*ad optime elaboratas chori sedes efficiendas...*

¹⁹⁴VOLTA 2, 1987, p. 120.

¹⁹⁵ACCs, *Liber Provisionum 1723-1740*, A.II.10., f. 398r.

¹⁹⁶APCc, *Libro: Parti vecchio II*, L.2., f. 93v. (doc. 39).

La tela non ha subito recentemente interventi di restauro. La composizione è molto affollata: un grande Crocifisso è attorniato da quattro santi: Antonio da Padova, Pietro martire, la Vergine addolorata e la Maddalena.

All'inizio del Seicento la tela venne collocata sull'altare di san Pietro Martire fino ad allora intitolato a san Nicolò e vi rimase fino al 1846, quando fu sostituita dalla tela del Sacro Cuore di Giuseppe Sogni e spostata nella chiesa della Beata Vergine di Caravaggio.

Dell'autore non esistono notizie certe; il Rivetti sostiene si tratti di un avo del più famoso Giuseppe Tortelli (1662-1738), pittore clarense, fiorito all'inizio del XVII secolo. Un altro dipinto firmato dal Tortelli si trova nella chiesa campestre di san Bernardo di Mentone nella campagna clarense, ma è troppo ridipinto per permettere una valutazione precisa sull'artista.

La conduzione dell'opera è molto diseguale: i personaggi si accalcano in modo irrazionale entro il poco spazio disponibile, hanno proporzioni e qualità così differenti da far supporre che le figure più piccole della Vergine e di sant'Antonio siano state aggiunte in un secondo momento da una mano molto più scadente. Le figure che ritengo autentiche rivelano un pittore di onesto mestiere, ben inserito nell'alveo del tardo manierismo bresciano, soprattutto della sodezza compositiva del Moretto, e capace di accostarsi con i locali, soprattutto il Giugno e il Gandino, alle fonti della tradizione lombarda riletta in chiave veneta. Il grande Cristo crocifisso, dalla mirabile torsione, non può che ricordare figure analoghe del panorama bresciano contemporaneo e per la resa drammatica e per l'impostazione cromatica.

Bibliografia

RIVETTI, 1915, p. 149; RIVETTI, 1917, p. 140; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 46 nota 110.



Giuseppe Tortelli senior
(documentato nei primi anni del XVII secolo)

Il crocifisso venerato da san Pietro martire

Olio su tela, 214x163 cm
Firmata e datata: JOSEPH TORTELLUS F. 1602
Chiesa della B.V. di Caravaggio
primo altare di sinistra.

dal 1743, quando fu convenuto con l'architetto il prezzo dell'opera¹⁹⁷. La grande macchina barocca, la più sontuosa delle ancone del Duomo, conclude, in certo modo, una nuova fase di lavori di decorazione della cappella, segno di una ripresa vivacità della Scuola. Il 27 luglio 1718 la Scuola pagava al Signor Carlo Faglia una croce da porre sopra al Tabernacolo, fatta fare a Milano¹⁹⁸. Questa croce, identificabile con una oggi utilizzata come croce processionale, in lamina leggermente sbalzata e lavorata a bulino, particolarmente nelle testine d'angelo, rivela una mano estremamente duttile, attardata però ancora sul linguaggio della fine del secolo precedente, ma già sensibile a effetti chiaroscurali d'impronta settecentesca. Nella riunione del 12 settembre 1723 poi il Presidente della Scuola proponeva di «far fare li sei quadri di pittura d'esser riposti nelle Nichie nella Capella per ornamento della medesima»¹⁹⁹; la proposta fu subito accettata, ma in seguito non esistono tracce di pagamenti e nemmeno deliberazioni ulteriori riguardo all'allogazione del lavoro, ma solo due piccoli pagamenti a un pittore (di cui non si dice il nome) per aver preso le misure dei quadri da fare²⁰⁰ e a un artigiano locale per aver cucito le tele dei quadri²⁰¹. In base all'analisi stilistica è possibile ipotizzare che, sebbene si fosse deliberato di far eseguire tutti e sei i quadri, in quel frangente vennero messi in esecuzione solo quattro dipinti: *La caduta delle mura di Gerico*, *La danza di Davide davanti all'Arca*, *Il serpente di bronzo* e *La morte di Uzzà*, attribuibili, se non al bolognese Francesco Monti, a un pittore a lui molto vicino.

L'altare del Santissimo²⁰² (1743), una struttura architettonica con colonne in marmo bianco e rosso e capitelli corinzi in bronzo dorato, ornato con le quattro statue degli *Evangelisti* a grandezza quasi naturale, è l'ultimo, in ordine di tempo, degli altari realizzati a Chiari dal Biasio. I primi ad essere costruiti sono gli altari di san Bartolomeo (deliberazione del 1726²⁰³) e di san Francesco (1729) in Santa Maria che, insieme a quello a lui attribuibile, di san Pietro Martire in Duomo (1739), per la loro impaginazione 'a cornice', senza l'impiego di colonne e timpano classico e lo sfarzo dei marmi utilizzati, mostrano un distacco e un'evoluzione dalla tipica impostazione 'a portale' o 'a tempio' caratteristica anche della sintassi degli altari bresciani del Seicento. Dalla metà degli anni Trenta, il linguaggio del Biasio, sebbene permanga il gusto per il colore sfarzoso, ritorna all'organismo tradizionale 'a portale' con colonne ai lati della pala e cartella curvilinea sopra l'architrave, il tutto organizzato secondo il modello delle



18. Antonio Biasio, Altare del Santissimo Sacramento (1743).

197. «Da quali resta convenuto il prezzo dell'Altare con il Signor Gio Antonio Biasio in scudi n.° 1750: -, e resta conferita facoltà al signor Presidente di procurare l'avantaggi della Scuola con detto Signor Biasio» APCc, Libro: *Parti vecchio II*, L.2., f. 96v.

198. APCc, Libro: *Capitali I*, L.2., f. 185r.

199. APCc, Libro: *Parti vecchio II*, L.2., ff. 58v-59r. (doc. 36).

200. «Adi 21 detto [settembre 1723] per nollo di cadia (?) dal Sig. Pitore tolto la misura per li Quadri di fare alli lunetti (sic) della Capella L.18» APCc, Libro: *Capitali I*, L.2., f. 198r.

201. «Adi 20 detto [marzo 1724] pagato a Gio Batta Provaglio per fattura in Cuscire la tela delli Quadri agiustar la cena grande L.5» APCc, Libro: *Capitali I*, L.2., f. 200r.

202. Ritengo invece che la mensa, decorata con un paliotto in argento sbalzato raffigurante *La cena di Emmaus*, sia da attribuire allo Zaist. L'impiego del rosso di Francia, del vetro blu di Venezia (in sostituzione del Lapislazzuli), la grande profusione di fregi e di cartelle in bronzo dorato insieme ad alcuni caratteri stilistici, come i modiglioni laterali del fronte, sono in strettissimo rapporto con quelli utilizzati per l'altar maggiore di questa stessa chiesa, probabile opera dello Zaist.

203. APCc, Libro: *Parti*, Q.2, f. 133r. (doc. 37).

204. Esistono pagamenti al Biasio in APCc, Libro: *Tesorieri e Massari*, Q.2, ff. 129ss., che parlano distintamente dei due altari, tuttavia, in base a criteri stilistici, ritengo sia necessario invertire la datazione dei due altari, attribuendo al 1735 l'altare di Santa Lucia e al 1745 quello dell'Angelo Custode, forse a causa dello spostamento delle due tele da un altare all'altro, testimoniate anche dalle tele che decorano le cappelle la cui tematica è invertita e dal riconoscimento delle tele dipinte per la cappella dell'Angelo Custode nel 1735 da Antonio Paglia, riconoscibili però con quelle della cappella di Santa Lucia.

Le dieci tele che decorano questa cappella, vennero compiute in più riprese. Questo ha determinato fin dall'inizio la mancanza di un piano unitario e di un'iconografia omogenea dei dipinti. Oggi, a causa di un intervento compiuto in data imprecisata (forse durante il restauro complessivo dei dipinti nel 1904), l'ubicazione di almeno due delle tele non è quello previsto nella sistemazione originaria. Si è quindi ritenuto necessario ricostruire la vicenda decorativa della cappella, lasciando alle schede successive la discussione critica sugli autori e le attribuzioni. Escludendo un'organizzazione cronologica degli episodi biblici narrati, si è giunti a determinare che i committenti concepirono i dipinti secondo due nuclei tematici:

1. Pareti maggiori: episodi eucaristici tratti dal Nuovo Testamento.
2. Pareti minori: episodi tratti dall'Antico Testamento.

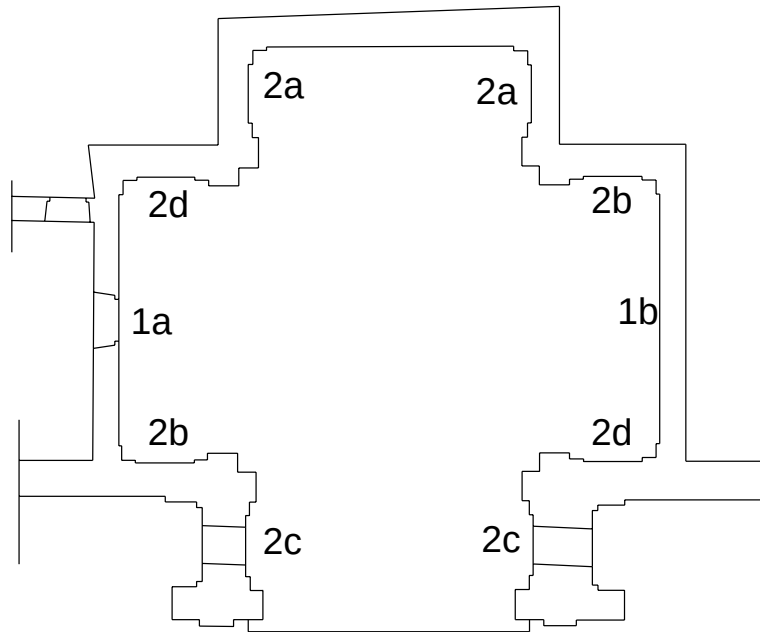
Le prime tele compiute furono quelle delle pareti maggiori:

- 1a. Ultima cena (1664).
- 1b. Moltiplicazione dei pani (Antonio Minozzi, 1675).

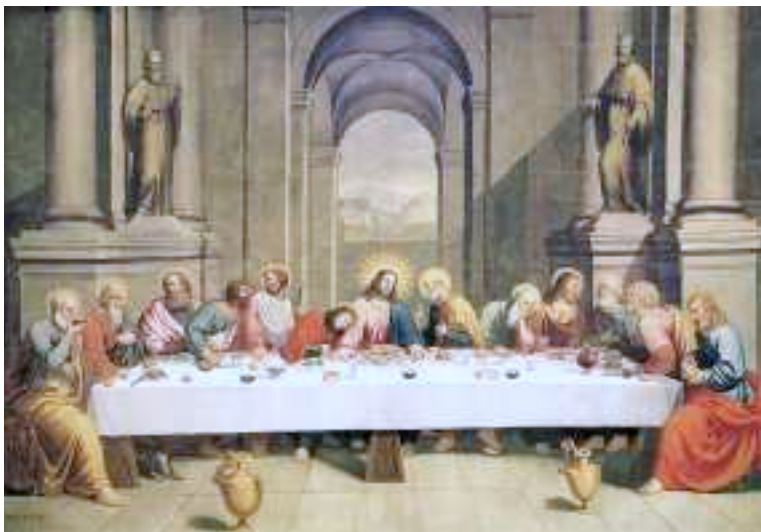
Le tele delle pareti minori furono invece dipinte a più riprese e raggruppate tematicamente a due a due secondo il seguente schema:

- 2a. Il sacrificio:
Il sacrificio di Isacco (Antonio Morone, 1676).
L'offerta di Melchisedech (Antonio Morone, 1676).
- 2b. L'Arca:
La caduta delle mura di Gerico (ambito di Francesco Monti, post 1723).
La danza di Davide davanti all'Arca (ambito di Francesco Monti, post 1723).
- 2c. Morte-salvezza:
Il serpente di bronzo (ambito di Francesco Monti, post 1723).
La morte di Uzzà (ambito di Francesco Monti, post 1723).
- 2d. Il pane del cielo:
Elia sfamato dall'Angelo (sec. XIX).
La raccolta della manna (sec. XIX).

La prima volontà dei committenti fu dunque quella di decorare le pareti maggiori della cappella, provvedendo in seguito alla prima coppia di tele minori da collocare ai fianchi dell'altare. Nella deliberazione del 1723 si decise di concludere la decorazione con i rimanenti sei quadri, ma, procrastinato il tempo della realizzazione, si giunse alla commissione dei quattro dipinti attribuibili all'ambito di Francesco Monti. Questi furono collocati ai lati delle due tele maggiori e qui rimasero fino al XIX secolo quando si decise di decorare anche l'ingresso alla cappella con due tele. Si decise però di spostare le due tele del gruppo 2c. all'ingresso e di porre in bella vista, sui laterali esterni dell'altare, le due tele nuove, concepite in stretta dipendenza dalle tele maggiori. In data imprecisata, come s'è detto, la tela della *Raccolta della manna* è stata collocata al posto di quella raffigurante *L'ingresso dell'arca in Gerusalemme* e viceversa, determinando uno scompenso nell'equilibrio decorativo della cappella.



Tele delle pareti laterali della cappella del Santissimo Sacramento



Ignoto pittore del XVII secolo

L'ultima cena

Olio su tela, 450x620 cm

Datata: 1664
parete sinistra.

Il Rivetti ricorda la grande tela in entrambe le opere nelle quali si interessa della cappella del Santissimo. Nella seconda, senza motivo data l'opera al 1665. Presenta inoltre il riferimento documentario ai pagamenti della cornice.

Con delibera del primo marzo 1665, la Scuola del Santissimo Sacramento accettava in dono dalle sorelle Ippolita e Margherita Teradotti la tela da collocarsi alla sinistra dell'altare. Nel libro Parti vecchio della Scuola sono registrati invece i pagamenti per la fattura della cornice.

Il Rivetti rileva che la tela è una «imitazione infelice della cena leonardesca fatta da un pittore ignoto», infatti la derivazione dal capolavoro leonardesco è palese, anche se la trasposizione rimane a livello di repertorio iconografico. Oltre ai riferimenti leonardeschi, nella tela si scorgono rapporti con i modi del Moretto, con certe architetture del Sandrini, e, non ultime, assonanze con la maniera di Bernardino Gandino, che però non ci permettono ancora di dare un nome a questo pittore dal linguaggio marcatamente bresciano.

Bibliografia

RIVETTI, 1912, p. 146; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 23.



Antonio Minozzi (sec. XVII)

La moltiplicazione dei pani

Olio su tela, 450x620 cm

Firmata e datata: ANTONIVS MINOTIV(S)
VICINTINV(S) PI(N)XIT 1675
parete destra.

Il dipinto è menzionato nelle due opere del Rivetti che per primo pubblica i pagamenti al vicentino Antonio Minozzi, senza però menzionare i documenti riguardanti la deliberazione di far dipingere il quadro (9 dicembre 1674) e la commissione al Minozzi (3 marzo 1675) dalla quale si evince che il pittore era residente al momento in Chiari.

Il Minozzi ha lavorato molto a Chiari, fornendo, oltre alla tela della Moltiplicazione dei pani, anche le diciannove tele con i *Misteri del Rosario* e *Quattro santi*, per i sovrarchi e la controfacciata della chiesa di Santa Maria Maggiore. Del pittore ci sono ignote le date di nascita e di morte, così come nulla si conosce della sua vita e delle sue opere ad eccezione di una serie di disegni per le incisioni che illustrano la *Leggenda dei santi Faustino e Giovita* stampato a Brescia nel 1673. In questa tela egli si rivela attardato su stilemi tardomanieristi, in particolare veronesiani e tintoretteschi, che lo collocano al di fuori della cerchia dei pittori locali, lasciando comunque l'impressione che il Minozzi rimanga molto legato a una sorta di 'purismo' neo-cinquecentesco lontano dalla cultura bresciana del periodo.

Bibliografia

RIVETTI, 1912, p. 146; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 23.



Antonio Morone (sec. XVII)

Il sacrificio di Isacco L'offerta di Melchisedech

Olio su tela, 450x137 cm
Firmata sulla prima tela: ANTONIVS
MORONVS LVERENSIS
pareti ai lati dell'altare

Non esistono notizie biografiche su Antonio Morone, pittore più che mediocre, nativo, come si legge sui dipinti firmati, di Lovere, e che concentrò la sua attività soprattutto in Val Camonica. La presenza del pittore a Chiari è un *unicum* nella sua carriera. Le due tele rivelano carenze e durezza nell'anatomia, problemi di prospettiva e di disegno. I gesti rimangono bloccati, mentre un forte contorno appesantisce le figure e le architetture. Soprattutto nel quadro con l'*Offerta di Melchisedech* il Morone si rivela un pittore del tutto attardato su moduli compositivi vecchi di quasi un secolo, filtrati da un animo più che popolare.

Bibliografia

RIVETTI, 1912, p. 146-147; RIVETTI, 1920 ed 1993, p. 23; FAPPANI 1, 1993, p. 15.

Francesco Monti (Bologna, 1685-Brescia, 1768) ambito di

Il serpente di bronzo La caduta delle mura di Gerico La morte di Uzzà La danza di Davide davanti all'Arca

Olio su tela, 450x137 cm
pareti laterali

Le fonti bibliche da cui sono tratti gli episodi (Numeri 21, 4-9; Giosuè 6, 1-21; 2 Samuele 6, 1-11; 2 Samuele 6, 14-15) sviluppano il tema della potenza di Dio e dei suoi prodigi.

Notizie sull'attività pittorica di Francesco Monti sono reperibili in due fonti manoscritte edite da Camillo Boselli: la *Vita di Francesco Monti* compilata dalla figlia Eleonora e le *Pitture della Città di Brescia e del suo territorio* compilate dall'Oretti. Entrambe le fonti sono di poco posteriori alla morte dell'artista e riportano notizie sull'attività del Monti a Chiari. In entrambe le fonti si parla di cappella del Santissimo oltre che di una pala con la Vergine e due sante (ubicata nella vicina chiesa di Santa Maria Maggiore). La notizia dei lavori per la cappella del Santissimo di Chiari è stata ignorata dal Rivetti che nelle sue opere attribuisce i dipinti della cappella a uno sconosciuto Pietro Paolo Boscaiolo. Camillo Boselli, curatore delle due fonti manoscritte dell'Oretti e della Monti, ritiene che si trattasse di affreschi; più recentemente, nel catalogo della mostra sul Settecento sacro bresciano Bruno Passamani, parla invece di affreschi nella «cappella di san Pietro Martire presso la chiesa maggiore di Chiari» senza indicare la fonte da dove desume la notizia. Infine, Alda Guarnaschelli nella scheda sulla pala di Santa Maria Maggiore nel catalogo della mostra del Settecento Lombardo cita il passo della Monti, senza interessarsi della notizia sui lavori nella cappella del Sacramento.

Le quattro tele dovrebbero essere quelle commissionate dopo la deliberazione del 12 settembre 1723 di cui però non esiste traccia di pagamento e nemmeno deliberazioni ulteriori riguardo all'allogazione del lavoro, ma solo due pagamenti a un pittore (di cui non si dice il nome) per aver preso le misure dei qua-

dri da fare e a un artigiano locale per aver cucito le tele dei quadri. La notizia data dalle fonti contemporanee, sebbene il Boselli e il Passamani parlino di affreschi, ingenera almeno il sospetto che sotto pesanti ridipinture si celi il pennello del bolognese.

I termini cronologici entro cui racchiudere l'ipotetico lavoro del Monti sono anzitutto il 1723 (data della deliberazione) e il 1745 (data della pala di Santa Maria che rivela uno stile molto più evoluto di quello delle tele del Sacramento). Ma ulteriormente è possibile restringere il lasso di tempo facendo risalire il lavoro alla primissima attività del Monti a Brescia, rilevabile dalla fortissima dipendenza del linguaggio del pittore dal magistero del Dal Sole. La tela del *Serpente di bronzo* ha innegabili riferimenti reniani, soprattutto nella figura al centro della composizione, mentre elementi fisiognomici simili a quelli della donna seduta in primo piano si riscontrano in alcuni tipi femminili degli affreschi della Pace. Nella tela con *La morte di Uzzà* il personaggio di scorcio in primo piano è il prototipo del personaggio pure sdraiato in scorcio della pala della *Madonna col Bambino e san Maurizio* nella chiesa della Pace, iniziato nel 1738 e finito solo nel 1746. Lo stile è certamente ancora lontano dallo spiegato narrare degli affreschi della Pace; gli abiti hanno ancora un che di fasciato, di seicentesco se confrontati con la libertà con cui già si dispiegano negli affreschi e nella succitata pala della Pace; le strutture rimangono compatte, quasi accalcate nel piccolo spazio disponibile, ma preludenti già a composizioni più ariose e, alla fine del suo percorso artistico, persino rarefatte. Il colore, ancora lungi dall'essere sfrangiato e dipinto quasi 'col fiato', è piuttosto ancora tornito, ancora costruito di impasti precisi; la materia è levigata, non franta e convulsa, ma già prelude alla creazione quasi gestuale delle opere più mature.

Se l'attribuzione al Monti fosse corretta ci troveremmo davanti a una precoce presenza del bolognese in territorio bresciano, ritenuta fino ad ora collocabile attorno al 1737.

Bibliografia

MONTI, ed. 1965, p. 77; ORETTI, 1775 ed. 1958, p. 140; RIVETTI, 1912, 147; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 24; BOSELLI, 1965, p. 77; BOSELLI, 1967, p. 140; PASSAMANI 1, 1981, p. 108; GUARNASCHELLI, 1991, pp. 183-184.

Ignoto pittore del XIX secolo

Elia sfamato dall'angelo La raccolta della manna

Olio su tela, 450x137 cm
pareti laterali

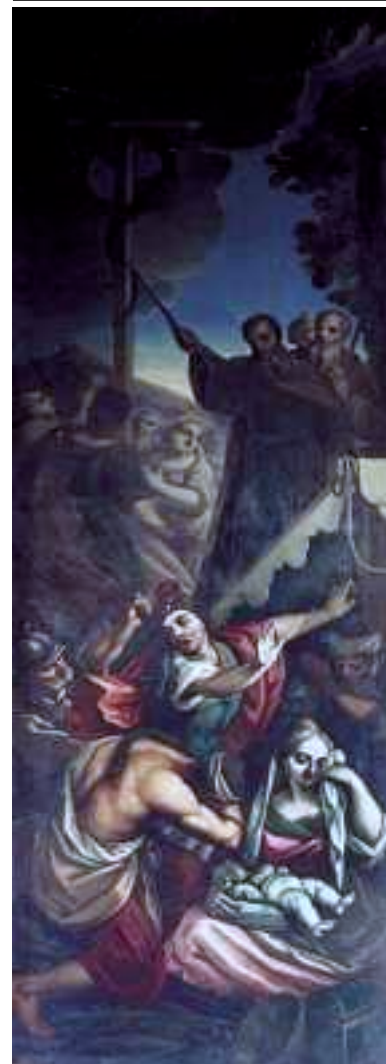
Il Rivetti considera queste due tele parte della commissione, seguita alla deliberazione del Consiglio della Scuola del Santissimo Sacramento del 12 settembre 1723, senza scorgere il forte divario stilistico tra queste due tele e le quattro attribuite al Monti. Di conseguenza attribuisce tutte e sei le tele a Pietro Paolo Boscaiolo, pittore clarense, rifacendosi a un documento interpretato in maniera decisamente libera.

Le due tele sono state certamente commissionate per condurre a termine la decorazione della cappella del Santissimo, ma documenti di questa commissione non sono ancora emersi. Scartata l'ipotesi formulata dal Rivetti, sono convinto che queste due tele siano più recenti, eseguite forse durante i restauri del 1818 quando tutte le tele della chiesa vennero restaurate e si ebbe un primo riassetto generale del Duomo. È invece del tutto improbabile che i dipinti siano stati commissionati durante i grandi restauri del XIX secolo perché nella documentazione più che abbondante non si parla se non dell'affrescatura della cupola.

Le due scene sono concepite in modo assai goffo, da un pittore che evidenzia un linguaggio senza tempo né stile, piuttosto interessato a produrre opere di 'riempimento', in stretta dipendenza da quanto era già stato eseguito. Così la tela di Elia riprende i modi, le mosse e i colori di quella moroniana del *Sacrificio di Isacco* che si trova a fiancheggiare, mentre l'altra, quella della *Raccolta della manna*, aderisce allo stile del Minozzi la cui grande *Moltiplicazione dei pani* è attigua. Caratteristiche come la tavolozza schiarita, l'impiego di colori dall'apparenza gessosa, di fisionomie genericamente manierate, contribuiscono ad avvalorare l'ipotesi che si tratti di mediocri dipinti del XIX secolo.

Bibliografia

RIVETTI, 1912, p. 147; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 24.

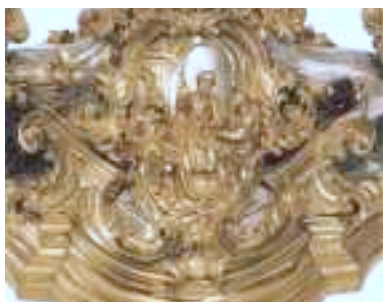




19. Ostensorio romano in argento dorato. Sagrestia.



20. Il sacrificio di Isacco, particolare dell'ostensorio.



21. La cena di Emmaus, particolare dell'ostensorio.

²⁰⁵Risulta un pagamento allo Zaist per un disegno della cornice per la pala del coro del Duomo nuovo di Brescia nel registro *Cassa* l'anno 1743. La notizia in MAZZOLDI, 1983, f. 147r.

²⁰⁶APC, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 382v. (segnato al contrario in un quinterno non coerente).

²⁰⁷APC, Libro: *Collectio...*, L.3, f. 410r.

²⁰⁸RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 93 nota 173.

grandi macchine dei Corbarelli; ne sono esempi gli altari dell'Angelo Custode (1735) e di Santa Lucia (1745)²⁰⁴ nella chiesa di Santa Maria. Sono organismi già portati su moduli e misure classiche, ma attardati sullo sfarzoso colorismo dei marmi e dei bronzi utilizzati a profusione, insieme con statue, cartigli e festoni che sottolineano oltre che decorare le pesanti membrature architettoniche delle cornici e delle architravi per lo più realizzate in marmo bianco per creare evidenti contrasti col parato marmoreo versicolore. L'altare del Santissimo in Duomo riprende da vicino l'altare maggiore della chiesa bresciana di Santa Maria della Carità dei Corbarelli, costruito però nel penultimo decennio del '600 (a partire dal 1685). Le novità, nel linguaggio del Biasio, quindi, risultano legate piuttosto che alla rilettura classicista dell'arte religiosa del Massari, iniziata con i progetti per gli altari della chiesa di Santa Maria della Pace a Brescia (1735), alla tradizione compositiva dei Corbarelli, la cui bottega produrrà, ormai fuori da qualsiasi aggiornamento, gli altari per San Lorenzo in città tra il 1752 e il 1760, e mostrano che l'aggiornamento della committenza negli anni tra il 1726 e il 1745 a Chiari rimane legato alla tradizione e alla mediazione bresciana del Biasio (che ancora nel 1746 fornisce i disegni e la cornice della pala per l'altar maggiore del Duomo nuovo di Brescia) e al linguaggio versicolore dello Zaist (che forse col Biasio ha lavorato proprio in occasione della succitata cornice²⁰⁵), mentre per una ricezione delle novità massariane si dovrà attendere il 1750 col nuovo altare della cappella dell'Immacolata.

Opere minori per la sagrestia

Dalla *Descrizione o sia Inventario delli Paramenti e Mobili che si ritrovano in Sacrestia, e sono di ragione della Medesima* formato il *di cinque Agosto dell'anno 1740*²⁰⁶ conosciamo l'entità delle suppellettili di cui era dotata la chiesa verso la metà del secolo, tuttavia è quasi impossibile identificare gli oggetti di questa lista con quelli oggi esistenti. Soprattutto le suppellettili d'argento tra le quali figurava ancora la «lampada d'argento, qual è di cento, e dieci onzi, [donata] dal signor Antonio Foschetto»²⁰⁷ nel 1638, ricordata dal prevosto Pedersoli, e consegnata, insieme all'altra argenteria, alla Repubblica Bresciana nel 1797. È invece scampato alla requisizione l'ostensorio d'argento che figura nell'inventario e che, secondo il Rivetti²⁰⁸, venne acquistato per il lascito di Maria Provaglio che, con testamento del 20 luglio 1732, istituiva erede della sua sostanza la chiesa di Chiari con l'obbligo di far fare un ostensorio in argento, di ottima fattura, bello e maestoso. La Provaglio morì il 14 luglio 1741, quindi l'o-

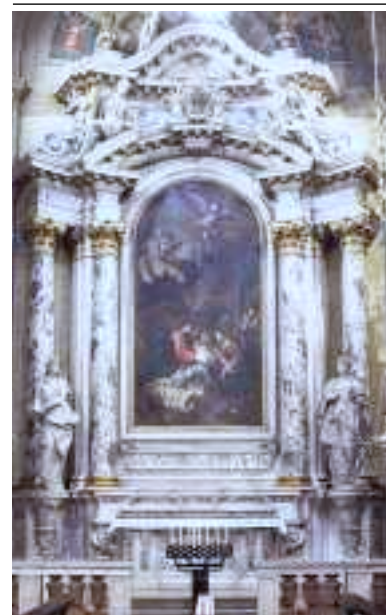
stensorio deve essere stato commissionato in quegli anni. Il manufatto si inserisce tra le opere d'oreficeria della metà del secolo e mostra nei rilievi della base, rappresentanti *Il sacrificio di Isacco* e *La cena di Emmaus*, per la secchezza nel trattamento dei panneggi che avvolgono le figurine, una particolare attenzione ai modi di Antonio Callegari nell'andamento spiraliforme delle figure e nella classica compostezza dei gesti e delle fisionomie.

X. Un classicismo incipiente: lavori dalla metà del secolo alla prepositura di Stefano Antonio Morcelli (1750-1791)

L'opera del prevosto Pietro Faglia, che non si ferma all'altare maggiore e agli stalli del coro, ma inizia il rinnovamento che sarà continuato dal Morcelli e dal Bedoschi, ci restituisce l'immagine di un ecclesiastico aristocratico e raffinato, attento alla cultura artistica bresciana della metà del secolo e alle innovazioni artistiche portate dal cardinale Querini. Attorno al 1750 venne rinnovato l'altare della Immacolata ad opera della famiglia Zola (che ne aveva il patronato fin dal 1485): fu edificato impiegando marmi pregiati come il verde antico e il lapislazzuli, e la pala fu commissionata a Roma a Pompeo Batoni che la siglò e datò P. B. 1750.

L'impiego di marmi dal sapore vetusto come il verde antico, la rinuncia all'accesa policromia degli altari barocchi e la classica compostezza dell'ancona, impostata architettonicamente secondo lo schema 'a portale', fanno di questo altare un esempio del nuovo gusto classicista impostosi a Brescia dopo la costruzione degli altari massariani della chiesa della Pace, riletto però alla luce della tradizione bresciana (incarnata dalla prolifica famiglia Carboni), ancora legata per certi versi alla sintassi tardobarocca²⁰⁹.

Un altro esempio, più maturo, di questo connubio tra il gusto classicista imposto dall'epoca del Querini e la tradizione bresciana si trova nel monumentale altare di san Giuseppe, ricostruito nel 1756²¹⁰ a spese di Pietro Faglia. L'altare architettonico in breccia romana è opera matura del Settecento bresciano, concepito come organismo concavo a colonne corinzie binate con trabeazione sagomata e doppio frontone, mosso da statue in marmo bianco di Carrara raffiguranti *Le quattro Virtù Cardinali*. La pala fu commissionata al veronese Giambettino Cignaroli e raffigura il *Transito di san Giuseppe*, tema caro all'iconografia del santo dalla seconda metà del Settecento. La complessità della macchina, il movimento curvilineo e l'abbondante presenza di statue a grandezza più del naturale, mostrano chiaramente come nel bresciano il 'ritorno all'ordine', o



22. Altare di San Giuseppe.

²⁰⁹Esempi simili, anche in date più avanzate, si possono trovare nella produzione della bottega dei Carboni, in particolare di Bernardino. Estremamente simile all'altare clarense è l'altare del Santissimo Sacramento nella Chiesa Parrocchiale di Calvisano, opera di Giuseppe Biasio (1760-1774), parente del già citato Antonio.

²¹⁰RICCI, 1770, p. 28: «anno vero MDCCLVI. Marmoreum altare Divo Josepho (...) dicavit, (...)». Il Rivetti (1920 ed. 1983, p. 40), senza indicare la fonte da cui desume la notizia, posticipa la data di erezione dell'altare al 1768. Nulla si conosce dell'arredo antico dell'altare consacrato nel 1522 e dell'arredo della cappella innalzata a metà Seicento.

Il dipinto fu restaurato nel 1919 da Giuseppe Riva. In quell'occasione, come ricorda il Rivetti, si rilevarono la sigla e la data P. B. 1750. Nuovamente sottoposto a restauro negli anni Ottanta si presenta in buone condizioni.

Splendida composizione della maturità del Batoni dove il pittore riprende l'iconografia consueta dell'Immacolata rivelando di aver ben meditato la lezione emiliana e correggesca, la tela sorprende per la qualità altissima, per la finitezza formale e la freschezza dei colori.

La tela è ricordata nell'Elogio di Pompeo Girolamo Batoni del Boni (1787), ma con la collocazione erronea, recensita anche dal Clark, che la dice nella chiesa di Santa Maria della Chiara dei padri Filippini in Chiari, mentre il Rivetti e la Calabi indicano correttamente l'ubicazione nella parrocchiale di Chiari. La critica locale ha quasi del tutto ignorato le tele compiute dal lucchese in provincia; il Passamani la menziona soltanto nel suo profilo biografico sul Batoni ricordando che la pala fu commissionata dalla famiglia Zola.

L'Immacolata di Chiari fa parte delle opere eseguite dal Batoni negli anni in cui giunge a maturazione la sua rimediazione dell'opera del Correggio unita alla personale interpretazione di Raffaello e del classicismo romano di cui recupera anche certe sottigliezze formali barocche.

Nel dipinto clarense il Batoni agisce con estrema libertà nella composizione che non si affida alla solita impaginazione d'ascendenza classica, ma riprende la lezione correggesca delle cupole parmensi. Il portato correggesco è fortissimo anche nelle fisionomie degli angeli, mentre rapporti con Raffaello, in particolare con le Storie bibliche delle Logge vaticane, si scorgono nella figura dell'Eterno e nella compattezza del gruppo centrale. Il colore fuso e la resa dolcissima delle carni sottolineano la struttura aerea della composizione scalata su diversi piani in virtù del solo disporsi della fonte luminosa. Come per la maggior parte delle opere batoniane è difficile stabilire con esattezza l'entità delle fonti utilizzate. È qui possibile riconoscere, ad esempio, il comporre disinvolto del Maratta e citazioni più o meno scoperte dell'ambiente neoclassico romano. Il Clark ravvisa nella tela clarense un forte rapporto con la Coronazione di Giacinto Brandi per l'altar maggiore della chiesa romana di Gesù e Maria, del 1686-87.

Il Boni ricorda che nella casa del Batoni nel 1787 si trovava un bozzetto della pala, riconosciuto dall'Emmerling (citando il Voss) in un quadretto a olio delle Collezioni Borromeo. Il Clark lo dice al momento irreperibile, tuttavia mi è stato possibile rinvenire il piccolo dipinto, confermando così la notizia dell'Emmerling, nella Sala di Napoleone di Palazzo Borromeo all'Isola Bella.

Bibliografia

BONI, 1787, p. 62; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 16 nota 28; GUERRINI, 1921, p. 129; VOSS, 1924, p. 650; EMMERLING, 1932, p. 115, n. 95; CALABI, 1935, pp. XXI e 92; CLARK, 1967, p. 26; PASSAMANI 2, 1981, pp. 113 e 119; CLARK, 1985, p. 249, n. 142.



Pompeo Batoni (Lucca, 1707 - Roma, 1787)

L'Immacolata Concezione

Olio su tela centinata, 360x195 cm

Siglato e datato P. B. 1750

Cappella dell'Immacolata Concezione.



Giambettino Cignaroli (Verona, 1706 - 1770)

Il pio transito di san Giuseppe

Olio su tela centinata, 430x225 cm
Cappella di san Giuseppe.

La scena della morte di san Giuseppe, immaginata nel buio profondo di una stanza senza alcun ornamento, occupa la zona inferiore della pala. Il santo, ormai cadaverico, è adagiato su un letto posto in leggero scorcio, mentre Maria e Gesù gli stanno accanto. Il Cristo indica con la mano verso un mosso turbinio di angeli che si affacciano su un cielo limpido e chiarissimo. Un angelo si avvicina al santo per incoronarlo con un serto di rose.

Il dipinto è ricordato tra le opere bresciane del pittore nella biografia scritta dal contemporaneo Bevilacqua (1771); la notizia è ripresa dall'Oretti, dal Ricci, dal Rota e dal Rivetti. Il dipinto, presente alla mostra del 1935 sulla pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento, è ricordato in nota nella *Storia di Brescia* dal Passamani e da Luciano Anelli nel profilo biografico del pittore per il catalogo della mostra *Brescia Pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro* del 1981. Non è menzionato tra le opere certe nella scheda biografica della Flores D'Arcais e nemmeno in quella curata dalla Rama per *La Pittura in Italia* della Electa. Figura invece nell'elenco delle opere del pittore nel lemma Cignaroli Giambettino nel *Dizionario Biografico degli Italiani* e nell'*Enciclopedia Bresciana*. Poiché l'opera fu commissionata e pagata dal prevosto Faglia, non esistono documenti che certifichino la commissione al Cignaroli e nemmeno pagamenti; per questo non è possibile sanare la discrepanza cronologica tra la testimonianza del Ricci, che colloca la tela nel 1756 e il Rivetti (seguito dall'Anelli) che la posticipa al 1768.





Il Cignaroli struttura la pala su due diagonali parallele, o più semplicemente attorno a un movimento a zig-zag; la composizione così saldamente costruita si alleggerisce via via ci si sposta verso la parte superiore dando al dipinto un senso di leggerezza a cui contribuisce lo schiarirsi della tavolozza. Il disegno sicuro e il colore compatto, che non indulge mai a sfrangiature, segnano un netto distacco dalle contemporanee prove che i pittori veneziani stavano sperimentando, ed è con ogni probabilità questo il motivo per cui il Cignaroli fu molto gradito alla committenza bresciana quasi del tutto allineata su posizioni classiciste o vicine all'accademismo *ante litteram* del Balestra.

Il gusto per il colore morbido e brillante emerge anche in questa tela dai toni cupi e dimessi: piccoli particolari, come le rose poggiare per terra, i panneggi e le carni rosate degli angioletti, sono elementi propri di una sensibilità fortemente ancorata al messaggio classicista, ma affascinata dalle prove rococò dei contemporanei della laguna. Essendo opera dell'attività estrema, la pala di san Giuseppe risente delle scelte dell'ultimo Cignaroli, spesso incline ad una ricercata teatralità illanguidita da pose delicate ed esasperate da una vena non poco debitrice a un certo patetismo 'alla Piazzetta'.

Nella casa parrocchiale esisteva fino ad alcuni anni fa un piccolo quadretto, oggi nella chiesa di san Giuseppe al Muradello, ritenuto il bozzetto del dipinto. Tuttavia, pur trattandosi di un bozzetto assegnabile al Cignaroli, non è possibile ritenerlo il bozzetto della pala clarense, bensì quello per la pala del *Transito di san Giuseppe* della chiesa di san Martino ad Alzano Lombardo, databile attorno al 1759. Nel dipinto di Alzano infatti, memore della grande tradizione veneta, il Cignaroli rappresenta il *Transito* come scena corale, facendo aprire la stanza ove si trovano i protagonisti su una loggia a cui si affacciano incuriositi alcuni astanti. Nella versione di Chiari tutto questo è soppresso a vantaggio di un sentimento intimo di sospensione e di calma veramente classici.

Bibliografia

BEVILACQUA, 1771, p. 73; ORETTI, 1775 ed. 1957, p. 141; RICCI, 1770, p. 28; ROTA, 1880, p. 204; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 40; CALABI, 1935, pp. XXVIII e 97; PASSAMANI, 1964, p. 653 nota 1; D'ARCAIS, 1974, p. 378; FAPPANI, s.d., p. 220; ANELLI, 1981, p. 140; PESENTI, 1981, pp. 494-497; RAMA, 1989¹ (1990), p. 667.

Antonio Callegari (Brescia, 1699-1777)

Allegorie delle Virtù Cardinali

Angeli reggenti un giglio

Marmo bianco

Altezza delle Allegorie 200 cm ca.

Altezza del gruppo angelico 208 cm ca.
cappella di san Giuseppe.

Il Carboni afferma che Antonio Callegari eseguì per Chiari «dieci statue Puttini e teste». Sulla rivista *Illustrazione bresciana* del 16 maggio 1907, in un articolo non firmato (ma probabilmente scritto da Paolo Guerrini) si propone per la prima volta l'attribuzione delle due statue accanto alla mensa ad Antonio Callegari. Il Rivetti e il Nicodemi le assegnano allo scultore, mentre il Vezzoli allarga l'attribuzione anche alle due Allegorie poste sui frontoni. Valerio Terraroli prende in considerazione solo le due statue laterali ritenendole sicuramente della maturità dello scultore. Particolarmente le due statue laterali e gli angeli al culmine del timpano riproducono proprio quell'andamento spiraliforme, tipico della maniera dello scultore, che crea effetti di chiaroscuro nelle pieghe degli abiti, mentre la posa delle due donne che non risulta mai teatrale, anzi rimane misurata entro quell'equilibrio che già il Vezzoli diceva frutto di una personale interpretazione dell'eleganza, classica e raffinata, dell'Algardi e della libertà del Bernini, sviluppa proprio quel sentimento di misurata e compostissima vena aristocratica che permane nelle poco più tarde statue per la Pace (1760), ove l'approfondirsi del chiaroscuro delle vesti e un certo sfiamento della materia si fa avanti nei panneggi tirati e nella posa al limite della grazia del san Giovanni evangelista. Allo stesso tempo queste due *Allegorie* portano a sublimazione un tipo femminile la cui longilinea grazia e la bellezza classicamente conclusa nell'ovale dei visi, resa già dallo scultore in tante statue per le macchine d'altare del bresciano, resterà ancora per molto punto di riferimento per le successive generazioni di scultori bresciani.

Bibliografia

RICCI, 1770, p. 28; CARBONI, 1776 ed. 1962, p. 45; ROTA, 1880, p. 204; *Altre opere...* 1907, pp. 3-4; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 40; NICODEMI, 1924, pp. 32-33; VEZZOLI, 1964, pp. 421-424; FAPPANI, s.d., p. 31; TERRAROLI 2, 1991, p. 299.

almeno l'adeguamento a un generalizzato gusto classicista della penisola, non rinunci a elementi del linguaggio rococò, a un certo gusto per i marmi policromi (abbassati ovviamente di tono) e a una vibrazione degli elementi architettonici sconosciuti al linguaggio massariano. L'altare di san Giuseppe, come quello di san Giacomo, costruito ancora a spese del Faglia sette anni dopo, nel 1763, in marmo verde di Varallo e giallo di Turi e ornato con statue di san Luigi Gonzaga e san Stanislao Kostka (canonizzati poco meno di quarant'anni prima, il 31 dicembre 1726, da papa Benedetto XIII) assegnabili ad Antonio Callegari²¹¹, è un esempio di come il linguaggio del Carboni rileggesse in maniera monumentale e in chiave classicista l'impianto delle macchine d'altare barocche. Per la parrocchiale di Coccaglio prima del 1758 Domenico Carboni forniva i disegni per l'altare dei Santi Martiri protettori, prototipo o derivato dall'altare di san Giuseppe, al quale però manca la morbidezza di quest'ultimo, avendo rinunciato il Carboni alla struttura concava e alle statue laterali. Tuttavia l'impianto monumentale rimane immutato e, soprattutto nella parte alta, il gioco dei frontoni curvilinei e delle statue conferisce all'ancona una leggerezza tutta rococò. L'altare di san Giacomo tuttavia segna uno scarto rispetto a quello di san Giuseppe nel senso che l'impostazione generale risulta più pacata e severa e il gioco cromatico dei marmi più raffinato nell'accostamento prezioso di verde e giallo che, se da un lato richiama l'accesa cromia degli altari del Biasio, dall'altro si aggancia a un gusto per i marmi preziosi di sapore antico, se non addirittura antiquario, poco comune nella bottega dei Carboni²¹².

La pala che rappresenta *La Vergine col Bambino, san Giacomo, san Girolamo e san Filippo Neri* fu commissionata a Pompeo Batoni, ma giunse a Chiari solo dodici anni dopo la morte del Faglia, nel 1780²¹³.

La nuova torre

Compiuta da poco la costruzione del nuovo coro, la Comunità decideva di ricostruire il campanile, demolito nel 1758 perché vecchio e cadente²¹⁴. L'impulso alla costruzione era stato dato da due lasciti, uno di 1.000 scudi per un nuovo concerto di campane, nel testamento di Bernardino Guizzi dell'11 dicembre 1752, messo in esecuzione nel 1757, e l'altro di 400 scudi per lo stesso scopo da Cristoforo Mondini. La spesa per l'erezione della nuova torre impegnò tutta la Comunità, dal Comune alle Quadre, al Clero, alla Scuola del Santissimo Sacramento. In quest'occasione, nel 1761, fu venduto

²¹¹RIVETTI, 1920 ed. 1983, p. 43. Il Rivetti si appoggia ad un articolo apparso sul numero del 16 maggio 1917 della rivista *Illustrazione Bresciana* che non porta firma, ma che probabilmente si deve a mons. Paolo Guerrini, che firmava alcuni numeri prima un analogo articolo sulle statue callegariane della prepositurale di San Lorenzo a Manerbio. Del medesimo parere del Rivetti è tutta la bibliografia successiva a partire dal volume di G. NICODEMI, *I Calegari scultori bresciani del Settecento*, edito a Brescia nel 1924. Alle pagine 32-33 il Nicodemi esalta «le tenerezze fini e dolci dell'artista [che] trovano le loro più piene delizie nel rendere la giovinezza aristocratica e delicata dei due santi, dalle teste fanciullesche plasmate con una gravità carezzevole, dove il lieve raccoglimento emotivo si indugia sottile». Giovanni Vezzoli, nell'articolo sulla scultura del XVIII secolo della *Storia di Brescia* (VEZZOLI, 1961, pp. 399-480) condivide la tesi del Nicodemi e pubblica due bozzetti in creta delle statue claresi che si trovano attualmente presso i Civici Musei di Brescia (pp. 430-432).

²¹²Molteplici rapporti con altari dei Carboni sono invece riscontrabili nel profondo pittoricismo, nella collocazione di statue ai lati dell'altare e nell'utilizzo di ampie volute di raccordo della mensa e della predella. Una caratteristica poco presente negli altari bresciani, ma qui utilizzata, è la riduzione dei plinti delle colonne che si impongono all'altezza della predella e, se tolgono all'organismo la forte spinta ascensionale degli altari classici, conferiscono a questi un senso di opulenta solennità. Macchine simili all'altare di san Giacomo, per la riduzione dei plinti si possono trovare a Manerbio (Altare della Madonna del Rosario, Domenico Carboni e Giovan Battista Zaist, 1747-1766) e a Montichiari (Altare di san Giuseppe, di autore ignoto, ma di marca carboniana nella parte settecentesca, compiuto nel 1827). L'altare di Montichiari, anche se completato più tardi, ha fortissimi rapporti con quello claresse soprattutto per la struttura concava e la mensa dell'altare.

²¹³La Congregazione di Carità di Chiari, erede della sostanza del prevosto Faglia, il 4 luglio 1779 deliberò di far giungere al pittore, tramite Stefano Antonio Morcelli, alcune pressioni perché conducesse a termine il quadro. ACCaC, Libro: *Pio luogo dei poveri. Libro delle deliberazioni dal 1787 al 1832*, f. 64v. La data 1787 riportata sul dorso del libro è palesemente errata, infatti il libro inizia dal 1757.

²¹⁴Alla torre di Chiari ha dedicato uno studio approfondito don Luigi Rivetti nel 1912. A questo studio si rimanda dovendo qui, per amore di brevità, soltanto accennare alle fasi di costruzione. Si veda quindi: RIVETTI, 1912 ed. 1993, pp. 275-305.

²¹⁵ACCs, *Libro delle spese per la nuova torre*, B.I.13., f. 207v. (doc. 44).

Il dipinto fa parte dell'ultima produzione del Batoni. Qui il pittore utilizza uno schema caro ai pittori settecenteschi che varia il classico impianto a piramide, decentrando il trono della Vergine e la piccola abside che gli fa da sfondo, e collocando sulla diagonale i santi Gerolamo (con i tradizionali attributi del leone, della cappa purpurea e del libro) e Giacomo, in veste da pellegrino. Sul lato opposto invece, san Filippo Neri in abito da messa riceve un giglio dal Bambino Gesù.

La prima menzione del dipinto è nell'opuscolo del Ricci del 1770 nel quale si afferma che «nondum absolvit [tabulam] excellentissimus pictor Pompejus Hieronymus Battonus, Lucensis». Ricordato dal Boni, che lo dice nella chiesa dei Filippini (Santa Maria della Chiara) di Chiari, ha mantenuto tale ubicazione sia nel catalogo della mostra di Lucca del 1967 che nel catalogo del Clark del 1985, nonostante il Rivetti e Emma Calabi menzionassero l'esatta località. Secondo la Marelli questo equivoco, vecchio di duecento anni, sarebbe sorto a causa dell'assonanza tra Chiari e Ghiara (che il Clark denomina come Chiara) e la presenza in entrambe le località di chiese dedicate a Santa Maria.

Secondo l'Emmerling questa pala venne dipinta in *pendant* con quella dell'Immacolata, ma l'opinione venne smentita già nella scheda del Peters Bowron nel catalogo Clark del 1985 e ribadita più recentemente dalla Marelli la quale puntualizza che le due tele differiscono nelle dimensioni (e nella forma, aggiungo io) e per collocazione. La Marelli ritiene anche che sia questo il quadro che il Canova vide nel febbraio e nel marzo del 1780 nello studio del pittore, mentre il Peters Bowron, con prudenza anglosassone, dice semplicemente «apparently».

Il dipinto fu commissionato al Batoni dal prevosto Pietro Faglia con ogni probabilità nel 1763, quando egli fece rinnovare l'altare di san Giacomo, ma la tela alla morte del committente non era ancora compiuta tanto che la Congregazione di Carità di Chiari, erede della sostanza del prevosto Faglia, il 4 luglio 1779 deliberò di far giungere al pittore, tramite Stefano Antonio Morcelli allora residente a Roma, alcune pressioni perché conducesse a termine la commissione.

L'errata ubicazione della pala ha ingenerato equivoci sulla figura del Faglia, chiamato dal Peters Bowron «praecher of I Filippini» e, più recentemente, dalla Marelli, Abate e per di più Gesuita (confondendolo col suo successore, il cugino Angelo dei Conti Faglia). A questo ha contribuito certamente anche l'inserzione



Pompeo Batoni (Lucca, 1708 - Roma, 1787)

La Vergine con i santi Filippo Neri, Girolamo e Giacomo maggiore

Olio su tela, 420x220 cm

Firmata e datata: POMPEJUS BATONIUS ROMAE PINXIT

AN(NO) MDCCLXXX

Cappella di san Giacomo.

nella pala di san Filippo Neri e la presenza sull'altare delle statue dei santi Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka, ma è dimostrato che dalla metà del Settecento questi santi divennero 'di moda', al di fuori di committenze filippine o gesuitiche.

Ancora la Marelli afferma che la critica è stata unanime nel ritenere la pala opera stanca e ripetitiva. Il giudizio negativo dato dal Passamani, che la definisce «nel complesso alquanto macchinosa e fredda. Lavoro di routine, forse eseguito in fretta e stancamente o forse troppo stiracchiato», non è tuttavia condiviso da tutta la critica. Quanto appare al Passamani stiracchiato e freddo è invece, secondo il Clark, indice di una nuova visione della pittura del Batoni, intonata su composizioni «più semplici e più racchiuse in profondità», dove gli ornamenti vengono «scelti con maggiore austerità, più accuratezza e modestia», dove «c'è anche un allungamento delle figure, una intensa e quasi 'brancolante' spiritualizzazione che fanno pensare che il Batoni, nell'assimilare le nuove mode, reagisse con la creazione di uno stile completamente nuovo e personale». A questo la Marelli aggiunge il coinvolgente senso di dialogo che promana dalla scena, dovuto agli ampi gesti e all'andamento articolato delle luci.

Peters Bowron, nella scheda del catalogo Clark, elenca le molte autocitazioni e la chiara derivazione della posa della Vergine dalla *Madonna di Foligno* di Raffaello. Forti rapporti tra questa tela e un'altra opera del Batoni, la *Sacra Famiglia con santa Elisabetta e san Giovannino* dell'Eremitage (datata 1777) servono, secondo la Marelli, a datare con certezza il dipinto al 1780, eliminando ogni dubbio circa la possibilità che il Batoni avesse incominciato l'opera nel 1763 e poi l'avesse interrotta.

Accanto allo Studio per il San Girolamo segnalato dal Clark, un tempo nella collezione della contessa Finckstein a Zurigo, esiste un disegno a penna dell'intero quadro conservato a Chiari in collezione privata, probabilmente copia coeva di un artista locale.

Bibliografia

RICCI, 1770, p. 28; BONI, 1787, p. 48; ROTA, 1880, p. 204; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 43; EMMERLING, 1932, p. 121, n. 129; CALABI, 1935, pp. XXIX e 92; AA. VV., 1967, pp. 28-29; CLARK, 1967, pp. 37-38; PASSAMANI 2, 1981, p. 113; CLARK, 1985, p. 352, scheda 426; MARELLI, 1995, pp. 581-582.

Antonio Callegari (Brescia, 1699-1777)

San Luigi Gonzaga

San Stanislao Kostka

Due angeli adoranti

Marmo bianco, 200 cm
cappella di san Giacomo.

Il primo a ricordare lavori di Antonio Callegari per Chiari è il Carboni che parla di dieci statue, puttini e teste. Sulla rivista *Illustrazione bresciana* del 1907 si propone per la prima volta l'attribuzione delle statue ad Antonio Callegari. Il Rivetti appoggiandosi a questo articolo le assegna decisamente allo scultore. Dopo di lui sia il Nicodemi che il Vezzoli ritengono inequivocabile l'attribuzione. Il Vezzoli in particolare richiama l'attenzione sui bozzetti un tempo presso i padri della Pace e oggi nei depositi della Pinacoteca Tosio Martinengo, che il Panazza sviluppa ulteriormente. Riferimenti sono presenti anche nei profili biografici stesi dal Vezzoli e dal Fappani. Il Terraroli, pur errando, ritenendoli per l'altare di san Giuseppe, nella scheda biografica sullo scultore, parla dei due bozzetti in terracotta e li dice coerenti alle statue di Chiari.

Le due statue risentono dei modi del Callegari soprattutto nel trattamento dei panneggi; tuttavia nulla si scorge del caratteristico avvistamento delle figure che è la cifra dello stile di Antonio. Qui lo scultore preferisce trattare con ecclesiastica severità la rappresentazione dei due giovani gesuiti, anche se la resa sorda dei visi, le fisionomie stereotipate e forse troppo languidamente rese, non mi sembrano al livello di analoghe opere di Antonio Callegari.

Anche i due angeli adoranti al culmine del timpano, del tutto trascurati dalla critica, sono attribuibili con certezza al Callegari per l'alto livello di esecuzione.

Bibliografia

CARBONI, 1776 ed. 1962, p. 45; RICCI, 1770, p. 28; ROTA, 1880, p. 204; Altre opere... 1907, pp. 3-4; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 43; NICODEMI, 1924, pp. 32-33; VEZZOLI, 1964, pp. 428-433; PANAZZA, 1968, p. 95; VEZZOLI, 1973, p. 736; FAPPANI, s.d., p. 31; TERRAROLI 2, 1991, p. 299.





23. Antonio Marchetti, Torre campanaria (1758).

il tabernacolo di Orazio Olmi, un tempo all'altar maggiore, alla parrocchia di Carisolo (Pinzolo) in Val Rendena²¹⁵.

Il progetto era stato affidato nel 1758 all'abate Antonio Marchetti; sopra un alto basamento in bugnato a tronco di piramide l'architetto impostò un corpo liscio rinforzato agli angoli da conci pure in bugnato che si raccordano al di sotto del marcapiano che segna il livello della cella campanaria. Quest'ultima, centrata da quattro fornicì classici con elegante balaustra, riprende il disegno del fusto concludendosi con un grosso cornicione a dentelli. Il Marchetti aveva previsto un ulteriore coronamento che non fu compiuto²¹⁶, ma quanto è stato realizzato mostra i caratteri dell'architettura dell'abate, lontanissima da quella realizzata poco meno di quarant'anni prima da Antonio Corbellini. Il nuovo corso delle arti propugnato dal cardinale Querini a Brescia, di cui si è poco sopra parlato, ha come immediato risultato questo cambiamento di gusto, non solo negli apparati e nelle macchine d'altare, ma soprattutto nel nuovo linguaggio architettonico la cui chiarezza d'impostazione fa diretto riferimento a un recupero della sintassi classica che nel bresciano porta la firma proprio del Marchetti. Le strutture terse, l'articolazione architettonica misurata e l'impianto moderatamente classico delle architetture del Marchetti traghettano, anche a Chiari, il gusto della committenza verso il nuovo linguaggio neoclassico, meno puro di quanto si pensi all'inizio, sospeso tra amore filologico per l'antichità e innegabili reminiscenze rococò.

XI. L'opera di Stefano Antonio Morcelli

A Roma, prima ancora di prendere possesso della prepositura, l'ex gesuita Stefano Antonio Morcelli (prevosto dal 1790 al 1821), stila una lista di 'cose da fare' nelle chiese di Chiari, degno frontespizio al monumentale manoscritto delle *Memorie della prepositura clarense*, nel quale annota fino al 1815 (quando cioè, per gotta e cecità, gli sarà difficile perfino provvedere agli obblighi del ministero pastorale) storia e microstoria della sua 'rivoluzione culturale'.

Le indicazioni preparate come *pro memoria* a Roma mostrano un Morcelli legato ad un linguaggio strutturale ancora rococò o almeno, *in nuce*, cautamente neoclassico così che il primo periodo dell'attività morcelliana, a ben vedere, continua l'opera iniziata da Pietro Faglia e porta a compimento, anche nel sentire artistico, quella parabola d'intenso sapore classicista che culmina con l'amicizia e le com-

²¹⁶Il disegno dell'architetto è andato perduto quando, nel 1831, venne inviato a Luigi Cagnola, incaricato di fornire il progetto per un nuovo coronamento, che lo tenne presso di sé. Al compimento della torre attese la Comunità per molto tempo, affidando a diversi architetti il compito di progettare il coronamento. Al progetto del Cagnola fecero seguito quello grandioso (e un po' funereo) di Rodolfo Vantini (1833) e quello di Domenico Cappelletti (1847), ma tutti restarono sulla carta.

mittenze al Teosa, e col completamento dei prospetti degli altari laterali e della cappella maggiore, dotati di balaustre in marmo dallo schietto disegno classico.

Lavori dall'inizio della prepositura al 1815

I lavori nei primi anni si susseguono con ritmo febbrile: il 15 settembre 1791²¹⁷ il Morcelli annota di aver ottenuto da Brescia, tramite il canonico Corrado Palazzi, le reliquie dei santi Faustino e Giovita di cui la chiesa era sprovvista; il 3 dicembre 1791 che sono, giunte le balaustre per il presbiterio²¹⁸. Sempre lo stesso anno detta la lapide commemorativa dei lavori nella sagrestia piccola o 'dei canonici', la quale, *neglegentia squalens*, fu ristrutturata a spese del Collegio canonico facendovi portare l'acqua e predisporre due armadi per gli archivi della prepositura e del canonicato. Commissionava quindi all'argentiere bresciano Vincenzo Elena l'imponente reliquiario che costò 1.268 lire e 15 soldi e che venne portato a Chiari il 2 marzo 1792²¹⁹.

Nel promemoria romano il Morcelli manifestava già l'intenzione di «fare un nuovo altare alla Madonna delle Grazie sotto la sua cuppola, e lasciando verso la chiesa una ferrata con un genuflessorio: aprire poi al luogo del presente altare un passo al sotterraneo del coro per una scala commoda e luminosa, onde la gente non abbia a traversare il presbiterio per portarsi alla Dottrina»²²⁰; in questo modo avrebbe dato un nuovo assetto a tutta la zona attorno alla vecchia

cappella del Santissimo. I lavori cominciarono il 14 maggio 1792 iniziando dalla «fabbrica del sotterraneo per proseguire dipoi quella della Madonna delle Grazie»²²¹. A breve distanza il Morcelli benediceva la nuova cappella della Beata Vergine delle Grazie (10 ottobre 1792) ricavata dimezzando l'area della vecchia cappella²²² e quindi, il 9 novembre dello stesso anno, l'oratorio del Santo Crocifisso ricavato nel locale sottostante il coro, nel quale collocò l'antico Crocifisso ligneo, attribuibile ad Antonio Zamara, che si trovava presso l'arco trionfale della chiesa di Santa Maria²²³. I lavori riguardarono la chiusura della porta che dava sulla



24. Vincenzo Elena, Reliquiario dei santi Faustino e Giovita (1792).

217 «Il dì 15 Settembre si ottennero in Brescia le Reliquie dei nostri Beati Protettori SS. Faustino e Giovita, concesse con molta formalità e spesa, e con Decreto, che non se concedessero dipoi a niuno per qualunque istanza. Il signor Canonico Corrado Palazzi si degnò d'essere mio Procuratore a questo fine, ed esso mi recò poi il Reliquiario in persona» BMC, MORCELLI, *Memorie della Prepositura clarense 1790-1815*, Arm. mss., B.II.6., f. 8v.

218 «Il dì 3 Dicembre fu fatta una piccola festa all'Altare delle Grazie per S. Francesco Saverio, ed esposta la Reliquia di lui. La sera di questo giorno arrivò la Balaustra del Coro fatta a mie spese, che costò circa 1250. lire» BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 9r.

219 «Il dì 2 Marzo feci pagare il gran Reliquiario de' SS. Protettori al Signor Elena Orefice in Brescia, che mi costò (sic) lire 1268. soldi 15» BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 10r. Il grande reliquiario (110 cm), in argento sbalzato, si imposta su una base sagomata da cui nasce un alto fusto con nodo che riprende un motivo a calice di petali e culmina nella teca cilindrica a base baccellata. Al culmine della teca due puttini alati reggono una corona di foggia imperiale.

Il reliquiario è un esempio della produzione tardo-barocca dell'Elena che qui ripropone in forme monumentali il repertorio tipico della sua bottega, caratterizzato da ampie volute simmetriche, spesso crestate o mutate in girali fiorite e cespi di foglie arrotondate, profondamente incisi e sbalzati.

220 BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 5v.

221 BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 11r.

222 «Il dì 10 Ott. per delegazione di Monsignor Vescovo feci la Benedizione della nuova cappella della B. V. delle Grazie, e si cantò indi Messa solenne per ottenere la serenità» BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 13r. Nulla ci è dato sapere sulla forma dell'altare della cappella delle Grazie, rinnovato nel 1831 e sulla ristrutturazione della cappella stessa, ridotta secondo il disegno di quella di san Luigi nel 1847, ma si può supporre, anche attraverso un disegno eseguito per illustrarne le necessarie trasformazioni probabilmente da Giuseppe Bottinelli, che si trattasse di un organismo che recuperava in gran parte la struttura e le decorazioni della vecchia cappella. La volontà di rinnovare l'altare già nel 1829, può far supporre che il prevosto riutilizzasse nella ristrutturazione della cappella l'altare preesistente.

223 «Il dì 9 Novembre per delegazione di Mons. Vescovo feci la Benedizione del nuovo Oratorio del S. Crocifisso sotto il Coro, e indi vi cantai Messa solenne: e comincio subito ad essere frequentato con divozione. questa sacra Imagine era prima in S. Maria sopra il cornicione in cima all'altare maggiore» BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 13r.

A ricordo dell'avvenimento il Morcelli dettò un'epigrafe posta sopra la porta d'ingresso alla cripta:

DEO IESV SERVATORI GENERIS HVMANI
CLARENSES
SIGNO EIVSEX AEDE MARIANA TRANSLATO
HIPOGEVM NOVO CVLTV EXORNATVM
V EIDVS NOV. MDCCLXXXII
DEDICAVRVNT



25. Affresco tardo quattrocentesco della Beata Vergine delle Grazie.

²²⁴ «Il dì 25 febbraio essendosi terminato dal Signor Giuseppe Teosa il Quadro da me ordinato-gli di S. Agnese, ne feci la Benedizione nella Cappella delle Grazie, dove subito fu collocato dirimpetto a S. Apollonia» BMC, MORCELLI, *Memorie della Prepositura clarense 1790-1815*, Arm. mss., B.II.6., f. 20v.

²²⁵ E da ritenersi una svista la data 1775 proposta dal Rivetti (1920 ed 1993, p. 30).

²²⁶ Sarebbe comunque impossibile elencare tutti i minuti interventi compiuti dal Morcelli in quegli anni, dai lampadari ordinati a Murano alla pulizia della cupola, alle ringhiere per il cornicione.

²²⁷ BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 138r.

Vi sono raffigurati il Cardinal Gabriele Rangoni, il Vescovo Isidoro Clario, fra Paolo Bigoni, fra Ludovico Barcella, monsignor Giacomo Ricci, monsignor Baldassare Ludovico Bigoni, dipinti per l'occasione, e il prevosto Pietro Faglia, opera di Giovan Battista Teosa, realizzato in precedenza.

Dopo la morte del Morcelli venne aggiunto il ritratto del prevosto dipinto da Giuseppe Teosa.

²²⁸ BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 139v.

²²⁹ BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 30v.

²³⁰ BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 31r.

²³¹ «16 luglio Domenica. Processione della 3. Domenica. Festa del SS. Redentore sotto il Coro, ove furon cantati i primi vesperi in 3. e fu suonato l'organo nuovo per la prima volta» BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 41v.

strada, trasformata in finestra e la trasformazione della finestra laterale in porta comunicante con il nuovo corridoio. Per la cappella della Madonna delle Grazie commissionò a Giuseppe Teosa la *Sant'Agnese*, benedetta il 25 febbraio 1794²²⁴ e subito collocata di fronte alla *Sant'Apollonia*. Tra il 1794 e il 1798 dotò tutti gli altari di balaustre (Immacolata, 1794; san Giuseppe, 11 luglio 1794; Reliquie, 26 ottobre 1795²²⁵; san Giacomo, 23 luglio 1795; san Pietro martire, 1798; san Carlo, 1798) realizzate secondo il medesimo disegno dopo che, nel 1753, per delibera comunale, erano stati tolti i cancelli fatti collocare alla fine del '500 da san Carlo²²⁶. Sempre in questi anni la sagrestia nuova viene decorata con un crocifisso e sette quadri ove sono rappresentati alcuni prelati illustri della città²²⁷; in chiesa vengono rifatti i banchi e il confessionale del prevosto, mentre gli altri confessionali sono sistemati a distanza regolare²²⁸.

Alla fine del 1795 il Morcelli annota che «si ebbe riscontro che l'attesa cassa che conteneva il corpo di Sant'Agape era fermata a Ponte di Lago Oscuro per impuntatura dello spedizionere, o per la difficoltà dei barcaioli di assicurarne il trasporto fino a Pontevico: fu presa risoluzione di andare a prenderla e partì il sig. canonico Andreis con tre persone di seguito per ottenerne la consegna, tenendo la via di Mantova. Per la stessa via si restituirono a Chiari dopo quindici giorni di assenza e consolarono il popolo che andò loro incontro per salutare la nuova Santa Protettrice»²²⁹. Il 15 gennaio il corpo era nelle vicinanze di Brescia e il 18 «arrivò a Chiari alle ore 24 il sacro Deposito, e fu ciò con un incontro di circa mille persone e di gran quantità di fanciulli colle bandierine: fu esso ricevuto in mia casa in una stanza addobbata ed illuminata, dove fu permesso al popolo di visitarla, che vi venne fino alla mezzanotte e poi per tutto il dì seguente»²³⁰. Il 21, dopo che il giorno precedente si era trasportato il corpo in Duomo, l'urna fu collocata sotto l'altare del Santo Crocifisso nella cripta. Il culto di sant'Agape diviene da quel momento il perno della devozione e delle attenzioni morcelliane, già manifestate nelle spese sostenute nel 1795 per la preparazione e l'ornamento del corpo della santa e per il suo trasporto da Roma e l'anno successivo per le medaglie e il reliquiario della santa. Nel 1797 il prevosto commissionava ancora al Teosa il paliotto per l'altare della santa (24 settembre) e l'affresco sopra la finestra della cripta, oggi scomparso. Nello stesso anno il Morcelli dotava la cripta di un piccolo organo Antegnati per accompagnare le funzioni in onore del Santo Crocifisso²³¹.

Ma il 1797 non è solo un anno di festa per Chiari: con un decreto del Governo della Repubblica Bresciana del 5 luglio, veniva

ingiunto alla parrocchia e alla Scuola del Santissimo Sacramento di consegnare tutti gli argenti che vennero portati a Brescia l'8 e il 27 luglio. L'impoverimento del patrimonio di suppellettili dovette essere gravissimo, se il Rota, in una nota citata dal Rivetti²³², fa risalire il peso dell'argenteria consegnata, a quattrocento chilogrammi. Il Morcelli ricorda che tra questi c'erano «il trono dell'Esposizione del Santissimo e quello della Beata Vergine di argento amendue»²³³.

Ma nello stesso 1797 il Governo Provvisorio in nome del Sovrano Popolo Bresciano, con decreto del 30 settembre dichiarava «che da qui avanti restino soppresse ed abolite tutte le corporazioni esistenti nello Stato sotto qualunque denominazione di Discipline, Confraternite, etc.»²³⁴. In questo modo risultavano soppresse le tre discipline del Bianco (Disciplini dell'Assunta), del Nero (Disciplini di san Pietro Martire) e del Rosso (Disciplini del Santissimo Nome di Gesù), mentre era concesso alle scuole maggiori del Santissimo Sacramento e del Santo Rosario di continuare a esistere.

Nonostante questo stato di confusione l'opera del Morcelli non si arresta. L'anno successivo, il 1798, fa dunque costruire il nuovo pulpito in sostituzione di quello collocato dal Pedersoli nel 1637 e compie importanti trasformazioni in Santa Maria, facendo trasportare l'organo e la controcantoria dai fianchi dell'altare al luogo dove ora si trovano. Solo più tardi, nel 1807, fu possibile risarcire la perdita degli argenti con un imponente tronetto per l'esposizione del Santissimo Sacramento disegnato da Giuseppe Teosa e realizzato da Vincenzo Elena e un apparato nuovo di candelieri e busti per l'altar maggiore inaugurato il 31 dicembre²³⁵. Ma nel frattempo Napoleone con decreto del 25 aprile 1806 aveva di nuovo confiscato i beni delle Confraternite, restaurate dopo la caduta della Repubblica Cisalpina, e con uno successivo del 26 maggio 1807 le sopprimeva «eccettuate le Confraternite sotto la denominazione del Santissimo, delle quali potrà esistere una sola presso ciascuna parrocchia, sotto la direzione e dipendenza dell'Ordinario e del Parroco rispettivo per l'esercizio delle sacre funzioni»²³⁶. La Scuola del Santissimo Sacramento, fino a quel momento vero e proprio polo politico-economico parallelo alla parrocchia, ridotta alla dipendenza per le funzioni e privata dei suoi beni, veniva accorpata dal Morcelli alle tre discipline soppresse per dar vita alla nuova Confraternita del Santissimo Sacramento, approvata con decreto dal Regio Prefetto il 4 luglio 1807²³⁷.

Sono degne di nota negli anni successivi anche la commissione dell'ovato rappresentante il *Sacro Cuore* ad Andrea Appiani²³⁸, collocato il 5 giugno 1800 in coro sotto la pala dell'altar maggiore e oggi in sagrestia, e la realizzazione del grande affresco della *Pentecoste* di

²³²RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 94.

²³³BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 41v.

²³⁴Il Documento è riportato in RIVETTI, 1912, p. 162.

²³⁵BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 91v.

²³⁶Il Documento è riportato in RIVETTI, 1912, p. 166.

²³⁷La sede della nuova Confraternita divenne la chiesa di Santa Maria Assunta, adiacente a Santa Maria Maggiore, già sede dei Disciplini del Bianco prima della soppressione.

²³⁸BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., ff. 58r. e 140v. In quest'occasione venne istituita anche la Pia associazione dei devoti del Sacro Cuore di Gesù.

²³⁹«Si cominciò oggi la Pittura del coro rappresentante la venuta dello Spirito Santo, opera del Signor Teosa» BMC, MORCELLI, *Memorie...*, Arm. mss., B.II.6., f. 5v.

Giuseppe Teosa nel catino dell'abside che, iniziato il 28 ottobre 1807, veniva scoperto il 10 dicembre dello stesso anno²³⁹. Negli anni a venire l'attività del Morcelli si concentra sulla riconsacrazione e risistemazione delle chiese sussidiarie all'indomani delle occupazioni militari. In molte di queste opere appare ancora il nome del Teosa, a ragione ritenuto il pittore del Morcelli, così sospeso tra il linguaggio nerboruto del tardobarocco romano e le aggraziate figurine neoclassiche che sono via via giovinette, sante o devote (anche se un po' laiche) immagini della nuova 'religione' morcelliana.



26. Giuseppe Teosa, *Paliotto di sant'Agape* (1797).

Giuseppe Teosa
(Chiari, 1760 - Brescia, 1848)

Sant'Agnese

Olio su tela, 140x100 cm
Cappella della Beata Vergine delle Grazie
parete sinistra.



La tela fu commissionata al Teosa dal Morcelli e venne portata a termine per la fine di febbraio del 1794. Gli anni Novanta del Settecento sono per il giovane Teosa di grande importanza, soprattutto per la sua attività di frescante, sia in ambito sacro che profano. In questi anni, oltre alla Sant'Agnese, sempre su commissione del Morcelli, il pittore esegue la *Via Crucis* per Santa Maria (1793), il *San Luigi Gonzaga* per la cappella del Ginnasio (oggi nella Pinacoteca Repossi), il paliotto di *Sant'Agape* (1797) per l'omonimo altare nella cripta sotto il coro della Parrocchiale, la paletta raffigurante *La Vergine col Bambino e i santi Lorenzo e Stefano* per la cappella della canonica. Sono gli anni in cui il fresco colorismo batoniano viene filtrato con la nuova sensibilità neoclassica appresa probabilmente a contatto con l'ambiente romano.

Ancora batoniani sono i colori dello sfondo, il rosso intenso del panneggio dell'angioletto e la mano dell'Eterno che è citazione scoperta dalla pala dell'*Immacolata Concezione* del Duomo. Al contrario, già neoclassica è la figura della santa, sia per il colorito zuccheroso dell'incarnato che per la fisionomia, e ancor più per la foggia dei panneggi. L'accento sottilmente profano della santa trova le sue radici nella preferenza accordata dal Teosa ai dipinti di soggetto storico e mitologico dell'ultimo decennio del XVIII secolo.

Bibliografia

RIVETTI, 1918, p. 10; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 96; RIVETTI, 1927 ed. 1995, p. 310; TANZI, 1990¹ (1991), p. 1038.

Pittore bresciano della seconda
metà del XVII secolo

Sant'Apollonia

Olio su tela, 140x100 cm
Cappella della Beata Vergine delle Grazie
parete destra.



La santa è ritratta appoggiata a un basamento e tiene nella mano sinistra una palma mentre con la destra brandisce le tenaglie con un dente, emblemi del martirio. Le caratteristiche del dipinto non possono che ricondurre a un pittore lombardo, se non bresciano, ancora legato al linguaggio seicentesco. In particolare la sontuosità del manto e la ricercatezza del panneggio riportano all'ambito bresciano di tardo Seicento, mentre l'utilizzo di tinte scure e di forti passaggi chiaroscurali l'avvicinano ai modi di Francesco Paglia, al quale è possibile riferire anche il morbidissimo andamento del mantello rosso e l'opulenza della figura.

Nella chiesa di San Martino a Marone si trova un dipinto identico al nostro in *pendant* con un'altra tela rappresentante *Santa Lucia*. Entrambe le tele di Marone sono assegnabili a Pompeo Ghitti che, come l'ignoto pittore del quadro clarense, si rifà a un modello precedente non ancora rintracciato. La *Sant'Apollonia* clarense è comunque di risultato meno felice per alcuni elementi risolti con poca sicurezza e per qualche sordità nella materia, in particolare nello sfondo.

Bibliografia

Inedito.

²⁴⁰APCc, Fald.: *Organo Biroldi (1817)*, *Carteggio e ricevute di pagamento*, Cartella: *Biroldi, Organo*, E.2.1 (doc. 46).

²⁴¹RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 65.

²⁴²Pagamenti il 3 e 4 dicembre 1817 per l'oscuramento dei vetri del finestrone otturato. APCc, Fald.: *Organo Biroldi (1817)*. *Carteggio e ricevute di pagamento*, E.2.1.

²⁴³APCc, Fald.: *Organo Biroldi (1817)*. *Carteggio e ricevute di pagamento*, E.2.1 (doc. 47).

I restauri del 1818

Il Morcelli, ormai infermo e cieco, promosse nel 1818 un primo radicale restauro del Duomo che interessò tutta la chiesa e di cui è possibile ricostruire l'entità solo attraverso i pagamenti. Fin dal 1811, invece di far costruire un organo nuovo da mettere di fronte a quello antico, si pensò di rifarlo completamente richiedendo progetti del nuovo strumento alle case organarie Amati, Bossi e Serassi. Il 14 dicembre 1813 l'autorità del Regno d'Italia accordava il permesso di costruire il nuovo organo ad Andrea Serassi, ma il contratto che imponeva all'organaro di collocare l'organo entro i tre mesi dopo la Pasqua del 1817 è solo del 30 gennaio 1816. Tuttavia il 21 aprile dello stesso anno la Fabbriceria Parrocchiale inviava a Eugenio Biroldi una lettera per invitarlo a concorrere, insieme agli Amati e ai Serassi, alla costruzione di un organo nuovo. Dalla lettera, a cui il Biroldi fece seguire il 28 dello stesso mese un progetto con relativo preventivo di spesa, si può intendere che la Fabbriceria preferiva di gran lunga affidare a questo organaro, invece che agli altri, la costruzione dell'organo «suntuoso» che «deve essere collocato in una incavatura laterale del coro sotto ad un'altissima cupola, e per conseguenza deve esser assai forte se ha da corrispondere»²⁴⁰. Nel contratto del 24 febbraio 1817 il Biroldi si impegnavo a utilizzare tutto il materiale dell'organo Antegnati per le canne della facciata e a fornire l'organo per il giugno del 1818. E poiché più volte, nelle lettere inviate agli organari, i fabbricieri lamentavano l'infelice posizione fonica dell'organo, collocato ai fianchi dell'altare, proprio sotto la cupola (dove fu ricollocato dal Moraglia), si risolsero a spostarlo sopra la porta d'ingresso in controfacciata, dandone comunicazione all'organaro il 30 maggio 1817²⁴¹. Per questo fu necessario chiudere il rosone della facciata²⁴², trasportare e riadattare la vecchia cassa d'organo: Carlo Castelli fu pagato il 30 giugno 1818 per il disegno della cassa del nuovo organo e l'intagliatore Luigi Pieroboni di Lovere fu pagato il 5 giugno 1818 per aver fatto il Cimiero in cima alla cassa, due vasi laterali al cimiero e due ornamenti nei campi della cantoria, il tutto per 189 lire²⁴³. Lo strumento fu collaudato da Marco Arici, professore di musica, il 26 ottobre 1818.

Nel corpo della chiesa gli interventi interessarono le finestre della navata centrale che furono allargate, riducendole all'attuale forma a mezzaluna, deprecata dal Rivetti che erroneamente la ritie-

ne frutto dei lavori diretti dal Moraglia²⁴⁴. Il Rivetti afferma che il Moraglia «le belle finestre oblunghe ed ogivali con vetri a rulli sostituiti con finestre a mezza luna con banali vetri colorati»²⁴⁵. Questo tuttavia contrasta con le carte d'archivio: pagamenti per le nuove finestre sono certificati nei mesi di luglio e agosto 1818 a Bortolo Valpreda, Giovan Battista Pascali (per i telai) e a Gandini e Binelli (per i vetri), mentre nei Capitolati di preventivo per i lavori del 1837 non figura alcuna voce per l'apertura di finestre a mezzaluna ad eccezione di quella della facciata; nell'avviso d'asta del 6 giugno 1839²⁴⁶, infine, si parla chiaramente di nove telai grandi di legno e di sette ferrate grandi a mezza luna vecchi, venduti per raccogliere il denaro necessario per i restauri. Anche nel *Ritratto del prevosto Stefano Antonio Morcelli* dipinto da Gabriele Rottini negli anni Trenta del secolo scorso, dove è ben visibile il fianco della Chiesa Parrocchiale, figurano già le finestre a mezzaluna mentre l'antico oculo della facciata, ridotto a mezzaluna nel 1838, è ancora intatto.

La chiesa venne imbiancata, quindi vennero aggiustate le pale dell'Immacolata, di san Giuseppe e del Santissimo da Domenico Tisini, puliti e restaurati tutti i dipinti degli altari da Gualtiero Pizzamiglio²⁴⁷ e forse realizzate le due laterali mancanti della cappella del Santissimo Sacramento.

La facciata, che il Morcelli avrebbe voluto coronata da frontone classico, venne modificata solo in parte aprendo le due porte minori, mantenute anche nella ricostruzione neoclassica del Moraglia, per cui si trovano pagamenti a Dionigi Emanuelli tra il 10 gennaio 1818 e il 14 aprile 1819 e a Francesco Ognà per gli stipiti e l'architrave tra il 5 settembre e il 10 ottobre. Le bussole delle porte vennero fornite da Ottavio Todeschini, pagato tra l'agosto e il dicembre 1819.

A conclusione dei lavori, il Morcelli dettò due epigrafi che ricordassero l'evento e che furono levate in occasione dei successivi lavori di metà secolo²⁴⁸. A queste due lapidi il Morcelli affidava l'idea guida del suo operato: rendere splendida quella che da allora fu chiamata (un po' pomposamente) Basilica Faustianiana, ridurla di nuovo alla dignità che durante i secoli aveva perduto a causa delle manomissioni e della naturale decadenza degli edifici. Probabilmente credeva, con questi lavori, di aver riportato la sua chiesa agli splendori che convenivano alla casa di Dio.

²⁴⁴APC, Fald.: *Organo Bioldi (1817). Carteggio e ricevute di pagamento*, E.2.1. Anche RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 65.

²⁴⁵RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 65.

²⁴⁶APC, Fald.: *Ristauri...*, Cartella: *Ristauri - Specifiche*, E.1.1.

²⁴⁷Pagamenti per l'imbiancatura della chiesa a Domenichetti, Ranieri e Mutti il 30 luglio, 16 agosto e 24 agosto 1818; a Domenico Tisini il 9 ottobre e il 18 dicembre 1818; a Gualtiero Pizzamiglio il 18 e 30 agosto 1818. APC, Fald.: *Organo Bioldi (1817). Carteggio e ricevute di pagamento*, E.2.1.

²⁴⁸Una volta levate, le due epigrafi furono distrutte o andarono perdute. Di esse ci rimane il testo, grazie alla pubblicazione che ne venne fatta l'anno stesso a Brescia.

Lo riporto di seguito:

Per i restauri della chiesa:

NEOCORI . ANNI . M . DCCC . XVIII .
 TEMPLI . SVPERIORIS . MAIESTATE
 INGRATIS . AVORVM . MOLITIONIBVS
 DEFORMATA
 BASILICAM . AVGVSTAM
 POTIORE . CONSILIO
 AD . PRISCAM . DIGNITATEM
 REVOCVERVNT

Per il nuovo organo:

NEOCORI . ANNI . M . DCCC . XVIII .
 ORGANA . VETERA
 PRAECLARVM . ANTEGNATI . OPVS
 PER . ALOISIVM . BIOLDVM
 OPIFICEM . MAGNVM
 IN . SEDEM . AMPLIOREM . RECEPTA
 ET . CVITV . SPLENDIDIORE . INSTAVRATA
 RESTITVERVNT

Publicato in: MORCELLI, 1818.



27. Gaetano Monti, Mausoleo di Stefano Antonio Morcelli (1828).

XII. Lavori tra il 1818 e il 1836

Il mausoleo Morcelli

Dopo cinque anni di obbligata inattività, il cui unico tenue filo di collegamento erano gli amici canonici, Bedoschi, Ricci e Rho, Morcelli moriva, il 1 gennaio 1821, a 84 anni. Attorno a lui, certamente compianto come pastore e come letterato, si alimentarono subito la leggenda, l'aura di santità e un improbabile processo di canonizzazione. E per esaltare la figura dell'uomo che «ha dato tanto lustro alla sua patria»²⁴⁹ la Fabbriceria parrocchiale decise di innalzargli un monumento funebre che fosse della sua levatura. Per questo il nuovo prevosto, Paolo Bedoschi, si recò a Roma per contattare il Canova in persona, ma fallita l'ambasceria e dopo aver reperito i fondi necessari²⁵⁰, si pensò di indire un concorso al quale parteciparono coi loro progetti Luigi Donegani, Giuseppe Teosa e Pompeo Marchesi. La scelta cadde però sul ravennate Gaetano Monti, contattato in via privata dall'avvocato Pietro Repossi col quale intratteneva rapporti di amicizia, e al quale l'avvocato aveva commissionato diversi pezzi per sua collezione. Monti ebbe l'opportunità di incontrarsi con i rappresentanti del Comune, della Fabbriceria e della Congregazione di Carità il 5 ottobre 1825 e di ottenere l'incarico di eseguire un bozzetto del mausoleo. Il 30 ottobre il Repossi avvertiva la Fabbriceria di aver ricevuto il disegno del monumento approvato dall'architetto Cagnola, dal Canonica, dagli scultori Camillo Pacetti e Luigi Manfredini, dall'incisore Giuseppe Longhi e da Paolo Landriani, architetto e pittore scenico²⁵¹. Nel 1827 il modello in gesso fu presentato all'Esposizione di Brera e l'anno successivo venne tradotto in marmo. L'inaugurazione del mausoleo avvenne il 20 ottobre 1828 dopo che il 13 si era traslata la salma che dal giorno dei funerali era stata murata presso l'altare nella cripta di Sant'Agape.

Il monumento, inquadrato entro un'ampia nicchia, richiama quello scolpito dal Canova nel 1792 per papa Clemente XIII (1758-1769) in Vaticano col quale condivide una certa rigidità: al vertice, sopra un alto basamento il defunto è ritratto in ginocchio a mani giunte; ai lati del basamento l'allegoria dell'Epigrapia piange la scomparsa dell'uomo illustre, mentre la Religione, eretta, lo indica quale esempio cristiano di virtù. Nonostante un velo di freddezza circonda il monumento, la grande perizia tecnica e la sincera vena celebrativa del Monti si esprimono appieno nella statua del prevosto e nella dolce declinazione della figura della Epigrapia, che ricordano la sottile vibrazione e il lievissimo calore delle opere profane commissionate dal Repossi per la sua collezione.

²⁴⁹RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 51.

²⁵⁰ «...preventivatasi una spesa di L. 10 mila, si pensò di indire una sottoscrizione pubblica, e per primo il Comune nella tornata del 27 aprile 1822 votava di concorrere nella terza parte della spesa mentre per un terzo vi avrebbe concorso la Congregazione di Carità e per un terzo si sarebbe coperto con offerte private». RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 51.

²⁵¹APCc, Fald.: *Corrispondenza della Fabbriceria II*, Cartella: 1827, C.4.2. Il disegno si trova oggi nella Pinacoteca Repossi. Per questo: TERRAROLI, 1991, pp. 44-46, scheda 49.

Il nuovo altare della Madonna delle Grazie

Fin dal 1829 era in animo dei Fabbricieri della Parrocchia di rinnovare l'altare della Beata Vergine delle Grazie²⁵². Il progetto venne affidato all'architetto Angelo Vita che l'8 luglio 1829 forniva la descrizione e la stima insieme con i disegni per il nuovo altare. Dapprima per la realizzazione si pensò a Luciano Tagliani di Rezzato, al quale subentrò, con contratto del 6 settembre 1829, lo scultore Antonio Galletti di Bergamo che approntò alcune modifiche al disegno del Vita²⁵³ e propose modifiche anche al tracciato della cappella. Da un pagamento ad Antonio Bottinelli risulta che nei giorni dal 5 al 10 luglio 1829 venne abbattuto il muro concavo che faceva da sfondo all'altare, ne fu alzato uno nuovo e levato il vecchio altare. L'altare neoclassico in marmo bianco di Carrara con inserti in verde di Varallo e cornici dorate reca al centro il ricettacolo con l'immagine della Madonna delle Grazie affiancato da quattro semicolonne corinzie che reggono una trabeazione semplice coronata da due putti che sostengono una corona; fu posto in opera il 16 giugno 1831 e collaudato il 18 novembre dello stesso anno.



28. *Disegno dell'altare della Madonna delle Grazie*. Archivio parrocchiale, Chiari.

²⁵²Per tutta la documentazione relativa alla riforma della cappella e dell'Altare della Beata Vergine delle Grazie si veda: APCc, Fald.: *Ristauri delle pile dell'acqua santa - Pala del Podestà - Pavimento - Specifiche Cappella B. V. delle Grazie, Cartella: Altare Madonna delle Grazie (1831)*, E.1.1.

²⁵³APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale V. Disegni*, E.1.5.

XIII. I restauri generali del 1837-1850

Un nuovo fervore costruttivo attraversa, quasi fosse un assestamento dopo tutte le vicende di guerra e guerriglia che avevano cambiato il mondo, nel passaggio dall'*ancien régime* ai tempi moderni e altrettanto dal rococò e dal rigidissimo stile impero, a uno stile ellitticamente Neoclassico, a dire quella specie di divulgazione dei nuovi caratteri di interesse per l'antico a metà tra recupero filologico e ricostruzione che, più tardi, porterà al purismo. Un fiorire di nuove fabbriche e un ristrutturarsi di vecchie che, in qualche modo, acquistano un che di coerente in nome di una unificazione stilistica che, come dirà più volte il Moraglia, è ora rinascimentale, ora bramantesca, ora, in breve, all'antica. Nuove fabbriche ce n'è dappertutto, anche attorno a Chiari, per ricostruzioni, come succede a Cologne (1827), o per ristrutturazioni radicali, come per la parrocchiale e il santuario di Santa Maria in Pratis di Rudiano, solo per citare qualcosa della zona; e poi gli apparati interni della parrocchiale di Pontoglio (1836-53), e anche Santa Maria Assunta di Palazzolo che, disegnata dal Marchetti, è tutta neoclassica nell'arredo e nella concezione.

Giacomo Moraglia e i lavori fino al 1842

La storia recente del Duomo di Chiari inizia nel 1836, solo diciotto anni dopo i lavori compiuti dal Morcelli, con una predica del prevosto Paolo Bedoschi che lanciava un appello alla comunità perché si ponesse mano al restauro della Basilica. Parlare di restauro è usare un termine improprio. Durante gli anni della prepositura di Bedoschi vi fu una rilettura totale dell'edificio, una ristrutturazione che ne mutò radicalmente l'aspetto. La Commissione per la raccolta delle offerte, composta da don Vincenzo Faglia, Lorenzo Biancinelli e don Livio Formenti, venne costituita l'anno successivo. I primi fondi giunsero dal Comune e dai responsabili della Seriola. In un primo momento la Commissione si rivolse a Giacomo Bianconi di Bergamo²⁵⁴ ma, poiché a causa di impegni precedenti l'architetto, con lettera del 20 febbraio, declinava l'invito, ci si affidò al milanese Giacomo Moraglia che aveva già al suo attivo opere importanti come la Barriera di Porta Comasina (1826), la Casa del Conte Giuseppe Besozzi (1827) e la ristrutturazione della Biblioteca Ambrosiana (1830).

Il Rivetti, citando il restauro della chiesa di San Francesco a Brescia compiuto dal Vantini (e poi smantellato nel Novecento),

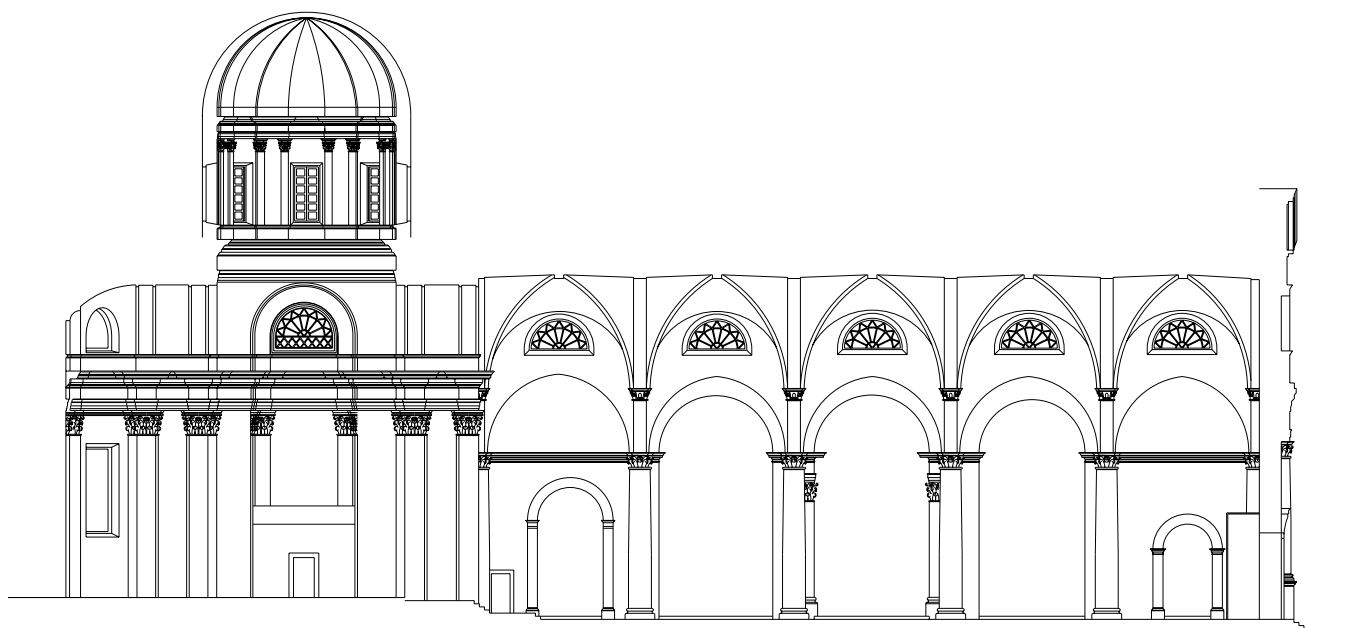
parla di cattivo esempio e di cattivo gusto dell'epoca che guidò anche il Moraglia, ma l'idea di recupero come 'ripristino', non molto chiaro nemmeno ai tempi dello storico clarense, era ingabbiato (o compreso solamente) nella ricomprensione classicista che artisti e architetti ereditavano dalla formazione accademica a cui erano sottoposti. E l'arte del Moraglia, «arte corretta, impeccabile, senza pentimenti e senza slanci; di squisita perfezione talvolta, quando l'architetto ha avuto modo di curare la sua creazione fino agli ultimi particolari»²⁵⁵, appresa a Roma a contatto con i monumenti antichi, ma filtrata attraverso il più amato Cinquecento²⁵⁶, non poteva che pervenire a questi risultati di corretta ma un po' fredda e ripetitiva architettura che «si serve di un sistema basato su griglie modulari di chiara ascendenza durandiana che dimostra un processo compositivo più mentale che legato al sentimento»²⁵⁷.

Il Moraglia concepì il suo lavoro come una radicale ristrutturazione in chiave vagamente rinascimentale: le voci nei Capitolati per i lavori di ristrutturazione parlano spesso di decorazioni in stile rinascimentale, di capitelli bramanteschi, di cornici bramantesche. Attraverso i preventivi di spesa per le opere di ristrutturazione e una serie di disegni molto dettagliati è possibile definire l'entità dei lavori che riguardarono in un primo momento l'interno della chiesa e i tetti. Innanzi tutto si provvide allo scrostamento di tutti gli intonaci della navata e del presbiterio, con la conseguente perdita di tutte le

²⁵⁵MEZZANOTTE, 1966, p. 102.

²⁵⁶BERGOSSI-CISOTTO, 1991, p. 28.

²⁵⁷BERGOSSI-CISOTTO, 1991, p. 28.



29. Sezione longitudinale dell'interno del Duomo dopo gli interventi del Moraglia.

²⁵⁸ APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale II*, E.1.2.

²⁵⁹ APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale II*, E.1.2.

²⁶⁰ APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale II*, cartella: *Lettere inerenti ai restauri della Parrocchiale*, E.1.2.

decorazioni precedenti, tra cui gli affreschi della cappella di san Carlo. Le opere murarie furono compiute da Antonio Bottinelli; le colonne furono intonacate e rivestite di stucco a imitazione del granito rosso orientale dalla ditta Peduzzi, rifatti a stucco i capitelli dalla ditta Pasquali di Pelio dopo la distruzione dei precedenti; furono poi sistemati nuovi basamenti in marmo alle colonne, il tutto su disegno del Moraglia. La fabbrica del conte Antonio Lana di Borgonato fornì lo stesso anno le piastrelle in terracotta di diversi colori per il pavimento, ad eccezione del listone in marmo davanti al presbiterio fornito da Antonio Galletti, mentre i vetri delle finestre vennero forniti da Sante Valotti. Entro il 10 agosto 1837 l'organaro Felice Cadei si impegnava a trasportare l'organo e a collocarlo nel coro della chiesa; il 10 dicembre però, venuta la Commissione a determinazione di ricollocarlo nella sede originaria ai fianchi dell'altare entro la nuova cassa disegnata dal Moraglia e realizzata da Giovanni Reiner, modificava il contratto col Cadei che si impegnava anche a «rifare e mettere in lodevole forma ed a regola d'arte tutti i giuochi, catenacciature, che occorreranno e adattarli alla nuova località»²⁵⁸. L'opera, pagata 260 lire austriache il 14 gennaio 1839, oltre ai lavori pattuiti, comportò anche l'aggiunta di un somiere nuovo, nove canne di legno al posto di altrettante usurate, e l'introduzione del Corno da caccia, «con il suo somiero e relativi giochi»²⁵⁹.

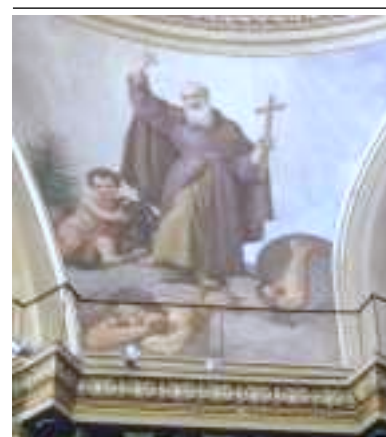
Il Moraglia inviava il 31 agosto 1837 i disegni della decorazione a monocromo della chiesa affidata a Francesco Tessa. Nella lettera l'architetto precisava che «il disegno è espresso in due pensieri e concretato sulla massima già da me tracciata nei disegni generali dalla quale, in senso mio, volendo fare una cosa lodevole, non conviene dipartirsi, mentre si mette in armonia col resto della decorazione da farsi in istucco a tenore sempre del detto mio progetto. (...) Tanto l'una, quanto l'altra delle idee tracciate dal suindicato Sig. Tessa sono lodevoli, quindi sarei del parere di conservarle con alternare nelle campate li ornati; seguendovi con tale pratica anche lo stile cinquecentistico a cui si avvicina il complesso della mia progettata decorazione»²⁶⁰. Le decorazioni delle navate furono eseguite a mezzo fresco nel 1838, ma il risultato non fu forse all'altezza delle aspettative della Commissione, infatti i lavori di decorazione del presbiterio, compiuti nel 1840, incontrarono notevoli problemi. Innanzi tutto furono eliminati gli interventi ad affresco che nel primo preventivo del 25 novembre 1837 (illustrato in una tavola del Moraglia oggi conservata in sagrestia) dovevano interessare il catino, riformato secondo il primitivo disegno del Corbellini, i pennacchi e la calotta della cupola per la quale si proponeva «l'Ascensione del Signore,

oppure l'Assunta, ovvero anche quello qualunque altro argomento crederà l'amministrazione della Chiesa di destinare»²⁶¹; quindi, nel nuovo preventivo del 13 aprile 1839, si decideva di non distruggere l'affresco del Teosa nel catino, di decorare la cupola a monocromo con lievi interventi a colore e di sospendere per il momento la questione dei pennacchi della cupola. Alla conclusione dei lavori la Commissione non risultò comunque soddisfatta, lamentando le lungaggini del pittore e imponendo al Tessa, dopo il collaudo compiuto da Giacomo Bianconi il 20 ottobre 1840, di rimediare ad alcune 'licenze' che si era permesso in corso d'opera.

Sul pennacchio raffigurante *San Bernardo di Mentone*, Luigi Trécourt firmava e datava, nel 1840, gli affreschi dei Protettori delle Quadre (i santi Pietro e Paolo, san Bernardo di Mentone, san Giovanni Battista e i santi Gervasio e Protasio). Fin dal 1839²⁶² la Commissione dei Restauri aveva interessato le Quadre perché sostenessero le spese dell'opera. La commissione, secondo il Rivetti, avvenne su suggerimento di Giuseppe Diotti²⁶³ di cui il Trécourt oltre che allievo era collaboratore. Il 30 marzo 1840, alla presenza dello stesso Diotti, venne stipulato il contratto che fissava il tempo di esecuzione entro l'anno con la clausola che il pittore avrebbe dovuto lavorare sotto la direzione, sorveglianza e aiuto del Diotti che si impegnavano anche a certificare la bontà dei cartoni prima e la bontà dell'opera eseguita poi. Alle Quadre, come da contratto²⁶⁴, spettava il bozzetto dei pennacchi da appendere, a perenne memoria, nelle chiese campestri. Gli affreschi erano quasi compiuti alla fine di novembre²⁶⁵ e furono comunemente ritenuti di buona fattura²⁶⁶.

Il Trécourt in questa fase del suo percorso artistico risente profondamente della pittura del maestro col quale partecipa negli anni 1830-34 alla decorazione del Duomo di Cremona e nel 1836-37 a quella della parrocchiale di Rudiano. La presenza del Diotti nella concezione generale e nell'esecuzione dei cartoni dei pennacchi ha molto contribuito al risultato dell'opera. Tutto è impostato in maniera grandiosa: le figure coi loro gesti ampi e misurati si stagliano nello spazio, mentre i colori, tenuti su toni chiari e smorzati, non risultano mai pallidi o sfibrati.

Lo stesso Trécourt nei due anni successivi affrescava le lunette sovrastanti l'ingresso alle Cappelle della Madonna delle Grazie e di san Luigi raffigurandovi due episodi della vita dei santi Faustino e Giovita (i due santi nel tempio del Sole e i due santi in carcere). Il contratto del 5 marzo 1841 vincolava il pittore a dipingere a fresco «i due episodi già tracciati a chiaro scuro dal pittore Francesco Tessa»²⁶⁷ nel 1838, lasciandogli però la facoltà di scegliere il modo di



30. Luigi Trécourt, *San Bernardo di Mentone* (1840), affresco della cupola.

²⁶¹ La documentazione in APCc, Fald.: *Restauri...*, Cartella: *Ristauri - Preventivi*, E.1.1.

²⁶² APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglioni delle quadre*, E.1.3. (doc. 49).

²⁶³ In una lettera che non reca né il nome dello scrivente né la data precisa, si presentano le necessarie assicurazioni che il Diotti, per il quale il Trécourt aveva già lavorato, avrebbe seguito il lavoro dell'allievo e che, comunque, qualora il Diotti per salute non potesse seguire il progredire della lavorazione, il pittore avrebbe continuato la sua opera. APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglioni delle quadre*, E.1.3. (doc. 50).

²⁶⁴ APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglioni delle quadre*, E.1.3. (doc. 51).

²⁶⁵ APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglioni delle quadre*, E.1.3. (doc. 52-53).

²⁶⁶ La prima segnalazione di questi affreschi si trova nel *Giornale della Provincia di Bergamo* del 17 dicembre 1847 dove l'autore, parlando dei dipinti eseguiti nel 1847 nella parrocchiale di Levate, dice che quello rappresentante san Pietro e san Paolo è la copia di quello eseguito anni prima nella chiesa di Chiari. Il Rota (1880, p. 207) parla di quattro grandi pennacchi ma li attribuisce a Giacomo Trécourt; il Rivetti (1920 ed. 1993, pp. 38-39 e 59) li riconduce giustamente a Luigi coadiuvato dall'assistenza di Giuseppe Diotti.

²⁶⁷ APCc, Fald.: *Restauri*, Cartella: *Medaglione del martirio. Bellosio-Sogni 1850*, E.1.1. Chiaramente è collocazione erronea ma antica, mantenuta nel riordinamento dell'archivio del 1990. Il Rota (1880, p. 207) accenna a questi affreschi, ma li dice di Giacomo Trécourt, fratello di Luigi e li assegna al 1845. Il Rivetti (1920 ed. 1993, p. 59) li riporta a Luigi e li dice del 1841.



31. Giacomo Moraglia, *Disegno dell'altare di san Luigi* (1844). Archivio Parrocchiale, Chiari.

svolgere il tema. La lunetta posta sopra la cappella di san Luigi venne compiuta nel 1841 a spese del prevosto Bedoschi, mentre quella sopra la cappella delle Grazie fu realizzata nel 1842 a spese di Lucrezia Perugini vedova Formenti. Le pitture venivano saldate al pittore il 4 settembre 1842²⁶⁸. A circa un anno di distanza dagli affreschi della cupola il Trécourt si impegnava a eseguire, non più su cartoni del Diotti ma di propria inventiva, queste due lunette, condotte con apprezzabile correttezza, secondo i dettami di un purismo accademizzante, ma complessivamente giocate su tonalità fredde, slegate e bloccate in un'imbarazzante staticità che ricorda gli esiti ancora incerti delle decorazioni della parrocchiale di Rudiano di pochi anni prima.

Nel suo testamento del 23 aprile 1833 Caterina Facchi lasciava tutte le sue sostanze alla Fabbriceria Parrocchiale perché venisse eretta una cappella dedicata a San Luigi nella parrocchiale. Il progetto fu affidato al Moraglia che il 15 gennaio 1837 forniva i primi disegni per la nuova cappella, ma per la realizzazione fu necessario dapprima attendere la conferma del testamento, il 14 marzo 1838, poi avviare la pratica per convertire in denaro il lascito della Facchi (28 aprile 1839)²⁶⁹, quindi attendere i disegni definitivi, forniti dal Moraglia il 2 febbraio 1841. La cappella fu edificata di fronte a quella della Madonna delle Grazie²⁷⁰, a pianta quadrata con cupola emisferica, al prezzo di 10.000 lire austriache, da Antonio Bottinelli. Secondo questo stesso disegno venne riformata, nel 1847²⁷¹, anche la cappella della Beata Vergine delle Grazie ad opera del capomastro Antonio Bottinelli e del fabbroferraio Luigi Maghella, riducendo l'antica cupola con alto tamburo all'attuale cupoletta emisferica²⁷².

Le grandi commissioni di Francesco Cavezzali

Questo per sommi capi quanto fu compiuto dal Moraglia in quegli anni. Ad eccezione dei monocromi del Tessa e degli affreschi del Trécourt, i lavori si erano concentrati sulla struttura e sulle opere murarie poiché «da molto tempo... questa numerosa popolazione lagnavasi altamente, perché non mai si pensasse a ristaurare la Chiesa Parrocchiale nell'interno quasi indecente, e nel copertume affatto in malessere»²⁷³. Nel 1842, tramite i buoni auspici di Francesco Cavezzali di Milano, si giunse alla risoluzione di rinnovare la pala dell'altar maggiore affidandone l'esecuzione al pittore anconetano Francesco Podesti. È la prima delle grandi commissioni per i dipinti che avrebbero ornato la chiesa parrocchiale rinnovata. Dal 1842 si instaura un rapporto epistolare tra il milanese Francesco Cavezzali (di cui si è fatto il nome poco sopra) e Alessio Antonio

²⁶⁸ Memoria del Cancelliere della Commissione per i restauri in APCc, Fald.: *Restauri della Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglione del martirio. Bellosio-Sogni 1850*, E.1.3. (doc. 55).

²⁶⁹ L'eredità fu convertita in 14.158,75 lire austriache. APCc, Fald.: *Facchi Caterina. Eredità dopo il 1826*, F.2.4.

²⁷⁰ Errando il Fappani dice che la cappella di san Luigi, progettata dal Moraglia, è posta di fronte a quella del Santissimo Sacramento. FAPPANI, 1992, p. 347.

²⁷¹ APCc, Fald.: *Ristauri*, Cartella: *Altare della Madonna delle Grazie (1831)*, E.1.1.

²⁷² Nel 1848 Tomaso Castellini dipingeva le cupole di questa cappella e di quella di san Luigi e l'anno successivo Domenico Biraghi affrescava le due lunette con *La visita a santa Elisabetta* e *Il riposo durante la fuga in Egitto*.

²⁷³ Lettera della Fabbriceria Parrocchiale all'I. R. Subeconomo dei Benefici vacanti. APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale IV*, E.1.4.

Rota che segna una svolta importantissima per l'orientamento delle committenze e per la qualità delle opere commissionate dal 1842 al 1850. La volontà di sostituire la pala antica di Francesco Giugno con una di fattura moderna aveva spinto i committenti clarensi a prendere contatti prima con Giuseppe Diotti poi con Giacomo Trécourt, attraverso l'intermediazione del fratello Luigi che aveva da poco concluso gli affreschi della cupola, con lettera di Alessio Antonio Rota del 21 dicembre 1840. Non sappiamo in quale modo la Commissione dei restauri entrò in contatto col Cavezzali, tuttavia il suo interessamento portò i committenti a orientarsi verso un pittore del calibro del Podesti. Il Podesti ottenne la commissione il 9 febbraio 1842; nel contratto il pittore, che realizzò la tela in Roma, doveva compiere il dipinto due mesi prima dell'Esposizione di Brera del 1844 per un compenso di 350 luigi d'oro (10.850 lire milanesi) da pagarsi all'arrivo della tela a Milano. La committenza aveva vincolato il pittore all'esecuzione di un dipinto «a icona» vietando che venisse compiuto un episodio di storia²⁷⁴; il Cavezzali, proponendo al Rota²⁷⁵ il nome del Podesti, preferendolo all'Hayez, diceva a ragione che questi non amava i soggetti religiosi, mentre il Podesti si avviava ad essere un novello «Apelle clericale»²⁷⁶ tant'era l'incarnazione di quell'emozionale far grande che caratterizza la trasposizione degli ideali accademico-romantici nella pittura sacra più evoluta del periodo. Il 15 settembre 1842 il Cavezzali relazionava al Rota il procedere dei lavori, descrivendo la magnificenza del dipinto di cui aveva potuto vedere il cartone nello studio del pittore²⁷⁷. All'Esposizione di Brera del 1844 la tela fu esposta nella sala XV insieme ad altri tre dipinti del Podesti tra cui un *Ritratto di bambina* commissionato dal Cavezzali. L'anno seguente la tela fu collocata in una cornice a stucco con fregi dorati disegnata dal Moraglia ed eseguita dalla ditta Peduzzi, preferita a una più grandiosa in marmo proposta da Antonio Galletti²⁷⁸.

Il Cavezzali, reduce dall'intermediazione col Podesti, comunicava, in data 6 aprile 1844, al Rota di aver fatto sapere a Carlo Bellosio che la Commissione per i restauri della Chiesa Parrocchiale accettava di commettergli il quadro di san Luigi²⁷⁹. Pochi giorni dopo, il 15 aprile, la Commissione informava il Cavezzali di non poter fornire ancora le misure del quadro da farsi per alcune riforme necessarie al disegno dell'altare²⁸⁰ che il Moraglia stava approntando. La versione definitiva dell'altare in marmo bianco di Carrara, realizzato nel 1846 da Antonio Galletti, fu approntata dall'architetto il 27 giugno²⁸¹. Il 17 gennaio 1845 un'altra lettera del Cavezzali informava il Rota dell'avanzato stato dei lavori della pala, pagata 100

²⁷⁴APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Grande Pala nella Suasa del Coro*, E.1.1.

²⁷⁵APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Grande Pala nella Suasa del Coro*, E.1.1. (doc. 54).

²⁷⁶MELLINI, 1996, p. 24. Questo giudizio venne dato dal Longhi al bolognese Reni. Il Mellini ritiene che questo titolo si attagli, per natura e destino, anche al Podesti.

²⁷⁷BMC, Fald.: *Miscellanea relativa spese di Chiesa*, Cartella: *Lettere che hanno relazione agli artisti che dipinsero nella nostra chiesa parrocchiale*, Fascicolo: *24 Lettere del D.r Fr(ance)so Cavezzali di Lodi dal 1847 al 1850 riflettenti artisti che lavorarono per la chiesa parrocchiale di Chiari*, Arm. mss. II, B.II.4. (doc. 56).

²⁷⁸Lo scultore Antonio Galletti aveva proposto alla Commissione per i restauri di eseguire l'ancona in marmo, ma il Moraglia, con lettera del 3 agosto 1840, prende decisamente posizione contro tale progetto per due motivi: Impossibilità di eseguire le dorature necessarie perché sarebbe stato «ridicolo» fare una doratura su marmo; Il costo di 5.500 lire ritenuto troppo basso per realizzare un'opera veramente all'altezza del voluto. APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale II*, Cartella: *Lettere inerenti ai restauri della Parrocchiale*, E.1.2.

²⁷⁹«In massima è fatto sapere al Signor Bellosio, che venne accettata l'opera sua pel quadro da rappresentare S. Luigi Gonzaga. Attenderò le precise misure e l'ordine per passare al regolare contratto» APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Grande Pala nella Suasa del Coro*, E.1.1.

²⁸⁰«Non si possono tuttavia indicare, come si vorrebbe, le precise misure del Quadro stesso essendo che il disegno dell'Altare ha bisogno di alcune riforme». APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Grande Pala nella Suasa del Coro*, E.1.1.

²⁸¹Presso l'Archivio Parrocchiale esiste anche il disegno della prima versione dell'altare, modificata per volere della Commissione per i Restauri. APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale V. Disegni*, E.1.5.

Presente all'Esposizione di Brera del 1844 la tela venne recensita dalle riviste e dai giornali dell'epoca con generale interesse, mentre le polemiche, fomentate già l'anno precedente dal purista Pietro Selvatico, trovarono sfogo in un violento attacco al Podesti dalle colonne della Rivista Europea. Il Selvatico contestava, come già l'anno precedente, quando il pittore espose a Brera il suo *Giudizio di Salomone* (Torino, Palazzo Reale), lo stile falso, teatrale e corrotto della pittura del Podesti che si riferirebbe all'arte del Cinquecento fino ai Carracci, in confronto a quella 'rivelatrice e ingenua' del Quattrocento. Subito i committenti clarensi decisero di rispondere per le rime affidando, tramite il Cavezzali, all'Abate Bertoli l'estensione di un articolo che avrebbero voluto edito sulla Gazzetta Privilegiata di Milano, ma che uscì inaspettatamente sulla Gazzetta Provinciale di Pavia; di questo articolo venne pure approntato un estratto inviato ai committenti. La pala è citata dal Rota che la dice stupenda, e dal Rivetti che afferma solo: «il quadro è bello, non c'è che dire», lamentando però che il pittore abbia condotto il quadro senza rispettare l'iconografia che prevedeva la rappresentazione dei due santi in abiti militari, e che, forse per essere stato mal informato sulla collocazione delle fonti luminose, abbia invertito gli effetti di chiaroscuro. Ancora recentemente il giudizio della critica è stato poco positivo: nel catalogo della mostra di Ancona sul Podesti del 1996 Gian Lorenzo Mellini, pur attenuando il giudizio col protestare che queste sue considerazioni erano vecchie di vent'anni, quindi prima del restauro che ha restituito leggibilità all'opera, e non verificate di recente, dice: «... la famigerata pala di Chiari, la quale mi parve a suo tempo stentorea e vuota, con le sue figure oltre il vero e il colorito artificiato».

Il giudizio del Rivetti segna un'epoca, quella che inizia un lungo periodo di incomprensione della pittura dell'800, specialmente di quella chiesastica. Il linguaggio del Podesti al 1844, pur non così spiegato nella narrazione e ancora in certo modo racchiuso in quei temi romantico-rinascimentali che avevano fatto la sua fortuna presso committenti nobili e aristocratici, è in qualche modo quel che di più avanzato si poteva pensare nell'ambito della committenza sacra. La divisione ideale tra vibrazioni romantiche per i soggetti profani e l'impeccabile segno accademico per i soggetti sacri che caratterizza l'opera del Diotti è cosa molto lontana dal Podesti, anche se nella pala di Chiari egli si dimostra per certi versi ancora titubante sul da farsi, soprattutto nell'intonazione generale «un po' piangente», che ha ancora qualcosa da maturare in confronto alle esperienze di alta rappresentanza della Sala dell'Immacolata in Vaticano. La tela del Podesti è, a quanto mi sembra di scorgere, opera di transizione nel senso che al Podesti venne richiesto un dipinto lontano dalla sua vena narrativa (che è *naturaliter* istintiva e colloquiale) e gli si impose di utilizzare un linguaggio sacralmente alto alla maturità del quale seppe giungere solo alcuni anni più tardi.

Bibliografia

Esposizione..., 1844, p. 39; LAMBERTINI, 1844, Articolo V; *I. R. Palazzo di Brera*, 1844, III ed ultimo; REGLI, 1844, p. 109; SELVATICO, 1844, pp. 486-487; BERTOLI, 1845; ROTA, 1880, p. 207; RIVETTI, 1920 ed. 1993, pp. 40 e 62-63; MELLINI, 1996, p. 28; FAPPANI, 1996, p. 210.



Francesco Podesti (Ancona, 1800 - Roma, 1895)

Il Redentore con i santi Faustino e Giovita

Olio su tela, 352x264 cm
Presbiterio.

luigi d'oro (3.000 lire milanesi) dall'associazione dei devoti di san Luigi. L'altare di pure linee neoclassiche, con mensa a urna munita di pieducci leonini sulla quale si imposta l'ancona a cornice centinata, decorata da paraste scolpite a candelabra, esalta le gamme fredde del dipinto del Bellosio ed è una delle più convincenti realizzazioni del Moraglia.

Ancora nel 1845 venne sostituita la pala di san Pietro Martire con *Il Sacro Cuore di Gesù* di Giuseppe Sogni, commissionato sotto l'alto patronato di Francesco Cavezzali che si impegnò a rimediare al Sogni questa commissione²⁸², quasi spingendo i committenti a una scelta «a scatola chiusa»: in una lettera del 17 gennaio 1845 il Cavezzali informava il Rota che il Sogni «avrebbe fatto il piccolo bozzo, qualora ciò fosse acconsentito da suoi consoci si potrebbe passare al contratto»²⁸³ e il 14 febbraio tornava sull'argomento confermando che il «Sogni à eseguito il bozzetto del quadro del Sacro Cuore e quando che sia è pronto a portarsi sul luogo. Laonde aspetto un cenno della S. V. onde dare l'avviso al Professore di recarsi costì, essendo l'ultima sua lettera non abbastanza esplicita sopra codesto incarico»²⁸⁴. Il 15 luglio comunque il contratto era già stato stipulato tanto che il Cavezzali poteva comunicare che il pittore si sarebbe portato prestissimo a Chiari per concordare le modifiche da apportare al bozzetto. Il quadro, compiuto l'anno successivo, venne pagato 2.500 lire milanesi dall'associazione di devoti del Sacro Cuore di Gesù, e fu esposto a Brera nel 1846.

La cappella del battistero

Gaetano Monti aveva compiuto nel 1828 il Monumento funebre del prevosto Morcelli; a poco meno di vent'anni la Fabbriceria, con contratto del 15 ottobre 1846²⁸⁵, commissionava allo scultore il gruppo marmoreo del *Battesimo di Cristo* «consistente in due figure non meno grandi del naturale, cioè del nostro Signor G. Cristo e di s. Gio. Battista coll'Agnello in marmo di Carrara di prima qualità in due pezzi, compresa la sottoposta conchiglia, questa in marmo pure di Carrara di 2.^{da} qualità, col basamento in pietra marmorea di Botticino», da consegnare entro il 1848. Alla morte del Monti, l'anno successivo, la Fabbriceria si rivolse ancora una volta a Francesco Cavezzali per conoscere a quale punto fossero giunti i lavori e a quale scultore affidare la prosecuzione dell'opera. Con lettera del 7 marzo 1848²⁸⁶ i committenti davano notizia al Cavezzali (che fungeva da intermediario) della conclusione della vertenza con gli eredi Monti per la rescissione del precedente contratto e dell'intenzione di affi-



32. Abbondio Sangiorgio, *Battesimo di Cristo* (1851). Battistero.

²⁸² «Quanto al dipinto da rappresentare il Sacro Cuore le dirò che io crederei assai atto ad eseguirlo il chiarissimo Signor Professore Sogni il quale mi darà una polizza del suo pensiero, che io le spedirò». Lettera di Francesco Cavezzali al Rota, da Milano 30 novembre 1844. In: BMC, Fald.: *Miscellanea relativa spese di Chiesa*, Cartella: *Lettere...*, Arm. mss. II, B.II.4.

²⁸³BMC, Fald.: *Miscellanea relativa spese di Chiesa*, Cartella: *Lettere...*, Arm. mss. II, B.II.4.

²⁸⁴BMC, Fald.: *Miscellanea relativa spese di Chiesa*, Cartella: *Lettere...*, Arm. mss. II, B. II. 4. Il bozzetto (olio su tela, 33x22 cm) è oggi conservato presso la Pinacoteca Repossi.

²⁸⁵APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale II*, Cartella: *Battistero*, E.1.2.

²⁸⁶APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale II*, Cartella: *Battistero*, E.1.2. (doc. 58).

La tela, di riposata struttura classicheggiante e insieme di chiaro impianto purista, presenta l'iconografia classica del santo in adorazione del Crocifisso alla presenza della Vergine col Bambino.

Ad eccezione delle recensioni apparse sui giornali milanesi dell'epoca, la tela è stata del tutto ignorata dalla critica: non è menzionata né dal Comanducci né dal Mezzanotte-Bascapé e nemmeno dal più recente profilo biografico del Gaia.

Il dipinto, correttissimo e molto equilibrato, risente dei caratteri tipici della formazione del Bellosio. In particolare il discepolato presso Pelagio Palagi e la frequentazione della sua scuola sono palesi nell'impostazione generale che risente equamente degli influssi neoclassici come di quelli puristi. La calma e dignitosa figura del santo molto deve al magistero del Palagi, a quel modo di far pittura secondo la 'realtà' storica, intridendo le figure di quel realismo 'a luce fredda' (come dice il Rosci) che si serve del purismo per far risaltare i valori analitici di una pittura dalla resa quasi intellettualistica.

Un diretto riferimento al Sabatelli e al suo schietto verbo neoclassico si nota invece nella Vergine col Bambino e l'angelo che regge la corona di fiori. Anche in questo caso si tratta di purismo, ma teso stavolta a una profonda semplificazione formale di stampo ancora neoclassico. In questa pala il Bellosio affida l'elemento celeste e rarefatto al linguaggio divino-eroico del purismo neoclassico di marca sabatelliana dipingendo invece nella fisicità dell'oggetto reale la figura del santo, scevra da compiacimenti oleografici e convenzionalismi devozionali.

Bibliografia

REGLI, 1845, p. 90; PIAZZA, 1845, n. 258; *Pubblica Esposizione II*, 1845, p. 413; COMINAZZI, 1845, n. 76; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 44; ROSCI, 1975, p. 121.



Carlo Bellosio (Milano, 1801 - Bellagio/CO, 1849)

Madonna col Bambino e san Luigi Gonzaga in preghiera

Olio su tela centinata, 296x158 cm
Cappella di san Luigi.



Giuseppe Sogni (Rubbiano/CR, 1795 - Milano, 1874)

Il Sacro Cuore di Gesù e angeli con gli strumenti della passione

Olio su tela sagomata, 390x255 cm
Cappella del Sacro Cuore.

Il livello esecutivo dell'opera è molto alto e l'impianto, risolto con sapiente uso della *variatio* che muove lo schema fortemente simmetrico, è assai equilibrato. Al centro campeggia il Sacro Cuore a mani tese; attorno un corteggio di angeli regge gli strumenti della passione.

La tela venne recensita dai giornali milanesi dell'epoca che ne ammirarono la compostezza e la morbidezza dei colori. È ricordata dal Rota, mentre il Rivetti, nella sua opera sulla Chiesa Parrocchiale, la dice splendida. Ignorata dal Comanducci che preferisce elencare opere di carattere storico e mitologico, non è menzionata nemmeno nella scheda della Bairati, mentre è ricordata da Isabella Marelli nel recente profilo del pittore.

Commissionato all'inizio del 1845 ed esposto a Brera l'anno successivo, il dipinto è un po' la *summa* del dipingere 'in grande' del Sogni. La materia levigatissima, i colori squillanti, la solennità delle pose, tutto concorre a creare un'impressione di grandiosità. Collocabile, come per tutte le commissioni intermedie dal Cavezzali, nell'ambito di un purismo attento alla tradizione cinquecentesca, il dipinto del Sogni ben s'appia con la tela del Podesti con la quale ha in comune il modo solenne di presentare le figure, la luminosità e il partito cromatico. Spesso accomunato nella maniera al Sabatelli, di cui fu discepolo e, per un certo periodo successore alla scuola di pittura di Brera, il Sogni sa ben interpretare il ruolo di intermediario tra la pittura dell'Accademia e i fermenti, ormai metabolizzati, della pittura dell'Hayez. In tal senso egli appare, nelle opere da chiesa, più incline del Podesti a una vena di patetismo composto, di marca romantico-devozionale.

Il bozzetto del dipinto, oggi conservato presso la Pinacoteca Repossi, fu inviato a Chiari dopo il febbraio 1845, come si può evincere dalla corrispondenza tra il Cavezzali e Alessio Rota. Nel quadretto è possibile ammirare tutta la verve coloristica del Sogni, la maestria nel comporre i gruppi di personaggi e la freschezza quasi estemporanea del dipingere a corpo, chiaramente sacrificati nell'opera finita, in nome della compostezza e della correttezza accademica.

Bibliografia

LAMBERTINI, 1846, Articolo I; VIMERCATI 1846, p. 88; *I. R. Palazzo di Brera in Milano I*, 1846, p. 404; COMINAZZI, 1846, p. 294; ROTA, 1880, p. 207; RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 46; COMANDUCCI, 1934, p. 324; BAIRATI, 1975, pp. 152-153; MARELLI, 1990¹ (1991), p. 1028.



33. Giacomo Moraglia, Facciata del Duomo (1846).

dare al milanese Abbondio Sangiorgio la commissione del gruppo marmoreo del quale attendevano un bozzetto «onde procedere poscia alla definitiva stipulazione del contratto». Ulteriormente la Fabbriceria, con lettera del 12 marzo 1849, informava il Moraglia, che aveva fornito il progetto della cappella, della scelta del bozzetto e delle modifiche al progetto della cappella richieste dallo scultore²⁸⁷. Nel contratto, ratificato il 24 giugno 1850²⁸⁸, il Sangiorgio avrebbe dovuto finire il monumento non più tardi del 1853. Lo scultore tuttavia riuscì a compiere il gruppo entro l'anno successivo, firmandolo e datandolo «A. SANGIORGIO F. 1851» e lo presentò all'annuale Esposizione di Brera. In quest'opera il Sangiorgio riesce a coniugare la maestosa dignità dell'episodio evangelico con la sua vena di scultore neoclassico, ma vi aggiunge un tratto narrativo squisitamente pittorico nella vibrazione delle masse, nel trattamento dei panneggi e nell'espressività dei volti. Il basamento sul quale sono scolpiti i simboli dei quattro Evangelisti riprende questa vena più immediatamente realistica, unita a un certo turgore di ascendenza ancora barocca.

La nuova facciata

L'incoronazione di Ferdinando I Imperatore d'Austria a re del Lombardo-Veneto a Milano nel 1838 voleva essere ricordata dal Comune di Chiari con un'opera significativa nella chiesa parrocchiale che da poco si stava restaurando. Così, nel Consiglio del 19 giugno 1838, venne deliberato di stanziare 5.000 lire milanesi per cinque anni al fine di edificare una cappella di fronte a quella del Santissimo Sacramento. Il sito sul quale doveva sorgere la nuova cappella era però occupato da un edificio di proprietà di Giovanni Bettolini, il quale rifiutò di cedere l'area corrispondente; in questo modo il Comune, nel Consiglio del 15 febbraio 1840, dopo aver esaminato diverse proposte, deliberò di commissionare al Moraglia il progetto di una facciata nuova e il preventivo di spesa (5 aprile) che il Moraglia, in una lettera del 17 aprile dello stesso anno, quantificava in 42.000 lire milanesi per le opere di muratura e 8.000 per statue e bassorilievi. La spesa fu giudicata eccessiva e quindi ridotta a 27.000 lire (esclusi gli ornamenti), di cui 25.000 corrisposte alla Fabbriceria dal Comune che, con delibera del 15 settembre, risolveva di pagare in cinque anni. Il progetto definitivo fu presentato dal Moraglia il 26 febbraio 1841 e approvato dalla Delegazione provinciale il 2 settembre. Giuseppe Bottinelli prese l'appalto per le opere murarie che furono concluse (senza che fossero però nemmeno allegati i lavori di

²⁸⁷APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale II*, Cartella: *Battistero*, E.1.2. (doc. 59).

I lavori della cappella furono compiuti da Giuseppe Bottinelli nel 1850.

²⁸⁸APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale II*, Cartella: *Battistero*, E.1.2. (doc. 60).

decorazione scultorea) entro il 1846 e collaudate il 16 novembre dello stesso anno.

La facciata rinascimentale venne così sacrificata insieme al portale di Gasparo da Coirano che fu dapprima depositato nei locali dell'ex orfanotrofio maschile e quindi, nel 1882, venduto al Museo Patrio (oggi Civici Musei) di Brescia per la somma di 1.200 lire²⁸⁹. Il Moraglia, articolando il primo registro con paraste e semicolonne corinzie, poste su un alto podio, che reggono un'architrave classica ed eliminando nel secondo registro, coronato da timpano triangolare, ogni ordine architettonico per far risaltare la grande finestra a mezzaluna, propose un prospetto classicheggiante già utilizzato per il piccolo Oratorio di Villa Confalonieri alla Rovella di Agliate (1827) e sviluppato in forme monumentali nel prospetto della distrutta chiesa di Nostra Signora di Loreto a Milano nel 1847.

La “grande medaglia del Martirio”

Anche la commissione per l'affresco del *Martirio dei santi Faustino e Giovita* della controfacciata ha avuto una storia lunga e travagliata. Dal carteggio Rota-Cavezzali sappiamo che la commissione era stata assegnata a Carlo Bellosio il 29 giugno 1846²⁹⁰: il pittore avrebbe approntato un bozzetto che, alla fine del lavoro, sarebbe rimasto nel suo studio. Da quel momento fu un susseguirsi di rimandi e dilazioni a causa di malattie accadute al Bellosio che, tra una degenza a Bellagio e l'altra, riuscì ad approntare i cartoni dell'affresco. Tuttavia nel 1849 i committenti, vedendo scemare la possibilità che il Bellosio, malato com'era, potesse concludere il lavoro, scambiarono febbrili consultazioni col Cavezzali per trovare un pittore che potesse continuare l'opera. Si parla in un primo momento del Conconi e del Sogni; nel luglio il Bellosio si riprende, ma per poco, tanto che in novembre è già morto e si apre la *vexata quaestio* sulla prosecuzione dei lavori. La vedova Bellosio avrebbe preferito lo Scuri, ma il prestigio del Cavezzali riuscì a imporre il Sogni col quale fu stipulato il contratto il 13 maggio 1850 nel quale si specificava che il pittore avrebbe dovuto utilizzare i cartoni già approntati dal Bellosio. Il dipinto risulta già finito il 21 ottobre 1850 quando si fa presente alla vedova Bellosio che le verrà, come da contratto, rispedito il bozzetto dell'affresco.

La scena è concepita come un evento corale, alla stregua delle grandi composizioni di storia che ancora animavano il panorama della pittura milanese, sotto l'impronta di un certo romanticismo riletto in chiave religiosa. L'atmosfera livida, i colori tenuti su tona-



34. Carlo Bellosio - Giuseppe Sogni, *Martirio dei santi Faustino e Giovita* (1850), controfacciata.

²⁸⁹APC, Fald.: *Disegni*, Cartella: *Pratica relativa alla vendita dell'antico portale della Chiesa Parrocchiale al Museo Patrio di Brescia - 1882*, E.1.5.
²⁹⁰Ricordato come opera del Sogni dal Rota (1880, p. 207), viene ricondotto alla coppia Bellosio-Sogni dal Rivetti (1920 ed. 1993, p. 59). Non è citato in nessuno dei profili biografici dei due autori ed è assegnato erroneamente a Luigi Trécourt da Bianca Spataro (1964, p. 949) e da Fernando Mazzocca (1992, p. 490).



35. Francesco Zuccarelli, Decorazione della cupola del Santissimo (1853)

lità fredde, la predominanza delle terre mosse solo da lampi di blu spento danno alla composizione un tono grave, solenne e nello stesso tempo drammatico. Il Sogni mantiene la compostezza tipica della sua pittura, tra accademismo e purismo, realizzando un dipinto di grande respiro, ricco di reminiscenze classiche oltre che di rimandi alla cultura tardobarocca.

XIV. Altri lavori di decorazione

Attorno al 1850 la ristrutturazione della chiesa era compiuta; rimanevano ancora alcuni lavori di decorazione per completare il già fatto, così la Fabbriceria decise di ristrutturare la cappella secondo lo stile impostato dal Moraglia trasformando le due finestre laterali da rettangolari a mezzaluna e chiudendo la terza che si trovava sulla parete dell'altare. Nel 1853 la stessa Scuola commissionò all'ornatista bresciano Francesco Zuccarelli la nuova decorazione della cupola con motivi a chiaroscuro di vago sapore neobarocco²⁹¹.

Lo scultore clarense Emanuele Marcetti realizzò i due angeli che furono posti al centro delle acquasantiere compiute alcuni anni prima da Antonio Galletti nel 1864 e, negli stessi anni, scolpì il busto del prevosto Giovan Battista Marchi collocato accanto alla cappella del battistero. Soprattutto nei due angeli il segno del Marcetti si dimostra lieve e il modellato morbidissimo non indulge in trapassi chiaroscurali eccessivi, preferendo una fluidità e una continuità che introducono nelle sculture una vena colloquiale e intimistica.

Altri lavori alla cappella del Santissimo Sacramento sono certificati negli anni 1870-71; si tratta di lavori di risistemazione delle scagliole e degli stucchi eseguiti da Pietro Peduzzi e di doratura dei capitelli, dell'ostensorio e dei cherubini della cimasa dell'altare, delle parti in bronzo dell'altare e di rifacimento di due quarti di capitelli ai fianchi dell'altare, pagati nel giugno del 1871 a Paolo Castelvvedere²⁹².

Tra il 1874 e il 1876 il bergamasco Luigi Galizzi dipinse le due lunette (olio su tela, 160x380 cm) per la cappella di san Luigi. Le due lunette, dipinte a un anno di distanza (*San Luigi riconcilia il fratello Rodolfo col cugino Vincenzo* nel 1874 e *San Luigi assiste gli appestati* nel 1875), vennero presentate all'esposizione di pittura dell'Accademia Carrara di Bergamo e segnalate alle Esposizioni di Brera negli anni 1875-76. Esperto nella tecnica ad olio e straordinario colorista, nelle tele per la cappella di san Luigi il Galizzi sfoggia, insieme alla vena colloquiale che suscitò in un primo tempo alcune critiche²⁹³, anche un notevole virtuosismo nello «studio minuzioso

²⁹¹Dello Zuccarelli rimangono presso l'Archivio parrocchiale alcuni bozzetti a matita della decorazione. APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale V, Disegni*, E.1.5.

²⁹²BMC, Fald.: *Miscellanea relativa spese di Chiesa*, Fondo Rota, Arm. mss. II, A.II.4.

²⁹³*L'esposizione...*, 1876. Recentemente ANGELINI, 1992, p. 206.

²⁹⁴BMC, ROTA, *Memorie storiche di Chiari I*, Arm. mss. II, B.II.4, p. 326.

degli accessori»²⁹⁴ e nell'indagare gli effetti di luce che raggiungono risultati di equilibrato verismo (soprattutto nella scena dell'appestato). Questa curiosità tuttavia, e questo smagliante senso del colore che si rifrange e si moltiplica fino a ridursi ad un realismo fotografico *ante litteram*, sono un'esperienza che il Galizzi non ripeterà in seguito, ripiegandosi piuttosto su un repertorio oleografico quasi da catechismo.



36. Luigi Galizzi, *San Luigi riconcilia il fratello Rodolfo col cugino Vincenzo* (1874). Cappella di san Luigi.



37. Luigi Galizzi, *San Luigi assiste gli appestati* (1875). Cappella di san Luigi.



38. Carlo Melchiotti, *Disegno della Cappella nuova* (1877). Archivio parrocchiale, Chiari.

XV. Lavori durante la prepositura di Giovan Battista Rota (1881-1889)

Il figlio di Alessio Antonio Rota, Giovan Battista, oltre che aver lasciato il primo studio storico sulla città di Chiari (*Il Comune di Chiari*, edito a Brescia nel 1880), al quale si è fatto riferimento più volte, fu uno scrupolosissimo raccoglitore di memorie patrie, ancor oggi conservate manoscritte presso la Biblioteca Morcelli. La passione dello storico e dell'erudito non allontanò il Rota dalla cura pastorale, tanto che egli fu prima eletto prevosto di Chiari e poi vescovo di Lodi (1889-1913). Il suo interesse per la chiesa parrocchiale è testimoniato dalle molte opere eseguite su suo interessamento e a sue spese non solo negli anni della sua prepositura, nei quali viene portata a termine l'ultima delle aggiunte strutturali, la cappella dei Sacri Cuori di Gesù e Maria, oggi genericamente detta cappella della Madonna, ma anche in precedenza, per il pulpito, collocato nel 1883, il cui contratto però col bergamasco Pietro Salvi di Almenno risale al 18 marzo 1878²⁹⁵.

La cappella Nuova

La delibera comunale del 19 giugno 1838 nella quale il Comune stanziava per un quinquennio la somma di 5.000 lire milanesi perché venisse costruita una cappella di fronte a quella del Santissimo si era scontrata col rifiuto di Giovanni Bettolini che negava la cessione dell'area necessaria alla nuova costruzione. Ottavia Bettolini, sorella di Giovanni, quasi quarant'anni dopo, nel 1877, lasciava tutte le sue sostanze al Comune, legando però l'area necessaria alla costruzione della cappella alla Fabbriceria Parrocchiale²⁹⁶. Il denaro necessario per la costruzione venne fornito da Giovanni Biancinelli che con testamento del 5 gennaio 1878 lasciava 30.000 lire per la costruzione della cappella.

L'architetto Carlo Melchiotti approntava già nel 1877 il disegno della «cappella nuova» che si volle identica a quella del Santissimo Sacramento che la fronteggia. Il Comune acconsentì alla cessione dell'area legata dalla Bettolini nella seduta del 7 aprile 1880, tuttavia i lavori murari furono appaltati a Giuseppe Bottinelli soltanto il 7 giugno 1883, dopo che il Melchiotti aveva fornito i disegni definitivi della struttura. I lavori furono compiuti in fretta tanto che il 10 maggio 1885 la cappella, già finita e con la cupola affrescata dai decoratori bresciani Carlo Chimeri e Ovidio Franchini²⁹⁷, poté essere colaudata. A quella data la cappella era già dotata del monumentale

²⁹⁵ Pagamenti per il pulpito sono certificati il 19 gennaio 1883 e il 17 gennaio 1884, mentre il saldo è del 29 marzo 1887. BMC, Fald. *Miscellanea relativa spese di Chiesa*, Arm. mss. II, B.II.4.

²⁹⁶ APCc, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale V, Disegni*, E.1.5. In questo faldone sono contenuti i disegni della riduzione di palazzo Bettolini e della ridefinizione dei confini delle proprietà. I disegni sono molto particolareggiati e riproducono anche i volumi interni del palazzo oltre che proporre il nuovo prospetto del fabbricato.

²⁹⁷ Tale decorazione venne del tutto rifatta in occasione del Congresso Eucaristico Interparrocchiale del 1938 dai fratelli Angelo e Giuseppe Rubagotti.

altare in marmi pregiati, acquistato dalla Fabbriceria l'anno precedente e proveniente dalla cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza. Il prevosto avrebbe voluto acquistare l'altare della Madonna del Rosario, opera insigne dei Corbarelli del 1693, smantellato insieme alla cappella omonima nella chiesa di San Domenico a Brescia. Purtroppo, nonostante le molte pratiche, l'altare finì al London Oratory a Londra²⁹⁸. Il Rivetti ricorda che la statua del Sacro Cuore di Gesù era stata scolpita nel 1889 dal bergamasco Luigi Carrara²⁹⁹; tuttavia nella prima metà del Novecento è stata sostituita da una insignificante statua della Madonna col Bambino.

Compiuta e benedetta la cappella il 24 novembre 1884, venivano commissionati a Luigi Galizzi nel 1889 quattro affreschi (450x137 cm) per le nicchie delle pareti. Il Galizzi dipinse *Il re Davide* e *Il profeta Isaia* all'ingresso della cappella, mentre affrescò ai fianchi dell'altare *L'apparizione della Beata Vergine di Lourdes* e *L'apparizione del Sacro Cuore alla beata Margherita Maria Alacoque*. Gli affreschi del Galizzi mostrano una sorta di cristallizzazione nella fissità e nell'automatismo di certe rappresentazioni oleografiche da catechismo, stemperate soltanto dalla sapienza del mestiere e dalla cultura artistica uscita dalla fioritura cattolica della Restaurazione, mentre mancano proprio di quella vivacità, di quell'indagine reciproca tra colore e ambiente che qualificano invece le due lunette della cappella di san Luigi di quindici anni precedenti.

Una decina d'anni più tardi, nel 1900, su commissione di Giovan Battista Rota (nel frattempo diventato vescovo di Lodi) il bergamasco Giuseppe Riva eseguì gli affreschi maggiori con i *Trionfi del Sacro Cuore e dell'Immacolata* (450x620 cm). Sempre il Riva nel 1905 completò la decorazione delle quattro nicchie rimanenti dove raffigurò *San Bernardo di Chiaravalle*, *San Francesco di Sales*, *Sant'Agostino* e *Sant'Alfonso Maria de' Liguori*. Le opere del Riva, pur rispettando i canoni dell'iconografia sacra classica, amplificano il contesto con note di colore al limite dell'eclettismo. L'introduzione di personaggi secondari tratti da figurazioni profane rendono gli affreschi del Riva un esempio del nuovo linguaggio sacro che, sempre più lontano dagli schemi e dai precetti accademici, si avvia verso valori pittorici che giustappongono disinvoltamente elementi eterogenei tenuti insieme da un'impalcatura nitidamente tradizionale. Tra neobarocco e visioni esotiche si fa strada in questi affreschi un linguaggio elevatamente popolare, didascalico e profondamente devozionale, certamente gradito alla committenza ecclesiastica clarense a cavallo tra i due secoli.

Ancora il Rivetti ricorda che «nel 1909... per la generosità del



39. La Cappella nuova.

²⁹⁸BMC, ROTA, *Memorie storiche di Chiari I*, Arm. mss. II, A. II. 4, p. 330. In margine il Rota scrive: «Si fecero molte pratiche per acquistare il magnifico altare della B. V. del S. Rosario che esisteva nella chiesa di S. Domenico in Brescia, eseguito nel 1693 dai fiorentini Carbarelli (sic), siccome leggesi in una delle pareti dell'altare Franc. pater / Dom. et Ant. / Eius filii / De Carbarelliis / Florent. / Arch. 1693., ma l'altare fu trasportato a Londra».

²⁹⁹RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 50 nota 116.

Rev. Can. Don Giovanni Lavo, colla spesa di L. 2.300, venivano dorati i capitelli, i fregi e le cornici in modo che la nuova cappella veniva a fare perfetto riscontro con quella del Santissimo Sacramento»³⁰⁰.

In occasione del centenario della traslazione del corpo di sant'Agape nel 1895 fu rinnovato il pavimento con mattonelle di cemento fornite dalla ditta Tancredi Peverati. Più importante fu la ricostruzione dell'organo affidata alla ditta Lingiardi di Pavia che mantenne dell'antico organo Antegnati-Birolodi-Cadei solamente le canne della facciata, sostituendo poi tutta la parte fonica, i somieri e le canne secondo un progetto di cui si conserva il prospetto nell'Archivio parrocchiale. L'organo Lingiardi, sostituito a sua volta solo quarant'anni dopo, si rivelò uno strumento poco riuscito, come testimonia il carteggio tra la Fabbriceria e la ditta costruttrice, le disavventure del collaudo e le molte riparazioni necessarie fin dal momento della costruzione.

XVI. Appunti sull'attività dell'ultimo secolo

L'opera di don Luigi Rivetti, *La Chiesa Parrocchiale di Chiari*, venne stampata nel 1920 ed è fondamentale, oltre che per la messe di informazioni per le quali è stata continuamente citata, anche perché ci restituisce lo stato delle cose nel Duomo fino a quella data. Poco c'è da aggiungere: la chiesa, si può dire, con l'aggiunta della cappella Nuova poteva dirsi finita, completa e, in certo senso coerente nell'inamidata (o imbellettata, come mi disse un giorno Adriano Peroni) immagine datagli dal Moraglia. Certamente dall'ultimo quarto dell'Ottocento il restauro Moraglia era sempre meno considerato una grande opera: il Rota schizzava su un foglietto una soluzione per trasformare, con qualche volta a crociera, il coro barocco in un organismo neogotico, e il Rivetti, deprecando la *jettatura* della scelta del Moraglia vagheggiava la riduzione «ad unità di concetto architettonico armonizzando le costruzioni posteriori col resto della chiesa, riducendo gli archi d'ingresso al presbiterio ed alle cappelle a stile archiacuto...³⁰¹». Non di meno la relazione 'romantica' dell'Arcioni del 1913³⁰² avrà dato da sognare agli animi sempre meno disposti ad accettare la bruttura del restauro ottocentesco, rimpiangendo ora «le belle finestre oblunghes», ora «le eleganti colonne, formate di cilindri alternati di pietra e di mattoni a vista³⁰³» (per altro mai esistite), ma comunque sicuri che tornare indietro ormai non si poteva.

Gli unici lavori di rilievo della prima metà del secolo, se si escludono qua e là lavoretti come il rifacimento in marmo della nicchia del Santo Crocifisso in Sant'Agape nel 1918 per la munificenza di monsignor Domenico Menna, o i due quadri rappresentanti *Santa Teresa di Lisieux* e *Santa Vincenza Gerosa*, sono quelli compiuti in occasione del Congresso Eucaristico Interparrocchiale del 1938. Il prevosto Enrico Capretti negli anni 1935-36 affidò ai decoratori Rubagotti di Coccaglio il restauro dei chiaroscuri del Tessa e il rifacimento degli affreschi della cupola della cappella Nuova. A detta dell'ingegner Pietro Cadeo (in una nota manoscritta alla fine dell'opuscolo sulla Parrocchiale del Rivetti) questo fu l'ennesimo scempio così che «l'opera del Tessa, se non si poteva dire "bella" perché non ispirata all'ambiente, come concezione, ora è diventata bruttissima³⁰⁴». Da una rarissima fotografia databile a prima del 1889 (non vi compaiono infatti gli affreschi del Galizzi per la cappella Nuova) conservata presso la Pinacoteca Repossi è possibile anche risalire ad altre manomissioni: in occasione dei restauri del 1935-36 furono riaperte le due finestre sopra il cornicione nell'abside che il Moraglia aveva fatto chiudere, inoltre furono cancellate e ricoperte di stucco



40. L'organo della Ditta Balbiani-Bossi (1938).

³⁰¹RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 65.

³⁰²APC, Fald.: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Incarto relativo alle Visite fatte ai Muri della Parrocchiale dal Sig.^r Architetto Cav. Luigi Arcioni e Pratiche relative al progetto di Copertura alla Cupola della Parrocchiale stessa*, E.1.1. (doc. 61)

³⁰³RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 65.

³⁰⁴RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 67. La nota del Cadeo è stata riprodotta nella ristampa dell'opuscolo del Rivetti del 1993.



41. Pietro Repossi, *Cristo Risorto* (1962-63). Porticina del Tabernacolo della Cappella del Santissimo.

giallo lucido le candelabre a monocromo che decoravano le pareti laterali delle cappelle. La fotografia, per quanto poco leggibile, mostra una decorazione più leggera dell'attuale e di intonazione più chiara, come era nelle tavole del Moraglia.

Sempre per quell'occasione venne rinnovato completamente l'organo in sostituzione di quello Lingiardi rifatto quarant'anni prima, secondo il grandioso progetto della ditta Balbiani-Bossi di Milano che prevede uno strumento a trasmissione pneumatica diviso in due corpi d'organo per un totale di circa 3500 canne.

Nel 1946, in occasione del centocinquantenario anniversario dalla traslazione di sant'Agape, sotto la direzione di Pier Giuseppe Lancini, fu restaurata completamente la cripta riducendola alle forme attuali. Rifatte le volte mancanti, vennero rimossi gli stalli del coro e ampliato il presbiterio. La decorazione a graffito, secondo un complesso piano iconografico che prevede la rappresentazione delle stazioni della *Via Crucis*, delle *Beatitudini*, dei *Sacramenti* e dei patroni della città, fu affidata al decoratore Giuseppe Rubagotti di Coccaglio. Nella stessa occasione furono realizzate da Pietro Repossi le statue lignee della Vergine addolorata e di san Giovanni evangelista per l'altare, in legno dipinto.

Negli anni Sessanta vennero compiuti importanti lavori di risanamento dell'edificio: vennero rifatti completamente i tetti e fu chiusa con semplice laterizio la cupola. Durante questi lavori si provvide a rendere coerente l'esterno del Duomo: i frontoni triangolari alla stregua di quelli della cappella del Santissimo che scandivano all'esterno le cappelle laterali furono distrutti per raccordare con un unico cornicione entrambi i fianchi della chiesa. Di questo organismo disordinato, ma che testimoniava i diversi stadi di costruzione delle cappelle e l'occlusione delle finestre rettangolari voluta dal Moraglia, è rimasta, per fortuna, un'ampia documentazione fotografica. Negli stessi anni la sistemazione dell'impianto di riscaldamento ai fianchi dell'altare, sotto le cantorie, ha determinato l'avanzamento di circa un metro dei muri delle nicchie, determinando un ulteriore irrigidimento della struttura architettonica del presbiterio e una notevole incoerenza tra la parte alta convessa e quella bassa rettilinea.

Per commemorare il Concilio Vaticano II il prevosto Pietro Gazzoli commissionò allo scultore clarense Pietro Repossi la porta del tabernacolo della cappella del Santissimo Sacramento. Fu realizzata ad alto rilievo in fusione d'argento e rappresenta *Cristo Risorto*. Alla compostezza classica e a un certo turgore neobarocco, che caratterizza la produzione del Repossi in lavori come le sculture del pulpito di Santa Maria (1938), l'artista unisce in questa piccola opera il gusto

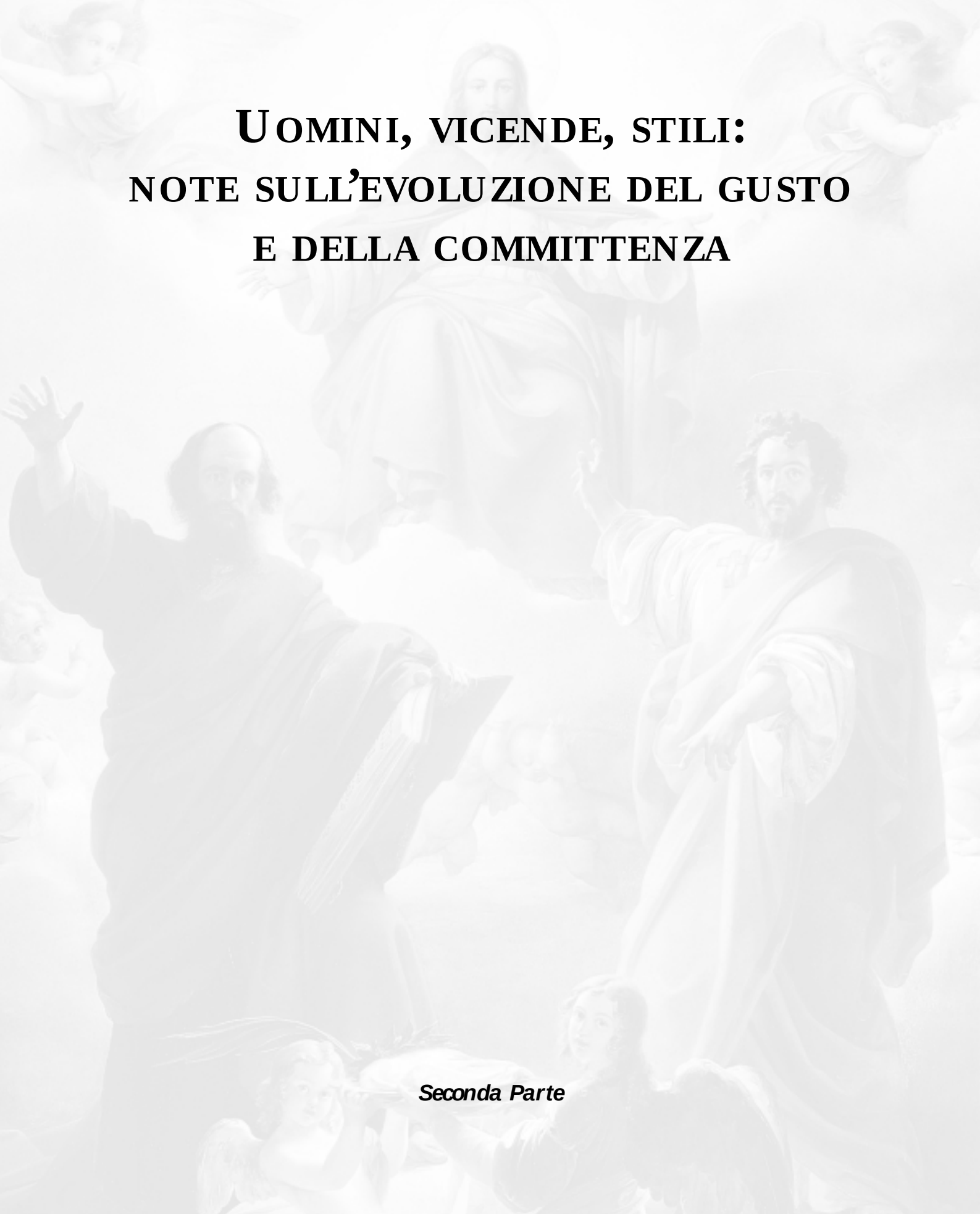
per il profondo chiaroscuro e per la materia grumosa e tormentata.

La sistemazione postconciliare del Duomo, infine, nel 1993, ha determinato l'eliminazione delle balaustre volute dal Morcelli, collocate ora in coro dietro l'altare maggiore, e la sistemazione di un nuovo altare in bronzo per la celebrazione e di un imponente ambone in marmo bianco di Carrara, opere dello scultore milanese Mario Robaudi.



42. Fotografia dello stato dei tetti del Duomo prima della risistemazione del 1964. Da notare a sinistra il frontone seicentesco della cappella di San Carlo distrutto in quell'occasione.





UOMINI, VICENDE, STILI: NOTE SULL'EVOLUZIONE DEL GUSTO E DELLA COMMITTENZA

Seconda Parte

I. *Juspatronatus* e *jus praesentandi*: rapporti tra religione e politica all'inizio del Cinquecento

La Bolla di Giulio II che conferiva alla Comunità di Chiari il “*ius patronatus et presentandi personas idoneas ad Preposituram et Canonicatus et prebendas huiusmodi dum illos pro tempore vacare contigerit*” in cambio del completamento della nuova chiesa, è, in certo senso, l'ultimo atto con il quale la Comunità di Chiari si assicura un ‘privilegio’ che significa indipendenza all'esterno (rispetto cioè all'Ordinario del luogo, il Vescovo di Brescia) e dipendenza all'interno (cioè rispetto al Prevosto e ai Canonici, ovvero, all'autorità ecclesiastica locale).

Il Rota¹ afferma che il *jus patronatus*, sebbene sembri conferito insieme al *jus praesentandi* nella Bolla del 1507, era già parte dei privilegi della Comunità dal 1272, per aver ricostruito e dotato la chiesa di benefici. Questo significa che, tra il 1148 e il 1272, la *Capella sancti Faustini in castro clare*, che era fra i beni dei Canonici della Cattedrale di Brescia (confermata anche dalla Bolla di Alessandro III il 10 agosto 1175)², aveva ricevuto un diverso statuto, eretta a parrocchia e dotata poi di chiesa e benefici dall'autorità civile. Il giuspatronato, una specie di vigilanza sulle cose altrui in cambio di benefici e aiuti, è la risposta a momenti e situazioni di latitanza in cui spesso la chiesa locale veniva a trovarsi (e a Chiari, dopo la faccenda degli Arnaldisti e l'erezione di rettori saltuari, qualche bisogno di stabilità pastorale doveva essere avvertito), nell'unico modo possibile all'autorità civile per penetrare nelle cose clericali. Un *do ut des* per assicurarsi un rapporto biunivoco dove civile ed ecclesiastico potessero, invece che scontrarsi, accordarsi su ciò che andava fatto. Che poi Chiari, per le sue vicende e le velleità independentistiche già dei tempi andati, rafforzate dalla parentesi bussoniana della Contea e grazie a tutti i privilegi ricevuti *alternatim* dai Milanesi e dai Veneziani, abbisognasse di quella indipendenza anche religiosa da Brescia, motivata forse dalle vacanze dei *clerici* o da improvvise *performances* di qualche canonico, risulta chiaro anche per le faccende più recenti, quando, al sicuro all'ombra del Conte di Carmagnola, Clero e Comunità nel 1430 decidono di ampliare la chiesa, un'altra volta, perché vecchia e cadente.

Certo è un modo di procedere del tempo, una specie di simonia permessa quella di andare avanti a botte di indulgenze in cambio di opere materiali e di privilegi. Martino V nel 1418 l'aveva fatto per la ricostruzione di Santa Maria, e Sisto IV nel 1478 lo ripete, questa volta per il Duomo: denaro e lavoro in cambio di indulgenze. E que-



43. Mattone che ricorda la posa della prima pietra del duomo nel 1432.

¹ROTA, 1880, p. 179

²Le notizie sono in RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 7 nota 3.

³BMC, FAINO-ZACCO, *Brescia Illustr.*, Arm. mss., C.I.2, p. 64.

⁴ROTA, 1880, p. 180. Citazione da FAINO, 1658, pp. 272-273.

⁵Il Rota (1880, pp. 56-57) cita una pergamena del 1036 resa nota dal Rho nella quale figura il nome di Castel Rutino.

sto funzionava un po' in tutte le faccende della Santa Chiesa. Ma, restando al particolare, il grande Duomo che la Comunità si era decisa a costruire meritava qualcosa di più di un semplice giuspatronato, almeno come risarcimento morale per le spese sostenute e come ulteriore 'mattoncino' per quell'indipendenza che poteva significare il designarsi Prevosto e Canonici, con la semplice conferma da parte del Vescovo di Brescia. Così che la situazione clarense sembra proprio quella di una famiglia 'per bene', che all'esterno pare un modello (una monade) a cui, a detta del Faino «per esser Città non gli manca altro che il Vescovo»³, e all'interno vive la situazione mobile dell'incerto statuto della Collegiata. Già, perché l'altro dei poli della *civitas* (o piuttosto Terra), quello ecclesiastico, aveva un qualcosa di imponderabilmente strano, per quella sua composizione di *unus praepositus et tres canonici* per il quale non si capiva se questo *praepositus* fosse il capo del Collegio o fosse parte del Collegio (cioè un *primus inter pares*), e questo per le stranezze della sorte e della storia che fanno perdere nella notte dei tempi l'istituzione dei canonicati e l'origine di questi collegi. E il fatto poi, come congetturava il Rota⁴ partendo da una peregrina affremazione del *Coelum* del Faino, che le chiese parrocchiali fossero quattro, che all'origine dei quattro preti della parrocchia ci fosse lo stesso consociamento ritenuto da qualcuno all'origine delle quattro quadre, un tempo paeselli indipendenti, poi riuniti attorno al fantomatico Castel Rutino⁵ per avere qualche speranza di difesa, così da formare il nucleo degli 'originari' di Chiari (ma questa ipotesi assomiglia un po' troppo alla teoria aggregativa che avrebbe dato origine al primo insediamento della città di Roma), potrebbe spiegare l'accanimento sulla questione prevosto-canonici risolta solo a metà Settecento, ma i cui strascichi continuarono ampiamente anche ai tempi del Morcelli (che qualche volta minacciò pure di dar le dimissioni per l'indisciplina dei canonici).

Ma, sembra ci si stia allontanando dal seminato. Eppure, questo microcosmo, tracciato a grandi linee nei suoi aspetti interni ed esterni, mostra l'ambito nel quale si muoveva, anche all'inizio del Cinquecento, la comunità (composta dalla Comunità, cioè dal potere civile, e dal Collegio dei Canonici, ivi compreso il prevosto) che decise di chiedere all'allora felicemente regnante, Giulio II, di ottenere il *jus praesentandi*. Desiderio di indipendenza, si diceva, ma anche possibilità di regolare le cose grazie a questo intreccio fitto fitto di responsabilità, competenze e diritti. Al mondo uscito dalla Rivoluzione francese, dove diritto e proprietà hanno ambiti ben definiti, questo microcosmo in cui i rapporti di proprietà, competenza, dipendenza e diritto sono così intricati, dovette, come a noi del resto,

apparire un labirinto da razionalizzare. È in questo modo, forse, o forse per questo fino ad allora, non si sentì il bisogno di definire cosa fosse laico e cosa religioso, e quindi cosa fosse da sottoporre all'una o all'altra autorità competente.



44. *Volto di Cristo*. Chiave di volta del presbiterio antico.

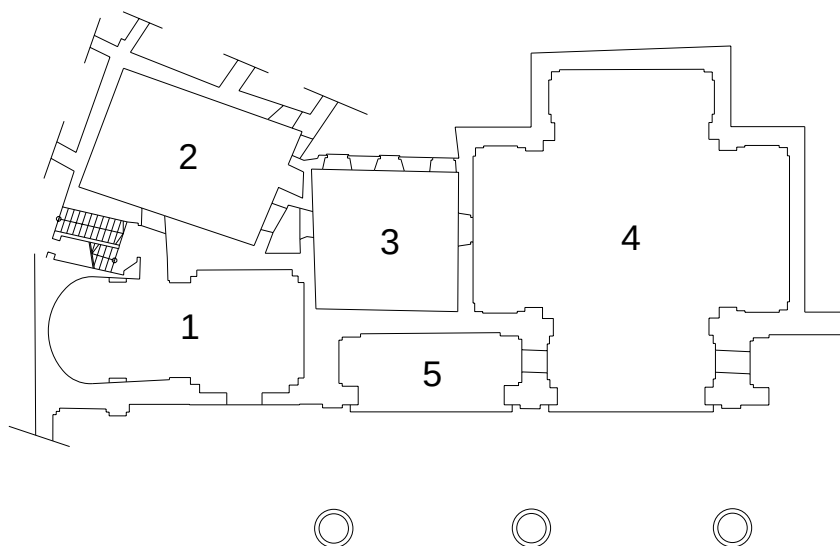


45. *Santo martire*. Chiave di volta del presbiterio antico.

⁶BLACK, 1992, p. 50 parla a ragione di 'controllo' da parte dell'autorità ecclesiastica sulle Confraternite *specie* di quelle del Corpus Domini e del Rosario. Questo controllo avveniva tuttavia all'interno di una generale autonomia nell'operare, garantito dagli statuti delle diverse Confraternite.

II. Devozione e potenza: la Scuola del Corpo di Cristo nei secoli XVI - XIX

Se, come sosteneva tale Francesco Porcellaga nel 1555, la Scuola del Corpo di Cristo poteva permettersi di comprare e vendere a suo piacimento senza la licenza del Vescovo, abbiamo in certo senso l'idea di quanta fosse l'indipendenza di una Scuola come questa, attorno alla metà del Cinquecento. Ma, e nonostante il Concilio di Trento e l'opera normalizzatrice di san Carlo, l'indipendenza politico-economica delle Scuole poteva dirsi quasi un'*insula*, una zona franca nella quale l'intraprendenza laicale poteva espletarsi nell'ambito religioso. In bilico, quindi, tra religioso e laicale, questa formazione (detta Scuola, perché di Confraternita si parlerà molto più tardi quando, inamidati ben bene dal laicismo illuminato dei gallo-napoleonici, non importa se francesi veri o nostrani, i laici vennero assimilati ai religiosi e legati mani e piedi, cioè economicamente e religiosamente, all'Ordinario del luogo o al parroco) che pure ammetteva, e non sarebbe stato possibile non ammetterlo, la presenza, ma solo tangenziale, di preti e canonici, si gestiva 'da sé', appoggiandosi per i legati e le messe ai preti della parrocchia, ma per gli affari suoi, gestendosi, e bene, tra devozione e potere, tra lampade per l'illuminazione del Santissimo Sacramento e programmatica espansione immobiliare⁶. La forza della Scuola stava proprio in questa programmatica espansione immobiliare, altra faccia della medaglia di quello che potremmo chiamare urlo gesuitico nostrano, di un *Ad maiorem*



46. Rilievo dell'*insula* della Scuola del Corpo di Cristo: 1. Prima cappella del Corpo di Cristo. 2. Sagrestia vecchia. 3. Antisagrestia. 4. Cappella del Santissimo. 5. Cappella di san Giacomo.

Dei gloriam declinato dagli scolari a colpi di deliberazioni, spese e fabbriche.

Sia quel che sia: la casa di Giovanni *quondam* Faustino Bosetti comprata da Ambrogio de Rufis a nome della Scuola (una delle prime volte che ci capita di sentirne parlare) per costruirci la prima cappella consacrata nel 1522 (Filippo de Vegis, vicario generale di Paolo Zane) che fosse *magnam et pulchram*, figurata nel contesto della nuova chiesa di Filippo da Caravaggio e Bernardino da Martinengo; e poi il 22 maggio 1601 la deliberazione per l'acquisto di una casa della prepositura, contigua alla cappella per costruirci una sagrestia *per governar le robe e utensili della schola*. E tra il 1633 e il 1648 gli spasimi per la Cappella nuova fino alla designazione del luogo, proprio quello necessario per un'espansione programmata, tale da rosicchiare ancora case (della prepositura o del consigliere Otti di turno) e formare un'*insula* più che concreta che s'allarga dalla Cappella nuova a quella di San Giacomo a sinistra e che dà l'occasione per edificarci dietro la sagrestia nuova (che oggi, peggio di un ripostiglio, è chiamata sagrestia vecchia) e poi a destra la cappella di San Giuseppe, tutto per le offerte ricevute e per sistemare tutto un fianco della chiesa, *ad maiorem Dei gloriam*, con i soldi della Scuola, le benedizioni della prepositura e il beneplacito della Comunità proprietaria, si fa per dire, dell'immobile in quel misto di mio e tuo che caratterizza i diritti e i doveri dei vari *jus* (al plurale *jura*) maturati a suon di Bolle.

L'*insula* si diceva, completa di rosicchiamenti alla metà del Seicento; poi, il secolo successivo, visto che non si può più comprare case, l'acquisto dei più sfarzosi tra i paramenti broccati che si potessero pensare al tempo: il baldacchino, prima del 1753 e il parato in nono del 1766 (a cui pure Pietro Faglia concorre con quella *miseria* che sono cinquecento scudi). Che cos'è, a questo punto, il *Raggio* (emblema del Santissimo Sacramento) fatto dal Giussani a Milano nel 1835, quando la Scuola si è tramutata nella Confraternita e l'*insula* si è dissolta nell'*unicum* clericale della Parrocchia a cui deve non solo rispetto ma ormai tutto, senza potersi più esprimere se non con processioni e abiti tenui, anche se variopinti. Ridotta a sacro teatro (con rispetto per quelli che vi facevano parte e di quelli che ci sono ancora), passa dal gesuitico *Ad maiorem Dei gloriam* al *Ne quid nimis*, campionario di moderazione e di apparato, ma solo di questo. Della potenza, anche religiosa, che un pugno di laici poteva avere nel centralizzatissimo istituto della prepositura clarense tra Cinque e Ottocento non più altro che il ricordo e l'ombra sacerdotale (e imperante) dell'abate Morcelli.



47. Emblema del Santissimo Sacramento (1835).



48. Fiammenghini, *Misteri del Rosario* (1616). Chiesa di Santa Maria, Chiari.

⁷Non a caso il vero pittore *à la page* del primo scorcio del secolo non è il palmesco Giugno o l'ombroso Gandino, ma il riformato Cossali, pittore la cui riscoperta è opera di Luciano Anelli (ANELLI, 1978) che ha saputo mettere in luce, accanto alla formazione veneta dell'artista orceano, la sua perspicace assunzione di moduli prima cremonesi (vicini al Malosso) poi bolognesi e milanesi (in rapporto soprattutto con Camillo Procaccini di cui conosce l'opera nel suo viaggio a Milano nel 1594). Il Cossali è, in altri termini, l'altra anima della pittura bresciana del primo trentennio del secolo, anima dai connotati fortemente devozionali, se raffrontata con quelli dei più quotati venezianeggianti alla Palma (Gandino e Giugno soprattutto), ma decisamente avanzata rispetto ad artisti come il Bagnadore o il Marone, che s'attardano - in provincia - su temi ancora tardomanieristici come le *annunciazioni*, *assunzioni*, *ultime cene*. Il Cossali certo non approda al sublime espressionismo del Cerano, non potrebbe, per quella cultura di partenza che lo ha formato a un concetto di sublime e a un *surplus* decorativo alla Trotti ch'egli non abbandonerà mai; inoltre il *trait d'union*, non si dimentichi, con la cultura milanese è per lui Camillo Procaccini, il più retrivo dei pittori tra i due Borromeo.

⁸Il fatto poi che la seconda anima della pittura bresciana sia stata così a lungo misconosciuta ha portato ad accantonare opere di grande importanza. A titolo d'esempio basti citare il Rivetti, che conduce una ricerca approfondita sulla pala di Francesco Giugno e su quella dell'altare di san Carlo, e liquida il ciclo delle gesta dei santi Faustino e Giovita dicendolo opera di pennello settecentesco (RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 60 nota 139), fino a trascurare il pagamento delle ante dell'organo a Giovan Mauro della Rovere credendo, evidentemente, che le ante superstiti fossero, esse pure, di pennello settecentesco.

III. Centro e periferia nel rinnovamento seicentesco del Duomo

L'irresistibile legame veneto della cultura pittorica bresciana, legata a doppio filo con la Serenissima per il governo, innanzi tutto, ma poi per un più diffuso sentire artistico radicato nello splendido rinascimento dei Moretto, Romanino, Savoldo, si trova a fare i conti, all'inizio del Seicento, con l'altra cultura, quella borromaica e riformistica della provincia ecclesiastica milanese⁷. In altri termini, il punto d'equilibrio tra l'insinuante e sensuale linguaggio lagunare (il cromatismo vibrante del Vecellio e l'evocativo lumeggiare del Robusti) e il naturale temperamento, quasi rude, del realismo-veritativo della tradizione indigena (*in primis* del Foppa) non esaurisce il panorama di influssi e tendenze che caratterizzano il primo Seicento bresciano. È quindi possibile parlare di due anime della pittura bresciana di questo periodo, l'una legata al tardomanierismo lagunare di Palma il Giovane, iconico e rappresentativo, e l'altra, incarnata sul territorio da Grazio Cossali, emblematica di una seconda anima capace di una sintesi culturale consostanziata col verbo di san Carlo, con la nuova cultura figurativa post-tridentina (Paleotti *docet*), dove *ethos* e *pathos* formano un tutt'uno al punto da decretare quasi una deformazione violenta della realtà in chiave fortemente espressiva. Il Cossali però è innovativo nel senso che non s'azzarda a innovare troppo: indugia nel cromatismo brillante alla veneta, in un simbolismo prezioso, quasi prebarocco, travestito di completa intelligibilità (carlianamente popolare, se popolare significa comprensibile e *compatibile*), così che le innovazioni iconografiche, sicuramente gradite alla committenza, hanno un che di familiare e rassicurante.

A Chiari non esistono opere di Grazio Cossali, ma la coscienza dell'esistenza di questi due filoni è premessa necessaria, anzi fondamentale, a un'analisi della pittura del Seicento clarense. Perché Chiari è un caso esemplare di convivenza di queste due tendenze, anche senza che vi faccia capolino il Cossali; e se di due anime è possibile parlare nel primo trentennio del secolo, a Chiari le si reperisce chiaramente nell'orientamento della committenza⁸.

Il 1616 segna l'inizio di una rivoluzione sul piano figurativo che coinvolse tutti gli edifici più importanti della parrocchia. Il 1 giugno 1616 Francesco Giugno veniva pagato dalla Comunità, in ottemperanza al lascito di don Agostino Gallo, per aver fornito la pala dell'altar maggiore, rappresentativa di quella che ho chiamato prima anima della pittura bresciana, intrisa di venetismo, tutta colori plumbei alla Palma, le carni grigiastre, lo schema rigidamente piramidale

e l'assoluta mancanza di quel *pathos* che contraddistingue la maniera, per capirci, 'alla Cossali' o, più in ampio, quella 'didascalico-narrativa' dei Fiammenghini. E proprio nel 1616⁹, sono presenti a Chiari i Fiammenghini a dipingere su lavagna i piccoli misteri del Rosario per Santa Maria, ma non solo. A parer mio nel medesimo frangente vengono loro commissionati i primi quadri del ciclo faustiniiano, due per l'esattezza, dei quali ci rimane solo quello che rappresenta *L'Ordinazione dei santi Faustino e Giovita*¹⁰.

E non è tutto. La presenza di un'altra pala di Francesco Giugno questa volta nella Disciplina del Nome di Gesù (comunemente detta del 'Rosso') ci fornisce un indizio utile per approfondire gli orientamenti della committenza clarense. La *Circoncisione* del 'Rosso', tra le opere più palmesche del Giugno¹¹ (tanto che è stata attribuita ora all'uno ora all'altro), è collocabile attorno al 1616¹², ma ciò che più importa è che i Disciplini di questo oratorio erano legati ai frati Domenicani¹³ alla stessa maniera dei Confratelli della Scuola del Santo Rosario¹⁴, che nello stesso anno avevano chiamato i Fiammenghini in Santa Maria. Il dato è certamente da mettere in relazione con la presenza dei tre pittori a Brescia, proprio in quell'anno, per l'affrescatura della volta nella chiesa di San Domenico¹⁵.

Sempre in questo giro di anni nella chiesa di San Bernardino, officiata dai Minori Osservanti, si trovano due dipinti di Francesco Giugno¹⁶ raffiguranti *I santi Antonio da Padova e Diego d'Alcalà con episodi della loro vita*, mentre i Fiammenghini dipingono nella stessa chiesa le tele della Cappella dedicata ai Martiri giapponesi¹⁷ e due quadri con *I santi Giovanni della Marca e Margherita da Cortona con Storie delle loro vite* del tutto simili, fuorché nel formato, alle due tele del Giugno¹⁸.

La presenza nello stesso luogo e nello stesso momento dei rappresentanti più estremi della *venustas* tardo-cinquecentesca bresciana (e venezianeggiante) e dell'illustrazione storico-devozionale d'impronta carliano-milanese non è un *unicum* nella diocesi di Brescia, anzi è in Brescia che si vede con grande rilevanza questo fenomeno. Che i Fiammenghini lavorassero a San Domenico poco prima del Cossali è cosa certa, come certo è che il Giugno e i Fiammenghini fossero attivi come frescantì negli stessi cantieri: in anni non precisati in Sant'Afra¹⁹, nel 1616 in San Domenico, nel 1617 alle Grazie e con un'importanza non di secondo piano è pure riconosciuto; anzi, che il Giugno stesso nel cantiere delle Grazie rimanesse irretito in qualche modo dalla pittura del secondo della Rovere è diretta ammissione della critica più recente²⁰. D'altra parte la presenza dei della Rovere in chiese importanti come San Domenico e le Grazie è l'indi-

⁹L'articolo della Caviglioli per il *Dizionario Biografico degli Italiani* alle voci della Rovere Giovan Battista e Giovan Mauro (CAVIGLIOLI, 1989, pp. 340-347), riporta una sola data per lavori eseguiti a Chiari, il 1621, e anche questa sbagliata per l'erronea interpretazione di un passo assai involuto del Rivetti (RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 110). L'informazione riguarda la dipintura dei Misteri del Rosario nella chiesa di Santa Maria Maggiore per la quale risultano pagamenti nel 1616 (anziché nel 1621). Il contratto e i pagamenti in: APCs, Libro: *Debitori e Livellari dal 1604 al 6 giugno 1630*, Q.1., f. 55v. e f. 56r.

¹⁰Una data così alta è motivata dalla presenza ancora massiccia della mano di Giovan Battista.

¹¹Di Jacopo Palma il Giovane esiste una *Circoncisione* del tutto simile a quella del Giugno.

¹²Il Rivetti afferma: «L'erezione di questo oratorio può farsi risalire al 1615, poiché di tale epoca è una supplica, diretta dai Disciplini ai Deputati del Monte di Pietà, chiedente di edificare una chiesa sopra l'ingresso della casa di esso Monte» in RIVETTI, 1925, p. 83 nota 1.

¹³RIVETTI, 1925, p. 81: «Nell'anno 1603, e precisamente il giorno 19 maggio, seconda festa di Pentecoste, coll'autorità e intervento dei RR. PP. di S. Domenico veniva solennemente e formalmente eretta in Chiari la *Disciplina del SS. Nome di Gesù* ed aggregata all'arciconfraternita esistente in Roma nella Chiesa di S. Maria della Minerva».

¹⁴La Scuola del Santo Rosario di Chiari dipendeva per il suo statuto dai domenicani di Brescia. Nel 1630 proprio al sottopriore di San Domenico venne chiesta la conferma della Scuola da parte dei confratelli clarensi.

¹⁵Le guide antiche di Brescia ricordano che due dei tre medaglioni della volta decorata con finte prospettive da Tommaso Sandrini si devono al pennello dei della Rovere. A titolo d'esempio si veda: MACCARINELLI, 1747-1751 ed. 1959, p. 60. Dice gli affreschi della volta opera del (sic!) Fiammenghini e di Francesco Giugno. Del lavoro dei Fiammenghini esiste tuttora il contratto (1616) per la dipintura di due medaglie della volta. Per questo BOSELLI, 1956, pp. 126-127.

¹⁶Su quella raffigurante sant'Antonio è stata recentemente ritrovata la firma. In *I segreti...*, 1996, pp. 19-22.

¹⁷Nella Chiesa di San Giuseppe a Brescia, sede della provincia Bresciana dei Minori Osservanti, esiste un dipinto dello stesso soggetto tradizionalmente attribuito a Camillo Rama.

¹⁸La Cappella non raccoglie un ciclo omogeneo, ma una serie di dipinti forse qui collocati dopo la ricostruzione avvenuta all'inizio del '700. La pala rappresenta il *Martirio dei francescani in Giappone*; ai lati le due tele con i *Santi Giovanni della Marca e Margherita da Cortona con storie della loro vita*; sulla parete destra *Sei storie di martiri francescani*; sulla parete sinistra il *Martirio di sant'Orsola*. Le tele sono tutte di mano dei Fiammenghini. Ad eccezione del *Martirio di sant'Orsola*, del quarto decennio, sono collocabili attorno agli anni Venti del '600. Ritenendo che i primi ad essere dipinti furono i due quadri di *San Giacomo e Santa Margherita* che formano con i due del Giugno un gruppo a se stante per iconografia e per soggetto. La datazione può oscillare tra il 1616 e il 1621 (data della morte dei Giugno). La pala con i *Martiri giapponesi* sarebbe invece posteriore, infatti rappresenta il martirio di ventitré francescani beatificati da Urbano VIII nel 1627, ma è possibile che la tela sia stata compiuta anche poco prima.

¹⁹MACCARINELLI, 1747-1751 ed. 1959, p. 101: «Il Fiamminghin dipinse le figure e li Arabeschj, che freggiano le colonne della Chiesa». Lo stesso ricorda nella medesima chiesa due tele di Francesco Giugno ai lati della pala dell'altar maggiore e di due Cappelle da lui affrescate.

²⁰PASSAMANI, 1986, pp. 205-216.



49. Fiammenghini, *Misteri del Rosario* (1616). Chiesa di Santa Maria, Chiari.

²¹Il Maccarinelli afferma che un *San Carlo portato dagli angeli* del Cerano (commissionato dai Gambara) e una *Trasfigurazione* di Giulio Cesare Procaccini erano al suo tempo nel monastero di Santa Giulia. MACCARINELLI, 1747-1751 ed. 1959, pp. 95-96. Il Boselli aggiunge che i due dipinti vennero inviati a Milano nel 1805 e si trovano ora nella chiesa di San Marco.

²²La decorazione a stucco nella chiesa delle Grazie è pressoché un *unicum* nell'ambiente bresciano. La decorazione parietale a Brescia ha sempre preferito l'ariosa composizione di architetture dipinte a finta prospettiva o, come dicevano i contemporanei, «a monocromo». Rappresentanti di questo quadraturismo nostrano sono Cristoforo Rosa, Tommaso Sandrini e i fratelli Ottavio e Stefano Viviani.

²³L'uso di rappresentare gli *'agones martyrum'* sulle pareti delle basiliche paleocristiane è ricordato negli *Annales* del cardinal Baronio (1588, p. 386) e risponde a una sensibilità molto diffusa dalla seconda metà del Cinquecento in clima di Controriforma e soprattutto di recupero delle antichità cristiane. Analogie col ciclo faustiniiano sono riscontrabili nelle grandi tele dei *Martiri* di sante, commissionati da padre Maurizio Luzzari per la chiesa dei filippini di San Gaetano nel 1615. Per questo: FABBAN, 1995, pp. 199-200.

²⁴La chiesa di Sant'Afra è stata distrutta da un bombardamento nel 1944 e quindi quasi totalmente ricostruita.

²⁵PAGLIA, 1708-1713 ed. 1968, p. 349.

²⁶Il Nobile Ascanio Martinengo è, in particolare, autore di una Vita dei santi Faustino e Giovita, stampata a Brescia nel 1602: *Vite de' gloriosissimi Santi Martiri Faustino, et Giovita, & di Sant'Afra, et d'altri santi bresciani, gli cui sacri Corpi, & reliquie si conservano in diverse Chiese di Brescia; da molti antichi, & moderni nobilissimi Scrittori cavate & scritte. Per il molto Ill. et Rev. Padre Don Ascanio Martinengo, Abbate nella Chiesa & Monasterio di S. Afra di Brescia*, In Brescia, Appresso Pietro Maria Marchetti. 1602. È inutile sottolineare che a presiedere alla direzione dei lavori di affrescatura della volta sia stato proprio questo priore, e che egli ne abbia dettato l'iconografia. Il fatto che egli abbia pubblicato questa vita dei santi Faustino e Giovita è indizio utilissimo per giungere alle fonti ispiratrici del ciclo di Sant'Afra, ma, in seconda istanza, anche del ciclo clarense.

zio di un'apertura, ma moderata, alla cultura milanese-carliana. Non mancavano in città dipinti di Giulio Cesare Procaccini e del Cerano, come affermano, ad esempio, gli inventari di spoliazione del monastero di Santa Giulia²¹, ma erano pur sempre pale o quadretti. L'opera dei Fiammenghini ha diversa estensione e diversa mira: l'illustrazione ampia e spiegata di eventi miracolosi in linguaggio il più possibile chiaro e conciso, capace d'inserirsi nelle ampie architetture dipinte di Tommaso Sandrini, caratteristiche della pittura decorativa bresciana²². A Chiari avviene lo stesso fortunato incontro tra esigenze di rappresentanza e di illustrazione, ma questo non sarebbe stato possibile se fattori storici e di gusto non si fossero intrecciati, non necessariamente a Chiari, ma nella diocesi di Brescia, dando origine a un rinnovato interesse per i martiri Faustino e Giovita²³.

Già nel 1587 la chiesa di Sant'Afra a Brescia, riedificata nel 1580 su disegno del Bagnadore, era stata affrescata con episodi della vita dei santi Faustino e Giovita, opera oggi perduta²⁴ di Gerolamo Rossi e Pier Maria Bagnadore²⁵. La chiesa di Sant'Afra era luogo storico di devozione dei due martiri perché edificata sul cimitero di San Latino, luogo nel quale, secondo la tradizione, erano stati sepolti Faustino e Giovita e che, fino alla fine del Cinquecento, mantenne il titolo di San Faustino *ad sanguinem*. Dal IX secolo i corpi dei due martiri erano stati traslati nel monastero di San Faustino maggiore, tuttavia in Sant'Afra, grazie al rinvenimento di nuove ossa, fu permesso il culto dei martiri Faustino e Giovita 'secondi', una specie di alternativa al culto dei 'primi'; s'intende, quello dei 'secondi' era un culto debole, un'occasione per rilanciare la chiesa depauperata della presenza dei più nobili 'primi' da parte dei canonici lateranensi che officiavano la chiesa, *in primis* del nobile Ascanio Martinengo²⁶. E il prestigio, incrementato dalla costruzione della nuova chiesa, necessitava di una decorazione adatta per la quale si scelse la rappresentazione, estremamente moderna, degli episodi della vita dei martiri. Precedente interessante per il ciclo clarense, ma non sufficiente a motivarne la scelta. È vero invece che nell'ultimo scorcio del secolo si accentua l'interesse per le reliquie dei due santi. Forse motivato dall'incalzare del culto alternativo, l'abate di San Faustino maggiore nel 1598 faceva spianare il vecchio coro portandolo a livello della navata, sacrificando così la cripta medievale, ma con l'evidente scopo di portare l'arca dei santi in presbiterio, per renderla più visibile e quindi venerabile. A questo primo passo seguirono gli altri: la commissione ad Antonio Carra della nuova arca terminata nel 1619, le ricognizioni delle reliquie del 1620 e 1623, la ricostruzione della chiesa la cui prima pietra fu posta nel 1621, la decorazione della

volta ad opera del Sandrini e dei due Gandino nel 1625. Il giro d'anni è brevissimo, proprio lo stesso in cui vengono commissionati e compiuti i quadri del ciclo faustiniano secondo la *Memoria* del prevosto Pedersoli: 1621 e 1626.

La scelta di assegnare a Francesco Giugno la dipintura della pala è determinante per individuare il gusto dei committenti: un dipinto che fosse del più quotato pittore del momento, tradizionale nella concezione, quindi non devozionale ma rappresentativo, così come l'aveva descritto il testatore, don Agostino Gallo, già nel 1612²⁷. Ma la volontà dei committenti non escludeva la possibilità, pur senza riforme strutturali (se si eccettua la chiusura di tre finestroni e l'apertura di due nuovi nei fianchi)²⁸, di risistemare 'alla moderna' il presbiterio con un progetto *in fieri*, forse nemmeno ben chiaro all'inizio, la cui realizzazione richiederà una decina di anni²⁹. E la scelta dei Fiammenghini per tale decorazione credo stia a indicare la volontà dei committenti di avvalersi di pittori che avessero già narrato 'in grande' le gesta di santi. Non che i Gandino e i Giugno non fossero all'altezza, ma la poetica di questi ultimi indugiava ancora su di un discorso celebrativo e la preferenza di questi era accordata, per quanto riguarda le storie, all'affresco come veicolo di magniloquenza tipico del tardomanierismo. I Fiammenghini, al contrario, avevano alle spalle il lavoro per i quadroni carliani, compiuti a Milano all'inizio del secolo, e dalla loro stava quindi quel modo facile di narrare appreso nelle esperienze dei Sacri Monti che introduceva nel linguaggio 'statico' della pittura sacra, il dinamismo 'teatrale' della compartecipazione barocca.

Dalla lettura e dalla collazione di notizie riguardanti questo periodo si ricava facilmente l'impressione che Chiari vivesse in parte defilata dalle vicende dei paesi limitrofi e facesse diretto riferimento al capoluogo bresciano, come s'è visto, non condividendo in nulla l'esperienza artistica di cittadine di non seconda importanza come la vicina Rovato³⁰, dove protagonista indiscusso è Palma il Giovane, il più veneto dei veneti³¹. E la presenza massiccia di milanesi, come s'è detto, riguarda pittori-illustratori come i Fiammenghini, mentre presenze sporadiche dei 'grandi' milanesi sono attestate a Brescia (Giulio Cesare Procaccini in Sant'Afra e in Santa Maria in Calchera³², Camillo Procaccini alle Grazie³³, Cerano e Giulio Cesare Procaccini nel monastero di Santa Giulia), e, vicino a Chiari³⁴, a Urago d'Oglio³⁵ (Cerano, forse per i rapporti che i Martinengo intrattenevano con Milano). Infine è assai significativo che a Chiari non esistano opere del Cossali (il quale è nativo di Orzinuovi, poco distante da Chiari), e a lui siano preferiti i Fiammenghini, quando



50. Antonio Carra, *Arca dei santi Faustino e Giovita* (1619). Chiesa di San Faustino maggiore, Brescia.

²⁷ACCaC, Libro: *Eredità Gallo*, f. 3v. (doc. 8). L'iconografia dei due santi con la Vergine Assunta è un *topos* che figura anche sotto il titolo in apertura della *Vita* scritta dal Martinengo.

²⁸Una sorte analoga ebbe il presbiterio del Duomo vecchio di Brescia: vennero chiuse le finestre ad ogiva e aperti due finestroni rettangolari nei fianchi.

²⁹Si consideri che i primi due quadri furono compiuti nel 1616, concepiti forse in stretta dipendenza dalla pala, e che le cornici per l'intero ciclo, collocato nel 1621, vennero fornite dalla Comunità solo nel 1625.

³⁰La decorazione degli altari della nuova chiesa voluta da san Carlo fu affidata a pittori di area veneta, primo tra tutti Palma il Giovane che lasciò due splendidi dipinti: *l'Ultima Cena* e *la Madonna del Rosario con i quindici misteri*.

³¹Non è da prendere in seria considerazione la tesi di chi ritiene il portato milanese questione di collocazione geografica: la presenza dei Fiammenghini non è attestata nella zona se non per un dipinto nella parrocchiale di Trenzano (attribuito dall'Anelli a un Maestro bresciano-bergamasco del secolo XVII: ANELLI, 1987, pp. 98-101), mentre lo è in città e in Val Camonica, geograficamente assai distante dal confine milanese.

³²Già attestato nelle guide antiche il dipinto di Giulio Cesare Procaccini per Sant'Afra, *Madonna con i santi Carlo e Latino*, si trova ancora in loco come il *San Carlo Borromeo* per Santa Maria in Calchera.

³³La tela di Camillo Procaccini, firmata e datata 1608, rappresenta *La natività della Vergine* ed è ricordata da tutte le guide antiche.

³⁴Nella Parrocchiale di Bornato si trova un dipinto attribuito al Morazzone nella *Storia di Bornato* di Vincenzo Peroni (GUERRINI-PERONI, 1932, pp. 105-162). Il Peroni afferma che: «La tela dell'altare di S. Carlo e della B. V. Addolorata di giusepatronato Soncini è opera dell'eccellente pittore Francesco Morazzone, così detto dal nome della villa nel ducato di Milano in cui nacque; il suo casato fu dei Mazzucchelli». Il quadro non è assegnabile al Morazzone ma a un pittore sul quale ha molto influito la lezione del Caravaggio, soprattutto del periodo napoletano. È più probabile che, essendo documentata la presenza del napoletano Pietro Mango nella stessa parrocchiale per la perduta pala dell'altare maggiore, il dipinto sia attribuibile a questo pittore attivo anche nel Settentrione.

³⁵La notizia è riportata da FAPPANI, 1984, p. 156.



51. G. Cesare Procaccini, *Madonna col Bambino e i santi Carlo e Latino* (part.). Santuario di Sant'Angela Merici, Brescia.

nel territorio bresciano la vena didascalica cossaliana è veramente protagonista della pittura di devozione, soprattutto nell'ambito del culto della Madonna del Rosario e di san Carlo.

Delineato così l'ambiente e gli avvenimenti artistici di primo '600, non resta che indagare sulla committenza clarense di quegli anni. Poco o nulla si conosce della cultura di Pietro Pedersoli, prevosto di Chiari dal 1620 al 1653. Le poche fonti lo dicono devoto e preciso, dedito alla cura pastorale, ma si può anche intuire dalle vicende della sua elezione che egli non fosse in grande considerazione presso i reggenti della Comunità se la sua candidatura fu proposta dopo che due canonici (il Pedersoli non era canonico), Maffeo Rubino e Angelo Bosetti³⁶, avevano declinato l'offerta di succedere a Evangelista de' Ruffis (decaduto nel 1620). Che poi tutti i lavori di cui si è parlato abbiano inizio nel 1616 e per interessamento della Comunità, che decide di mettere in esecuzione il legato Gallo, può aiutarci a formulare l'ipotesi che il Pedersoli non fosse il diretto animatore del rinnovamento nella terra clarense, ma che qualcun altro, forse il de' Ruffis o qualcuno dei canonici³⁷ avesse il ruolo di primo attore nella vicenda.

L'impressione riportata poco sopra che a Chiari si compia un percorso meno provinciale di quello perseguito dalle terre limitrofe trova la sua giustificazione, a mio parere, nel fortissimo peso esercitato dai Minori Osservanti e dai Domenicani (attraverso le due Confraternite del Rosario e del Rosso) sulla comunità clarense.

Il Rivetti, nell'opuscolo sulla Chiesa Parrocchiale di Chiari più volte citato, parlando della primitiva pala dei santi Faustino e Giovita la dice «opera di Francesco Giugno, che io ritengo chiarese³⁸»; sebbene i documenti emersi in seguito abbiano dato torto al Rivetti, l'indicazione non è del tutto da sottovalutare. Nel Consiglio Comunale del 17 dicembre 1614 nel quale si decide di rendere esecutivo il lascito di don Agostino Gallo per l'«icona maggiore» del Duomo, si scelsero due rappresentanti: Giovan Battista Giugno e Giovanni Fogliata. Non a caso il primo porta lo stesso cognome del pittore e non è escluso, anzi ritengo sia molto probabile, che ne fosse parente; l'altro nel 1628 è il Governatore della Scuola del Santo Rosario che commissiona a Giovanni Mauro della Rovere gli affreschi del coro di Santa Maria³⁹. A questo si aggiunga un fattore di non poca importanza: dal 1603 al 1620 tale Padre Angelo Bosio da Chiari risulta essere Ministro Provinciale dei Minori Osservanti della Provincia Bresciana⁴⁰. Ora, se, come credo, il primo contatto con la cultura cittadina è avvenuto attraverso l'opera di Francesco Giugno, tutto sta a indicare che essa è avvenuta per la duplice strada della parentela e

³⁶Maffeo Rubino, del Canonico 1°, fu eletto nel 1598 e morì nel 1622; Angelo Bosetti, del Canonico 2°, fu eletto nel 1614 e morì nel 1625. Il Canonico 3° era di Pietro Fogliata (1614-1659) e un quarto Canonico, non di giurisdizione del Comune, era stato istituito dal Cinquini nel 1631 e rivestito dalla istituzione fino al 1649 da Giovanni Fogliata.

³⁷Un indizio utile alla nostra ricerca è il diretto interessamento del canonico Bosetti, l'anno 1616, per la costruzione della Cappella di san Carlo.

³⁸RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 60 nota 139.

³⁹Non è dato di sapere chi fosse il Governatore della Scuola nel 1616 perché mancano i verbali degli anni attorno a questa data. È comunque importante rilevare come il Fogliata non fosse solo rappresentante della Comunità, ma avesse un compito molto importante nella vita ecclesiale del tempo.

⁴⁰La notizia nell'articolo di SEVESI, 1914, p. 162.

della committenza religiosa. Che il Giugno e il Fogliata siano stati eletti perché più facilmente avrebbero ottenuto la prestigiosa commissione? Non è possibile dirlo con certezza, ma l'ipotesi ha una certa probabilità. Da questa commissione a quella dei Fiammenghini il passo è breve: commissionata la pala al Giugno tramite la scuola del Santo Rosario, in altre parole dai Domenicani di Brescia e sentita la necessità di avere due quadri di storia sacra, la scelta cade obbligata sui Fiammenghini che lavorano a San Domenico, gomito a gomito col Giugno, sulle stesse impalcature. Per la scuola i due di Anversa dipingono i Misteri piccoli del Rosario, per la Collegiata i primi due quadroni; al Giugno, intanto tornano i Domenicani con la pala del Rosso e per contagio, probabilmente per i buoni uffici del Provinciale Bosio, anche gli Osservanti di San Bernardino si servono degli stessi pittori.

Negli anni successivi la committenza non si allontana dai nomi già noti. Complice la morte del Giugno nel 1621, padrone della scena artistica clarense è il solo Giovanni Mauro: nel 1621 per i quadri dei *Trionfi dei santi Faustino e Giovita*, nel 1626 per altri due quadri dei *Trionfi*, nel 1628 per l'affrescatura del coro di Santa Maria, nel 1630 per le ante dell'organo, nel 1632 per la pala di San Sebastiano, nel 1633 per la pala del *Martirio dei santi Faustino e Giovita*. unica eccezione a questo predominio incontrastato⁴¹ è la pala della Cappella di san Carlo, attribuita ad Antonio Gandino. E non c'è contrasto se si considera che il Gandino è l'altro interprete della tradizione bresciana, alla stregua del Giugno, e quindi a lui vicino per il *background* culturale. Inoltre il Gandino in questi anni è impegnato nella rilettura del suo linguaggio che si fa meno smagliante e più introverso, alla ricerca di un'intimità che via via dimentica le strutture della pala morettesca per assumere elementi che preludono al dinamismo della pittura barocca. La scelta del Gandino è, infine, significativa anche per un altro motivo: negli anni '20 del '600 a Chiari la committenza che accoglie la pittura di storia dei Fiammenghini, per i quadri d'altare rimane legata a un linguaggio come quello del Gandino ancora sommamente tradizionale, di rappresentanza, e non accetta la nuova concezione della pala d'altare riformata dal Cossali.

La frattura della peste del 1630 significa per Brescia la perdita dei protagonisti del primo trentennio, rimpiazzati da pittori 'stranieri', ma anche la definitiva crisi di un linguaggio, quello tardomanierista, che si trascina stancamente nell'opera di Bernardino Gandino e del suo *entourage*. Questo secondo Seicento è caratterizzato dalla presenza di Francesco Maffei (Venezia, 1605 ca. - Padova, 1660) e Pietro Ricchi (Lucca, 1606 - Udine, 1675), e, in linea meno diretta,

⁴¹Il Rivetti (1920 ed. 1993, p. 15) ritiene che la pala sia del 1619, ma che credo posticipabile almeno a dopo il 1621 e questo per due motivi: innanzi tutto per la liquidazione del pagamento dell'ancona scolpita da Antonio Montanino che risulta del 13 ottobre 1624, ma soprattutto per la scelta di un pittore diverso dal Giugno, troppo affermato a Chiari per non ricevere una commissione così importante.

di Giacomo Barbello (Offanengo, 1604 - Calcinato, 1656), pittori tutti di grande respiro, non di certo rinchiusi negli stereotipi del secondo Gandino, pittori dai frequenti spostamenti e dagli influssi molteplici, ma anche marcatamente (o prepotentemente) distanti dal connotato veneto (nonostante il Maffei sia vicentino e il Ricchi lavori, ma solo dopo il '50, nel Veneto). Questi tre pittori, così diversi per origine e formazione, hanno in comune un soggiorno e rapporti con la committenza bergamasco-bresciana che ha come conseguenza, o almeno come impatto causativo, l'approfondimento di un dipingere fortemente milanesizzante, *in primis* in rapporto al più defilato dei tre grandi milanesi del primo trentennio, il Morazzone, ma un Morazzone estremo, divulgato dalla vena narrativa dei Fiammenghini, però pure coniugato nei suoi sperimentali cangiantismi luministici, alle allucinate sprezzature del più usurato e sfatto Cerano. Il contatto con la committenza locale, quindi, si diceva, determina o almeno, nella congiuntura storica, vede il coincidere di un gusto orientato a Milano con l'effettivo percorso dei tre stranieri che caratterizzano la pittura del secondo Seicento. E parallelamente, sempre a Brescia, continua l'avventura del tardo-manierismo 'alla veneta', con quel tanto di morettesco che si può ancora tollerare (ed è ancor molto) di Bernardino Gandino, figlio del più illustre Antonio, appena rafforzato dal brescianissimo, eppur assai colto, Ottavio Amigoni, unico artista di spicco, sinceramente alla ricerca d'un possibile svecchiamento, però in chiave veneta, della pittura locale. Così, semplificando, sono due ancora le correnti che s'incontrano a Brescia in questi anni: gli stranieri che guardano al realismo milanese e i locali che si attardano sul vecchio linguaggio veneto o, se alla ricerca del nuovo, comunque fanno riferimento all'esperienza veneta, rifacendosi in questo caso al colorismo sfarzoso del Veronese piuttosto che allo sfrangiato dipingere del Tintoretto.

La pala della nuova Cappella del Corpo di Cristo, dipinta da Pietro Ricchi nel 1648, è l'ultima delle grandi commissioni clarensi per il Duomo. Da questa data in poi si assiste a un progressivo ripiegamento su pittori minori e provincialissimi, se non popolari. E questo è il segno di una mutata esigenza dei committenti, o piuttosto di un allineamento coi gusti del prevosto Pedersoli.

Poco sopra si è sfiorato un argomento che ora è necessario sviluppare. Protagonisti delle grandi opere pittoriche del primo trentennio sono, come s'è visto, i Confratelli del Rosso, del Rosario (legati ai Domenicani) e i Francescani Osservanti di San Bernardino. Attraverso questi agganci ha luogo la trasformazione seicentesca del Duomo. Animatori ecclesiastici del nuovo corso dovevano essere il

prevosto de' Ruffis e probabilmente il Canonico Bosetti, mentre si era escluso che fosse il prevosto Pedersoli l'anima del rinnovamento, e per questioni cronologiche, e per motivi di prestigio; ora, guardando all'attività in campo artistico del Pedersoli dopo il 1630, non si può che essere più certi dell'affermazione. Il 1648 è l'anno della pala del Ricchi, ma lo stesso 1648 segna, una per tutte, anche la serie delle sette tele degli *Apostoli* dipinti dal mediocre Andrea Asper, tedesco, ma naturalizzato clarense, che lascia a Chiari diverse opere, tutte nel breve giro di un decennio. Stanco interprete d'uno stanchissimo tardomanierismo 'alla Gandino', l'Asper mi sembra ben rappresentare la frattura del 1630, e il ripiegamento della committenza clarense su scelte sempre più provinciali, via via che ci si allontana dalla metà del secolo. E non a caso, durante la prepositura Pedersoli, quando si costruisce l'oratorio delle Dimesse (1636), lavorano un ignoto copiatore del Moretto (forse Bernardino Gandino, ma con beneficio d'inventario, essendo la tela in condizioni disastrose) e ancora l'Asper. Se dovessimo prendere a riferimento una data per indicare l'adeguamento a questa politica involutoria della committenza, potremmo prendere il 1653, data di morte del Pedersoli. È infatti dalla metà del secolo che si manifesta anche nelle congregazioni laicali la tendenza a servirsi di personaggi di basso profilo artistico. Nomi sempre più oscuri: Antonio Minozzi di Vicenza, Antonio Morone di Lovere e, infine l'iseano Domenico Voltolini sul crinale del '700, col suo barocco fosforescente e accalcato. Nulla di più di questi minori costella il panorama artistico del '600 locale (e non che in Brescia mancassero stelle di maggiore grandezza). Riprova della stanchezza dei locali è una laconica nota in uno dei soliti *libri di provvisioni* del Comune dove l'estensore conviene con l'evidenza che da molti anni ormai la comunità non offre alcun contributo alla ristrutturazione della Parrocchiale. Prova ulteriore è la lunghissima trafila per l'edificazione della Cappella delle Reliquie, in certo senso emblematica perché all'inizio di un nuovo capitolo di ristrutturazioni e costruzioni di cui si parlerà più avanti.

In qualche modo, e a modo loro, le uniche cellule di vivacità sono le due confraternite del Santissimo Sacramento e del Santo Rosario, dedite, l'una alla decorazione della nuova Cappella in San Faustino, l'altra all'ampliamento e alla successiva decorazione della attigua chiesa di Santa Maria (1668-1673). Ma, si diceva, a modo loro. Se, cioè, nel 1648, ci sorge il sospetto che la punta più avanzata della committenza clarense sia rappresentata dai Confratelli del Santissimo Sacramento, che commissionano al Ricchi la tela per il loro altare, e che, raffrontati al vecchio prevosto Pedersoli che si



52. Antonio Minozzi, *Misteri dolorosi*. Chiesa di Santa Maria, Chiari.

avvale più d'una volta del locale Asper, dovevano essere in qualche modo gli eredi, almeno spirituali, della vecchia committenza legata al Giugno e ai Fiammenghini, non così sono i Confratelli che nel 1665 e poi nel 1675-76 si avvalgono di pittori attardati su un linguaggio almeno vecchio se non addirittura piattamente popolareggiante alla Morone. Dopo il giro di boa del 1650 anche le confraternite subiscono un processo di involuzione in duplice senso: si rivolgono ad artisti più che locali e insieme scelgono personalità ancora legatissime al vecchio linguaggio tardomanieristico venezianeggiante come Antonio Minozzi che dipinge tra il 1673 e il 1675 i misteri grandi del Rosario in Santa Maria, tele collocate nei sovrarchi della navata maggiore, e la tela della *Moltiplicazione dei pani* nella Cappella del Corpo di Cristo in Duomo.

IV. Il secolo dei Faglia

Se si dovesse dare un titolo o un'etichetta al Settecento clarense, senza dubbio non si sbaglierebbe se lo si chiamasse «il secolo dei Faglia», questo non solo perché dal 1722 per quasi settant'anni la prepositura venne guidata da tre prevosti della famiglia Faglia⁴² (Giovanni dei Conti Faglia dal 1722 al 1739, Pietro Faglia dal 1739 al 1768 e Angelo dei Conti Faglia dal 1769 al 1790), ma soprattutto perché, nella microstoria del vivere cittadino, nelle cariche pubbliche, nelle committenze, piccole o grandi che fossero, sbuca sempre il nome dell'uno o dell'altro Faglia.

I Faglia: organigramma di una famiglia potente

La presenza dei Faglia a Chiari è attestata già nel XV secolo. Gabriele Faglia è considerato il capostipite dei tre rami principali (ramo dei Conti, ramo del prevosto Pietro, ramo di Antonio); di lui si hanno notizie tra il 1513 e il 1549. In questo periodo i Faglia sono annoverati tra le famiglie dei contadini (quindi non tra i cittadini, come i Cavalli, Chizzola, Cassamali, Pischerini, che godevano dei diritti propri dei cittadini di Brescia). Grazie alla filatura della seta e (stando al Rota⁴³) all'impianto del primo filatoio idraulico del bresciano ad opera di Giovanni Faglia nel 1676, la famiglia, soprattutto nel ramo dei Conti (di cui Giovanni è il capostipite), giunse all'agiatezza, salendo la scala sociale fino al matrimonio di Giovanni Battista con Paolina Loredan, nipote del doge Francesco Loredan (1752-1762) e all'investitura comitale del feudo di Terrazzo (titolo conferito nel 1741 al Faglia, ai di lui fratelli e alla posterità maschile⁴⁴) come atto di riconoscenza della Veneta Repubblica per l'opera da lui svolta come ambasciatore presso il re di Torino. È quasi certo che Giovanni Battista e la moglie vivessero a Brescia perché nei registri di battesimo della parrocchia di Chiari non sono reperibili gli atti di nascita dei loro figli. L'anno dopo l'investitura comitale il Conte Antonio, insieme ai fratelli Giovanni Battista, don Gerolamo, Giuliano, Feliciano e Gioachino, chiedeva e otteneva dal Governo di Maria Teresa d'Austria per sé e la sua discendenza la cittadinanza milanese con gli inerenti diritti, doveri e privilegi. Evidentemente con questo atto i Faglia intendevano procurarsi la necessaria sicurezza per poter esercitare l'industria e il commercio della seta.

Di fatto a Chiari nel Settecento è impossibile non imbattersi in qualcuno dei Faglia, dal Conte Feliciano che rinnova l'oratorio di Sant'Orsola, di nuovo al Conte Giovan Battista, sindaco, che presie-

⁴²Notizie sulla famiglia Faglia si trovano ancora manoscritte in BMC, SOMMI PICENARDI, *La famiglia Faglia*, Faldone: *Monografia sulla famiglia Faglia e appunti sulle famiglie...*, Arm. mss. II, A.II.3.

⁴³Citato senza indicare il luogo in *La città...*, 1962, pp. 86-87, e in ROBECCHI, 1981, p. 278.

⁴⁴I due atti di investitura sono trascritti in BMC, SOMMI PICENARDI, *La famiglia Faglia*, Faldone: *Monografia sulla famiglia Faglia e appunti sulle famiglie...*, Arm. mss. II, A.II.3, pp. 122-124. (docc. 41-42). Sommi Picenardi trascrive i due atti di investitura che si trovano presso l'Archivio di Stato di Venezia.

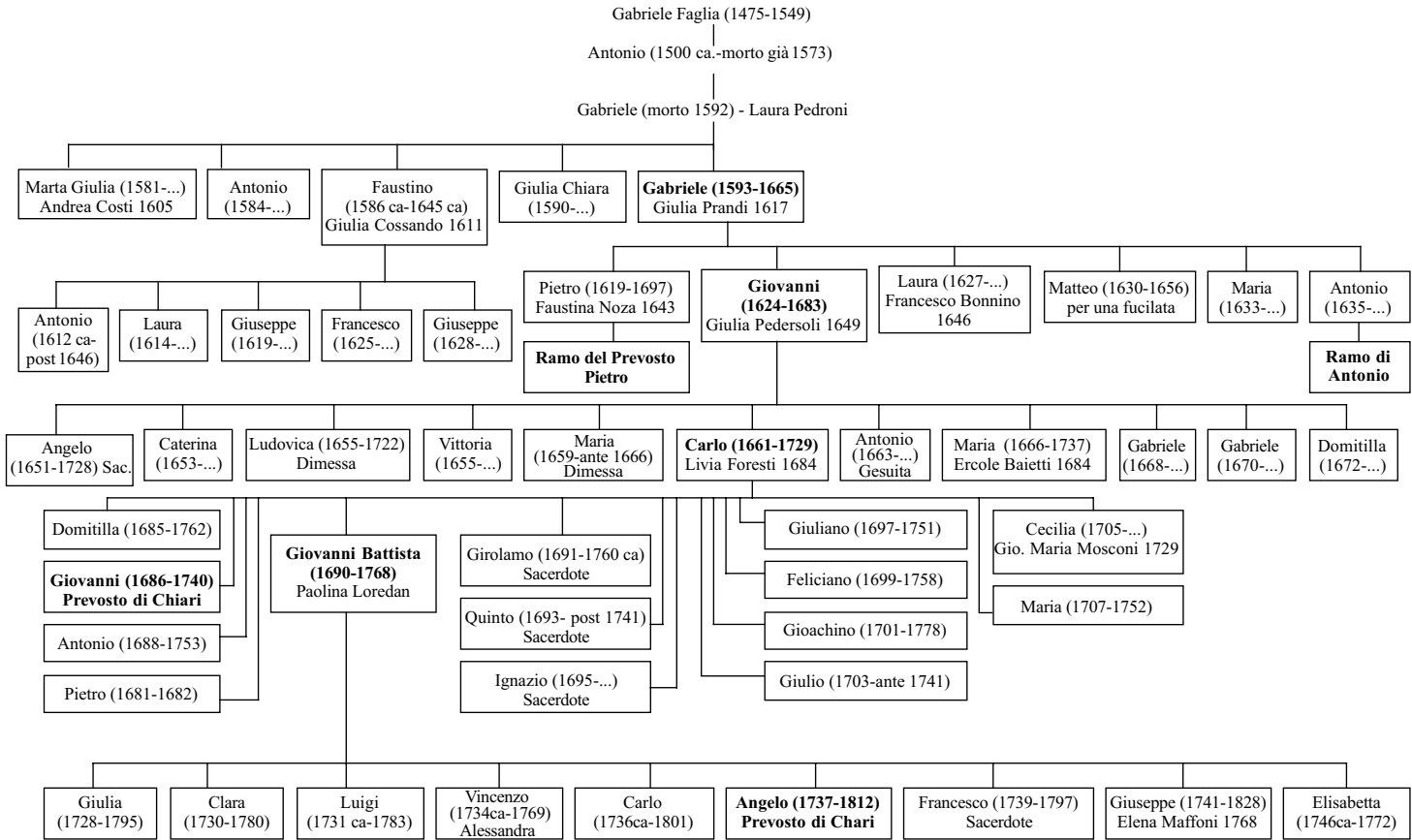
⁴⁵Giovanni Antonio Biasio figura tra le carte della Fabbrica del Duomo nuovo di Brescia dal 1718 col titolo di soprastante. Per sintetiche notizie sul Biasio si veda BOSELLI 1, 1968, pp. 286-287. Uno studio più recente sul lavoro svolto dal Biasio nel cantiere del Duomo nuovo di Brescia è invece di VOLTA 1, 1987, pp. 81-100.

de la commissione per l'erezione della nuova torre, al Conte Gioachino che vi contribuì, al Conte Carlo che desiderava sorgesse a Chiari un'accademia letteraria da lui patrocinata.

Le opere compiute durante la prepositura di Giovanni Faglia riqualificano il panorama clarense riportandolo nel giro della committenza cittadina. Sono protagonisti di questo periodo Antonio Paglia e Antonio Biasio: il più eccellente tra i pittori bresciani, ultimo di spicco tra i locali il primo (se si eccettua, chiaramente, l'estrema attività del Tortelli), sovrintendente alla fabbrica del Duomo nuovo di Brescia⁴⁵ insieme a Giovan Battista Marchetti il secondo.

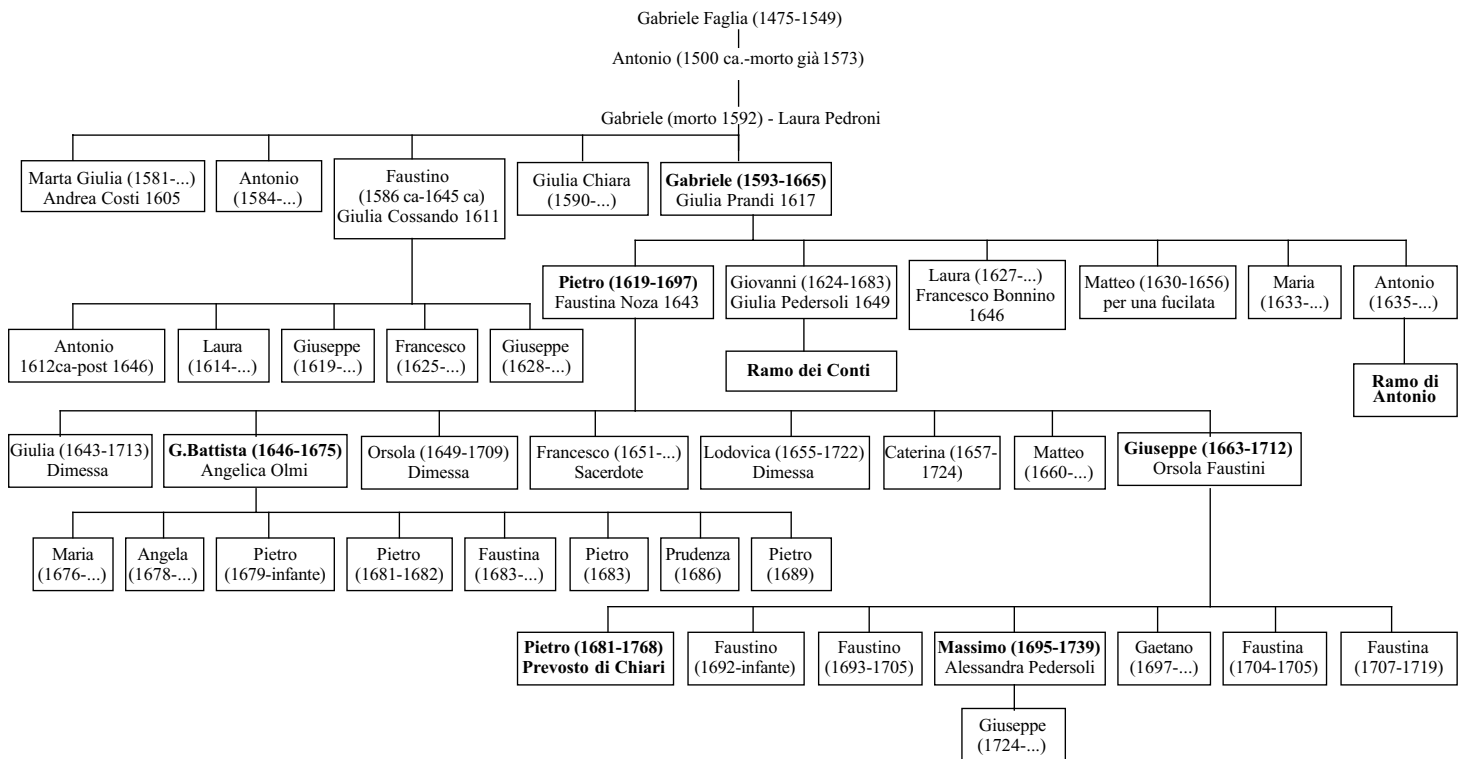
A questo periodo fanno seguito gli anni di Pietro Faglia e l'orientamento deciso verso la ricomprensione della tradizione bresciana in chiave classicista con l'arrivo a Chiari delle due pale del Batoni e di quella del Cignaroli.

Famiglia Faglia (ramo dei Conti)

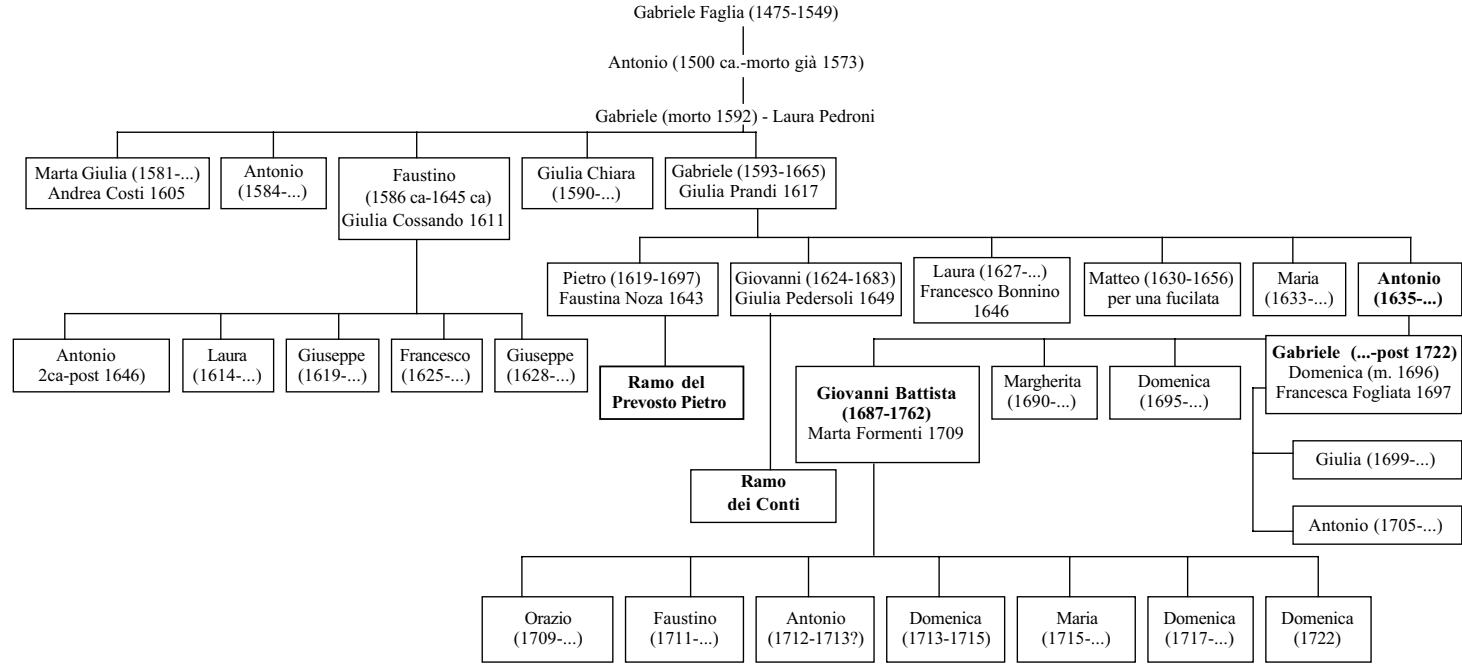


Albero genealogico della Famiglia Faglia (ramo dei Conti), ricostruito sulla base degli studi di Giorgio Sommi Picenardi.

Famiglia Faglia (ramo del prevosto Pietro)



Famiglia Faglia (ramo di Antonio)



Albero genealogico della Famiglia Faglia (ramo di Antonio), ricostruito sulla base degli studi di Giorgio Sommi Picenardi.



53. Busto di Pietro Faglia.
Biblioteca Morcelli, Chiari.

Pietro Faglia e le novità del primo classicismo

Vivis, Petre, novum virtus tibi prorogat aevum,
 Vivis adhuc, animis dum benefacta vigent.
 Namque tuum ut subeunt templum, mirantur honoris
 Huic cives quantum sedulus addideris.
 Hicque sibi interdum visi te audire docentem,
 Et bibere attentis auribus eloquium.
 Vita quidem potior tibi caelo: ast haec quoque parta est.
 Tam bene de nobis quum meruisse datum⁴⁶.

Così Morcelli negli *Electorum*. Le biografie di Pietro Faglia⁴⁷ scritte dal Ricci e dal Gussago mostrano non solo la personale levatura dell'uomo ma anche la sua cultura, maturata alla scuola di lettere latine a Milano, e proseguita a Brescia e poi di nuovo a Milano nell'Ateneo di Brera. Indiscutibilmente la figura di Pietro Faglia valica gli stretti confini della cittadina e della provincia e apre la strada alle figure di Angelo Faglia e Stefano Antonio Morcelli. Il Gussago descrive così la sua formazione teologica e i primi anni di sacerdozio:

«Sentendosi chiamato allo stato ecclesiastico, uopo gli era di applicarsi agli ecclesiastici studi, e siccome dal padre gli venne accordato di scegliersi quell'accademia, che più gli tornava a piacere, preferì Milano, come città da lui prediletta, in cui avuto aveva i primi elementi, e nell'Ateneo di Brera ebbe per precettori nella scolastica teologia gli egregi padri Cristoforo Fererio, torinese, Juvenzio Trivisio di Pavia, e unitamente a questi l'illustre professore di etica cristiana il p. Francesco Ghibellino. Colà vi si trattenne per lo spazio di quattro anni, e tal profitto ne trasse, che superò i suoi eguali e si procacciò l'amicizia di parecchi dotti uomini, tra i quali il prefetto dell'Ambrosiana biblioteca Bartolommeo de Rossi...

Compiuto il corso de' teologici studi e ottenutane la laurea, si trattenne in Milano per un anno ancora, coltivando ivi di nuovo le belle lettere unitamente alle teologiche discipline, onde farsi strada all'eloquenza del pulpito, così per natura sentivasi inclinato... ma abbandonar dovette il pensiero, poiché il mentovato cardinale [Badoaro], che assaissimo lo stimava, lo chiamò a Brescia nell'anno 1713, onde avesse a dettare nel seminario vescovile la moral teologia; nel qual impiego mostrò egli tanta acutezza d'ingegno, chiarezza nel dire, ed esattezza, che trasse più fiate l'eminentissimo Porporato ad udire le sue lezioni. In quest'occasione l'amicizia consigliossi egli di tutti que' dotti professori, e in ispezialità del celebre ab. Francesco Svanini, che n'era l'ottimo rettore.

⁴⁶MORCELLI, 1818, pp. 38-39.

Che nella traduzione di Enrica Gobbi suona così:

Tu vivi, Pietro, la tua virtù ti accorda nuova vita; tu vivi ancora, finché il bene compiuto continua a vivere nei cuori. Come si accostano al tuo tempio, i cittadini ammirano lo splendore che la tua operosità ha saputo infondervi. E qui ad essi parve talvolta di sentirti ancora insegnare e di assorbire la tua parola con orecchio attento. Migliore certo la tua vita in cielo, ma anche questa tu hai acquistato, dal momento che ti è stato concesso di avere così ben meritato di noi.

⁴⁷Sulla figura del prevosto Pietro Faglia esistono due brevi biografie: RICCI, 1770; GUSSAGO, 1820-1822, pp. 261-279.

Passato ai più il cardinale Badoaro, venne eletto alla cattedra vescovile Gianfranco Barbarigo... *che istituì sul principio del 1715 l'Accademia Ecclesiastica detta eziandio promiscuamente Collegio Vescovile*. Quindi note essendo al prelato le ottime qualità, non che la scienza, di cui fornito era il Faglia, lo annoverò tra i primi degli aggregati alla fondazione di esso collegio, e n'ebbe di poi non poche testimonianze di sua benevolenza e umanità⁴⁸.

Nel 1715 Pietro Faglia, lasciato l'insegnamento in seminario, ritorna a Chiari come canonico curato, eletto al posto del Goffi, morto in quell'anno. Il giovane sacerdote, allora poco più che ventenne, era reduce da esperienze che lo avevano messo in contatto a Brescia con l'Accademia Lodrina del Bornioli e del Bellavite, ma soprattutto a Milano con i Gesuiti di Brera e al suo ritorno con l'Accademia del Collegio Vescovile di Brescia. Il legame con Milano doveva essere molto forte se nel 1717 e nel 1725 fu invitato a pronunciare due panegirici in Duomo in onore di san Carlo ai quali ne seguì un terzo che avrebbe dovuto pronunciare nel 1759, e che poi fu stampato insieme agli altri due a Brescia presso Rizzardi nel 1760⁴⁹. Questo legame milanese può essere in parte ricondotto all'amicizia con ecclesiastici di rilievo della metropoli, ma a questi si deve d'obbligo aggiungere la frequentazione dell'ambiente di Brera e dei Gesuiti che è utile postulare mantenuto dal Faglia anche a Brescia nel complesso di Sant'Antonio, avamposto, secondo il Passamani⁵⁰, dell'aggiornamento in senso emiliano della pittura bresciana, seguito, di lì a poco, dai Filippini della Pace. Quest'ultima considerazione è di non poca importanza per capire il *milieu* nel quale il Faglia forma il suo gusto artistico e in quanto, ancor prima dell'ascesa alla prepositura, abbia contribuito a riformare il gusto della committenza clarense.

In occasione della costruzione del primo altare nuovo in Santa Maria (1726) la Confraternita del Santo Rosario lo incarica di chiedere alla Comunità il permesso di erigere l'altare⁵¹, ma credo sia possibile ravvisare il suo influsso già nella prima modernissima commissione del Settecento clarense: la pala dell'*Angelo Custode*, opera di Marc'Antonio Franceschini⁵², pittore bolognese, collocata in Santa Maria nel 1717. La commissione al Franceschini evidenzia l'attenzione della Scuola alle novità offerte dal capoluogo oltre a una non comune volontà di aggiornamento e di attenzione ai canoni della nuova estetica. Questa precocità nell'allinearsi al gusto del capoluogo è già ben visibile nella commissione, nel 1707, al rezzatese Angelo Silvestro Ognà del nuovo altare maggiore per Santa Maria, preceduto di un solo anno da quello, più modesto, compiuto per il Duomo.



54. Pianeta verde del XVIII secolo.

⁴⁸GUSSAGO, 1820-1822, pp. 262-265.

⁴⁹FAGLIA, 1760. Riguardo a questi panegirici si veda TRAVI, 1987, pp. 229-241.

⁵⁰PASSAMANI, 1985, p. 241. Scrive il Passamani: «Il complesso di S. Antonio era allora di pertinenza dei Gesuiti i quali vi tenevano una scuola molto qualificata dalla quale era appena uscito anche Angelo Maria Querini. Questa scelta di artisti di formazione e gusto emiliani è molto significativa, perché Brescia per più di due secoli era stata indirizzata verso l'area della cultura figurativa veneta. Forse non è un caso che i Gesuiti, prima, e poi i Filippini, (...) si orientino nelle loro scelte di committenza verso un'area opposta a quella veneta, come quella bolognese. (...) D'ora in poi Brescia sarà caratterizzata da una duplice tendenza che si rifletterà anche nella formazione e negli orientamenti dei pittori locali: quella verso il classicismo emiliano o emiliano-romano e quella verso il pittoricismo veneziano».

⁵¹APCs, Libro: *Parti*, Q.2., f. 133r.

⁵²L'attribuzione al Franceschini appare per la prima volta nel 1875 nella *Relazione della Commissione provinciale per la conservazione ed illustrazione dei monumenti ed archivi* ed è citata dal Rivetti (1921, p. 124). In precedenza il Rota (1880, p. 199 e nota 3) lo dice di pittore incerto, affermando che «nel libro delle spese si nota una somma «a Battoni (sic)» per l'indicato quadro». Le fonti d'archivio indicano comunque che la pala fu commissionata a Bologna: APCs, Libro: *Parti*, Q.2, f. 122r. (doc. 32). Sul Franceschini si veda: GUIDETTI ROLI, 1988, p. 744.

⁵³ La Massa afferma che «fino al secondo decennio del XVIII secolo, nel Bresciano continuò la produzione a intarsi geometrici astratti». MASSA, 1995, p. 54.

L'opera a commesso rivela uno sfarzo nella concezione generale e nell'impiego di pietre dure e madreperla unica per il periodo⁵³, e non si può che ricollegarla all'altar maggiore della chiesa di San Domenico a Brescia, opera prima dei Corbarelli nel bresciano, compiuta nell'ultimo decennio del '600, che ribadisce ancora una volta la 'filiazione' artistica dei Confratelli di Chiari dai Domenicani di Brescia e la posizione avanzata della committenza domenicana a cavallo tra Sei e Settecento in territorio bresciano.

Non credo comunque sia un caso, tornando al Franceschini, che il primo straniero presente a Chiari nel Settecento sia un bolognese e che nella stessa Santa Maria, pochi anni dopo, lavori con grande dispiegamento di forze Antonio Paglia, giustamente reduce da un aggiornamento veneziano, ma pur sempre figlio di Francesco, l'illustre discepolo del Guercino. E non è un caso che alcuni anni più avanti, nel 1745, un bolognese, Francesco Monti, fornisca, ancora per Santa Maria, la pala della *Vergine col Bambino e i santi Agata, Lucia, Filippo Neri e Giovanni Nepomuceno*, dopo aver lavorato per alcune opere nella Cappella del Santissimo in Duomo. Si tratta di radici profonde, e di gusto che tutto richiama all'Emilia e che anche in seguito, con l'avvento del Batoni, continua in modo mediato nella pittura classicista del romano.

La pala del Monti si colloca quasi alla fine del primo periodo della prepositura di Pietro Faglia, caratterizzato da modi artistici vicini al barocchetto e alla tradizione bresciana presente in provin-



55. Silvestro Ogha, Altare maggiore della chiesa di Santa Maria (1707).

cia. In città, al contrario, le varie committenze, avvalendosi di artisti stranieri, stanno già orientandosi verso soluzioni decisamente classiciste. Che l'ambiente bresciano fosse pronto ad accogliere novità importanti come quelle del Massari e del Batoni è provato dalla subitanea accettazione dei moduli adottati da questi grandi stranieri, prima rielaborati secondo il gusto locale, poi accettati nella loro vena più profonda. Che l'impostazione data alle macchine d'altare dal Massari abbia fatto scuola per tutta la seconda metà del Settecento è fuor di dubbio, ma più importante, a parer mio, è la ricezione a caldo delle novità massariane e la rilettura, quasi metabolizzazione, delle forme classiche del veneziano che in pochi anni trapassano dai timidi accenni di semplificazione degli sfrenati apparati barocchi a un vero e proprio 'ritorno all'ordine'⁵⁴.

L'ultimo atto del prevosto Pietro in senso tardobarocco è la commissione dell'altar maggiore del Duomo (1748) per il quale si serve di un artista, Giovan Battista Zaist⁵⁵, il cui linguaggio è tutto men che classico. L'altare, «pressoché identico - come scrive il Rota⁵⁶ - per disegno, marmi preziosi e bronzi dorati, a quello della cattedrale di Cremona», è una grande macchina barocca, ricca di marmi rari e fregi in bronzo, più simile all'altare del Santissimo Sacramento del Biasio⁵⁷ che all'altare dell'Immacolata di due anni posteriore.

La vera novità di quegli anni è invece rappresentata dall'altare dell'Immacolata, non solo per la pala del Batoni, ma anche per la macchina, il cui disegno, oltre al marmo utilizzato, è direttamente legato agli schemi massariani per la Pace. La prima pala di Pompeo Batoni giunta a Brescia data 1737. Era dono del cardinale Querini alla chiesa della Pace. La seconda tela del Batoni è sempre per la Pace, il *San Giovanni Nepomuceno*, e arriva a Brescia nel 1746. In provincia la prima tela del pittore romano è l'*Immacolata* di Chiari (1750), commissionata dalla famiglia Zola. L'ultima pala inviata in provincia, per azzardo, è ancora a Chiari, nel 1780, trent'anni dopo la prima e testimonia il gradimento della pittura del Batoni e la lunga fedeltà dei committenti bresciani al pittore romano. Sono gli anni del classicismo di Pietro Faglia, importantissimi perché rivelano un notevole innalzamento del profilo e della qualità delle opere che giungono a Chiari. Sono gli anni dei Callegari, Batoni, Marchetti, artisti tutti 'nel cuore' del Querini, manifesti del rinnovamento impresso dalla dinamica ed eclettica figura del porporato veneziano. L'assorbimento di queste novità è in Chiari assai precoce e lo dimostrano gli anni in cui queste opere vengono eseguite. Il raffronto anche solo degli altari di san Giuseppe (1756) e di san Giacomo (1763) col monumentale altare del Santissimo di Antonio Biasio



56. Francesco Monti, *La Vergine col Bambino e i santi Agata, Lucia, Filippo Neri e Giovanni Nepomuceno* (1745). Chiesa di Santa Maria, Chiari.

⁵⁴Di *ritorno all'ordine* parla Renata Massa nel succitato studio sull'evoluzione degli altari a commesso a Brescia nel Settecento. Si veda: MASSA, 1995, pp. 80-86.

⁵⁵CAPRARA, 1990², pp. 889-890.

⁵⁶ROTA, 1880, p. 204.

⁵⁷Anzi è mia convinzione che negli stessi anni la Scuola del Santissimo Sacramento abbia commissionato allo Zaist la mensa d'altare della Cappella del Corpo di Cristo, mantenendo la grande macchina del Biasio. Non esistono documenti della commissione, e nemmeno pagamenti, perché i registri delle congregazioni e quelli di pagamento per questi anni sono lacunosi. Esiste però una innegabile somiglianza tra l'altare maggiore e quello della Cappella del Corpo di Cristo, così come innegabili differenze tra la soasa e l'altare: dall'impiego di marmi pregiati alle applicazioni in bronzo dorato, al disegno dalle volute carnose e decise.



57. Altare dell'Immacolata.

(1743) mostra il trapasso men che sottile dalla tradizione tardo barocca bresciana alle strutture terse e polite degli altari della metà del secolo che in tutto si ispirano agli altari disegnati dal Massari per la Pace dove s'inaugura la tendenza marcatamente classicista che perdurerà per il resto del secolo, preparando il terreno al precoce neoclassicismo bresciano.

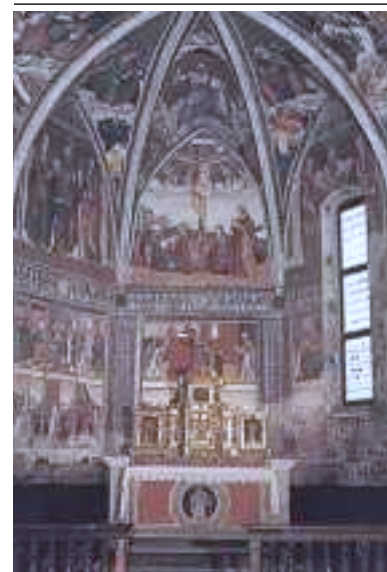
L'altare dell'Immacolata, schiettamente classico per disegno, movimento e pulizia delle linee, deroga dal canone massariano incastonando nella rigida impostazione 'a portale' una tela centinata che vanifica, in certo senso, il perfetto organismo classico voluto dal Massari. Ma questa è la cifra stilistica del nuovo 'stile' bresciano che, rinunciando alla reinvenzione delle forme e alla tradizione cosmatesca corbarelliana, preferisce allinearsi al linguaggio saldamente classico del secondo Settecento, specie della bottega dei Carboni che dal Massari prendono lo schema della macchina d'altare, imprimendovi però un elegante orientamento ancora tardo barocco.

Non si deve comunque ritenere Chiari un caso isolato, piuttosto, grazie forse a maggiori disponibilità economiche o a un più alto livello culturale della classe dirigente, un caso di committenza fortemente allineata, già dal primo momento, con il nuovo sentire della cultura del capoluogo. Pietro Faglia riafferma e innalza quel gusto già precocemente incline a un classicismo dolce e riflessivo, portando a Chiari opere di pittori di livello internazionale, come il Batoni, o appartati dalla scena della pittura lagunare, come il Cignaroli che nella sua pittura, secondo Alda Guarnaschelli⁵⁸, è debitore, anche se non direttamente, della scuola bolognese nella direttrice Del Sole-Franceschini e nel magistero di Sebastiano Ricci, veneto ma con forti debiti verso Bologna. Anche il colore del Cignaroli tende a una gamma distante dal colorismo e dal modo di accordare colore-luce alla maniera del Piazzetta o del Tiepolo; preferisce con ciò la stesura ampia e controllata, mediata dalla pittura (a detta del Lanzi) di un Maratta (ma altrettanto in linea con la poetica di uno dei maestri del Cignaroli, il Balestra, probabilmente il primo tra gli stranieri a dettar legge a Brescia tra la fine del '600 e il primo '700) e di conseguenza, di tutta una scuola che si rifà ai classici della pittura, da Raffaello a Reni, ai Carracci.

L'ultimo dei prevosti Faglia, il Conte Angelo, successore di Pietro, educato a Brescia presso il Collegio di sant'Antonio e gesuita «... destinato a coprire la cattedra di belle lettere indi quella di matematica, d'idraulica e di tattica militare in Piacenza, in Parma, in Ferrara e in Bologna, e sempre con tale applauso e meraviglioso successo e profitto de' intenti, che divenne, mercé la profondità del suo

⁵⁸GUARNASCHELLI, 1991, pp. 54-57.

sapere, l'ammirazione di tutti⁵⁹», farà nel '90 'il gran rifiuto', barattando la prepositura clarense con l'abbazia di Pontevico, e aprendo la strada ai tempi nuovi, rappresentati, in certo modo, dalla figura del Morcelli. Educato dapprima nelle scuole locali a cui aveva dato nuovo impulso Pietro Faglia, ben presto il principe dell'epigrafia latina prende il volo, prima verso Brescia, poi alla volta del Collegio Romano. A lui ricorreranno gli eredi di Pietro Faglia per avere la pala promessa dal Batoni fin dal 1763 e consegnata solo nel 1780; per suo mezzo Giuseppe Teosa, pittore neoclassico dal profilo più che locale, potrà finire alla scuola dello stesso Batoni. Ma è sul Teosa che, come ultimo atto, si stende l'ombra lunga dei Faglia: nel 1794, al matrimonio del pittore sarà testimone il Conte Carlo Faglia. E questo mi fa sospettare, ma si rimane in sede di sospetto, che la storia non ci abbia detto tutto sui rapporti di questa grande famiglia clarense col mondo romano e col Batoni *in primis*.



58. Tabernacolo di Orazio Olmi. Chiesa di San Vigilio, Pinzolo, frazione Carisolo (TN).

⁵⁹GUSSAGO, 1820-1822, p. 283.



59. Giuseppe Teosa, *Ritratto di Stefano Antonio Morcelli*.
Pinacoteca Repossi, Chiari.

V. Un secolo di restauri: il mutevole significato di conservazione

Stefano Antonio Morcelli: epigrafista, prevosto, santo e committente.

Le *Memorie della prepositura clarense* sono una sorta di libro delle spese, un libro parti e un diario, tutto insieme, tutto mescolato, ma, si badi, ordinatamente, con un criterio guida che è l'estrema coerenza nel pensare e nel fare⁶⁰. E come ogni libro di spese anche le *Memorie* si aprono con un elenco di 'cose da fare' e si chiude con un elenco di 'cose introdotte' durante la prepositura. Stupendo meccanismo a orologeria, che conta giorni, ore e minuti della vita religioso-artistica della parrocchia, attraverso gli anni fino alla cecità del Morcelli. E in questo libro, al quale il prevosto affida *desiderata* e cose fatte, c'è tutto un modo di concepire e le cose e l'arte che traghettano verso un gusto nuovo l'orientamento di tutto quanto si va compiendo a Chiari in quegli anni.

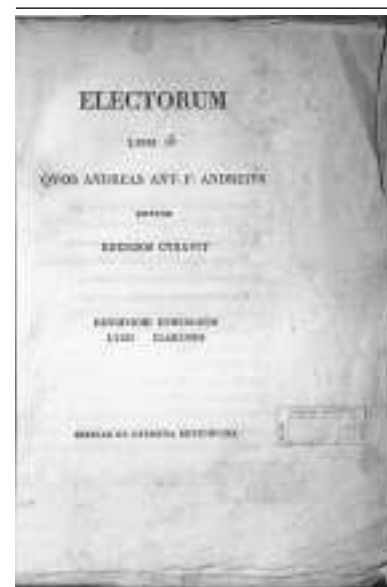
Il desiderio di rinnovamento 'alla moderna' del Duomo di Chiari, è necessario ricordarlo ancora una volta, inizia nel 1722, con la distruzione del vecchio coro e l'edificazione dell'odierno. Da quel momento in poi fu un succedersi di interventi e tentativi volti ad integrare una nave tardogotica con un organismo schiettamente tardobarocco. Il linguaggio del Corbellini, tutto fatto di accordi sinuosi e impastato d'un classicismo eversivo di marca se non guariniana almeno bibienesca, emerge a forza ancor oggi, nonostante le profondissime manomissioni del Moraglia e alcune sconsiderate opere di riattamento degli anni Sessanta del Novecento. Pur inamidato in una gabbia pseudo classica, il coro nuovo mantiene un carattere tipicamente anticlassico, se con tale termine vogliamo significare un dato strutturale caratterizzato da un'intensa vibrazione delle superfici che si fanno sfuggenti, smussate, per loro stessa natura mosse e quasi palpitanti. Questa era l'idea di rinnovamento del Duomo nella prima metà del Settecento, e secondo questo linguaggio Pietro Faglia aveva scelto (e con innegabile fiuto) un artista come lo Zaist per il monumentale altar maggiore. Poi venne il classicismo, la svolta massariana, il cardinal Querini e tutto quanto si è detto nel capitolo dedicato al Faglia. Il risultato fu, se non m'inganno, un sentimento di mala sopportazione per tutta la fabbrica, e nella parte nuova e in quella vecchia. Ma non era ancora il momento di apprezzare l'arte protorinascimentale. Si avvicinava piuttosto il neoclassicismo, meno puro di quanto si pensi all'inizio, e soprattutto a Roma, dove convi-

⁶⁰Maggiori approfondimenti sulla prima attività del Morcelli a Chiari in FUSARI, 2000, pp. 29-39.

vevano Batoni e Canova e David e tutti gli altri estimatori dell'antico, ma con formazione ancora rococò, impegnati in una sorta di scavo mentale alla ricerca della purezza e della bella forma. E a Roma viveva, in posizione non defilata, l'abate Morcelli, per virtù propria uno dei più stimati epigrafisti d'Europa e al momento Bibliotecario di villa Albani. All'atto di tornare in patria, il Morcelli non poteva che portare con sé l'esperienza vissuta a Roma. L'intervento, per classicista che fosse, doveva interessare la facciata e la nave, e solo in piccola parte il presbiterio, e più tardi rispetto agli interventi giudicati urgenti dal neoletto. La navata centrale del Duomo avrebbe dovuto essere trasformata aprendo due finestre per parte sopra le colonne, aggiungendovi pitture e, soprattutto, costruendo un cornicione fittizio in legno con la sua fascia da imbiancare con venature a finto marmo⁶¹, e la facciata, aprendo due porte laterali, sarebbe stata mutata riducendo a sei i pilastri e sostituendo con un timpano classico il frontone a lunetta. La riduzione della nave ad un organismo compatibile con il coro passava attraverso quel cornicione fittizio, che immaginiamo mai realizzato perché troppo mostruoso per essere davvero stato messo in opera, ma necessario a livello di intenzioni per omologare due ambienti, per irrigidire la fabbrica nuova e muovere quella vecchia. E per dare al coro quel senso di equilibrato, rigido allineamento al gusto nuovo sembrò sufficiente distruggere la calotta dell'abside (nell'articolazione interna, si capisce) e ridurla ad un modestissimo catino, la cui amplificazione in profondità resta affidata alla prospettiva della *Pentecoste* del Teosa.

Il prevosto dovette attendere fin quasi alla fine della sua vita per portare a compimento quei restauri che tanto aveva desiderato già prima dell'inizio dell'avventura clarense, nella sua Roma, e non li vide nemmeno, perché già da tempo cieco e infermo a causa della gotta. Di mezzo ci stanno gli anni critici della *Révolution*, gli anni degli edifici sacri ridotti spesso a bivacco per gli eserciti che via via erano di stanza a Chiari durante le campagne napoleoniche e le successive battaglie per la conquista austriaca, gli anni in cui è più necessaria un'opera di 'ammodernamento' della devozione in chiave illuministica, ma tradizionale, antiquaria, per quanto comprensibile al 'buon popolo' per il quale l'epigrafista di fama stende le miti, altisonanti preghiere dei duecento tridui annuali ai più disparati santi e venerabili.

E se il gusto del Morcelli sta in bilico, per tutto il tempo della sua prepositura, tra gli ultimi bagliori tardobarocchi (o rococò che siano, nella declinazione nerboruta e granitica della pittura romana) e il neoclassicismo zuccheroso del Teosa, anche questo di trapasso



60. Frontespizio degli *Electorum* di Stefano Antonio Morcelli (1818).

⁶¹BMC, MORCELLI, *Memorie della prepositura clarense*, Arm. mss., B.II.6., f. 5v. (doc. 45).



61. Ritratto di Paolo Bedoschi. Sagrestia.

verso la pittura dell'Accademia, fredda e calcolata, altrettanto la sua figura rimane ancorata agli ultimi fuochi dell'*Ancien Régime*, incompresa, o compresa fin troppo dal Morcelli che impasta, anche nell'opera estrema degli *Electorum* (1818), sacro e profano come si faceva nell'antico regime, ma al tempo stesso con una purezza nuova, o algida, tutta accenti neoclassici, dove l'incrocio di due mondi così opposti vive una stagione quasi 'da palinsesto', in attesa dei 'nuovi concetti' dell'arte di cui, al momento, si intuivano solo le avvisaglie.

Committenza lombarda verso la metà dell'Ottocento: Bedoschi e l'Accademia del Diotti

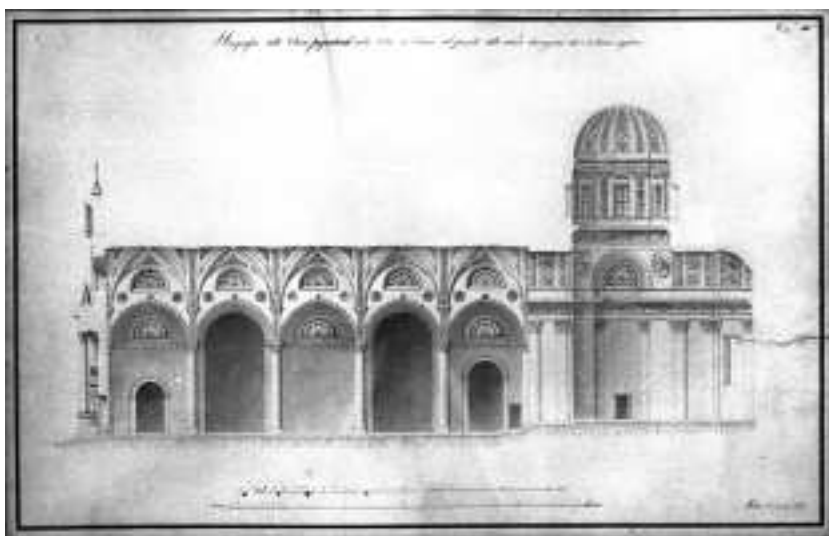
Quanto venne operando il Bedoschi, seppure ci fa rimpiangere di aver perduto la purezza di linee di un edificio (che di purezza non doveva conservare gran che dopo il rifacimento del coro, le pesanti sovrapposizioni e la ristrutturazione morcelliana), ci offre uno spaccato della committenza e del gusto, e quindi dell'orientamento estetico e artistico in ambito lombardo nel secondo quarto del XIX secolo, in un periodo, cioè, delicatissimo, determinato dal passaggio dal linguaggio neoclassico a quello che poi sarà il grande capitolo della pittura accademica, soprattutto in ambito milanese e bergamasco.

I restauri del Morcelli portano poco più che la sua firma: confinato in casa dalla gotta, e per di più cieco, il prevosto aveva lasciato ogni funzione prepositurale al Bedoschi che gli succederà nel 1821. Tra l'opera dell'ultimo Morcelli e quella del Bedoschi non c'è quindi frattura, anzi le scelte del Bedoschi morcelliano e le scelte del Bedoschi *sua sponte* mirano comunque a rendere coerente un edificio che, nella prima metà del secolo, sembrava sempre di più insopportabilmente eterogeneo. Ma di più: se spetta al Bedoschi la scelta di aprire (o meglio allargare) le finestre della nave già nel 1818 è comprensibile che anche gradisse il progetto Moraglia di pochi anni dopo. E l'intervento del milanese, preso così, in seconda istanza, dopo il rifiuto del Bianconi, fa emergere la seconda delle peculiarità del Bedoschi *sua sponte*, quella di un orientamento verso Bergamo che riguarda tutte le opere compiute durante la sua prepositura, quando è lui l'ago della bilancia in seno alla Commissione.

Il periodo Bedoschi, nella pienezza dei suoi poteri, è innegabilmente legato all'Accademia bergamasca del Diotti e al suo pacato tradizionalismo, tanto come le scelte obbligate, quelle fatte probabilmente 'obtorto collo', guardano a un'altra accademia, quella milanese, e a quel personaggio per nulla studiato che fu Pietro Repossi, al quale si deve la commissione, strappata per un soffio dalle mani dell'anco-

ra potente Teosa, per il Mausoleo Morcelli a Gaetano Monti, dopo che era sfumata all'orizzonte romano la più prestigiosa ad Antonio Canova. Pure *obtorto collo*, forse per tramite ancora del Repossi che era di origine milanese, forse per mezzo del Bianconi stesso, fu affidata al Moraglia tutta la ristrutturazione 'bramantesca' del Duomo; e questa il Bedoschi dimostrò di apprezzarla, mentre meno apprezzò l'operato del Tessa e in fase progettuale e nel dispendioso distruggere quando ancora c'era molto da fare.

La scelta Moraglia aveva già squilibrato l'asse della committenza verso Milano, e le poche cose che rimanevano da decidere erano le dipinture degli affreschi dei pennacchi della cupola e in secondo momento delle lunette sopra le cappelle delle Grazie e di san Luigi. Entrambi i lavori furono compiuti da Luigi Trécourt, amatissimo discepolo di Giuseppe Diotti a cui la committenza s'era affidata. Amatissimo perché zoppicante, aggiungo io, tanto che, forse per la giovane età, la commissione gli venne affidata solo perché il Diotti, impegnato, paranoico e sempre malato, non poteva accollarsi al momento il lavoro, ma ne avrebbe curato i cartoni e si sarebbe fatto carico di sovrintendere alla dipintura. Si era nel 1840. L'anno successivo, visti i risultati dei pennacchi, in buon equilibrio tra l'accademismo classicista e la vena cautamente sanguigna di un certo Diotti (alla Ugolino del conte Tosio, per capirci), ancora a Luigi Trécourt venivano commissionate le due lunette succitate. L'opera fredda del Tessa, i monocromi voluti dal Moraglia, e nemmeno tanto brutti come vorrebbe la tradizione degli storici locali, in linea con la fredda progettazione del Milanese, sembra di capire, non dovevano



62. Giacomo Moraglia, Sezione longitudinale del Duomo (1837). Sagrestia.



63. Giuseppe Diotti, *Il conte Ugolino* (part.). Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.

piacere gran che, nemmeno al Bedoschi che impegna del suo per la realizzazione di una delle lunette che, riprendendo scene già dipinte in precedenza dal Tessa, e parimenti sfortunate a dire del Rivetti, tanto che al Trécourt non fu chiesto di portare più oltre un lavoro ipotizzato già forse per le altre quattro lunette a monocromo dipinte ancora dal Tessa. Ma, mi si permetta l'azzardo: nello stesso 1841 veniva a mancare il Bedoschi e fino al 1874 non si parlerà più di scuola bergamasca nella chiesa di Chiari.

Di fatto la morte del Bedoschi nel 1841 chiude un periodo, quello legato all'Accademia del Diotti e, in altri termini, a una pittura che già da qualche tempo segnava il passo nella grande Milano dell'Hayez. E con Diotti anche Palagi aveva il suo daffare a contrastare il veneziano sul terreno comune della nuova pittura di storia, ammiccante da un lato al dogma accademico della composizione corretta e dall'altro al dato veritativo, all'incipiente crogiolo del dramma collettivo, alla mozione degli animi, a quella mozione degli animi a cui il Diotti mostrerà di non allinearsi mai, preferendo una pittura di correttezza a una di verità, o, per dirla col Mazzini e tutta la critica successiva, una pittura di «realità» storica a una di «verità» storica⁶².

È significativo, a questo proposito, il repentino spostamento della committenza nei mesi che precedono la morte del Bedoschi. E non può essere un caso che fino all'ottobre 1841 si portino avanti trattative col Diotti e con Giacomo Trécourt (anche con la mediazione del già conosciuto Luigi) per la dipintura della pala del presbiterio e d'un tratto, nel novembre dello stesso anno, proprio al fine di allogare la commissione per la pala, si cominci quel fruttuosissimo rapporto tra la Fabbriceria e Francesco Cavezzali. Grazie a questa collaborazione arriveranno a Chiari le tele di Francesco Podesti, Carlo Bellosio e Giuseppe Sogni, opere tutte di alta qualità che mostrano un deciso svecchiamento negli orientamenti della locale committenza.

Rota, Cavezzali e le commissioni milanesi

La corrispondenza tra il Cavezzali e la Fabbriceria è di grandissima importanza. Attraverso le lettere indirizzate ad Alessio Antonio Rota è possibile ricostruire le tappe del progressivo avvicinamento della committenza ai gusti del capoluogo lombardo. Non ci è possibile invece, allo stato attuale, dire con sicurezza come e perché il Rota, a nome della Fabbriceria, si sia rivolto al Cavezzali per ottenere lumi su una possibile commissione prestigiosa in quel di Milano. Di fatto Alessio Antonio, classe 1798, dal 1838 diventa un

⁶²Citato in ROSCI, 1975, p.120.

tassello fondamentale nella storia artistica locale. Nel 1840 è affidata a lui l'intermediazione col Diotti e con i Trécourt e, finalmente, nel 1841 quella col Cavezzali.

La commissione per la Pala dell'altar maggiore, a detta del Rivetti⁶³ che poté visionare materiale oggi non più disponibile, era cosa da richiedere molte raccomandazioni e molti pareri. Il Rivetti afferma che «un avvocato *Pitossi* e il *Conte Paolo Tosio* di Brescia raccomandavano il *Luigi Trecourt*, ma lettere da Milano e da Venezia, dove si erano chieste informazioni in argomento, determinarono la Commissione ad affidare l'esecuzione del quadro al pittore *Francesco Podesti* di Ancona residente in Roma»⁶⁴. Smarrite le raccomandazioni del Pitossi e del Tosio, così come è impossibile sapere a chi ci si rivolgesse a Venezia per l'autorevole parere, certo rimane il fatto che per la consulenza milanese ci si affidò al Cavezzali. Non essendo conservata copia della lettera indirizzata dal Rota al Cavezzali il 18 novembre 1841 per la quale egli risponde in data 22 novembre, non è possibile far luce sui rapporti che intercorrevano tra i due. Di fatto la scelta di avvalersi di un pittore che non fosse della cerchia del Diotti apre, in certo modo, a un panorama fino ad allora sconosciuto per i committenti clarensi. Non è necessario pensare che tra il Cavezzali e il Rota esistessero rapporti di amicizia, o una conoscenza che rimontasse a prima del 1840: nel momento in cui i lavori di ristrutturazione volgono al termine e si comincia l'*opus ornatum* si impone una pausa di riflessione e allo stesso tempo c'è chi si fa avanti perché a questo punto si tratta di commissioni prestigiosissime, e si sente la necessità di non fare passi falsi, di affidarsi a qualcuno che sia del mestiere. A questo punto il Cavezzali è davvero la figura chiave, l'ago della bilancia, lo squisito e senz'altro avveduto mercante d'arte che inizia i neofiti 'paesani' alla pittura nuova. E il contatto col Cavezzali dovrebbe, a parer mio, situarsi in una rete di raccomandazioni e informazioni a distanza attuate tramite la parentela milanese di Antonio Rota che, sposando la nobile Giuseppina Baldini a Milano nel 1821, poteva contare su una parentela a cui riferirsi e per informazioni e per agganci di diversa specie⁶⁵.

Non è immotivato pensare che le lettere da Venezia suggerissero l'Hayez come candidato principale (perché non si potrebbe sperare che in un ambiente saturato dalle critiche di Pietro Selvatico saltasse fuori un apprezzamento della maniera grande del Podesti e perché, proprio nella lettera del Cavezzali del 2 novembre 1841, lo scrivente si affretta a dire l'Hayez estremamente occupato e poco incline ai soggetti sacri⁶⁶), mentre l'orientamento cavezzaliano è tutto verso il Podesti e la sua pittura di mediazione tra purismo e accademia.

⁶³RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 60.

⁶⁴RIVETTI, 1920 ed. 1993, p. 60.

⁶⁵Che le parentele e le amicizie siano di grandissima importanza è assai manifesto, come ho detto nel corpo del testo, spogliando la corrispondenza di quegli anni. A titolo di esempio faccio seguire la lettera di un parente di don Vincenzo Faglia che offre ragguagli sull'abilità e le abitudini dell'ornatista Francesco Tessa: «L'abilità del S.^r Tessa è tale da poter riuscir assai bene nell'opera[.] Anco come ornatista pur passabilmente la figura (sic!). La mia sala, alcune de' Conti Moroni, Maffei ed altre furono molto lodate. [...], che si metta, che esso provveda di continuo personalmente all'opera, o che non sia mai abbandonata dalla sua persona. È molto onorato, ma pare, che sia meglio intendersi prima pel prezzo, o lasciare che il lodo, e il prezzo sia determinato dal direttore dell'opera, o da persona dell'arte...». Lettera del nob. Mosconi al cugino Don Vincenzo Faglia. Bergamo 14 agosto 1837. In APCc, Faldone: *Restauri Chiesa Parrocchiale II*, Cartella: *Lettere inerenti ai restauri della Parrocchiale*, E.I.2. (doc. 48).

⁶⁶«E per non tacere di quelli che Ella mi nomina dirò che se Hayez il più grande pittore de' nostri di avesse ad accettare l'impresa opererebbe in modo da contentare anche i più schifilosi ma sopracarico com'è di lavori non credo si vorrebbe assumere l'incarico tanto più che l'argomento non è di quelli che egli più ami». Lettera di Francesco Cavezzali ad Antonio Rota, 22 novembre 1841, in APCc, Faldone: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Grande Pala nella Suasa del Coro*. E.I.1.1. (doc. 54).



64. Giuseppe Sogni, *Bozzetto della pala del Sacro Cuore* [in fase di restauro] (1845).

Pinacoteca Repossi, Chiari.

67. «Io onoro Diotti per quello che à fatto ne passati tempi: ora non so se sia più vecchio per l'arte che carico d'anni: Trécourt à fama troppo bambina, è valente, ma freddo anzi che nò». In APCc, Faldone: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Grande Pala nella Suasa del Coro*. E.1.1.

68. «Podesti, il cui nome vale un elogio, sarebbe il solo pittore capace di eseguire incomparabilmente il grandioso dipinto. Educato sugli esemplari dei bei tempi si fece conoscere con opere che onorano la penisola. Il S. Lorenzo eseguito per la Cattedrale d'Ancona è un sublime lavoro in cui alla bellezza della composizione agli effetti della scena imponente vi campeggia uno stile correttissimo col colorito della scuola di Raffaello.(...) Che se egli avesse ad accettare il lusinghiero incarico io sono sicuro opererebbe in modo da meritarsi una novella corona. Ma Ella dice benissimo bisognerebbe aspettare molto tempo; però trattandosi di sacro soggetto e la destinazione un tempio potrebbe obbligarsi a far presto: se lo si volesse interpellare io potrei farlo, essendo seco lui in continuo carteggio, e diretta confidenza». In APCc, Faldone: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Grande Pala nella Suasa del Coro*. E.1.1.

Nella lettera del 2 novembre 1841, un vero capolavoro di critica d'arte e un gustosissimo documento, quasi in presa diretta, dei gusti della più avanzata committenza milanese, il Cavezzali scarta Diotti e Trécourt in due brevi righe nelle quali non nasconde la sua poca simpatia⁶⁷ per i bergamaschi, ritenuti freddi e antiquati e propone immediatamente tre nomi che a parer suo sarebbero degni di una commissione così importante: Francesco Podesti « il cui nome vale un elogio »⁶⁸, Carlo Bellosio e Carlo Arienti. I gusti del Cavezzali per gli anni della collaborazione con la Fabbriceria (1841-1850) diventano i gusti della committenza. La parola del Cavezzali diventa l'unica e inappellabile sentenza alla quale rifarsi. In verità il milanese aveva buon fiuto e soprattutto aveva capito che il gusto dei committenti clarensi si allineava volentieri con quel tono medio, tra il purista e l'accademico, che era incarnato in quegli anni dal Podesti. Non a caso gli altri autori ingaggiati tramite il Cavezzali sono proprio il Bellosio, scolaro di Pelagio Palagi, e Giuseppe Sogni, correttissimo tanto da essere elegantemente accademico, ma con equilibrata misura. In altri termini, se al Diotti si era preferito il prodotto più aggiornato del capoluogo lombardo (comprendendovi giocoforza anche il Podesti che, in definitiva, ai milanesi non piacque mai troppo), non si era però scelta la punta più avanzata. Complice l'attardarsi della pittura sacra su stilemi ancora tardo accademici, quando il contenuto eversivo della prima stagione romantica dell'Hayez si stava già esaurendo, il campione clarense evidenzia la sostanziale continuità del linguaggio sacro impiegato, prima preferendo la scuola datata del Diotti e poi una pittura di stampo ancora fortemente denotativo, corretta ed estremamente cosciente del compito di rappresentanza che deve assolvere.

VI. Qualche riga su Giovan Battista Rota

La figura di Giovanni Battista Rota, figlio di Alessio Antonio, storico prima, poi prevosto (1881-1889), infine vescovo di Lodi (dal 1889 al 1913) è sempre strettamente congiunta coi lavori avviati e compiuti nel Duomo di Chiari. Le opere compiute negli anni del Rota riportano Chiari nella sfera della scuola di Bergamo, in particolare nella scuola di più stretta osservanza del dettato dell'allora direttore Enrico Scuri. Le opere del Galizzi, soprattutto quelle bellissime per la cappella di san Luigi, rivelano il gusto per la scena storica ridotta a scena di genere, ma con una dignità ancora tutta inclinante alla perfezione tecnica dell'Accademia, un'Accademia che non mostra di aver sofferto più di tanto le burrasche delle correnti di metà secolo, un'Accademia che, appropriatasi del grande filone storico, utilizza uno strumentario di altissima qualità tecnica per declinare il verbo della quotidianità sublimata nella decantatissima aria di un idealismo neorinascimentale aggiornato. Scriveva il Rota a margine delle sue note manoscritte parlando di questi due dipinti: «Né realtà, né idealismo: studio minuzioso degli accessori⁶⁹», e non sbagliava nel giudizio indicando nell'osservazione quanto ormai anche nella vena del Galizzi stava tramontando: un'attenzione minuziosa al dato fattuale osservato con assoluta volontà di esplorarne gli effetti e la bellezza cangiante. Le altre commissioni del Rota, al Galizzi e a Giuseppe Riva, mostrano questo spirito attento alle manifestazioni del nuovo gusto nella decorazione sacra, un gusto per l'esotico e l'eclettico che il Riva esprimerà assai bene negli affreschi del 1900 e del 1905, anticipato dal Galizzi nelle fogge orientaleggianti e genericamente esotiche dei suoi profeti. Lo sfarzo dei due grandi affreschi della Cappella Nuova, compiuti dal Riva nel 1900, uniscono nell'impianto derivato dalla grande tradizione barocca elementi tipici della rappresentazione corale e teatrale dei dipinti di storia della metà del secolo con vere *pièces* di gusto eclettico, col rutilare di colori degli scialli indigeni e il frusciare delle penne di qualche improbabile capo indiano.

Finite le risorse delle accademie e sopite le nuove energie di pittori alla stregua del geniale Modesto Faustini, per l'arte sacra alla fine del XIX secolo si apriva la stagione dell'eclettismo neobarocco (etichetta convenzionale per indicare un'arte di per sé magniloquente, nerboruta e capace di accogliere influenze di diversa provenienza), rappresentato a Brescia prima da Gaetano Cresseri e poi dal longevo Vittorio Trainini.



65. Pittore lombardo, *Ritratto di Giovan Battista Rota*. Pinacoteca Repossi, Chiari.

⁶⁹BMC, ROTA, *Memorie storiche di Chiari I*, Arm. mss. II, B. II. 4, p. 326.



66. Giuseppe Riva, *Ritratto di Luigi Rivetti*. Pinacoteca Repossi, Chiari.

VII. Don Luigi Rivetti e la storia dell'arte

«Parrà a taluno tempo e fatica sciupati il voler ricordare artisti ignorati e di scarsa importanza, ma, osserva il valente critico d'arte *Bernardo Berenson*, per quanto il pittore scoperto di recente (allude ad un articolo di Giorgio Nicodemi intorno a un dipinto di *Giovanni de Agostini*) possa avere di per se stesso scarsa importanza, è pur sempre possibile che la sua personalità divenga il punto di partenza per risolvere l'uno o l'altro degli intricati problemi artistici, che egli si riveli l'autore di un gruppo di pitture di bottega attribuite ora a questo ora a quel nome, o getti luce su artisti di lui più grandi da cui prese ispirazione»⁷⁰. Gli studi avviati da monsignor Paolo Guerrini e dai molti altri, accolti prima nella rivista «L'Illustrazione Bresciana» e poi in «Brixia sacra» cambiano, in certo senso, anche l'orientamento degli studi storico-artistici così com'era inteso soprattutto dalla classe culturale bresciana. L'interesse per la microstoria, per gli artisti anche meno conosciuti, riportati alla luce attraverso una capillare ricerca d'archivio iniziata dal Fenaroli (1877), sono la risposta a un modo assai vicino a quello realizzato in ambito storico dall'Ateneo, dove l'interesse andava ancora ai fenomeni macroscopici e alle figure di prima grandezza esplorate con occhio critico, ma con altrettanta preclusione per i criteri più strettamente storico-artistici a tutto vantaggio di letture che potremmo dire puro-visibiliste, legate cioè a criteri di piacevolezza estetica e di schematizzazioni tar-doilluministe. Opere di grande interesse e di acume critico, particolarmente quelle curate da Pietro da Ponte, preparano il terreno per il fondamentale mutamento nelle prospettive storico-artistiche del primo trentennio del secolo. In questi anni infatti anche la letteratura storico-artistica bresciana comincia ad allinearsi sulle posizioni che già nei centri maggiori erano del Berenson e poi del Longhi. Nei suoi *Artisti chiaresi*, il Rivetti riprende il modello fenaroliano, e ancor prima quello della gussaghiana *Biblioteca clarense*, delle brevi biografie di artisti per lo più ignorati e sconosciuti alla massa ma anche ai critici.

Il Rivetti è uno storico, attento però alle cose d'arte, inserito nell'alveo di una serie di figure, particolarmente di ecclesiastici, come monsignor Paolo Guerrini, don Romolo Putelli, don Alessandro Sina, che costellarono l'universo culturale bresciano nel primo trentennio di questo secolo e che furono interessati ai fenomeni artistici, perché, come il Rivetti, s'interessarono di istituzioni legate alla produzione di opere d'arte e di conseguenza parlarono d'arte e approfondirono spesso anche la loro conoscenza della lette-

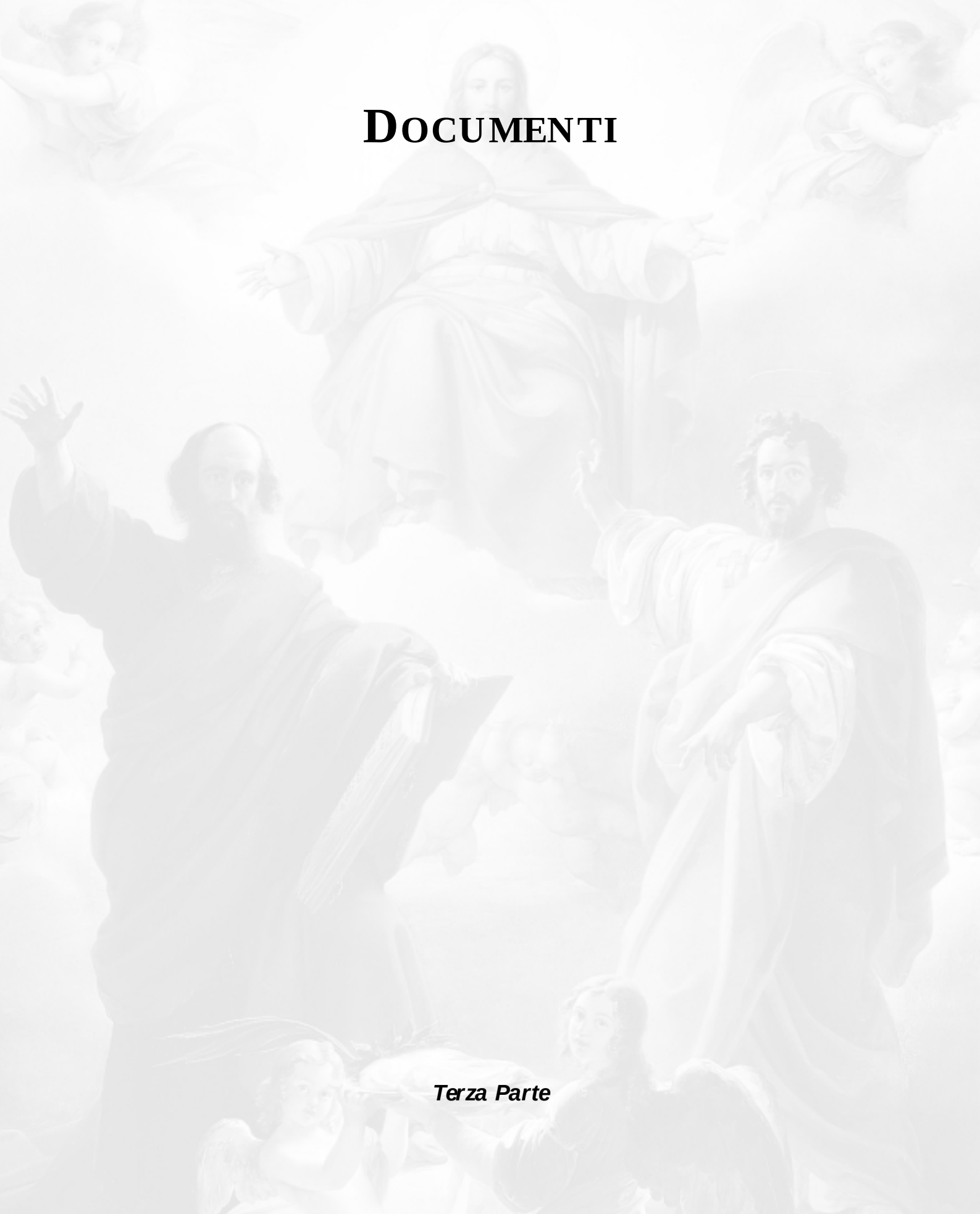
⁷⁰RIVETTI, 1917, p. 81 nota 1.

ratura artistica contemporanea e compilarono essi stessi biografie di artisti senza però approdare a una vera e propria analisi critica e stilistica degli autori e delle opere citate.

L'occhio del Rivetti è, in definitiva, quello di un fine storico, di un conoscitore del "generale" che s'interessa del particolare al fine di approfondire, di spiegare, di mettere in luce quanto della clarensità era ancora da sapere. Questo modo di fare storia, circostanziato, per così dire, e fondato su una ricerca appassionatissima di documenti, ribalta quella specie di schematismo positivistico fatto di astratte contrapposizioni, che privilegiavano i fattori generali e le conclusioni sistematiche. Molte delle pubblicazioni del Rivetti sono apparse per la prima volta sulla rivista «Brixia sacra» fondata proprio dal Guerrini nel 1910. L'indirizzo del Guerrini, o prima di lui quello del suo maestro, il Fè d'Ostiani, andava verso un tipo di ricerca storica condotta direttamente sul territorio, capace di immergersi nel vivo dei problemi e da questi risalire a un'interpretazione complessiva che recuperasse elementi utili alla ricostruzione "morale" di un patrimonio plurisecolare che faceva capo alla struttura delle parrocchie e alla chiesa locale. Tale recupero avviene attraverso l'importanza tributata alla ricerca d'archivio che poteva allontanare dalle ricerche "cattoliche" il sospetto di fondarsi su letture tendenziose e apologetiche. In questo senso il Rivetti s'inquadra nella ricerca avviata e perseguita dal Guerrini e porta a compimento quanto era ancora acerbo e sostanzialmente apologetico in molte delle pagine storiche del Rota.



67. Emanuele Marcetti, *Angelo reggicartiglio* (1864).



DOCUMENTI

Terza Parte

Documento 1

1485 agosto 10. Chiari.

BMC, Cartella: *Documenti di memorie patrie*, fascicolo 2, *Processo Savallo 1545 e copie di alcuni documenti antichi*, Arm. mss. C.I.1.

Viene descritta la decisione di completare le pitture del coro già in parte condotte ad opera del comune e delle quadre.

Ex libro Provisionum Communis Clararum fol. 125 pro picturis factis in pariete Chori S.S. Faustini, et Jovite à Comuni, et Vicinijs Vilatici. S.

Die 10 Augusti 1485

In quo (scilicet Concilio) expositum fuit per Simonem de Soldo Deputatum ad Fabricam Ecclesie terre de Claris, qui fecerat Capellam magnam (hoc est Chorus) pingere et restant nonnulla loca, que vacua remanent: altera Sanctum Petrum per Viciniam de Vilatico pictam, et S. Bernardum per illam de Malarengo. S. Joannem per Viciniam de Cortesano, et S. Gervasium per viciniam de Zeveto, et altera alias picturas factas, alijs omissis, per Comune solvant alie picture que ita Viva voce, nemine discrepante statutum, et deliberatum est, Que suprascripte picture à dictis Vicinijs et Comuni restaurate fuerunt ordine ut superiori anno.

Documento 2

1507 dicembre 17. Roma.

BMC, Pergamena: *Bolla di Giulio II*, Cassaforte A.I.5.

Bolla di Giulio II che conferisce alla Comunità di Chiari il diritto di presentare il candidato alla prepositura e i canonici della parrocchia.

IULIUS episcopus servus servorum Dei Dilectis filijs Universitati hominum Castri seu terre de Claris Brixienensis diocesis Salutem et apostolicam benedictionem Sincere devotionis affectus quem ad nos et Romanam geritis ecclesiam promeretur ut vota vestra per que presertim salubri quarumlibet ecclesiarum statui et protectioni ac regimini consulatur divinusque cultus augeatur et animarum salus prove-niat sicut nobis iminere conspicimus ad exauditionis gratiam favorabiliter admit-tamus et ut optatum sortiantur effectum studiosis operibus efficaciter intendamus Sane pro parte vestra nobis nuper exhibita petitio continebat quod in Castro seu terra vestra de Claris Brixienensis diocesis antiquitus fuit prout adhuc existit Una ecclesia sanctorum Faustini et Jovite in qua fuerunt et adhuc existunt Una Prepositura inibi dignitas principalis pro Uno Preposito et Tres Canonici catus ac totidem prebende pro Tribus Canonicis inter se Capitulum facientibus per quos dicta ecclesia regitur et gubernatur et animarum parrochianorum dicte ecclesie que etiam parrochi alis existit cura exercetur quorumquidem Prepositure ac Canonicatum ac prebendarum insimul fructus redditus et proventus Centum et Triginta ducatorum auri de Camera secundum comunem extumationem valorem annum non excedunt et quorum videlicet Prepositure cessantibus apostolicis reservationibus ad Archidiaconum pro tempore existente ac Capitulum et Canonicos ecclesie Brixienensis Canonicatum vero et prebendarum predictorum ad Episcopum Brixensem pro tempore existentem collatio et provisio dum pro tem-pore vacant pertinet Cumque modernis maxime temporibus Populus et parrochia-ni terre et primodictae ecclesie huiusmodi benedicente domino plurimum excrevis-

sent ipsaque primodicta ecclesia tanquam vetustis etiam temporibus fabricata Populo et parrochianis predictis incapax existeret ita ut omnino et ob vetustatem reparatione ac etiam ampliacione indigeret nos considerantes ob infrascripta ius patronatus et presentandi personas idoneas ad Preposituram et Canonicatus et prebendas predictos dum pro tempore vacarent vobis concedi fundum pro primodictae ecclesie ampliacione emistis seu emi procurastis ut antiqua diruta in loco maiori ampliori et excellentiori forma funditus et a fundamentis reedificaretis prout cum maxima vestri laude et exultatione ac divini cultus augmento reedificari fecistis eandemque ecclesiam reedificatam maxima ex parte completam et deinde constructam paramentis sericeis solemniter argenteo tabernaculo ad corporis Xpi delationem et alijs ad divinum cultum necessarijs ornastis in quibus ultra Quatuor Mille ducatos exposuistis Organumque ad divinorum officiorum solemnitatem vestris expensis Ducentorum ducatorum auri et ultra ad presens fabricari feceritis et intendatis ultra premissa de presenti fructus redditus et proventus Prepositure ac Canonicatum et prebendarum predictorum usque ad Viginti ducatos similes augere hoc modo videlicet assignando proprietatem certarum aquarum perpetuarum ad vos legitime pertinentium pro irrigandis possessionibus Prepositure ac Canonicatum et prebendarum huiusmodi perpetuo congruis temporibus quibus aquis ecclesia edificata huiusmodi plurimum indiget ac alia bona stabilia ex quorum et proprietatis aque huiusmodi fructibus Viginti ducati predicti annuatim percipi possent ac cautionem idoneam de solvendo infra Quadriennium a datis presentium computandum debitum Centum ducatorum similium quod superest pro fabrica et fundi emptionis huiusmodi ad ipsam ecclesiam ampliandam Contractum ac de infra simile tempus perficiendo et complendo ecclesiam reedificatam et de in illius perfectione exponendo Ducentos ducatos similes ordinario loci prestare si vobis ius patronatus et presentandi personas idoneas ad Preposituram et Canonicatus et prebendas huiusmodi dum illos pro tempore vacare contigerit reservetur et concedatur Quare pro parte vestra nobis fuit humiliter supplicatum ut vobis ius patronatus et presentandi huiusmodi reservare et concedere aliasque in permissis oportune providere de benignitate apostolica dignemur Nos itaque vos et vestrum quemlibet a quibusvis excommunicationis suspensionis et interdicti alijsque ecclesiasticis sententijs censuris et penis a iure vel ab homine quavis occasione vel causa latis siquibus quomodolibet innodati existitis ad effectum presentium dumtaxat consequendum harum serie absolventes et absolutos fore censentes huiusmodi supplicationibus inclinati ius patronatus et presentandi personas idoneas ad Preposituram videlicet nobis et Romano Pontifici canonice intranti per nos et Romanum Pontificem pro tempore existentem ad Canonicatus vero et prebendas huiusmodi dum illos pro tempore vacare contigerit loci ordinario per eundem ordinarium ad presentationem huiusmodi instituendum postquam fructus huiusmodi ad Viginti ducatos similes cum proprietatis aquarum et aliorum bonorum huiusmodi consignatione auxeritis et cautionem predictam de solvendo infra Quadriennium ut prefertur computandum debitum Centum ducatorum et de perficiendo et complendo ecclesiam reedificatam et de in illius perfectione exponendo Ducentos ducatos similes prestiteritis auctoritate apostolica tenore presentium perpetuo reservamus concedimus et assignamus Non obstantibus Constitutionibus et ordinationibus apostolicis ac statutis et consuetudinibus dicte ecclesie reedificate iuramento confirmatione apostolica vel quamvis firmitate alia roboratis ceterisque contrarijs quibuscumque Nulli ergo omnino hominum liceat hanc paginam nostre absolutionis reservationis concessionis et assignationis infringere vel ei ausu temerario contraire Si quis autem hoc attemptare presumpserit indi-

gnationem omnipotentis dei et beatorum Petri et Pauli Apostolorum eius se nov-
erit incursum Datum Rome apud Sanctum petrum Anno Incarnationis dominice
Millesimo quingentesimo septimo sextodecimo Kalendis Januarijs Pontificatus
nostri Anno Quinto.

Documento 3

1512 ottobre 12. Chiari.

BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5.

Liquidazione degli eredi di Leonardo Leuber costruttore dell'organo. Lorenzo Bocchi trascritto da
Giacomo figlio del quondam Pecino Bigoni in Chiari.

In Christi nomine. amen. anno domini a nativitate eiusdem millesimo quingente-
simo Duodecimo Indictione quintadecima die duodecimo mensis octobris. in terra
de Claris districtus Brixie In sala nova palatij dicte terre sita in contrata de
Martinengo [sic] presentibus spectabilibus d. Io. andrea de prato honorabile pote-
state terre de Claris domino Bernardino de capriolo et Ser Daniele quondam
Francisci Gasparini omnibus habitatoribus terre de Claris testibus notis rogatis et
ad hec spetialiter vocatis. Ibi Benedictus meditorius Correrius et nuncius comuni-
tatis brixienensis ad instantiam et requisitionem Venerabili domini presbiteri
Andree de balatoribus Prepositi ecclesie sanctorum Faustini et Iovite terre de
Claris agens nomine et vice dicte ecclesie dixit, et confessus fuit se habuisse et
recepisse ab ipso domino presbitero Andrea nomine quo supra schutos quarada-
ginta Ibi actualiter datos solutos et numeratos In auro et moneta per ipsum domi-
num presbiterum Andream dicto Benedicto, computatis bissachis (?) tribus rnsis
(?) magistro Michaeli de bajettis pro debito speciarie. et hoc pro completa solutio-
ne et satisfactione ducatorum quadraginta quinque In et de quibus dicta ecclesia
tenebatur et obligata erat heredibus quondam magistri Leonardi Leuber Territorij
organiste pro organo per dictum quondam magistrum Leonardum dato dicte eccle-
sie ut constat quodam scripto per Benedictum de Viadana notarium de mandato
spectabili d. Petri de forestis tunc Vicarij Magnifici domini Potestatis terre de
Claris sub die decimonono mensis septembris 1511. quod scriptum remansit In
manibus mei notarij infrascripti et ea propter dictus Benedictus correrius libera-
vit et absolvit, ac liberet et absolvit prefatum d. presbiterum Andream presentem
et acceptantem nomine quo supra ac per ipsum dictam ecclesiam ab eo et toto,
quod dicti Heredes dicti quondam Leonardi nec aliquis eorum nomine petere
requirere seu exigere poterant possent seu potuissent a dicta ecclesia seu ab agen-
tibus pro ea vigore et ex causa dicti organi dati utsupra Cassans revocans et
Annullans dictum scriptum et omnia in eo contenta contra dictam ecclesiam
facientia Ita quia sint nullius valoris momenti et efficacie renuntiando... De qui-
bus omnibus ego Laurentius de buchis notarius rogatus fui ad laudem sapientie.
Ego Iacobinus fq. d. Picini de' bigonibus de claris olim notarij publici Imperiali
auctoritate notarius et Cancellarius comunis et hominum terre de Claris instru-
mentum subscriptum rogatum per subscriptum q. magistrum Laurentium olim
notarium et Cancellarium comunis Clararum ex libro instrumentorum dicti q.
magistri Laurentij existente in Cancellaria dicte terre ex folio 129 fideliter trans-
cripsi et in fidem me cum solito signo subscripsi.

Documento 4

1513 aprile 13. Chiari.

BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5.

Rinnovamento del contratto stipulato dal prevosto Andrea Balladore e dal rappresentante del Comune Bernardino da Martinengo con Gasparo da Coirano per la realizzazione del portale marmoreo della prepositurale. Rogato dal notaio Lorenzo Bocchi abitante in Chiari.

In Christi nomine. amen. anno domini à nativitate eiusdem millesimo quingentesimo tertio decimo indictione prima die tertio decimo mensis Aprilis in terra de Claris destructum Brixie In Cancellaria comunis de Claris sita in domibus palatij dicte terre In contrata de malarengo presentibus sp. ll. doctorum d. Hieronymo de confortis cive brixie Bartolomeo fq Stephanini de alferis de pontremulo, Gabriele de faijs, et Bertholetto de' gazolis omnibus ad presens habitatoribus terre de Claris, Testibus notis rogatis et ad hec spetialiter vocatis. Cum sit quod alias de anno 1508 per Ser Franciscum de cogis, et quondam Antonium de zugnis deputatos comunis et hominum terre de Claris presentita fuit cautio in manibus Reverendissimi domini domini Episcopi brixienensis seu eius locumtenentis de perficiendo et complendo ecclesiam parochialem reedificatam sanctorum Faustini et Jovite dicte terre de Claris infra quadriennium in executione sacrarum apostolicarum reservationis, ac concessionis Iurispatronatus, et presentandi in dicta ecclesia predicta d. Prepositum et certus Canonicos pro tempore quo Prepositura ipsa seu canonicatus vacare contigerit a predicta sede apostolica eidem comuni et hominibus terre de Claris indultarum ea de ipsa cautione sis presentita constet ex actis domini Jacobi francisci de savallo Cancellarij curie episcopis brixienensis seu alterius notarij. Cumque subinde in executione earumque sacrarum et reservationis predictae pro pleniori perfectione, et complemento dicte ecclesie reedificate ut supra seu etiam et magis pro maiori ornamenti ecclesie predictae iam perfecte et in ceteris complende actum et coventum fuit per et intus R d. Andream de balatoribus modernum rectorem predictae ecclesie de Claris agentem nomine dicte ecclesie sue ac etiam nomine dicti comunis de Claris et per Ser Bernardinum de martinengo tunc massarium Intratarum dicte terre de Claris et etiam agentem nomine et vice dicti comunis ex una et magistrum Gasparem de Cayrano de milano lapicida architectum et ingenierum optimum habitatorem civitatis Brixie ex altera quod Idem magister Gaspar teneretur et obligatus esset facere et construere portam magnam ecclesie predictae sub certa forma, et designamento Ibidem per me notarium infrascriptum viso cum certis columnis lapideis, et architrabe similiter lapidea mire pulchritudinis et cum Imaginibus relevatis et marmoreis seu lapideis beate marie virginis et Sanctorum Faustini et Jovite ponendis super dicta architrabe et cum alijs ornamentis et archivoltis desuper construendo et hoc pro pretio ducatorum octuaginta et alijs decem de pluri et minori si de tanto pretio foret per expertos res estimata, et de quibus tunc dictus magister Gaspar una cum dicto domino Preposito, ac in presentia et ad instantia d. Francisci de cogis, et magistri Bernardini salvoni sindicorum dicti comunis et deputatorum fabrice predictae propter mortem dicti q Bernardini de martinengo dixerunt et confessi fuerunt ita verum esse de conventionione et pactis predictis, et de ipsis tunc videlicet sub die quintodecimo mensis Augusti anno 1511. seu 1512. asseruerunt constare chirographo scripto manu dicti magistri Gasparis consignato dicto q. Bernardino, et quia dictum Chirographum propter mortem dicti q. Bernardini et propter bella et depredationes urgentes in

Civitate et Territorio brixienne deperditum fuit nec Inveniri potest licet fuit facta diligentia et Inquisitio de ipso Inveniando propter que etiam orrida bella dicta porta compleri et perfici nequit per dictum magistrum Gasparam [sic], et cum nulla cautio habeatur per ipsum comune propter verba dicti domini Prepositi, [illeggibile] Ibi predictus magister Gaspar agens pro se suisque heredibus, et successoribus Inherendo semper conventioni et pactis predictis Volens bonam agnoscere fidem erga dictum comune de Claris et ipsum cautum reddere tam de conventionem predicta sic Inita, qui de pecunijs per eum habitis utsupra convenit et Iterato solemniter permisit predictis sindicis presentibus stipulantibus et recipientibus nomine dicti comunis de perficiendo et complendo dictam portam sub illa forma et designamento de quibus supra, quod designamentum penes me notarium infrascriptum remansit in termino festive nativitatis dominice proxime future seu quam citius illam perficere potsit [sic] pro posse suo nisi bella et infortunia aliter proibeant pro pretio predicto ducatorum octuaginta de quo pretio dictus magister Gaspar asseruit se habuisse dictos ducatos viginti pro parte dicti pretij et de residuo dicti pretij predicti sindici agentes utsupra promiserunt satisfscere eique magistro Gaspari ad hos terminos videlicet ducatos quindecim in festo sancti Jacobi proximo futuro et ducatos quindecim ad festum sancti Martini exinde secutum et residuum postquam perfectum, et laudatum fuerit opus predictum per expertos sub pena omnium damnorum expensarum, et interesse et presentem conventionem et omnia, et singula in presenti infrascripto quanta predictae partes agentes utsupra firmam, ratam, et gratam, ac firma rata et grata habere tenere attendere et observare promiserunt et non contrafacere nec contravenire aliqua ratione causa vel ingenio de Iure nec de facto per se nec per aliam interpositam personam sub pena omnium damnorum expensarum et interesse habitis et ex aliquo aliter incurrentibus uni parti culpa vel defectu alterius et converso Pro quibus omnibus et singulis sic firmiter attendentibus et observantibus predictae partes agentes utsupra sibi Invicem et vicissim videlicet una pars alteri et altera alteri obbligarunt se videlicet dictus magister Gaspar agens utsupra obligavit se personaliter et omnia sua bona presentia et futura, et dicti sindici agentes utsupra obligaverunt se personaliter et omnia singula bona dictorum comunis et hominum de Claris presentia et futura pignori. Constituentes dicte partes mutuis precarijs nominibus videlicet una pars nomine alterius et e converso possidere renuntiando ...

Documento 5

1545 febbraio 28. Chiari

BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5.

Decreto di nomina di Donato Savallo a visitatore e relazione sullo stato della chiesa parrocchiale.

ANNIBAL Grisonius Juris vir doctus canonicus Justinepolitani Reverendissimi, et Illustrissimi domini Andree sancte Romane ecclesie Cardinalis Cornelij ecclesieque et episcopatus brixienensis perpetui administratoris, Ducis, Marchionis, et Comitum locumtenens, et Vicarius generalis Reverendi iuris utroque censure doctori Domino Donato Savallo Archipresbitero ecclesie maioris Brixie nobis in Xpo dilecto, salutem, et in commissis diligentiam, Quem ad aures nostras Non sine animi nostri perturbatione prevenit, Que in terra de Claris diocesis Brixienensis pestifera secta lutherana cum maximo xpistifidelium periculo pullulat et inter Prepositum canonicos et capelanos eiusque ecclesie orta est maxima discordia cum

maximo scandalo totius populi dicte terre ac que Universitas et homines dicte terre ad quos electio et presentatio tam Prepositi quam canonicorum dicte ecclesie de Claris quotiens Vacat pleno iure dicitur spectare tempore concessionis et reservationis dicti Juspatronatus promiseruntque plura facere pro consecutione dicti Juspatronatus que forsan adimpleta et perfecta non sunt. Et propterea cupientes opportune providere, ac scandalis et periculis quantum cum deo possumus occurrere, alijs notitijs negotijs officij nostri predicti perpediti. Vobis Reverendo domino Archipresbitero, De cuius doctrina et integritate etiam in similibus experientia Familiari pluries experti sumus, et confidimus, presentium tenore committimus, et mandamus ac rogamus quantus nostri protestate ad dictam terram de Claris quanto citius poteritis accedere, et de predictis omnibus ac alijs quibuscumque necessarijs, et opportunis circa officium Visitationis, Vos diligenter informare debeatis, et quod Iustum vobis videbitur terminare, et decidere et si expedierit et Vobis videbitur auctoritatem nostram et episcopali curie brixienensis interponere possitis et valeatis, Dantes Vobis licentiam et facultatem dicendi faciendi terminandi et Iudicandi omnia singula et necessaria et opportuna ac que Nos ipsi vigore Facultatis nobis per Reverendum dominum episcopum brixienensis attribute facere dicere et exercere possemus, si presentes essemus, committentes vobis si vices nostras omnimodas in predictis, ac Volentes ex nunc prout ex tunc omnia per vos facta decisa et terminata interra predicta valere et tenere, ac si per nos facta decisa et terminata foret. In quorum fidem presentes fieri iussimus, et per Cancellarium infrascriptum subscribi sigillique prelibati Reverendissimi domini Administratoris impressione muniri, Datum ex Actum Brixienense die vigesimo quarto mensis februarij M.D.XLV. Jo Baptista Leucus notarius et episcopalis Curie brixienensis Cancellarius mandato subscripsit. In CHRISTI NOMINE amen, anno nativitatis eiusdem millesimo quingentesimo quadragesimo quinto Indictione tertia die vero Veneris vigesimo septimo mensis februarij Reverendus Iuris Utriusque doctor dominus Donatus savallus Archipresbiter ecclesie maioris Brixie ad infra, et alia a Reverendo Iuris Utriusque doctore domino Annibale grisonio canonico Iustinopolitano in episcopatum brixiensem locum tenentem et Vicario generali spetialiter deputato, ut constat litteri(?) tenoris infrascripti existens in Terra de Claris diocesis brixienensis ad quam esterna die se contulit vigore commissionis predictae et animo ecclesiam parrochialem sanctorum Faustini et Jovite dicte Terre ac eandem terram visitandi, accessit ad ipsam ecclesiam et prius facta adoratione crucis, audita missa de spiritu sancto habitoque sermone ad populum et facta commemoratione mortuorum Tam per ecclesiam quam per Cimiterium Iuxta consuetudinem in similibus servari solitam. Vidit sacratissimum corpus xpi quodque repositorio decenti super altare schole corporis xpi in Tabernaculo satis convenienti reposito, et sub ficta clausura custodito in alio repositorio in pariete muri ad dextra altaris maioris in laudabili forma constructo sub simili clausura. Vidit brachium sancti Sylvestri clausum in uno brachio argenti et alias reliquias multas, pariter vidit ecclesiam predictam in structuris bene constructam amplam et bene edificatam cum altari maiori et alijs infrascriptis consecratam, Que altaria fuerunt per infrascriptos edificata videlicet Altare conceptionis a dextra altaris maioris est de Iurepatronatus illorum de zolis de dicta terra, et illius rectore est presbiter Io. maria girarducius rector ecclesie de rochafrancha, qui tenetur celebrari facere quatuor missas ad dictum Altare singula Hebdomada, et eas celebrari facit per presbiterum Petrum de zolis et habet de redditu Ducatos decem annuatim, Altare sancti Nicolai a dicta parte est de Iurepatronatus illorum de oliverijs de dicta terra, et illius rectore est presbiter Baptista de oliverijs qui tenetur celebrare quotidie et

percipit annuatim ex fructibus eiusque altaris Ducatorum duodecim, Altare corporis xpi a sinistra altaris maioris est de Iurepatronatus illorum de foliatis et habet de redditu annuatim ducatos decem pto et illius rectore est presbiter ludovicus Alexandrinus qui est absens sed eius nomine celebrat tres missas singula hebdomada presbiter Petrus de bosettis, Altare sancti Iacobi est de Iurepatronatus spectabili domini Jacobi et aliorum de chizolis, et illius rector est Reverendus dominus Paaulus de madijs qui non residet, sed eius nomine celebrat presbiter Faustinus de bajettis quatuor missas, et habet pro eius mercede ducatos sexdecim moc modo videlicet Idem dominus Iacobus solvit decem ducatos et dominus Georgius chizola solvit ducatos sex, Altare Sancti Firmi a dicta parte est unitum mense capitulari dicte ecclesie et nomine capituli celebratur ad illud tres misse singula hebdomada, Altare sancti Ioannis fuit constructum expensis q. magistri Michaelis de bayettis medici, et per eum factum eidem legatum de ducatis decem annuatim, cum onere quod rector eiusque teneretur singula quaque hebdomada ter ad illud celebrare, et presbiter Hieronimus zenatus qui de illo est Investitus usque nunc celebravit, sed quia repta est hereditas eiusdem q. magistri Michaelis gravata, adea que nihil superest, Ideo Idem presbiter Hieronimus non celebrat, Altare sancti Joseph a dicta parte per q. Bellam de bagattis fuit factum legatum [spazio bianco] cum onere celebrandi semel in hebdomada, et presbiter Hieronimus de longulo celebra eandem missam, similiter fuit factum legatum Ducatorum decem Altari sancti Antonij de Padua per q. magistrum Bartolomeum de rocijs cum onere celebranditer in hebdomada, et huiusmodi tres missas celebrat presbiter Franciscus de clarettis, Fuit quoque factum legatum Altaris S. Sylvestri de Ducatis decem annuatim per q. dominum Laurentium de fadis cum onere celebrandi ter in hebdomada, et nunc heredes dicti q. domini Laurenti non solvunt nisi ducatos quinque quia sunt pauperes et ad egestatem reducti. Est quoque altare sancti spiritus in dicta ecclesia cuius est rector presbiter Petrus de gotijs. Item visitando vidit sacristiam valde paramentis sericis et auri, libri, sexdecim calicibus uno Tabernaculo magno argenteo ad delationem corporis xpi Cruce magna argentea, et alijs necessarijs ornatam, et sub bona custodia rectam et gubernatam, ac in eadem sacristia viidit oleum sanctum et reliqua sacramenta sub tuta clausura Custodita et tenta ac paramenta corporalia et purificatoria munda, Invenit quoque Cimiterium undique clausum muro, Deinde descendendo ad baptisterium Invenit vas ex lapide et aquam baptismi satis competentis mundam, et copertorium ligneum cum clavi satis competentis clausum et ornatum Insuper visitavit domos dicte ecclesie Ibi prope dictam ecclesiam existentes pro habitatione dicti domini Prepositi et trium canonicorum que sunt Incapaces pro eorum habitationibus, et nimis anguste...

Documento 6

1545 febbraio 28. Chiari.

BMC, Pergamena: *Processo Savallo 1545*, Cassaforte A.1.5.

Memorie sulla costruzione della chiesa

Die Vigesimo octavo subscripti mensis februaryj existente predicto R d Visitatore in domibus heredum q. d. Faustini de zolis sive de cazolinis situm in dicta terra de Claris diocesis brixienensis citatis infrascriptis testibus per Baptistam de nobolis comilitonem episcopatus brixienensis pro Informatione sua examinavit infrascriptos testes super narratis et supplicatis in dictis literis apostolicis videlicet Mapheum de

fays de Claris et Ibidem habitator testis pro Informa-tione narratorum in prescriptis literis apostolicis assumptus et Iuratus ac scriptus et examinatus fuit die 28 mensis february 1545. suo Iuramento Interrogatus respondit se esse etatis annorum octuaginta et ultra et que semper habitavit in dicta terra de Claris et artem marengoni exercuit et exercet et recordari que modo sunt anni septuaginta vel circa vidisse ecclesiam antiquam sanctorum Faustini et Jovite, que postea propter eius Incapacitate populi fuit diruta et nova fabricari cepta dicens la era vechia et antiquissima che non capiva la mita del populo et tanto manco saria al presente essendo cresciuto el populo, et qual e de otto milla anime nel circa et so che li homini da chiari hanno fatta fabricar dalli fondamenti in cima tutta la chiesa nova, et questo so perche gli ho lavorato un bon tempo et le fenestre de cima sonno fatte de mia mano, Dicens io so che furono ruinare alcune case per ampliar questa chiesa nova ma se fossero comperate per li homini del comune non lo so et so anche che al tempo che se ruinate quellatra [sic] chiesa et anche dopoi molti anni la sacrastia era malissimo al ordine de paramenti calici et altri necessarij ma poi e sta fornita come si po vedere per li homeni della terra, et tengo per certo che li homini habbino speso in ditta chiesa senza la porta et organo piu de quatro millia et cinquecento ducati, perche si trovo nel far li fondamenti della chiesa una fossa, che fu necessario con li fondamenti andar molto basso oltra che la fabrica sia molto grande Dicens Interrogatus 1507. in qua Io so che li homini hanno fatto far doi porte de preda et uno organo, nelli quali hanno speso da trecento ducati et piu, et io el so perche lavorai nelle ditte porte oltra che hanno fatto depinzere et fatta fare una croce grande tutta d'argento un pluviale et una pianeta d'oro, libri grandi da canto et altri paramenti de seda dove hanno speso piu de dusero ducati come si po vedere Interrogatus de contestibus de singula predicta respondit tutta la terra sa che la chiesa preditta e sta fabricata a spese del comune et che la sacrastia e sta fornita similmente a sue spese, et quanta sia stata la spesa ogniuno lo po Iudicare et Iudicaranno piu de quello ho fatto perche in vero non po essere altramente che non sia sta grandissima spesa, pur Paulo di goffi marengon de legnami per esser vechio deve aricordarsi della prima chiesa, et poi successivamente della fabrica nova, et altre spese fatte per il comune Interrogatus que exprimat mensuram longitudinis latitudinis et altitudinis dicte ecclesie respondit non me ricordo molto bene, pur credo de longhezza che la passi cento brazza et larga de netto cinquanta doi brazzi oltra le capelle che sonno cazate fora di muri, et alta quarantasette o quarantotto brazzi et dicit Interrogatus li muri sonno grossi in fondo piu de trei brazzi et in cima almeno doi, et tutta butata in volto come si po vedere che non gli manca piu cosa alcuna, et hec sunt que dixit scire circa predicta, super generalibus et circa personam recte respondit diligenter et debite Interrogatus et hoc anno est confessus et eucharistiam sumpsit, et est etatis per eum predictae, Ser Hieronimus q. Antonij de goffis Aromatarius comunis, dicte terre de Claris testis utsupra assumptus et Iuratus ac scriptus et examinatus, Suo Iuramento testificat et dicit Interrogatus se esse etatis annorum septuaginta vel circa et recordari que modo sunt anni sexaginta vel circa vidisse ecclesiam vetustam et antiquam in medio ecclesie noviter facte, Dicens la chiesa nova era comenza a fabricare et la vechia era sarata in mezo alla nova, et in vero la vechia non era il quarto di questa nova, quale poi fu ruinata et me ricordo che li homeni compreteno alcune case da quelli di bosetti, quali fecero ruinare per slargar e slongar la chiesa preditta ma il pretio non saperia dire perche non advertete (?) per esser giovine ma so benche le case dovevano costar care per esser intorno alla piazza. Interrogatus an sciat expensas factas per dictos homines de Claris in fabrica dicte ecclesie usque ad annum 1507

respondit Io credo havendo rispetto alla grande fabrica, che si e fatta sotto terra per rispetto che non si trovava bon fondo. Io credo certo fino a quel anno 1507. fosse speso quatro millia ducati, oltra che avevano fornita la sacrastia de paramenti de seda et de veluto et fatto fare un Tabernaculo grande d'argento, un Turibolo, et navicella d'argento tutto a spese del comune per questo vedeva che li homini o quelli che havevano il governo pagavano, et come si po vedere alli libri d'esso comune, dicens et Interogatus da l'anno 1507. in qua Io so che li homini hanno fatte molte spese come in alzar il copertume qual era postato sopra li volti della chiesa perche era pericolo che li volti non se caricassero troppo, et far fare doi porte de preda cum le colonne et altri ornamenti et far fare l'organo, et oltra fornire la sacrastia de paramenti d'oro libri grandi da canto croce grande d'argento et altri paramenti che importa tutto piu de Cinquecento ducati, oltra che ogni di se bisogna cosa alcuna non mancano ma credo non bisognara far piu spesa per essere complitissima la chiesa et fornita d'ogni cosa la sacrastia che che possi bisognar Interogatus de canscientie [sic] et de contestibus ac tempore, respondit, Io so le preditte cose perche le ho viste et nato et allevato in chiari et intesi dir notoriamente d'ogniuno che il comune faceva la fabrica della ditta chiesa a soi spese et vedeva anche che il comune deputava li soprastanti che pagavano et spendevano in fornir la sacrastia, quali al presente non saperia nominar salvo de maestro Paulo di goffi Thomaso foya et Matheo di foy vero e che una Infinita et tutti de questa terra ha visto lavorar in detta chiesa secondo li tempi ma questi nominati da mi si ponno aricordar del principio della fabrica perche anche de loro hanno lavorato in essa dil tempo che sonno fatte le predette cose particolarmente non saperia dire, salvo come ho ditto che dopoi l'anno 1507. e sta speso piu de Cinquecento ducati in fornir la chiesa et organo et paramenti, et altre cose predette, et hec sunt que dixit scire circa predicta super generalibus et circa personam factis debitis Interogationibus in omnibus recte respondit et str etatis annorum per eum predictis. Magister Paulus de goffis marengonus de Claris et Ibique habitator, Testis unus assumptus et Iuratus ac scriptus et examinatus, Suo Juramento Interogatus an recordetur de principio fabrice ecclesie noviter constructe in dicta terra de Claris, et an sciat exprimi cuius fuit constructa et quoniam fuit expositum in ipsa usque ad annum 1507. respondit Io me ricordo del principio di questa fabrica che fu al mio Iudicio del anno 1480 et questo me lo ricordo perche son d'eta d'anni settanta, et so che li huomini de questa terra, la fecero principiar et poi finir perché la prima chiesa era vecchia et piccola talmente che non capiva il popolo et vedeva che li homini del comune mandavano a tor la calcina et quadrelli. et per quanto ho sempre inteso da tutta la terra li homini del comune pagavano tutte le spese, Dicens etiam Interogatus me ricordo che il comune compro alcune case in quello principio da quelli di bosetti per sgrandir la chiesa quale poi furono butate in terra, et in esse fabricata la chiesa; ma altramente quanto costassero, ne che le pagasse non lo so perche era all' hora giovine, ma sempre ho inteso che li homini del comune le compreseno et credo costassero care per essere intorno la piazza, Dicens Io credo certo che fino al detto anno 1507 al quale tempo la chiesa era compita et la sacrastia assai bene fornita eccetto alcune cose che sono da poi fatte fose speso piu de quatro milla ducati, et dopoi quel tempo in qua il copertume della chiesa e sta alzato fatte doi porte de prede che costano piu de cento schudi fatto l'organo et in chiesa fatti molti melioramenti in compirla et nella sacrastia speso in una croce d'argento più de cento schudi senza li paramenti d'oro et de seta et libri da canto che in tutto inporta al mio Iudicio piu de cinquecento ducati, et come meglio si po vedere a l'ochio, tanto la fabrica, quanto la sacrastia et alli libri del

comune deve constare delle spese cosi fatte avanti l'anno 1507. come da poi. Interrogatus in causa scientie de loco temperie et contestibus respondit se predicta scire quia vidit et audivit ut predixit in terra de Claris temporibus per eum predictis, et aliter de certiori tempore non recordari, et que omnes de dicta terra de Claris possunt scire predicta quia sunt notoria et possunt videri dicens Gabriel de fays Ser Betinus gandinus fr. Iacobus de arbostis tercij ordinis et fr' evangelista de marinis, et magister Mapheus de fays tamquam antiquiores huius terre possunt melius scire principium dicte fabrice, et alia per se teste testificata, et hec sunt que dixit scire circa predicta Super generalibus et circa personam Interrogatus diligenter et debite in omnibus recte respondit et est per eum dicte etatis, Franciscus evangelista de martinis tertij ordinis Annuntiate de rovato de Claris predictis et habitator ibidem testis utsupra assumptus et Iuratus ac scriptus et examinatus, Suo Iuramento Interrogatus ane sciatdictam ecclesiam S. Faustini et Jovite a fundamentis fuisse constructam et expensis cuius, et an prima ecclesia esset capax pro populo, respondit Io me ricordo che comenzeteno a far li fondamenti d'essa chiesa, et havevano fatto el Choro de questa nova avanti che butassero in terra la vechia quale era piccola et incapace al populo, et so che la ditta chiesa e sta fatta per li huoment del comune perche non ho mai visto che altri si non del comune se siano impazati in questa fabrica, Interrogatus an siat que comune et homines emerit fundum pro dicta ecclesia amplianda et solverint preteritam eiusque, respondit non lo so, salvo ch'intese dir pubblicamente in la terra che havevano comprate certe case da quelli di bosetti, Interrogatus an sciat quantum expositum fuit in fabrica dicte ecclesie et paramentis ac Turibulo et Tabernaculo argenteis usque ad annum 1507. respondit nescire, salvo que dicit el fu speso una gran quantita de dinari. Interrogatus an post dictum annum 1507. et infra quatuor annos in reparatione et perfectione dicte ecclesie dicti homines exposuerunt ducatos trecentum, respondit Io non saperia dir quanto havessero speso da quel tempo in qua, ne quanto tra quelli quatro anni, Ma vi dico bene ch'el fu fatta la porta che risponde su la piazza che costo assai, et l'altra porta anche et anche li organi et alzato il copertume della chiesa et comperate molte cose i sacrastia da l'anno 1507. in qua, nelle qual cose e sta speso piu assai de trecento ducati al mio Iudicio ma particolarmente non vi saperia dire, et ho sempre inteso che li homeni della terra facevano queste spese del suo ho ben visto lavorar in detta fabrica un gran tempo, et vedeva como ho ditto che li homeni della terra et non altri tenevano conto de questa fabrica, Interrogatus in eam scientiam respondit et intellexit ut predixit. Interrogatus de contestibus respondit de se teste et omnibus de dicta terra et magistro Mapheo de fays marengono Gabriele de fays, et Betino de gandino tanquam antiquioribus, et hec sunt que dixit scire circa predicta super generalibus et circa personam factis debitis Interrogationibus in omnibus recte respondit et est etatis annorum septuaginta vel circa Gabriel de fays de Claris et Ibique habitator testis super Informatione predicta utsupra assumptus et Iuratus ac scriptus et examinatus Suo Iuramento super narratis et promissis in litteris apostolicis reservationis Iuspatronatus subscriptis, dicit Io me ricordo perche son d'eta d'anni settanta nove, et credo fusse principiata de l'anno 1480. sive 81. et al tempo che la fu principiata Io so che l'altra chiesa vecchia era Incapace perche non era il quarto della grandezza che e questa nova, quale bisogna tutta per il populo grande, che credo stiano piu di settemila anime. et me ricordo che quel principio che li homeni de questa terra compreteno un cortivo (?) da un Iacomo de bosetti per pretio de trecento ducati il qual poi fu ruinato per farquesta chiesa nova, la qual chiesa nova e sta principiata et finita a spese delli homeni della terra, et questo el so perche ho visto che li homeni de

questa terra havevano cura de questa fabrica et perche zoanne de fay mio barba (?) marengon ha lavorato in detta fabrica un gran tempo avanti la sua morte, et piu fiate m'ha ditto ch'il comune faceva tutta questa spesa, et lo pagava della sua mercede lui oltra che io testimonio ho visto un gran tempo lavorar et tener conti de questa fabrica per li homeni del comune, quali anche hanno fornita la sacrastia, et tengo per certo che avanti che impetrassero la bolla della reservation del Iuspatronato cosi nella fabrica della ditta chiesa come in fornir la sacrastia de paramenti de Veluto seda et altri et comprar un Tabernacolo grande d'argento, et un Turibolo et Navicella d'argento, li homeni preditti habbiano speso quattromillia ducati, perche in vero la fabrica della chiesa e grande et dopoi l'impetratione de ditta bolla, so che si sonno fatti molti miglioramenti como le porte che sonn de gran spesa l'organo il levar del copertume della chiesa, et una croce tutta d'argento molti calici paramenti d'oro libri grandi da Cantare, et altre spese, depinzer delle capelle, che credo certo passino queste spese piu de quatro cento ducati quale tutte sonno sta fatte per li homini della terra per quanto ho sempre inteso dire pubblicamente ma se sonno sta fatte fra quatro anni dapoi l'impetratione non lo saperia dire so ben che subito dopoi se lavorete in far delli miglioramenti in detta chiesa, et sempre fin che e sta compita si e andato facendo miglioramenti Interrogatus de contestibus ad singula predicta respondit tutta la terra et altri che hanno pratica d'essa ponno sapere che tutta la spesa e fatta per il comune de questa terra, et che sia sta sodisfatto V. S. anche lo po vedere si potria esaminare Mapheo di fay che era marengon alla ditta fabrica homo vecchio, et chi saperia dire assai circa questa materia, et hec sunt que dixit scire circa premissa, super generalibus et circa personam diligenter et debite Interrogatus in omnibus recte respondit, et est etatis eum predictae, Die subscripto, ...

Documento 7

1590 febbraio 3. Chiari.

BMC, Cartella: *Documenti di memorie patrie*, fascicolo 2, *Processo Savallo 1545 e copie di alcuni documenti antichi*, Arm. mss. C.I.1.

Deliberazione per la costruzione degli stalli del coro. Si tratta della trascrizione ottocentesca di un Liber Provisionum oggi perduto.

Dal libro delle Provisioni della Comunità il di 3 Febbraio 1590. fol. 73

Item in dicto Consilio fuit suplica producta per R. d. Prepositum et Canonicos Ecclesie Sanctorum Faustini et Jovite terre de Claris, per quam petent per ipsum Comune ad sublevandum ipsos R. d. Prepositum, et Canonicos in aliqua parte circa expensam per eos factam in construi faciendo sedias ad Chorum supra scripte Ecclesie per ornamentum ipsius Ecclesie et pro exaltatione, et laude omnipotentis Dei, et expositum fuit quod Magister D. Potestas Clararum de ordine, et licentia sindicorum supra scripti Comunis anni preteriti aplicaverunt nonnullas condemnationes supra dicte fabrice per summa librarum octuaginta planet in circa et quod ipsi Reverendi Sacerdotes illas exigere non possunt, et pluribus super dictis, et allegatis tandem in ipso concilio conclusum, et ordinatum fuit quod loco predictarum condemnatio num dictum Comune dare debeat per elemosina predictis Reverendis d. Sacerdotibus per eorum sublevatione predictae expense libras centum planetam in pecunijs numeratis, et quod dicte condemnationes restituantur dicto Comuni, et exhibeantur massarijs dicti Comunis ad illas exigendum una cum alijs condemnationibus

Documento 8

1612. Chiari.

ACCaC, Libro: *Eredità Gallo*, f. 3v.

Testo del lascito del Rev. Don Agostino Gallo per l'esecuzione della Pala dell'Altare maggiore.

Obbliga li detti Heredi che saranno d'esso Reverendo Don Augustino utsupra à Dare, et pagare alla sudetta Comunita di Chiari lire mille planet in tutto in termine di anni Doi continui prossimi futuri doppo la morte d'esso Reverendo Don Augustino agente utsupra per lire cinque cento planet all'anno sotto pena S (?): con questo obbliga che detta Comunita debba far fare una Ancona nella Chiesa di Santo Faustino utsupra all'altare Maggiore nella quale sia Depinto in meggio l'Assumptione della Gloriosa Vergine Maria, et dalli parti siano messi Santi faustino, et Jovitta sotto pena etc...

Documento 9

1614 dicembre 17. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 30r.

Elezione dei deputati per la costruzione dell'Ancona dell'altar maggiore.

Item nel detto Consilio e stato detto che s'aprossima il tempo di far fare l' Incona lassata per il quondam Reverendo don Augustino Gallo da metter all'altare maggiore di santo Faustino In chiari. Pero è bene ad eleggere doij deputati quali habbino à fare la detta Incona Iusta il detto lasso... hanno elletto l'Infrascripti deputati à far l'Incona di detto Reverendo don Augustino Gallo

D. Gio Battista Giugno

D. Giovanni Foliata.

Documento 10

1615 febbraio 13. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 37r.

Documento relativo alla perizia richiesta a Giuseppe Bulgarini e alla commissione per l'Ancona dell'Altare Maggiore fatta al medesimo.

Item in dicto Consilio dictum fuit quod S Joseph bulgarinus faber lignarius et architectus vidit locum et chorum ubi tractatur de facienda et ponenda Iconam novam fiendam iuxta assignationem factam per quondam R d. Augustinum Gallum et quod dixit quod necesse esset obturare tres fenestras in choro et facere alias duas fenestras. et fieri facere unam Iconam In bona et laudabili forma iuxta ordinationem dandam per ipsum S Joseph: ac Pictorem quod habet facere palam, et Ideo posita fuit pars...

Documento 11

1616 gennaio 30. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 63r.

Supplica del Canonico Angelo Bosetti per l'erezione della cappella di San Carlo in duomo.

Nel qual Consilio e stata presentata et letta una suplica da parte del Reverendo don Angelo boseto Canonico nela quale dimada tanto sito nela chiesa di Santo Faustino per fare una Capella sotto titolo di Santo Carlo: qual sito e à sinistra parte alla Capella di Santo Josefo: piliando parte della Casa dela spetieria dela Comunita, con le debite cautioni di detta chiesa...

Documento 12

1616 luglio 27. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 80r.

Decisione definitiva circa il luogo ove erigere la cappella di san Carlo.

Item In dicto Consilio e stato detto che quando fu ordinato di celebrare la festa di santo Carlo: In questa terra e di fabricarli una Capela ne la Chiesa di Santo Faustino, come neli provisioni fatti f 68 In questo. et che fu detto, di Consiliarsi, dove si dovesse fare, et hanco non fu scritto, et per che hora si tratta di dar primi pie alla detta Fabricha et per levar l'origine di dispareri et diversi opinioni che hanno di volerla fare, a monte alla chiesa dove e la figura di Santo Erasmo: et altri facta à presso la Capella di Santo Giosefo: sopra di che si fu consiliato et fatto venire periti, à veder la chiesa et dove searia più bene, quali hano resposto che staria più bene dove e Santo Erasmo...

Documento 13

1620 febbraio 1. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 186r.

Delibera per la doratura della cassa dell'organo.

Item nel detto Consilio e stato disputato, se la spesa si soleva fare à comperar delli Agnelli e farli conzare, se si debba levare et aplicarla à far adorare la Icona del organo per honorar il signor Iddio [...] e stata presa la detta parte de spender li detti dinari à far adorar l'organo [...]

Item nel detto Consilio più cose dette serà di far adorar l'organo e stata dimandata la parte, et chi vole che detto organo sia adorato; metta la balla nella bissola biancha, et chi non vole la metta nela rossa, et cosi datta la balla quelle raccolte, e stata presa la parte di far adorare detto organo a tutte le balle.

Documento 14

1621 marzo 10. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1614-1622*, A.II.5., f. 219r.

Deliberazione circa la doratura della cassa d'organo già decisa l'anno precedente.

Item in dicto consilio dictum fuit quod multi pauperes huius terre conquesti sunt sane quia de anno ^{p^{to}}, capta fuit pars de adorando organu peccunijs solitis implicari ad faciendam benedictionem in festo Paschatis de anno sup. et quia nulum datum fuit principium dictum adorationis unde esse malum retinere pecunias ad annum finem et eas implicari in alijs negotijs super qua de multu dicum et disputatum fuit an fieri debeat in anno presenti dictum benedictum vel non.

Item in dicto consilio expositum fuit quod usque de anno passato sub die primo februarij capta fuit pars de adorando organum quod adhuc non fuit conquestum (?) et esset bonum primo dealbare tutam ecclesiam et purgandi polvere et alijs immunditijs adhuc organum predictum ac Icona altaris maioris magis eluceant super qua re multum dictum fuit tandem terminatum fuit quod ecclesiam predictam dealbari debeat ac in [illeggibile] terminationis. sumpto scrutinio electi fuere infrascripti qui habeant curam dealbandi dictam ecclesiam et providendi necessario causa predicta. quique nomina sunt s mateus de Caballis
s Petrus de Laurinis.

Documento 15

1625 Maggio 16. Chiari.

ACCs, Libro: *Entrate 1623-1713*, B.III.7., f. 10r.

Pagamenti ad Antonio Montanino per le cornici degli otto quadri del coro.

Item scudi vinti Conti ad Antonio Montanino Scultore da legnami al conto delli cornisamenti dell'otto quadri del choro apar boletta 16 maggio.

Documento 16

1625 agosto 3. Chiari.

ACCs, Libro: *Entrate 1623-1713*, B.III.7., f. 13r.

Altri pagamenti per le cornici del coro al Montanino.

Item deve haver Berlingoti ducento quattordici pagati ad Antonio montanino scultore per resto dil conto delli cornisoni fatti per li quadri dil choro per boletta...

Documento 17

1625 agosto 18. Chiari.

ACCs, Libro: *Entrate 1623-1713*, B.III.7., f. 13r.

Pagamenti ad Antonio Montanino e a un lavorante per i quadri del coro.

Item Berlingoti desdotto pagati ad Antonio montanino + altri pagai ad un lavorante per metere li cornisoni del choro per boletta...

Documento 18

1625 settembre 9. Chiari.

ACCs, Libro: *Entrate 1623-1713*, B.III.7., f. 13r.

Pagamenti a Matteo Beltrami per la doratura delle cornici del coro.

Item scudi quindeci pagati ad Mattio beltrami indoratore per haver filato d'oro li cornisoni delli Quadri dil choro per boletta 9 7bre 1625...

Documento 19

1625 settembre 15. Chiari.

ACCs, Libro: *Entrate 1623-1713*, B.III.7., f. 13r.

Pagamenti a Matteo Beltrami per la doratura delle cornici del coro.

Item scudi desdotto pagati al detto d Mattio per resto della bornitura et Indoratura delli cornisoni sudetti per boletta 15 7bre 1625...

Documento 20

1626 febbraio 10. Chiari.

APCc, Libro: *Collectio decretorum, fundationum et memorabilium Ecclesiae collegiatae Clararum*, L.3, f. 176r e v.

Scioglimento di un livello per il pagamento dei quadri in coro da parte del prevosto Pietro Pedersoli.

Dictum Livellum solvet Ecclesia ipsa SS.^r Faustini e Jovite, quia anno 1626 habuit à me presbitero Petro Pederzolo Preposito dicte ecclesie Capitale dicti livelli, quod erat de libris trecentum planet quod Capitale fuit consummatum ad extinguendum debitum figurarum sui quadrorum existentium in choro dicte ecclesie- et totum factum fuit de consensu R.R. D.D. Petri Foliatì Antoni Folij: et Ascanij Sabei Canonicorum, et Curatorum dicte Ecclesie.

Documento 21

1633 gennaio 10. Chiari.

ACCs, Libro: *Libro nel Qual e la memoria di Beni de la Schola del Santissimo Corpo di Cristo de Chiari...*, L.2., f. 85v.

Deliberazione per la costruzione della nuova Cappella del Santissimo Sacramento.

Nel qual consiglio dopo l'esser sta proposto per il molto Reverendo signor Presidente et signori sindici di essa schola se si debba fabricar una capella del santissimo corpo di cristo in forma convenevole et honorevole in detta chiesa per ivi reponer il santissimo sacramento et ivi star a comunicare, intorno acio [sic] spendendo quello sara bisogno di beni di essa schola, et sopra detta proposta farra longa disputa et discorsa finalmente. dimandata parte e statta presa a tutti voti che si debba construere essa capella honorevolissima et condecantissima per l'effetto sedetto non riguardando ne a spese ne ad altro confidando l'aiuto divino.

Documento 22

1638 Giugno 12. Chiari.

APCc, Libro: *Collectio decretorum, foundationum et memorabilium Ecclesiae collegiatæ Clararum*, L.3, f. 410r.

Memoria della doratura della cantoria da parte del milanese Pompeo Ghisalberti.

Accordio fatto con un signor Pompeo Milanese indoradore per indorare la Cantoria posta nella chiesa parrocchiale quell'accordio è di scudi cento, e vinti di berlingotti sette l'uno: con patto espresso debba restar detta Cantoria indorata in qual modo e forma, ch'è anco il pozuole dell'organo, sive non altrimenti sotto pena. fù fatto il presente accordo tra il suddetto signor Pompeo, et me prete Pietro Pederzuolo indignissimo Prevosto di chiare, alla presenza del maestro R. D. Christophoro Marino Sagrestano di detta Chiesa.

Documento 23

1639 Marzo 4. Chiari.

APCc, Libro: *Collectio decretorum, foundationum et memorabilium Ecclesiae collegiatæ Clararum*, L.3, ff. 409v-410r.

Memoria delle opere compiute nella chiesa Parrocchiale di Chiari dal 1623 al 1638.

Memoria come l'anno 1623 fu indorato l'organo a spese della comunita. l'anno 1621 fuorono messi li quadri in choro comperati dalli R R col'aquisto della cerca. puocho prima di queste cose fù fatta la pala, et ancona in choro et fù anco indorata à spese della comunita, co l' aiuto d'un legato di L 1000 planet lasciati dal R. D. Agostino Gallo, insieme con un altro legato de lire 2000 planet per fabricare la cornice intorno alla chiesa parochiale. l'anno 1626 comprassimo li doi quadri posti sotto le fenestre in detto choro noi altri come de sopra. li cornici poi li hà fatti fabricare la comunita et l'ornamento ancora. L'anno 1634 fù fatt' il palio verde havendomi donata madonna Elena moglie del quondam ser Antonio Baetto il drapo teneva (?) in tempo di sposa l'anno 1637 fù posto il pulpito à spese della comunita, eccetto scudi 30 numerai io raccolti pero in chiesa. l'anno 1638 feci io infrascritto indorare la cantoria havendo havuto dalla comunita scudi trenta, il ristante, che fu scudi cento erano tante limosine.

Documento 24

1647 settembre 15. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1636-1654*, A.II.6., f. 172r.

Delibera per l'erezione della cappella S. Giacomo.

Perciò andarà parte di applicar scudi n.º ducento à beneficio et Meglioramento di detta Chiesa d'esser disposti et erogati in fabricar un altare overo Capella dal fianco destro della novissima Capella del Santissimo Corpo di Christo Signore, sotto la forma dell'architettura di quella di Santo Carlo...

Documento 25

1648 giugno 18. Chiari.

APCc, Libro: *Capitali et Tesoriere I*, L.2., f. 181v.

Pagamenti al massaro per la cappella di San Giacomo.

Item Giovanni Fogliata deve dar Berlingoti mille quattrocento conti à me dal massaro della Communita il Signor Gio: Giacomo Gandello per assegnatione della detta magnifica communita per la fabrica della nova Capella di Santo Giacomo adi 18 Giugno 1648 L 1400.

Documento 26

1665 marzo 1. Chiari.

APCc, Libro: *Parti vecchio I*, L.2., f. 108v.

Deliberazione per la fattura della cornice per il quadro dell'Ultima Cena nella Cappella del Santissimo Sacramento.

Nel qual consiglio è sta detto così esponendo il predetto molto Reverendo Signor Presidente far cornice al quadro offerto per D. Hippolita et Margarita Teradotte, et è sta presentati disegni variij sopra quali è sta fatto discorso finalmente è sta deliberato...

Documento 27

1665. Brescia.

AVBS, Libro: *Visita pastorale del Vescovo Marin Giorgi*, vol. 42, f. 27r.

Decreto di Marin Giorgi perché si provveda alla decorosa sistemazione delle molte reliquie presenti nella chiesa parrocchiale.

Decretum. Pro sacris Reliquijs in Choro huius Ecclesie existentibus decentius asservandis assignetur locus opportunior sub directione Ad.m Reverendi Prepositi, et infra sex menses una, vel duas fenestelle construantur intus, et extra

ornentur fiantque consuete Inscriptiones, ut Populus ad eas venerans, sanctorumque intercessionem implorans excitetur. Interim vero Imagines, et Vasa, in quibus ipse sacre Reliquie sunt reposite, decentibus telis operiantur.

Documento 28

1675 marzo 3. Chiari.

APCc, Libro: *Parti vecchio I*, L.2., f. 129v.

Commissione ad Antonio Minozzi del quadro rappresentante la Moltiplicazione dei pani per la cappella del Santissimo Sacramento.

Nel qual consiglio è sta detto esser bene deliberare di far far un quadro nella capella ad dirimpetto di quello del Cenacolo massime essendo in questo consiglio sta mostrati diverse opere di diversi pittori, et disegni, onde questi considerati, et sopra quelli considerati è sta mandata parte ut supra questa opera sij fatta fare al Signor Antonio Minotti [sic] habitante nella terra di Chiare, qual parte Ballottata è sta presa con Balle affirmative tredici negative doi.

Documento 29

1676 settembre 21. Chiari.

APCc, Libro: *Parti vecchio I*, L.2., f. 133r. e v.

Vengono presentati due disegni di Antonio Morone per le tele laterali all'altare della cappella del Santissimo Sacramento. Si delibera la commissione.

Nel qual consiglio sono sta presentati doi disegni formati per il signor Antonio Morone Pittore per fare doi quadri da riporre nelle nicchie à canto all'altare della Capella, sopra quali discorso, et di poi risonato del prezzo à far detti Quadri, esso Signor Pittore ha dimandato doble otto per Quadro dovendo però la scuola dargli il telaio, et tela senza altra impremitura [...] qual dimanda et oblatione intesa, et considerata è sta mandata la parte di accettare la proposta sudetta qual è sta presa à tutte Balle.

Documento 30

1706 dicembre 18. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1704-1723*, A.II.9., f. 59r. (num. mod. f. 51r)

Deliberazione per il nuovo altare maggiore in marmo.

Finalmente in detto consiglio è stà esposto, che attesa la morte della quondam Donna Giulia Carara esser divenuta la Comunita Herede [illeggibile] del quondam Giovan Maria Carara, con libertà di estrarre lire cinquecento planet dell'heredità poseduta et quelle dispensarle a bene placito di detta Comunita; la onde dovendosi quelle disporre, ne esendosi, che quelle si possa disporre a maggior utile del Perfetto et soma Gloria dell Signor Iddio che in farne libero dono all'Altar maggiore della Colleggiata delli SS. Martiri Faustino e Giovita per parte di pagamento

del parapetto di marmo che di presente s'erge a detto Altare, ò in altre opere cioè delli gradini et balaustri, ò Tabernacolo che intendono fare, à detto altare, ò secundo la mente pia di quelle Reverende Persone che di ciò hano caritatevole la cura...

Documento 31

1713 maggio 23. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1704-1723*, A.II.9., ff. 178v-179r.

Pagamenti a Faustino Faustini per l'ancona dell'altare delle reliquie.

Adì 23 Maggio 1713 Supplica del Signor Capo Faustini. Letta altra supplica presentata dal Signor Capo Faustino Faustini instante per la consequione [sic] del suo preteso credito verso l'Altare di Santo Bonifacio et ben esaminata fù à viva voce conferta la libertà alli M.^o RR. SS.^{ri} Reverendo Giovanni Vignadotti, et Reverendo Foglia deputati a detto Altare, di stabilir il conto del preteso credito d'esso Signor Capo Faustini, et di sodisfarlo.

Documento 32

1717 settembre 29. Chiari.

APCs, Libro: *Parti*, Q.2., f. 122r.

Notizia dell'avvenuta esecuzione della pala dell'Angelo Custode commissionata a Bologna.

Adì 29 7mbre 1717

Fu esposto doppo fatta la solita Oratione allo Spirito Santo che essendo pronta la Pala fatta far à Bologna da riponer all'Altare dell'Angelo Custode in vece di quella che ivi ritrovavasi fu dipinta dal q. signor Gio. Batta Faticati per sua divotione...

Documento 33

1721 novembre 22. Chiari.

APCc, Libro: *Collectio decretorum, foundationum et memorabilium Ecclesiae collegiatae Clararum*, L.3., f. 189v.

Legato per il nuovo coro della chiesa Parrocchiale lasciato da Cipriano Otti, e pagamento del legato stesso.

Legato per il nuovo Choro della Parrocchiale Collegiata per fede del Signor Antonio Biancinello nodaro che ha rogato il testamento del quondam Signor D.^r D. Cipriano Otti. qual fede ad unque rescivo.

Il quondam molto R. signor D.^r D. Cipriano Otti quondam signor Dottor fisico Pietro nel suo ultimo testamento del dì 5 9bre 1721. rogato da me nodaro infra scritto ha lasciato al Choro della Chiesa Parrocchiale di Chiare scudi cinquecento da Berlingoti sette. Hano d'esser pagati per li suoi Eredi, mentre però nel tempo d'anni tre continui doppo la sua morte sij principiata la fabrica di detto Choro, altrimenti restano dissobligati Detti Signori suoi Eredi al pagamento di detto Legato. Morto detto signor Testatore a 22 9bre 1721.

In fede Io Antonio Biancinello nodaro.

Quel Legato è stato pagato alli Deputati al Choro nell'anno seguente 1722. nel qual anno si principiò detta fabrica come segue la annotazione.

Li Eredi del detto Signor D.^r Otti sono stati istituiti la Signora Marina sua sorella moglie del Signor Gio. quondam Signor Antonio Bosetto, et suoi figlioli Signori Antonio e R. D. Pietro, e descendentì maschi, à quali per fidei commissio substituisce l'ospital di Chiare, sen' l'Eredità milina, con altri Legati come in quello.

Documento 34

1722 maggio 18. Chiari.

APCc, Libro: *Collectio decretorum, foundationum et memorabilium Ecclesiae collegiatæ Clararum*, L.3., f. 190r.

Copia del permesso di abbattere il vecchio coro rilasciato dal Vicario Generale di Brescia Leandro Chizzola.

Facoltà del Vescovo alli Parochi di Chiare di abbatter le mura vecchie del coro vecchio, e di costruirneun [sic] nuovo. Fedelmente copiata da me Francesco Arbosti Canonico Curato.

Leander Chizzola S. V. D. Arch.^s Ecclesie Cathedralis Brixie, et in Eiusdem Episcopatum Vicarius Generalis.

Dilectis nobis in Xsto Ad.^m Renverendis D. D. Canonicis Curatis Ecclesie Parochialis Preposituralis, et Collegiate S.S. Faustini, et Jovite loci Clararum huius Diecesi salutem in Domino. Petitionibus nobis pro parte istius spectabilis Comunitatis humiliter ponentis favorabiliter annuentes, ut novus chorus Parochialis Ecclesie predicte, prout necessitas requiret, extrui possit, et ob id quicumque peragi, destruendi veteris parietes, et alias Ecclesie partes, quatenus opus sit, ad eundem effectum, tenore presentium licentiam concedimus. In quorum.

Datum Brixie in Episcopali Palatio hac die 18 Maij 1722.

Locus Sigilli Leander Chizzola S. V. D. Vic. Generalis.

Documento 35

1722 maggio 28. Chiari.

APCc, Libro: *Collectio decretorum, foundationum et memorabilium Ecclesiae collegiatæ Clararum*, L.3., f. 190r.

Memoria della posa della prima pietra del coro nuovo ad opera del canonico Pietro Faglia.

Die autem Jovis infra octavam Pentecostes vigesima octava maij, Anno a Virginis Partu MDCCXXII. primum Chori Lapidem cruce signatum cum prefato millesimo magna Populi solemnitate, totius Cleri, et Disciplinorum processione, solitis ceremonijs posuit Ad.^m Rev. D. Petrus Falea Canonicus, nundum in possessionem Prepositure misso Reverendissimo Electo D. Joanne Falea.

Documento 36

1723 settembre 12. Chiari.

APCc, Libro: *Parti vecchio II*, L.2., ff. 58v-59r.

Deliberazione della Scuola del Santissimo Sacramento per la dipintura dei quadri laterali della Cappella.

Nel qual Consiglio per il predetto Signor Presidente è stà esposto esser bene di far fare li sei quadri di pittura d'esser riposti nelle Nichie nella Capella per ornamento della medesima, ò pure in minor numero de medesimi, secondo meglio parerà à questo Consiglio. è sopra tal proposta sono stà fatti più discorsi e ponderata la parte medesima. finalmente di poi ballotata, à tutte balle è stà presa di far fare li detti sei quadri di pittura per stabilimento della medesima Capella.

Documento 37

1726 novembre 8. Chiari.

APCs, Libro: *Parti*, Q.2., f. 133r.

Deliberazione per il rinnovamento dell'altare di san Bartolomeo in Santa Maria. Al canonico Pietro Faglia spetta il compito di chiedere alla Comunità permesso di poter compiere l'opera.

Adi 8 Novembre 1726

In qual consiglio fu esposto dal Signor Priore esser bene far agiustar l'Altare di Santo Bartolomeo in quella forma sara stimata propria da Signori Reggenti, quando però la Spettabile Comunità conceda tale licenza essendo detto Altare di sua Giurisdizione quale licenza gli verrà richiesta dal molto Reverendo Signor Canonico Faglia à nome di questa Veneranda Schola...

Documento 38

1737 dicembre 3. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1723-1740*, A.II.10., f. 363v. (num. mod. f. 370v)

Notizie circa il Tabernacolo di Orazio Olmi.

Essendo stabilito l'Altare Maggiore della Parrocchiale Collegiata di questa Terra doppo l'edificatione del nuovo Choro, et essendo trà tanto da riponere sopra l'Altare medesimo il Tabernacolo suo, che fù manifaturato dalla virtù del Signor Oratio Olmi di questa medesima Terra scultor insigne, sopra di che insorta contesa se debbasi o nò, stimata l'istanza della maggior parte del Popolo che desidera sia posto detto Tabernacolo sopra detto Altare; Fatti dall'Ordinario Consiglio più discorsi fù mandata parte...

Documento 39

1738 maggio 16. Chiari.

APCc, Libro: *Parti vecchio II*, L.2., f. 93v.

Deliberazione per il nuovo altare della cappella del Santissimo Sacramento.

In qual Consiglio fu esposto dal molto Illustrissimo Signor Pressidente di detta Veneranda Schola il disegno del altare di marmo formato dal Signor Antonio Biasio per detta Veneranda Schola qual ben esaminato d'indi ballottato e stato accettato con affermative ritrovate nel bussolo bianco n.º 12 e negative niuna Di poi fu proposto circa il prezzo del sudetto Altare di dar facoltà al Sudetto signor Pressidente di stabilirlo, secondo anche sara l'opera qual parte ballottata e stata presa con affermative n.º 11 ritrovate nel bussolo Bianco negative niuna.

Documento 40

1740 gennaio 26. Chiari.

ACCs, *Liber Provisionum 1740-1763*, B.II.2., f. 5v.

Supplica presentata dai deputati del nuovo coro per la remissione dei debiti contratti con la comunità a seguito della costruzione del nuovo coro e per l'innalzamento della cupola. A questa richiesta non venne accordato parere favorevole da parte dei deputati.

Di poi è stata nel detto Conseglio presentata l'infata supplica dalli ss.^{ri} dep.^{ti} del novo Choro, il tenor della quale è in folio.

Ill.mo S.^r Pod.^a sped. ss.^{ri} Sind.^{ci}, Ond.^o Conseg.^o

Fu presa Parte in quest' ond.^o Conseg.^o di edificare un novo choro e per tal effetto furono eletti il Rev.^{mo} S.^r Prevosto Faglia, l'ecc.^{te} S.^r d. Ercole Baetti, et il Nob: S.^r Giorgio Chizzola, et altri ss.^{ri} Asistenti, R.^{do} S.^r d. Pro: Giacomo Fassi, R.^{do} Lodovico Goffo, R.^{do} Antonio Bettolini, R.^{do} Francesco Biancinelli, e R.^{do} Gio: Maffoni, et R.^{do} Nicola Malossi, si principiò à dar mano alla detta Fabrica, e proseguendo la medesima sino alla volta del detto Choro, e posti li archi per proseguire il disegno già statto accettato anco da questi egg. ss.^{ri} sind.^{ci}, ed impegnati che fossimo nella detta cupola, mancando le elemosine, necessarie per dover proseguir detta Fabrica per esservi necessario de grossa Chiavi di ferro, et altre necessarie provisioni di materiali per il compimento della medesima, furono necessitati diversi ss.^{ri} nominati à prender di novo à censo, e volendo essere necessario il proseguimento per la compita opera hanno dovuto impegnare anco le susseguenti elemosina. dall' opera medesima ogn'uno di quest' ond.^o Conseg.^o la Fabrica da tutti lodata, e nel medesimo tempo comprendere la fatione, ed assistenza, et incommodo de medesimi ss.^{ri} dep.^{ti}, quali umilmente implorano da quest'ond.^o Conseglio il sollievo de debiti contratti per tal effetto rimanendo la medesima ad onor di Dio, e a vostro decoro, e prò, sicuri della loro generosità, e Giustizia esser assolti. Grat. Qual supplica cosi come sopra letta, e poi balotata è stata reietta con voti affermativi n.º 3 negativi 31.

Documento 41

1741 marzo 18. Venezia.

ASVE, Cancelleria Ducale: Senato *Terra*: filza 1930. Trascritto in BMC, G. SOMMI PICENARDI, *La famiglia Faglia*, Faldone: *Monografia sulla famiglia Faglia e appunti sulle famiglie...*, Arm. mss. II, A.II.3., pp. 121-122.

Conferimento a Giovan Battista Faglia, ai fratelli e alla posterità mascolina del titolo comitale come compenso per i servigi verso il Veneto Governo.

1741.18 Marzo in Pregadi

Sono pienamente convalidate dalle giurate informazioni ora lette dal Magistrato sopra le fedi, le benemeritenze distinte di Gio: Batta Faglia, che per tutto il corso della passata neutralità ebbe ad impiegare la propria fede, e talento con intiera soddisfazione de' Pubblici Rappresentanti di Brescia, e Proveditori Generali, nelli maneggi trattati cogli' Esteri Comandanti, passando a tal' effetto a proprie sue spese a Milano, e Torino. Trovando però conveniente e giusto l'equità pubblica di dar qualche testimonio al medesimo della pubblica Munificenza, l'annuisce al prudente suggerimento del Magistrato stesso, col rimettere alla sua prudenza di estendere terminazione, con cui resti conferito al predetto Gio: Batta Faglia, posterità mascolina, e sua famiglia, uno dei Vicariati di Verona, coll'annesso titolo di Conte, per rassegnarla poi alla pubblica approvazione: ciò che voglia ad animar anche con tal esempio altri sudditi a distinguersi nella fede, e devozione verso la Signoria Nostra.

1740, 17 marzo in Collegio

M.A. Pizzoni Segretario.

Documento 42

1741 maggio 4. Venezia.

ASVE, Cancelleria Ducale: Senato *Terra*: filza 1933. Trascritto in BMC, G. SOMMI PICENARDI, *La famiglia Faglia*, Faldone: *Monografia sulla famiglia Faglia e appunti sulle famiglie...*, Arm. mss. II, A.II.3., pp. 123-123.

Conferimento del titolo comitale di Terrazzo a Giovan Battista Faglia, ai fratelli e alla posterità mascolina.

1741. 4 Maggio in Pregadi

Estesa dal Magistrato sopra Feudi, relatione al decreto 18 marzo decorso l'ingionta Terminazione, per cui viene conferito in ragion di feudo, e coll'annesso titolo di Conte al fedel Gio: Batta Faglia, sua Posterità Mascolina, e famiglia, uno de Vicariati di Verona, denominato Terrazzo, a quella Camera sottoposto, e spettante alla Giudicatura di quell'Avvocato fiscale, con tutte quelle prerogative, ragioni, e facoltà, che attualmente vengono esercitate, e godute dal medesimo Avvocato Fiscale.

Resta la detta terminazione dall'Autorità di questo Consiglio approvata.

M. A. Pizzoni Segretario.

Documento 43

1750 settembre 9. Chiari.

APCs, Libro: *Memorie relative alla chiesa della Beata Vergine di Caravaggio*, T.2., f. 240r.

Documento di vendita dell'altare maggiore della Parrocchiale alla chiesa della Beata Vergine di Caravaggio.

Cesso il sudetto Capitale al Reverendo Signor don Nicola Malossi per l'acquisto fatto dell'Altare Marmoreo Maggiore della Parochiale di Chiare come da scrittura in Atti di Me Bartolomeo Pederzolo Can.^{re} sotto il dì 9 7bre 1750 a Sconto delli Scudi n° 250 prezzo fissato per detto Altare a quale...

Documento 44

1761 novembre 28. Chiari.

ACCs, *Libro delle spese per la nuova torre*, B.I.13., f. 207v.

Vendita del Tabernacolo di legno dell'Olmi a don Giovanni Nella curato di Carisolo in Val Rendena.

Il Reverendo Signor Giovanni Nella Curato nella Terra di Carezolo in Valle Rendena di Trento deve dare Filippi n° settanta di Lire undeci soldi cinque per cadauno alla Fabrica della Torre, ed questi per compra di un Tabernacolo di legno era [sic] all'Altar Maggior venduto al detto Reverendo Nella, come da scrittura del dì 28: 9bre 1761...

Documento 45

1791. Roma.

BMC, S. A. MORCELLI, *Memorie della Prepositura clarense 1790-1815*, Arm. mss. B.II.6., f. 5v.

Migliorie da farsi alla chiesa da parte del prevosto Morcelli.

Nel corpo della Chiesa sopra le colonne aprire due finestre per parte, e aggiugnere tre pitture per parte: di sotto formare di legno un cornicione colla sua fascia, e imbiancare colle svenature, etc..

Documento 46

1816 aprile 21. Chiari.

APCc, Faldone: *Organo Biroldi (1817), carteggio e ricevute di pagamento*, Cartella: *Biroldi, Organo*, E.2.1.

Minuta della lettera inviata dalla Fabbriceria Parrocchiale a Eugenio Biroldi per invitare l'organaro a fornire il progetto di un organo da collocare nella Parrocchiale. Dal testo si evince che la fabbriceria non aveva ancora deciso di spostare il sito dell'organo in controfacciata, sopra la porta principale.

La fabbriceria è in determinazione di costruire un nuovo Organo per la Parrocchiale. desidera un organo magnifico, forte, e sontuoso, e che sia adattato alla vasta Chiesa. Egli deve essere collocato in una incavatura laterale del coro sotto ad un'altissima cupola, e per conseguenza deve esser assai forte se ha da corrispondere. Li Signori Amati di Pavia, e Serassi di Bergamo sono concorsi, ed hanno presentato ciascuno il loro piano per un organo di sedici piedi. Siamo informati dell'abilità, ed onestà di V. S., e perciò ameressimo [sic] assai far fare il nostro organo da lei. quando ella vi aspiri potrebbe mandarci quel piano, che crede più opportuno per un organo sontuoso, e farci un cenno anche sul prezzo, che fatti sul medesimo quei riflessi che crederemo opportuni stabiliremo anche un giorno in cui ella possa venire costà per meglio convenire. avverta, che il nostro vecchio organo è del celebre Antegnati, nel quale esiste una gran quantità di fino metallo, cioè stagno in foglia, il quale vogliamo tutto impiegato nel nuovo, e che il restante del materiale che ci può abbisognare lo somministreremo noi pure. Avverta inoltre, che se fusse possibile costruirlo qui in paese ciò sarebbe il massimo nostro desiderio. Lo preghiamo di sollecito riscontro per vostra norma, in attenzione di che la protettiamo la nostra distinta stima, e considerazione.

Documento 47

1818 giugno 5. Chiari.

APCc, Faldone: *Organo Biroldi (1817), carteggio e ricevute di pagamento, Cartella: Mandati di pagamento per il nuovo organo (1818), E.2.1.*

Distinta di pagamento per i lavori compiuti per riattare la cassa d'organo dopo il trasporto dal presbiterio alla controfacciata.

La Rispettabile Fabbriceria della Chiesa Parochiale di Chiari deve dare per il Cimiero fatto in cima alla Cassa dell'Organo per il prezzo di lire £ 75=
per li due vasi Lateralali al cimiero ad 30 per cadunno £ 60=
per li due Ornati fatti nei due campi della cantoria a £ 27 l'uno £ 54=
Luigi Petroboni Intagliatore di Lovere.

Documento 48

1837 agosto 14. Bergamo.

APCc, Faldone: *Restauro Chiesa Parrocchiale II, Cartella: Lettere inerenti ai restauri della Parrocchiale, E.1.2.*

Lettera indirizzata dal Mosconi al cugino Don Vincenzo Faglia nella quale il nobile bergamasco offre al cugino interessanti notizie su Francesco Tessa indicato da Giacomo Moraglia per la decorazione a chiaro scuro della Chiesa Parrocchiale.

L'abilità del Signor Tessa è tale da poter riuscir assai bene nell'opera anco come ornatista fu passabilmente la figura [sic]. La mia sala, alcune da Conti Moroni, Maffei ed altre furono molto lodate. [illeggibile], che si metta, che esso provveda di continuo personalmente all'opera, o che non sia mai abbandonata dalla sua persona. È molto onorato, ma pare, che sia meglio intendersi prima pel prezzo, o lasciare che il lodo, e il prezzo sia determinato dal direttore dell'opera, o da perso-

na dell'arte...

Documento 49

1839 settembre 9. Chiari.

APCc, Faldone: *Restauro Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglioni delle quadre*, E.1.3.

Invito ai Sindaci delle Quadre da parte della Commissione per i restauri della Parrocchiale per una riunione al fine di determinare eventuali riforme ai pennacchi della cupola.

I Restauri già incominciati del Coro di questa Chiesa Parrocchiale secondo il disegno del Signor Architetto Giacomo Moraglia di Milano, rendono necessarie alcune riforme anche alle quattro Medaglie dette delle Quadre, che furono dipinte a cura dei religiosi nostri Maggiori.

I sottoscritti però prima che si ponga mano al lavoro, si fanno un dovere di invitare i Signori Sindaci di questa Quadra di ad intervenire in quest'Ufficio venerdì 13. Settembre andante alle ore 10. antimeridiane ad oggetto di esporre in proposito il loro parere.

Documento 50

1840. Bergamo (?).

APCc, Faldone: *Restauro Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglioni delle quadre*, E.1.3.

Da Luigi Trécourt (?) alla Commissione dei restauri. Si tratta degli abboccamenti preliminari al contratto e in particolare si evince la preoccupazione dello scrivente di assicurarsi comunque, qualora il Diotti diventasse indisponibile a seguire la dipintura del Trécourt, la prosecuzione del lavoro.

L'artista lavorò 3 Mesi a Cremona in Casa del defunto Podestà Signor Bolzesi e la sua giornata fissata dal Professor Diotti fu di L. 12 fine oltre l'alloggio e la Tavola= Non si trattava allora che di ristrutturazioni ad alcuni affreschi del Suddetto Diotti...

Nel caso che la fabbriceria bramasse assolutamente che fosse spiegata nella Scrittura la straordinaria assistenza del Professor Diotti, l'Artista desidera del pari che venga dichiarato che se mai il Professore Diotti durante il tempo dell'esecuzione dell'opera avesse ad infermarsi od anche a mancare (che Dio non voglia) non abbia mai una tale emergenza ad apportare nocumento di sorte all'artista suddetto, il quale ritiene di voler continuare l'opera da se solo senza interruzione a piena esecuzione del presente contratto.

Documento 51

1840 marzo 30. Chiari.

APCc, Faldone: *Restauro Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglioni delle quadre*, E.1.3.

Contratto col pittore Luigi Trécourt per la dipintura del pennacchi.

La composizione dei Cartoni e dei Bozzetti dovrà farsi dal Signor Trecourt sotto la frequente direzione e sorveglianza e coll'ajuto dell'esimio Professore Signor Giuseppe Diotti, che qui presente, e colla sua firma dichiara di assumersi un tale incarico e vi si ritiene obbligato. Lo stesso Signor Professore Diotti promette di portarsi qui sopra luogo per esaminare l'opera, onde fare quell'osservazioni che egli credesse del caso...

I Bozzetti dei quattro Medaglioni dovranno dal Pittore essere ceduti alla Commissione, che a ciascuna delle Quadre farà dono di quello, che l'appartiene, per collocarlo a perpetua memoria nella propria chiesa campestre...

Documento 52

1840 novembre 5. Chiari.

APCc, Faldone: *Restauro Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglioni delle quadre*, E.1.3.

Dalla Commissione dei Restauri ai Sindaci delle Quadre per comunicare che la dipintura dei pennacchi sta volgendo al termine. Si esprime la possibilità (non compiuta) di porre, a ricordo della spesa sostenuta, una lapide commemorativa invece della prevista scritta alla base degli affreschi.

Essendo ormai presso al loro termine le quattro Medaglie egregiamente dipinte dal Sig. Luigi Trecourt; questa Commissione si pregia di prevenire le LL: SS. che allo scopo si conservare memoria della spesa sostenuta dalle singole Quadre per la propria Medaglia, si è disposto di sottoporre a ciascuna la relativa Iscrizione del tenore seguente:

AERE .	CURIAE .	ZEBETINAE
— —	— —	CORTEZANI
— —	— —	MARENGHAE
— —	— —	VILLATICI

Siccome però si È presentito che alcuna delle Quadre bramerebbe, che la iscrizione, anziché dipinta, fosse scolpita in marmo; così se ne dà l'avviso alle SS. LL. affinché, se bramano, si compiacciano prontamente di dare gli opportuni ordini, e di sostenerne la spesa.

Documento 53

1840. Chiari.

APCc, Faldone: *Restauro Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglioni delle quadre*, E.1.3.

Pagamenti da parte delle Quadre al Trecourt per la dipintura dei pennacchi della cupola.

Somme pagate dalle Quadre a conto della loro Medaglia

1840 . di 20 Marzo.	Sindaci della Quadra Villatico	£ 300.00
“ “ 5 Agosto.	Sindaci della Quadra di Cortezano	“ 213.75
“ “ 20 9bre.	Sindaci dlla Quadra di Zeveto	“ 625.05
“ “ d. d.	Sindaci della Quadra di Marengo	“ 200.00

Documento 54

1841 novembre 22. Milano.

APCc, Faldone: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Grande Pala nella Suasa del Coro*, E.1.1.

Lettera di Francesco Cavezzali ad Antonio Rota. In essa il Cavezzali esprime le proprie idee riguardo ai pittori più valenti del periodo, al fine di indirizzare la committenza a una oculata commissione per la grande pala del coro.

Preg.mo Signore

La di lei lettera del 18 andante à lusingato assai il mio amor proprio perchè essendo io senza merito alcuno Ella à voluto riputarmi atto onde proporre un artista al quale si offerirà stupenda elezione ben rara a nostri tempi, per aumentare la propria gloria e quella della Patria comune.

E per entrar subito in materia le confesserò che è difficile cosa lo sciegliere un pittore per una gran Pala d'altare giacchè non basta un nome celebre per essere sicuro di una bell'opera ma è mestieri conoscere se chi deve eseguirla senta in sè o sia idoneo a svolgere il severo argomento.

E per non tacere di quelli che Ella mi nomina dirò che se Hayez il più grande pittore de' nostri di avesse ad accettare l'impresa opererebbe in modo da contentare anche i più schifiltosi ma sopracarico com'è di lavori non credo si vorrebbe assumere l'incarico tanto più che l'argomento non è di quelli che egli più ami. Lipparini da alcuni anni abusa della fama che acquistavasi. Un comporre esagerato un disegnare manierato un effetto teatrale formasi ora il suo stile: in appoggio alle opere da lui esposte a Brera quest'anno. Gregoretto non lo conosco ma lo sento vantare per esperto. Schiavoni è pittore sdulcinato, scorretto e ciò dico con pace de' suoi panegeristi. Io onoro Diotti per quello che à fatto ne passati tempi: ora non so se sia più vecchio per l'arte che carico d'anni: Treccourt à fama troppo bambina, è valente, ma freddo anzi che nò. Non parliamo di Camuccini, né di Agricola. Il primo non dipinge più: il secondo è il vero ceretano della Pittura. Il toscano Bezzuoli à bella fama ma è pittore molto diseguale che è quanto dire incerto l'esito di bell'opera. Il bergamasco Coggetti oltre di essere distinto frescante è assai riputato ne lavori all'olio: ma non à nome in Lombardia. E non volendo parlare degli altri pochi pittori italiani viventi degni di fama, mi riservo di trattenerla sopra i tre che a mio avviso potrebbero degnamente essere chiamati alla bella commissione.

Podesti, il cui nome vale un elogio, sarebbe il solo pittore capace di eseguire incomparabilmente il grandioso dipinto. Educato sugli esemplari dei bei tempi si fece conoscere con opere che onorano la penisola. Il S. Lorenzo eseguito per la Cattedrale d' Ancona è un sublime lavoro in cui alla bellezza della composizione agli effetti della scena imponente vi campeggia uno stile correttissimo col colorito della scuola di Raffaello. Non so dove s'appoggi l'epiteto di antiquato, che anzi il rimprovero che ora si dà a sì esperto professore è di scostarsi dalla severità delle passate sue opere e di essere egli pure trascinato dalla moda. Chi più antiquato del Diotti! Però quando il vuole Podesti ritorna al dovere. Io dimando se si può dipingere meglio del modo con cui è eseguito il ritratto dell'eminentissimo Maj, commessogli dal Municipio di Bergamo e che fu esposto l'anno passato a Brera! Il Sig. Conte Tosi nome tanto caro alle arti belle acquistò ora il Tasso, terza replica con aggiunte e variazioni stupendamente dipinto e che rittengo formerà opera dell'e-

sposizione del 1842 a Brera. quando egli il voglia nessuno lo pareggia nella potenza della tavolozza. Che se egli avesse ad accettare il lusinghiero incarico io sono sicuro opererebbe in modo da meritarsi una novella corona. Ma Ella dice benissimo bisognerebbe aspettare molto tempo; però trattandosi di sacro soggetto e la destinazione un tempio potrebbe obbligarsi a far presto: se lo si volesse interpellare io potrei farlo, essendo seco lui in continuo carteggio, e diretta confidenza.

Il secondo è Bellosio della cui potenza d'ingegno e maestria di pingere si ebbe luminosa prova nel gran quadro del diluvio universale. Educato questi alla severa scuola di Palagi ne apprese tutta la mestria dell'arte e fornito di molto ingegno superò quanti ebbe per condiscipoli. Gli si rimproverò in vero nel suddetto gran quadro il tocco libero del frescante una monotonia di colorito ciò nullameno anche gli aristarchi dovettero convenire esservi de' pezzi non indegni del Domenichino e di Guido. Ma Bellosio è per molti anni occupato a frescare per la Corte di Torino e non lavora che all'olio che nell'inverno dunque incerta l'epoca sulla quale dovrebbe terminato il suo lavoro.

Finalmente evvi Carlo Arienti uomo di molta fantasia disegnatore eccellentissimo il quale eseguì pochi quadri sì ma stupendi. Disgrazie di famiglia lo disturbarono per alcun tempo ma non lo à perduto che per la Congiura de' Pazzi per la Parsina per la scena della strage degli innocenti, allogatogli dall'Imperatore, or ora ultimato e collocato nel rango de più valenti: Sabatelli lo propose nella sua lunga assenza qual sostituto alla Accademia. Sabatelli è poco simpatico pittore ma grande disegnatore. Hayez stesso quando non può accettare un lavoro consiglia l'Arienti per lo che lasciando io il merito a tutti, non temo di confermare essere egli in Milano dopo l'Hayez il primo pittore. All'abilità unisce un grande disinteresse, opera più per l'arte che per il guadagno. In un paio d'anni, tempo indispensabile per il lavoro della Pala, dovrebbe ultimare il dipinto e al certo con sua gran lode e con quella della illustre committente.

Eccole distinto Signore il mio sentimento. Pria di terminare essa le rivolgo affinché voglia compiacersi di presentare alla rispettabilissima Comm. de' Restauri della insigne Chiesa della di lei Patria le mie sincere congratulazioni per le opere fatte eseguire p quelle decretate che tornano all'onore d'Italia tutte e nello stesso tempo la ringrazio p la compiacente adesione al di lei pensiero di sentire quanto la mia pochezza poteva presentare in proposito di sì sublime argomento.

Aggradisca i sentimenti di stima coi quali ò l'onore di sottosegnarmi.

Documento 55

1842 luglio 8. Chiari.

APCc, Faldone: *Restauri della Chiesa Parrocchiale III*, Cartella: *Medaglione del martirio. Bellosio-Sogni 1850*, E.1.3.

Memoria dell'esecuzione delle lunette con episodi della vita dei santi Martiri Faustino e Giovita eseguite dal pittore Luigi Trécourt.

Ad perpetuam rei memoriam: Le due Medaglie alloggiate al Pittore Luigi Trécourt come dall'unita Scrittura di Contratto, furono eseguite =

L'una, cioè quella nel Lunettone superiore alla nuova cappella di S. Luigi, nell'anno 1841 a tutte spese del defunto Reverendissimo Prevosto Don Paolo Bedoschi di stimata memoria -

L'altra nel Lunettone superiore alla Cappella della B. V. delle Grazie nell'anno 1842

a tutte spese della Signora Lucrezia Perugini Vedova Formenti Francesco. -
Chiari li 8 luglio 1842.

Documento 56

1842 settembre 15. Milano.

BMC, Faldone: *Miscellanea relativa spese di Chiesa*, Cartella: *Lettere che hanno relazione agli artisti che dipinsero nella nostra chiesa parrocchiale*, Fascicolo: *24 Lettere del D.r Fr(ance)sco Cavezzali di Lodi dal 1847 al 1850 riflettenti artisti che lavorano per la chiesa parrocchiale di Chiari*, Arm. mss. II, B.II.4.

Lettera di Francesco Cavezzali ad Alessio Rota. Notizia circa la presenza del Podesti a Milano e descrizione del cartone approntato per la pala di Chiari.

Podesti nella invenzione di questo lavoro ebbe in mira duplice scopo e di scostarsi dalla solita maniera con cui si raffigurano i Santi martiri trasportati in cielo dagli angeli colla visione del Paradiso e di rappresentarli invece Essi medesimi come i Protagonisti, che mettono lo spettatore a parte della beata visione.

I due Santi stanno in piedi uno destra, l'altro a sinistra di chi arriva. S. Faustino è alla diritta e mostra le palme e la corona del martirio presentate sopra una patera d'oro da due angeli che occupano la parte inferiore del quadro, mentre coll'altra mano accenna al Sal-vatore che due angeli in rimuovendo delle nubi scoprono assiso in trono nello splendore di sua maestà, circondato da Srafini ed altri spiriti celesti. Tutto ciò campeggia nell'alto del quadro. Gesù Cristo è nell'atto di esaudire le preghiere di chi a Lui si rivolge. S. Giovita guarda lo spettatore protendendo il braccio come a tutela del popolo, mentre coll'altra mano appoggia sur un ginocchio il libro de' vangeli.

La luce che illumina la scena si parte e diffonde dal Signore, rischiarando le figure di taglio per cui rimangono per la maggior parte in ombra e campeggiano sullo splendore del cielo per riflesso del corpo degli angeli.

L'età dei Santi è de' 40 anni: l'abito alla romana con tunica e manto. Le figure principali sono cinque...

Documento 57

1844. Milano.

Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti dell'I. R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1844, Milano 1844, p. 39.

Elenco delle opere di Francesco Podesti esposte all'Accademia di Brera nell'anno 1844

XV SALA

Podesti Francesco

Cavaliere dell'ordine di S. Gregorio Magno

Socio d'arte di quest'I. R. Accademia

322. Il re David colla sposa Micol, di commissione del sig. conte Carlo Castelbarco I. R. Ciambellano.

323. Il patrocinio dei santi martiri Faustino e Giovita, per la basilica Faustiniana di Chiari.

324. Ritratto di una bambina, di commissione del sig. dott. Cavezzali, socio d'ono-

re di quest'I. R. Accademia.

325. La *Toilette* di Venere, di commissione del sig. Gaggi banchiere.

Documento 58

1848 marzo 7. Chiari.

APCc, Faldone: *Restauro Chiesa Parrocchiale II*, Cartella: *Battistero*, E.1.2.

Lettera della Fabbriceria Parrocchiale a Francesco Cavezzali in cui si comunica la decisione di affidare ad Abbondio Sangiorgio la scultura del nuovo Battistero.

Venendo ora ad altro non meno importante argomento, la scrivente si fa in dovere di darle notizia, che ogni vertenza coi Signori Monti per noto Gruppo del Battistero è ormai ultimata, essendosi restituito a quest'Ufficio il Promemoria del Contratto stipulato col defunto loro Genitore, a che d'unanime accordo viene sin d'ora prescelto per l'esecuzione dell'opera stessa il Cav. Abbondio Sangiorgio del quale si sta perciò attendendo il relativo Progetto, onde procedere poscia alla definitiva stipulazione del contratto.

Documento 59

1849 marzo 12. Chiari.

APCc, Faldone: *Restauro Chiesa Parrocchiale II*, Cartella: *Battistero*, E.1.2.

Lettera dalla Commissione per i restauri a Giacomo Moraglia. Notizia dell'avvenuta scelta del bozzetto per il Battistero approntato dal Sangiorgio.

L'egregio Scultore Cavalier Sangiorgio venuto qui a presentare tre modelli della desiderata opera del Battistero, ebbe a far osservare alla Commissione la necessità di alcune modificazioni, onde il gruppo, che si sarebbe prescelto, non abbia ad essere sacrificato per difetto di luce.

Egli è perciò, che il prelodato Scultore viene colla presente da V. S. Pregiatissima onde divisare ai mezzi più opportuni ad ottenere l'intento. Non dubita la Commissione ch'Ella sarà per prestarsi ad assecondarlo con tutta quale premura e perizia, di cui la Commissione stessa più reiterata e luminosa prova.

Documento 60

1850 giugno 24. Chiari.

APCc, Faldone: *Restauro Chiesa Parrocchiale II*, Cartella: *Battistero*, E.1.2.

Contratto con Abbondio Sangiorgio per il gruppo del Battistero.

Tra i medesimi si stabilirono le seguenti basi del Contratto per la formazione del Battistero di questa Parrocchia, consistente in un gruppo di due figure al vero, cioè di nostro Signore G. Cristo e di S. Gio Battista, marmo Carrara 1.^{ma} qualità, in due pezzi riuniti insieme; colla sottoposta conchiglia pure di marmo di 1.^a qualità, sostenuta dagli emblemi dei quattro Evangelisti, e questi in marmo pure di Carrara di

2.^{da} qualità perline; il tutto secondo il pensiero del prescelto modello da lavorarsi dal perlo dato Signor Professore a tutto fior d'arte, e da darsi posto in luogo a tutte sue spese, a suo rischio e pericolo; ben inteso che la parte manuale d'ajuto sarà a spesa della Committenza.

L'epoca in cui il lavoro deve essere consegnato e compiuto sarà non più tardi del Gennajo 1853 cinquantatre.

Il prezzo tutto compreso viene convenuto, a dettame di quanto verrà fissato dall'egregio Signor Dottor Cavezzali, nella differenza imposta tra le parti contraenti, avendo il Professore fatta domanda di £ 15/m; a la Commissione avendone offerte sole £ 15/m.

Documento 61

1913 Giugno. Brescia.

APCc, Faldone: *Restauri Chiesa Parrocchiale I*, Cartella: *Incarto relativo alle Visite fatte ai Muri della Parrocchiale dal Sig.r Architetto Cav. Luigi Arcioni e Pratiche relative al progetto di Copertura alla Cupola della Parrocchiale stessa*, E.1.1.

Ipotetica ricostruzione della struttura originaria del duomo di Chiari nella relazione sulle murature stilata da Luigi Arcioni.

Prima di parlare dei lavori di compimento della cupola, ci sembra opportuno tornare un pò [sic] indietro e risalire col pensiero al tempo in cui venne ideata. Come si presentava la basilica Faustiniiana intorno la metà del Settecento?

All'esterno, la facciata non era probabilmente che una greggia muraglia, nel cui mezzo per altro - qual solitario gioiello - campeggiava un grazioso portale in pietra di Botticino lavoro dei primi anni del XVI secolo, stoltamente tolto e manomesso quando si costruì la nuova facciata.

Anche un grande occhio circolare doveva esistere sopra il portale, ma forse senza contorni sagomati, perché di questi non si rinvennero avanzi.

Le alte pareti dei fianchi, corrispondenti alla navata centrale, erano semplici e disadorne, con piccole finestrelle a doppio sguancio ed arco acuto, aperte sulle assi delle campate interne.

Le inferiori, chiudenti le due navate laterali, rotte qua e là dallo sporto di posteriori cappelle e cappelloni, di forme e decorazioni svariate, mentre avevano perduto il sapore antico, non potevano presentare che inarmonici e confusi ammassi di costruzioni - del resto poco visibili - essendo rasenti o incastrate nelle contermini private abitazioni.

L'abside sola - probabilmente poligonale - spaziando in campo libero, forse conservava ancora intatte le schiette forme originarie ed i limitati adornamenti.

Visto l'esterno, entriamo.

All'interno, la navata maggiore, con le sue colonne a filari di mattoni a vista e interposti dischi di calcare, ornate di semplici capitelli cuneiformi, coi suoi archi a sesto rialzato pur di mattoni e conci di pietra, con le sue volte a crociera illuminate da strette e oblunghe finestrelle ogivali, doveva affermarsi qual modesto, ma geniale ed armonico saggio, dell'arte architettonica lombarda del Quattrocento.

Anche il presbiterio ed il coro, forse serbavano ancora le semplici e castigate linee della navata maggiore, quantunque infarciti di mobili e dipinti.

Le navate minori invece, stante le grandi aperture praticate nei muri d'ambito per la creazione di cappelle e cappelloni, e la conseguente manomissione delle origi-

narie finestre, non solo avevano perduta l'antica severità ma dovevano apparire piuttosto slegate e disformi.

Cappelle ed altari infine, di stile diverso e di diversi autori, coi lucidi marmi, coi rigogliosi dipinti e le sparse dorature, cantavano liberamente indipendenti le singole lor note, vibranti o dimesse, armoniche o stonate.

Ora, dato questo insieme di cose, vecchie e men vecchie, belle e men belle, ricche e quasi povere, quale dovette essere il pensiero dell'ignoto architetto settecentista chiamato al completo rifacimento del presbiterio e del coro?

Non è dubbio, che il primo pensiero sia stato quello di fare in queste parti della chiesa, opera del suo tempo e del suo stile, senza punto curarsi del rimanente; ma si può anche credere, che mentre provvedeva la presbiterio ed al coro, la sua mente vagasse più lontano, e vedesse ridotta nel preferito stile, tutta la basilica.

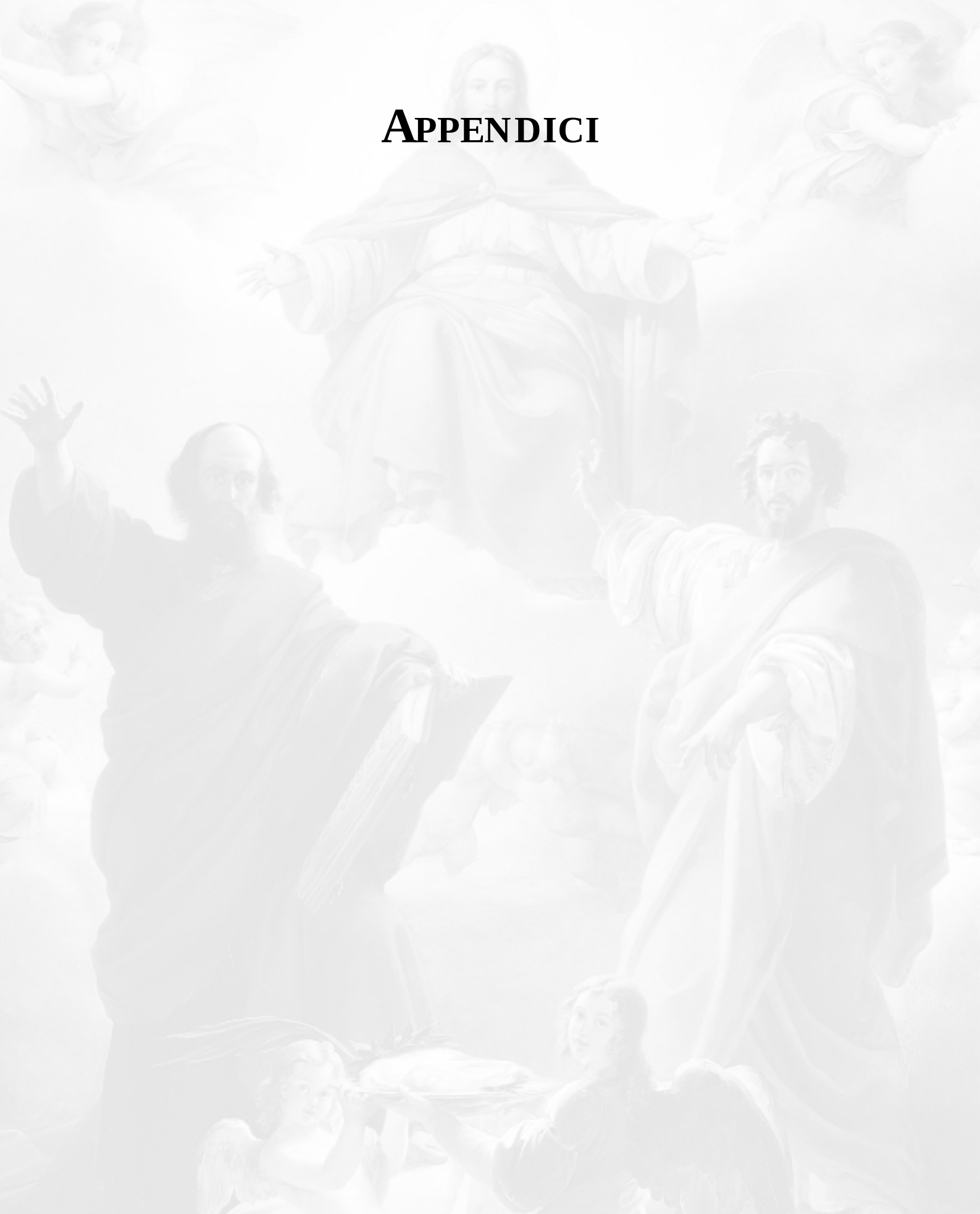
Esempi di consimili riduzioni, o trasformazioni, perpetrate nei secoli scorsi ed anche in tempi vicini, ve ne sono centinaia; ora, generalmente biasimate; in addietro, glorificate.

Comunque sia, l'opera dell'architetto settecentista non ebbe seguito, anzi - non sappiamo se per avversità di tempi, per contrari pareri o mancanza di pecunia - all'esterno rimase sconciamente incompleta.

I successori - e dentro e fuori della chiesa - idearono e compirono altri non pochi importanti lavori, con nuove norme e diverso stile; forse senza rivolgere uno sguardo al lavoro settecentesco, e senza un pensiero al compimento della sventurata cupola.

Ma lasciando stare induzioni che potrebbero parere azzardate, la conclusione di questa lunga premessa è questa: che la parte posteriore della basilica sorse indipendente dal corpo principale, e pertanto, mentre vi è materialmente legata, se ne stacca, non solo per lo stile, ma anche per l'equilibrio delle masse murali...

APPENDICI



1432, 31 marzo	Posa della prima pietra della chiesa nuova. È prevosto Davide Bigoni.
1478-1500	<i>Faustino Bosetti prevosto di Chiari.</i>
1481, 15 aprile	Il prevosto Faustino Bosetti ripete il rito della posa della prima pietra. È architetto Filippo da Caravaggio.
1481, 17 dicembre	Il cardinal Rangoni ottiene l'esenzione dalle gabelle della Serenissima per poter proseguire la costruzione della chiesa.
1487, 17 novembre	È certificata la presenza a Chiari di Bernardino da Martinengo, per il contratto di garzonaggio con tale Maffeo q. Bartolomeo Capluti.
1500, 16 marzo	La chiesa viene consacrata dal Vescovo Leone di Scizia, vicario generale del vescovo di Brescia Paolo Zane. Si consacrano l'Altare Maggiore dedicato ai Santi Faustino e Giovita, l'altare dell'Immacolata Concezione e quello di san Nicolò. La Scuola del Santissimo Sacramento acquista un terreno per erigervi la cappella del Corpus Domini.
1507	Bolla di Giulio II che conferisce alla Comunità di Chiari il jus patronato e il jus praesentandi
1512, 12 ottobre	Liquidazione degli eredi di Leonardo Leuber costruttore dell'organo.
1513, 13 aprile	Rinnovo del contratto con Gasparo da Coirano per il portale maggiore della Chiesa Parrocchiale.
1522, 21 ottobre	Filippo de Veggis, vicario generale del vescovo Paolo Zane, consacra gli altari dedicati al Corpus Domini, a san Giacomo, san Fermo, san Giuseppe e san Silvestro.
1526, 8 ottobre	Mons. Mattia Ugoni, vescovo titolare di Famagosta consacra gli altari dei santi Giovanni Battista e Cristoforo, di san Bartolomeo e dei santi Antonio da Padova e Giustina.
1560, 6 settembre	È la data che appare sull'antica vasca battesimale del Duomo.
1571	Viene costruito l'organo nuovo per opera di Graziadio Antegnati.
1590, 3 febbraio	Si delibera la costruzione delle sedie del coro.
1602	È la data segnata sul quadro di san Pietro Martire, dipinto da Giuseppe Tortelli senior, un tempo in Duomo.
1612	Don Agostino Gallo assegna alla Comunità mille Lire planet perché entro due anni dalla sua morte si provveda all'ancona per l'altare maggiore di San Faustino.
1615, 3 febbraio	Si commissiona a Giuseppe Bulgarini la soasa per l'altar maggiore. Su suo consiglio vengono chiusi i tre finestroni centrali dell'abside e ne vengono aperti due nelle pareti laterali del presbiterio.

1616, 30 gennaio	A seguito della supplica del canonico Angelo Bosetti si delibera la costruzione della Cappella di san Carlo Borromeo.
1616, 1 giugno	Sono documentati pagamenti a Francesco Giugno per la pala dell'altar maggiore e a Giuseppe Bulgarini per l'ancona.
1616, 27 luglio	Iniziano i lavori della Cappella di san Carlo presso l'antica immagine di sant'Erasmo.
1616, 3 settembre	I fratelli Della Rovere sono citati nel libro delle spese della chiesa di Santa Maria per la dipintura dei misteri del Santo Rosario.
1619, 23 febbraio	La Cappella di san Carlo è conclusa e vi si poté celebrare Messa.
1620, 2 giugno/1653, 27 novembre	
<i>Pietro Pedersoli prevosto di Chiari.</i>	
1621	Vengono messi i quadri in coro. Sono opera dei fratelli Della Rovere. Pagamenti a tale Beltrami per doratura dell'ancona dell'altar maggiore.
1623	Viene indorata la cassa dell'organo.
1624, 13 ottobre	Saldo per la soasa dell'altare di san Carlo allo scultore Antonio Montanino. Pagamenti a Galvani e Gradoni per soffitta dell'ancona maggiore, e a Beltrami per doratura della stessa.
1625, 16 maggio.	Pagamenti al Montanino per le cornici degli otto quadri del coro.
1625	Pagamenti al Beltrami per la doratura delle cornici dei quadri in coro.
1626	Vengono fatti i due quadri nuovi, che erano sotto le finestre del coro, eseguiti ancora dal Fiammenghino.
1627	Pagamenti ai pittori Agostino Avanzi e Alessandro Sampilli per gli affreschi della Cappella di san Carlo.
1628	Viene dipinto il coro della chiesa di Santa Maria da Agostino Avanzi e Alessandro Sampilli per le finte architetture e Giovanni Mauro Della Rovere per le figure.
1630, 22 aprile.	Pagamenti a Giovanni Mauro Della Rovere a conto delle ante dell'organo.
1633	Data apposta alla cornice del Martirio dei santi Faustino e Giovita del Della Rovere.
1638	Viene indorata la cantoria di fronte all'organo.
1642	Si appronta un primo progetto ad opera di Agostino Avanzi della Cappella del Santissimo Sacramento.

1647	È compiuta la Cappella del Santissimo e viene iniziata la Cappella di san Giacomo.
1648, 10 settembre.	La pala della Cappella del Santissimo è compiuta e viene saldato per essa Pietro Ricchi.
1648, 11 ottobre.	Si dispone il trasporto della pala dell'altare per la nuova cappella del Santissimo Sacramento.
1648	Con quest'anno sono datate le tele degli Apostoli dipinte da Andrea Asper.
1649	Si inizia la Cappella di san Giuseppe.
1653, 28 novembre/1672, 15 maggio.	
<i>Giovanni Antonio Bigoni prevosto di Chiari.</i>	
1664-65	Viene collocata sulla parete sinistra della Cappella del Santissimo Sacramento la grande tela dell' <i>Ultima Cena</i> , di autore ignoto.
1666	Decreto vescovile di Marin Giorgi per l'erezione di una Cappella dedicata alle Sante Reliquie.
1669	La nuova fabbrica di Santa Maria è compiuta.
1672, 4 maggio/1722, 7 gennaio.	
<i>Giacomo Giugno prevosto di Chiari.</i>	
1673	Viene rifatto l'organo di Santa Maria e commissionata la cassa a Giacomo Faustini.
1675.	Viene dipinta la tela con la <i>Moltiplicazione dei pani</i> nella Cappella del Santissimo Sacramento, firmata dal vicentino Antonio Minozzi.
1676, 21 settembre.	Vengono commissionate ad Antonio Morone di Lovere le due tele oblunghe da collocare ai fianchi dell'altare del Santissimo Sacramento.
1687	Giacomo Faustini inizia a scolpire l'arca di San Bonifacio.
1690, 24 maggio.	La chiesa della B. V. di Caravaggio è ultimata e benedetta dal Vicario Generale di Brescia Ludovico Bigoni, dal Prevosto Giacomo Giugno, dal Capitolo, dalle Confraternite e dai Religiosi.
1692	È compiuta la controcantoria per Santa Maria, opera di Giacomo Faustini.
1697	La Cappella delle Reliquie risulta compiuta.
1699	È compiuta la pala dell'altar maggiore per la chiesa della B. V. di Caravaggio.
1706	Il Comune delibera la sostituzione dell'antico altare maggiore del Duomo con uno nuovo in marmo.
1707	Viene collocato il nuovo altare maggiore in Santa Maria, opera di Silvestro Ogna.

1707	Viene costruito l'organo della Chiesa della B.V. di Caravaggio opera pregevole degli organari bergamaschi Cadei.
1710	Si inizia la facciata di Santa Maria, che giunge all'altezza del cornicione nel 1719, ma che sarà compiuta solo nel 1816.
1712, 12 marzo	Si propone nel Consiglio Comunale di quel giorno di far dorare i ripiani su cui porre le reliquie dei santi. La Soasa è dorata da Giuseppe Tellaroli nello stesso anno.
1717	La pala dell'Angelo Custode di Marc'Antonio Franceschini è posta in Santa Maria.
1721, 5 settembre	Don Ottavio Otti lascia in testamento 500 scudi a patto che entro tre anni dalla sua morte si dia inizio alla costruzione del nuovo coro.
1722, 17 gennaio/1739, 26 novembre	
	<i>Giovanni dei Conti Faglia prevosto di Chiari.</i>
1722, 18 maggio	Giunge il permesso di demolire il vecchio coro da parte del Vicario Generale di Brescia Leandro Chizzola.
1722, 28 maggio	Il Canonico Pietro Faglia pone la prima pietra del nuovo coro. È progettista Antonio Corbellini.
1726	Nuovo altare di san Bartolomeo in Santa Maria. Stucchi di Domenico Minola.
1728	Pala di san Bartolomeo e quadri dell'intradosso di Antonio Faglia in Santa Maria.
1729	Altare di san Francesco di Antonio Biasio e pala di Giuseppe Tortelli, in Santa Maria.
1729	Due vasi di fiori dipinti da Antonio Fostinoni per l'Altare di san Bartolomeo in Santa Maria.
1731	Quadri dell'intradosso dell'altare di san Bartolomeo di Antonio Faglia, in Santa Maria.
1735	Altare dell'Angelo Custode di Antonio Biasio e dipinti nell'intradosso di Antonio Faglia, in Santa Maria.
1736	Antonio Biasio presenta il disegno dell'altare per la Cappella del Santissimo Sacramento. Il prezzo viene convenuto solo nel 1743.
1739, 12 luglio	Viene inoltrata la supplica al Comune perché si rinnovi a

spese dei Confratelli del Nero, l'altare di san Pietro Martire.

1739, 28 novembre/1768, 14 febbraio

Pietro Faglia prevosto di Chiari.

- 1744 Quadri dell'intradosso dell'altare di santa Lucia di Domenico Romani in Santa Maria.
- 1745 Altare di santa Lucia di Antonio Biasio in Santa Maria; pala di Francesco Monti.
- 1745 L'organo di Santa Maria risulta costruito da Giuseppe Bonatti in sostituzione di quello fornito nel secolo precedente dal Traeri organaro bresciano.
- 1748 Il prevosto Pietro Faglia munisce il coro di un nuovo altare maggiore pagandolo di tasca propria.
- 1750 Il vecchio altare maggiore della Parrocchiale viene acquistato dalla chiesa della Beata Vergine di Caravaggio.
- 1750 Viene rinnovato l'altare dell'Immacolata Concezione ad opera della famiglia Zola. È edificato in marmo e la pala viene dipinta da Pompeo Batoni.
- 1756 Pietro Faglia, a sue spese, fa rinnovare l'altare di San Giuseppe, edificato in marmo con statue di A. Callegari. La pala si deve al pennello di Giambettino Cignaroli.
- 1761 Il tabernacolo ligneo scolpito da Orazio Olmi per l'altare maggiore del Duomo viene venduto al parroco di Carisolo (Val Rendena).
- 1763 Il Faglia fa sostituire l'antico altare di S. Giacomo con uno nuovo in marmo con statue di Antonio Callegari, mentre la pala è dipinta da Pompeo Batoni, ma giunse a Chiari dodici anni dopo la morte del prevosto, nel 1780.

1769, 11 maggio/1790, ottobre

Angelo dei Conti Faglia prevosto di Chiari.

1791, 17 gennaio/1821, 1 gennaio

Stefano Antonio Morcelli prevosto di Chiari.

- 1792, 10 ottobre. Il prevosto Morcelli benedice la nuova cappella della B. V. delle Grazie.
- 1792 Pagamenti a Vincenzo Elena per il reliquiario dei santi Faustino e Giovita.
- 1794, fine febbraio Viene collocata nella Cappella della B. V. delle Grazie la *Sant'Agnese* del Teosa.
- 1794 Giuseppe Teosa dipinge le quattordici stazioni della Via Crucis per Santa Maria.
- 1807, 28 ottobre Il Teosa inizia la *Pentecoste* nel catino absidale del Duomo
- 1807, 10 dicembre L'affresco della *Pentecoste* viene inaugurato.
-

1818	La Chiesa Parrocchiale è interessata da un primo massiccio restauro: viene rifatto l'organo dalla ditta organaria Eugenio Biroldi, spostandolo dai fianchi dell'altare alla controfacciata; vengono aperte le due porte laterali nella facciata e allargate le finestre della navata, riducendole alle attuali a mezzaluna.
1821, 17 novembre/1841, 8 dicembre	
	<i>Paolo Bedoschi prevosto di Chiari.</i>
1825, 5 ottobre	Il progetto di Gaetano Monti per il Mausoleo Morcelli viene approvato dai rappresentanti del Comune, della Fabbriceria e della Congregazione di Carità.
1827	Giuseppe Teosa dipinge i tre affreschi del presbiterio della Chiesa della B. V. di Caravaggio.
1828, 20 ottobre	Inaugurazione del Mausoleo Morcelli.
1829, 6 settembre	La realizzazione dell'altare della B. V. delle Grazie viene affidato allo scultore Antonio Galletti.
1829, 8 luglio	L'architetto Angelo Vita fornisce la descrizione e la stima con i disegni per il nuovo altare della B. V. delle Grazie.
1831, 16 giugno	Il Galletti trasporta a Chiari l'altare della B. V. delle Grazie.
1837	Si costituisce la Commissione per i Restauri della Chiesa Parrocchiale. Si pensa come direttore dei lavori dapprima al Prof. Bianconi di Bergamo e, dopo il suo rifiuto, al milanese Giacomo Moraglia. L'appalto per le opere murarie è affidato ad Antonio Bottinelli.
1840, 30 marzo	Viene stipulato con Luigi Trécourt il contratto per la dipintura dei pennacchi della cupola. Sono rappresentati i protettori delle quattro quadre: san Pietro Apostolo, san Bernardo di Mentone, san Giovanni Battista e i santi Gervasio e Protasio.
1841	Viene aperta la Cappella di San Luigi di fronte alla Cappella della Madonna delle Grazie.
1841, 2 febbraio	Giacomo Moraglia fornisce i disegni della Cappella di san Luigi.
1841, 5 marzo	Contratto col Trécourt per gli affreschi delle lunette sopra le Cappelle di san Luigi e della B. V. delle Grazie.
1841, 2 settembre	La Delegazione provinciale approva il progetto per la nuova facciata affidato allo stesso Moraglia.
1842, 9 febbraio	Commissione per la pala del Presbiterio opera di Francesco Podesti.
1842, 4 settembre	Le pitture delle lunette vengono saldate al Trécourt.
1844, 6 aprile	Viene commissionata a Carlo Bellosio la pala per la Cappella di san Luigi.

1845, 14 febbraio	Spedizione di un bozzetto per la pala del Sacro Cuore.
1845, 15 luglio	Notizia dell'avvenuta commissione della pala del Sacro Cuore di Giuseppe Sogni.
1845	Carlo Bellosio fornisce la pala per la Cappella di san Luigi.
1845	Viene collocata in una cornice a stucco realizzata dalla ditta Peduzzi la nuova pala dell'altar maggiore dipinta dall'anconetano Francesco Podesti.
1846	Viene collocata la pala dipinta da Giuseppe Sogni raffigurante <i>Il Sacro Cuore di Gesù con angeli che reggono gli strumenti della passione</i> .
1846, 29 giugno	Prima notizia che la commissione per l'affresco del <i>Martirio</i> è stata assegnata al Bellosio.
1846	Viene approntato l'Altare della Cappella di san Luigi dallo scultore bergamasco Antonio Galletti su disegno di Giacomo Moraglia.
1846	Viene compiuta la nuova facciata del Duomo su progetto del Moraglia.
1847	La Fabbriceria Parrocchiale decide di ridurre la Cappella della B. V. delle Grazie nelle forme di quella di S. Luigi.
1848	Tomaso Castellini dipinge le cupole delle Cappelle di San Luigi e della B. V. delle Grazie.
1849	Domenico Biraghi dipinge a fresco le due lunette della Cappella delle Grazie.
1850, 13 maggio	Si commette al Sogni l'affresco del <i>Martirio</i> .
1850, 24 giugno	Viene stipulato il contratto per il Battistero con Abbondio Sangiorgio.
1850, 21 ottobre	Il dipinto del <i>Martirio</i> risulta già finito.
1851, 15 luglio	Il Moraglia fornisce i preventivi per l'erezione della cappella del Battistero.
1852	Il gruppo del Battistero viene collocato nell'omonima Cappella.
1864	Lo scultore clarense Emanuele Marcetti esegue i due angeli collocati sulle due acquasantiere scolpite anni prima da Antonio Galletti.
1865	È dipinta la lunetta del Galizzi raffigurante <i>San Luigi che riconcilia il fratello Rodolfo col cugino Vincenzo</i> per la Cappella di san Luigi.
1866	<i>San Luigi assiste gli appestati</i> , la seconda lunetta per l'omonima Cappella, viene dipinta da Luigi Galizzi.
1881, 6 settembre/1889, 15 novembre.	
	<i>Giovan Battista Rota prevosto di Chiari.</i>
1882	Viene venduto al Museo Patrio di Brescia il portale scolpito da Gasparo da Coirano nel 1513.

1883-1885	Giuseppe Bottinelli innalza la struttura della Cappella dei Sacri Cuori di Gesù e Maria (o Cappella Nuova).
1885, 10 maggio	La cappella dei Sacri Cuori è compiuta, dotata di un altare acquistato dalla cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza l'anno precedente.
1889-1927	<i>Giacomo Lombardi prevosto di Chiari</i>
1889	Luigi Galizzi dipinge quattro delle otto nicchie minori della Cappella Nuova.
1893	Il nuovo coro di Santa Maria è compiuto, e decorato da Luigi Tagliaferri di Lecco.
1900	Giuseppe Riva dipinge gli affreschi maggiori della Cappella Nuova con i <i>Trionfi del Sacro Cuore e dell'Immacolata</i> .
1905	Giuseppe Riva completa la decorazione delle quattro nicchie ai fianchi degli affreschi maggiori della Cappella Nuova.
1932-1958	<i>Enrico Capretti prevosto di Chiari</i>
1936-38	I decoratori Rubagotti di Coccaglio ripuliscono i chiari-scuri del Tessa e eseguono gli affreschi della cupola nella Cappella Nuova sostituendo quelli di Chimeri e Franchini. In occasione del Congresso Eucaristico Interparrocchiale, tenutosi a Chiari, viene rinnovato completamente l'organo dalla ditta Balbiani Bossi di Milano.
1959-1967	<i>Pietro Gazzoli prevosto di Chiari</i>
1962-1963	Pietro Repossi esegue la nuova porticina del Tabernacolo
1967-1988	<i>Guido Ferrari prevosto di Chiari</i>
Anni '80	Vengono restaurate alcune pale del Duomo
1988...	<i>Angelo Zanetti prevosto di Chiari</i>
1994	Secondo le norme del Concilio Vaticano II vengono collocati il nuovo altare in bronzo per la celebrazione e l'ambone in marmo bianco di Carrara.

1564-1810

Documenti della Deputazione alla Fabbrica del Duomo Nuovo, 2 voll., ristampa anastatica a cura di L. Mazzoldi dei documenti della Deputazione conservati presso l'Archivio Capitolare del Duomo di Brescia, Brescia.

1588

C. Baronio, *Annales ecclesiastici auctore Caesare Baronio Sorano Congregationis Oratorii Presbytero*, Tomus I, Roma.

1602

A. Martinengo, *Vite de' gloriosissimi Santi Martiri Faustino, et Giovita, & di Sant'Affra, et d'altri santi bresciani, gli cui sacri Corpi, & reliquie si conservano in diverse Chiese di Brescia; da molti antichi, & moderni nobilissimi Scrittori cavate & scritte*. Per il molto Ill. et Rev. Padre Don Ascanio Martinengo, Abbate nella Chiesa & Monasterio di S. Affra di Brescia, In Brescia, Appresso Pietro Maria Marchetti.

1624

O. Rossi, *Historia de' gloriosissimi Santi Martiri Faustino et Giovita*. Scritta da Ottavio Rossi, In Brescia Per Bartolomeo Fontana.

1658

B. Faino, *Coelum Sanctae Brixianae Ecclesiae*, Brixia apud Antonium Ricciardum.

1660-1675

F. Paglia, *Il Giardino della pittura*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. G.IV.9, (a cura di C. Boselli), in «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1967», Brescia, 1967.

1673

A. Manenti, *L'IMPETRITA PERFIDIA DELL'EMPIO MONARCA* ADRIANO Sprezzata, e vinta dall'inuitta tolleranza Ne tanti tragici, e prodigiosi Trionfi DE GLORIOSISSIMI CAMPIONI FRATELLI GERMANI PADRONI DI BRESCIA SANTI FAVSTINO E GIOVITA, SANTI CALOCERO, ET AFRA Sacratì alle Glorie, e supremi Meriti Dell'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. ANTONIO CORNARO Podestà di Brescia. Dal P. M. R. Andrea Manenti da Cocaglio Min. Osseru. Leuer Giubilato, in S. Gioseffo. IN BRESCIA, M.DCLXXIII. Per Gio. Battista Gromi, Con Lic. de' Super.

1708-1713

F. Paglia, *Il giardino della pittura*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. Di Rosa 8, (a cura di C. Boselli), in Supplemento ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1967, Brescia, 1968.

1726

P. G. Faglia, S. Carlo fuori di Milano. *Panegirico. Recitato nella Metropolitana per l'Ottavario del 1725 dal Sig. Pietro Giuseppe Faglia dottore di S. T., Canonico Curato della Collegiata di Chiari - Dedicato All'Illustrissimo, ed Eccellentissimo Signore il Conte Renato Borromeo Arese da Giuseppe Maria Porro, Curato di S. Pietro colla Rete*, Milano.

1728

Cassa Ecclesiastica per ordine del Em.mo e Rev.mo Sigr. Cardinale Angelo Maria Querini Vescovo di Brescia per la Fabbrica del Nuovo Duomo. 1728-1747, ristampa anastatica a cura di L. Mazzoldi del registro conservato nell'Ar-

chivio Vescovile, Brescia, 1983.
1731-41

L. Wadding, *Annales ordinis minorum*, Roma.

1747-1751

F. Maccarinelli, *Le glorie di Brescia 1747-1751*, Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. I.VIII.29, (a cura di C. Boselli), in «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1959», Brescia 1959.

1760

P. G. Faglia, *La vita di S. Carlo Borromeo, epilogata in tre panegirici da d. Pietro Faglia prevosto di Chiari, dedicati a' divoti del santo*, Brescia.

G. B. Carboni, *Le Pitture e le Sculture di Brescia*, Brescia, ristampa anastatica, Milano 1967.

1770

L. Ricci, *De vita Petri Faleae Clarenensis Praepositi Commentarius*, Brescia.

1771

L. Bevilacqua, *Memorie della vita di Giambettino Cignaroli eccellente pittore veronese*, Verona.

1775

M. Oretti, *Pitture della città di Brescia e del suo territorio*, Bologna, Archiginnasio, ms. Faldone B.97 (a cura di C. Boselli), in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1957» 156, 1958, pp. 133-180.

1776

G. B. Carboni, *Notizie storiche delli pittori, scultori ed architetti bresciani*, Bologna, Archiginnasio, ms. B97/14, (a cura di C. Boselli), in «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di

Brescia per il 1962», Brescia.
1787

O. Boni, *Elogio di Pompeo Girolamo Batoni*, Roma.

1818

S. A. Morcelli, *Electorum*, Parova.
S. A. Morcelli, *Epigrafi morcelliane*, Brescia.

1820-22

G. J. Gussago, *Biblioteca Clarense ovvero Notizie storico-critiche intorno agli scrittori e letterati di Chiari raccolte e scritte dall'Abate Germano Jacopo Gussago*, 3 voll., Chiari.

1844

I. R. Palazzo di Brera, in «Corriere delle Dame» n. 54, 28 settembre 1844, III ed ultimo.

A. Lambertini, *Appendice. Belle Arti. Esposizione nell'I. R. Palazzo delle Belle Arti di Brera*, in «Gazzetta privilegiata di Milano» n. 271, 27 settembre 1844, Articolo V.

F. Regli, *Belle Arti. Pubblica Esposizione di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in «Il Pirata» n. 28, 28 settembre 1844, p. 109.

P. Selvatico, *Belle Arti*, in «Rivista Europea» II (1844), 19-20, pp. 486-487.

1845

G. Bertoli, *Belle Arti. Quadro del Cav. Podesti. I Martiri Bresciani Faustino e Giovita*, estratto della Gazzetta Provinciale di Pavia, Pavia.

P. Cominazzi, *Belle Arti. Pubblica Mostra nell'I. R. Palazzo di Brera IV*, in «La Fama» n. 76, 22 settembre 1845.

A. Piazza, *Appendice. Belle Arti. Pubblica Esposizione nell'Imperiale Regio Palazzo di Brera*. Articolo II, in «Gazzetta

Privilegiata di Milano» n. 258, 15 settembre 1845.

Pubblica Esposizione II, in «Corriere delle Dame» n. 52, 18 settembre 1845, p. 413.

F. Regli, *Belle Arti. Pubblica Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nella galleria dell'I. R. Accademia di Belle Arti*, in «Il Pirata» n. 22, 12 settembre 1845, p. 90.

1846

P. Cominazzi, *Pubblica Mostra di Belle Arti nell'I. R. Palazzo di Brera*, in «La Fama» n. 74, 14 settembre 1846, p.294.

I. R. Palazzo di Brera in Milano I, in «Corriere delle Dame» n. 51, 13 settembre 1846, p. 404.

A. Lambertini, *Appendice. Belle Arti. Esposizione nell'I. R. Palazzo delle Belle Arti di Brera*, in «Gazzetta privilegiata di Milano» n. 253, 10 settembre 1846, Articolo I.

L. Vimercati, *Belle Arti. Dodici dipinti esposti alla attuale Mostra d'Arti nel Palazzo di Brera*, in «Il Pirata» n. 21, 11 settembre 1846, p. 88.

1847

Belle Arti. Affreschi del Sig. Luigi Trécourt, in «Giornale della Provincia di Bergamo», 101, 17 dicembre 1847, p. 770.

1876

L'esposizione di pittura all'Accademia Carrara, in «L'Orobica», Bergamo.

A. Lombardi, *Esposizione delle opere di Belle Arti nel Palazzo di Brera. Anno 1875*, Milano.

1877

S. Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, ristampa

anastatica, Bologna 1971.

1880

G. B. Rota, *Il Comune di Chiari*, Brescia.

1900

F. Caravaggi, *Gesù presenta il Cuore alle nazioni*, in «La nuova Gazzetta di Bergamo», 23 ottobre, p. 4.

1907

Altre opere di Antonio Calegari, in «Illustrazione Bresciana» VIII, 16 maggio, pp. 3-4.

1909

L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma.

1910

L. Rivetti, *La visita di San Carlo a Chiari*, in «Brixia Sacra» I, pp. 133-185.

1911

L. Artioli, *Le meraviglie di Palazzo Torlonia in Roma*, in «Arte e Storia» XXX, pp. 48-50.

1912

L. Rivetti, *La Scuola del Santissimo Sacramento di Chiari*, in «Brixia Sacra» III, pp. 122-135; 147-167.

1914

L. Rivetti, *Il più antico statuto del Capitolo di Chiari, MCDXXX*, in «Brixia Sacra» V, pp. 58-68.

P. Sevesi, *I Vicari e i Ministri Provinciali della Provincia bresciana dei Frati Minori della Regolare Osservanza*, in «Brixia Sacra» V, pp. 90-110, 155-168, 208-223.

1915

P. Guerrini, *Atti della Visita Pastorale del Vescovo Domenico Bollani alla Diocesi di Brescia (1565-1567)*, Biblioteca Storica di «Brixia Sacra» n. 3, Brescia.

G. Nicodemi, *La pittura milanese dell'età neoclassica*, Milano.

L. Rivetti, *Il Santuario della Beata Vergine di Caravaggio presso Chiari*, in «Brixia Sacra» VI, pp. 137-155.

1917

L. Rivetti, *Artisti Chiaresi*, in «Brixia Sacra» VIII, pp. 80-89 e 121-143.

1918

L. Rivetti, *Artisti Chiaresi*, in «Brixia Sacra» IX, pp. 3-17 e 41-49.

1920

L. Rivetti, *La Chiesa Parrocchiale di Chiari: Note di Storia e d'Arte. Nuove Briciole di Storia Patria*, XIII, Chiari.

1921

L. Rivetti, *La scuola del S. Rosario e la Chiesa di S. Maria Maggiore di Chiari*, in «Brixia Sacra» XI, pp. 81-92; 112-127; 165-173 e 194-204.

1924

G. Nicodemi, *I Callegari, scultori bresciani del '700*, Brescia.

1925

L. Rivetti, *Le discipline di Chiari*, in «Brixia Sacra» XVI, pp. 28-35 e 81-90.

1927

L. Rivetti, *La nuova denominazione di alcune vie di Chiari*, Chiari.

1930

P. Guerrini, *Un glorioso artigiano bresciano. La bottega organaria degli Antegnati*, in «Bollettino del Consiglio e Ufficio Provinciale dell'Economia Corporativa di Brescia», X, ora in *Pagine Sparse*, vol. XIV, Brescia 1986, pp. 580-595.

1932

F. Emmerling, *Pompeo Batoni, sein Leben und Werk*, Darmstadt.

P. Guerrini (a cura di), V. Peroni, *Storia di Bornato*, in «Memorie storiche della Diocesi di Brescia» serie terza, III, pp. 105-162.

A. M. Mucchi, *Il Duomo di Salò*, Bologna.

1933

L. Serra, *Podesti, Francesco*, in U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler XXVII*, Leipzig, p.173.

R. Lunelli, *Note sulle origini dell'organo italiano*, in «Note d'archivio per la Storia Musicale», fasc. III, pp. 1-23.

1934

A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano.

1935

E. Calabi, *La pittura a Brescia nel Seicento e nel Settecento*, catalogo della mostra, Brescia.

1939

A. M. Brizio, *Ottocento e Novecento*, Torino.

A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Brescia*, Roma.

1948

P. Mezzanotte - G. C. Bascapè, *Milano nell'Arte e nella Storia*, Milano.

U. Vaglia, *Dizionario degli artisti e degli artigiani valsabbini*, Sabbio Chiese.

1949

A. Colasanti, *Podesti, Francesco*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, vol. XXVII, Roma, p. 580.

1950

U. Galetti - E. Camesasca, *Enciclopedia della Pittura Italiana*, Milano.

1951

H. Voss, *Pietro Ricchi*, in «Arte Veneta» V, pp. 65-72.

1952

N. Ivanoff, *Il ciclo pittorico della Scuola del Cristo presso la chiesa di S. Marcuola a Venezia*, in «Arte Veneta» VI, pp. 162-165.

1956

C. Boselli, *Note d'archivio*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1956», 155, pp. 126-127.

E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Torino.

1958

C. Boselli (a cura di), M. Oretti, *Pitture della città di Brescia e del suo territorio*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1957» 156, pp. 133-180.

1959

C. Boselli (a cura di), F. Maccarinelli, *Le glorie di Brescia 1747-1751*, in «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1959», Brescia.

A. Ottino Della Chiesa, *L'Età Neoclassica in Lombardia*, catalogo della mostra, Como.

1960

G. Marchini, *La Pinacoteca Comunale di Ancona*, Ancona.

1961

C. Boselli, (a cura di), B. Faino, *Catalogo delle Chiese di Brescia*, Brescia, Biblioteca Queriniana, mss. E.VII.6 e E.I.10, in «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1961», Brescia.

A. Dorosini (a cura di), *La Chiesa e il Convento di S. Giuseppe in Brescia*, Brescia.

E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei* vol. II, Torino.

1962

AA.VV., *La città di Chiari nel suo primo centenario 1862-1962*, Chiari.

C. Boselli (a cura di), G. B. Carboni, *Notizie storiche delli pittori, scultori ed architetti bresciani*, Bologna, Archiginnasio, ms. B97/14, in «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1962», Brescia.

R. Pallucchini, *Contributi alla pittura veneziana del Seicento*, in «Arte Veneta» XVI, pp. 132-137.

E. Piceni - M. Cinotti, *La pittura a Milano dal 1815 al 1915*, in *Storia di Milano*, vol. XV, Milano, pp. 462-583.

A. Rizzi, *Pietro Ricchi a Udine*, in «Arte Veneta» XVI, pp. 171-173.

1963

F. Barbieri, *Pittori lombardi e toscani del Seicento a Vicenza, le decorazioni di Palazzo Trissino-Baston e di Palazzo Giustiniani*, in «Arte Veneta» XVII, pp. 119-127.

A. Peroni 1, *Tradizione Gotica nell'architettura del Quattrocento. Le chiese a tre navate*, in *Storia di Brescia*, vol. II, Brescia, pp. 621-642.

A. Peroni 2, *Architettura e decorazione nel Monte di Pietà, nella Loggia e nella chiesa dei Miracoli*, in *Storia di Brescia*, vol. II, Brescia, pp. 746-766.

A. Peroni 3, *Scultori e costruttori tra la fine del secolo XV e la metà del XVI*, in *Storia di Brescia*, vol. II, Brescia 1963, pp. 767-799.

1964

G. Cappelletto, *L'architettura dei secoli XVII e XVIII a Brescia*, in *Storia di Brescia*, vol. III, pp. 341-397.

B. Passamani 1, *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, vol. III, Brescia, pp. 591-675.

B. Passamani 2, *Ferri e tessuti*, in *Storia di Brescia*, vol. III, Brescia, pp. 777-789.

A. Peroni, *L'oreficeria*, in *Storia di Brescia*, vol. III, Brescia, pp. 723-761.

B. Spataro, *La pittura dei secoli XIX e XX*, in *Storia di Brescia*, vol. IV, Brescia, pp. 929-973.

G. Vezzoli, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, vol. III, Brescia, pp. 398-526.

1965

C. Boselli (a cura di), G. Zanardi - E. Monti, *Zanardi, Monti. Autobiografia*, Bologna, Archiginnasio, mss. B.95/3, 51, 53, in «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo per l'anno 1964», Brescia.

F. Dalmaso, *Bellosio Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. VII, Roma, pp. 789-790.

1967

AA. VV., *Pompeo Batoni*, catalogo della mostra, Lucca.

C. Boselli (a cura di), F. Paglia, *Il giardino della pittura*, Brescia, Biblioteca Queriniana, mss. C.IV.9 e Di Rosa 8, in «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1967», Brescia.

G. B. Carboni, *Le Pitture e le Sculture di Brescia*, Brescia 1760, ristampa anastatica, Milano.

A. M. Clark, *La carriera professionale e lo stile del Batoni*, in AA. VV., *Pompeo Batoni*, catalogo della mostra, Lucca.

A. Peroni, *Bernardino da Martinengo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, Roma, p. 207.

1968

C. Boselli 1, *Biasio, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. X, Roma, pp. 286-287.

C. Boselli 2, *Gli artisti bresciani nel Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IX, in «Brixia Sacra» III (nuova serie), pp. 198-205.

G. Panazza, *La Pinacoteca e i Musei di Brescia*, Brescia.

1970

S. Coppa, *Giovanni Mauro Fiammenghino e la chiesa dei SS. Eusebio e Vittore di Peglio*, in «Arte Lombarda» XV, 2, pp. 63-68.

1971

S. Fenaroli, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia, 1877, ristampa anastatica, Bologna.

F. M. Ferro, *Uno sconosciuto ciclo di teleri: la storia di san Gaudenzio vescovo di Novara per la regia del Fiammenghino*, in «Paragone» 261, pp. 3-14.

1972

P. Dal Poggetto, *Pietro Ricchi a Riva del Garda*, in «Antichità Viva» VI, pp. 16-33.

1973

G. Bora, *Disegni di figura*, in AA. VV., *Il Seicento lombardo. Disegni, libri e stampe*, Milano, pp. 15-36.

A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani moderni e con-*

temporanee, vol. IV, Milano.

G. Vezzoli, *Calegari Antonio*, in AA. VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XVI, Roma, pp. 735-737

1974

F. D'Arcais, *Giambettino Cignaroli*, in AA. VV., *Maestri della pittura veronese*, Verona, pp. 373-380.

S. Guerrini, *Nuove scoperte archivistiche intorno a Filippo da Caravaggio e Giovanni del Formaggio*, in «Brixia Sacra» IX (nuova serie), pp. 85-87.

1975

AA. VV., *Le pitture del Podesti nella Sala dell'Immacolata Concezione in Vaticano*, Roma.

E. Bairati, contributi in AA.VV., *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra, Milano, pp. 152-153.

C. E. Bugatti, *Francesco Podesti e il Romanticismo italiano*, in «Nuova Rivista d'Arte» 3, pp. 34-51.

M. Rosci, *Brera «Romantica»*, in AA.VV., *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra, Milano, pp. 113-134.

G. Vezzoli, *L'arte nella chiesa*, in AA. VV., *San Giovanni in Brescia*, Brescia, pp. 43-111.

1976

AA. VV., *Pelagio Palagi artista e collezionista*, catalogo della mostra, Bologna.

1977

AA. VV., *L'isola di San Giulio*, Milano.

A. Bonini, *Il pittore Pietro Ricchi detto il Lucchese a Bagolino*, in «Brixia Sacra» XII (nuova serie), pp. 115-122.

C. Boselli, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno*

1500 all'anno 1560, 2 voll., in «Supplemento ai Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1976», Brescia.

P. Dal Poggetto, *I dipinti lucchesi di Pietro Ricchi*, in AA. VV., *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. II, Milano, pp. 543-553.

L. Olivato - L. Puppi, *Mauro Codussi*, Milano.

1978

L. Anelli, *Grazio Cossali pittore Orceano*, Orzinuovi.

A. Fappani, *Della Rovere Giovanni Mauro*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. III, Brescia, p. 134.

S. Guerrini, *Filippo da Caravaggio, Bernardino da Martinengo architetti della Parrocchiale di Chiari*, in «Brixia Sacra» XIII (nuova serie), pp. 61-69.

1979

M. T. Barolo, *Note alle memorie di Francesco Podesti*, in «Labirinthos» 3-4, pp. 128-196.

A. Chiarini, *La Basilica di S. Maria Assunta in Montichiari*, Montichiari.

G. L. Mellini, *Francesco Podesti: memorie biografiche*, in «Labirinthos» 1-2, pp. 112-113. 202-253.

1980

L. Anelli- A. Fappani, *Santa Maria dei Miracoli*, Brescia.

AA. VV., *Arte in Val Camonica*, vol. I, Brescia.

A. Bonini, *Peregrinazioni e vicende delle tele di Pietro Ricchi detto il Lucchese nella Chiesa di San Francesco a Brescia*, in «Brixia Sacra» XV (nuova serie), pp. 185-191.

M. L. Gatti Perer, *Umanesimo a Milano. L'Osservanza agostinia-*

na all'Incoronata, in «Arte Lombarda» nn. 53-54.

S. Guerrini, *Il santuario di Santa Maria della Stella in Bagnolo Mella*, Brescia.

R. Lonati 1, *Chimeri Carlo*, in *Dizionario dei pittori bresciani*, vol. I, Brescia, p. 158.

R. Lonati 2, *Franchini Ovidio*, in *Dizionario dei pittori bresciani*, vol. II, Brescia, p. 45.

A. Mosconi, *Conventi francescani nel territorio bresciano. Storia, Religione, Arte*, Brescia.

1981

AA.VV., *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia.

AA. VV., *La Ca' Granda. Cinque secoli di Storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, catalogo della mostra, Milano.

AA. VV., *Le alternative del Barocco. Architettura e condizione urbana a Brescia nella prima metà del Settecento*, catalogo della mostra, Brescia.

AA. VV., *Paolo Tosio. Un collezionista bresciano dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Brescia.

L. Anelli, *Giambettino Cignaroli*, in AA. VV., *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia 1981, pp. 140-146.

A. Fappani 1, *Faustini Faustino*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. IV, Brescia, p. 47.

A. Fappani 2, *Faustini Giacomo*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. IV, Brescia, p. 47-48.

A. Fappani 3, *Franchini Ovidio*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. IV, Brescia, p. 294.

M. T. Fiorio, contributi in AA. VV., *La Ca' Granda. Cinque seco-*

li di Storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano, catalogo della mostra, Milano, p. 380, nn. 408, 414, 417, 418, 419, 422, 426, 431, 445.

S. Guerrini, *Chiese bresciane dei secoli XVII-XVIII*, Brescia.

B. Passamani, *Per una storia della pittura e del gusto a Brescia nel Settecento*, in AA. VV., *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia, pp. 7-25.

B. Passamani 1, *Francesco Monti*, in AA. VV., *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia, pp. 106-112.

B. Passamani 2, *Pompeo Girolamo Batoni*, in AA. VV., *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia, pp. 112-119.

R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano.

F. R. Pesenti, *Cignaroli Giambettino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXV, Roma, pp. 494-497.

F. Robecchi, *Insedimenti produttivi bresciani nel Settecento. Mulini da seta e preindustrializzazione*, in AA.VV., *Le alternative del Barocco*, catalogo della mostra, Brescia, pp. 271-294.

R. Stradiotti, *Antonio Paglia*, in AA. VV., *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia, pp. 161-165.

1982

L. Anelli - E. M. Guzzo, *Le chiese di Pontoglio*, Brescia.

A. Fappani, *Gandino Antonio*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. V, Brescia, pp. 96-98.

1983

AA. VV., *Le chiese di Manerbio*, Brescia.

L. Anelli - C. Sabatti, *Le grandi pale di Nave*, Brescia.

E. M. Guzzo 1, *Un disegno e qualche appunto per Antonio Gandino*, in «Memorie Bresciane» III 2, pp. 53-57.

E. M. Guzzo 2, *In margine al soggiorno bresciano di Pietro Ricchi*, in «Memorie bresciane» III, 3, pp. 68-80.

E. M. Guzzo 3, *Pietro Ricchi a Brescia: proposte e precisazioni*, in «Arte Veneta» XXXVII, pp. 120-137.

L. Mazzoldi (a cura di), *Cassa Ecclesiastica per ordine del Em.mo e Rev.mo Sigr. Cardinale Angelo Maria Querini Vescovo di Brescia per la Fabbrica del Nuovo Duomo. 1728-1747*, ristampa anastatica del registro conservato nell'Archivio Vescovile, Brescia.

F. Murachelli, *Supplemento a «La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento» di Emma Calabi - 1935*, Brescia.

1984

AA. VV., *Arte in Val Camonica*, vol. II, Brescia.

A. Fappani, *San Carlo Brescia e i Bresciani*, Brescia.

M. Tanzi, *Problemi di neoclassicismo bresciano: Giuseppe Teosa tra committenza religiosa e privata*, in «Itinerari», III, pp. 87-104.

1985

AA. VV., *Brescia nel Settecento*, Rezzato.

A. M. Clark, *Pompeo Batoni* (a cura di E. Peters Bowron), Oxford.

A. Fappani, *I Santi Faustino e*

Giovita, Bagnolo Mella.

B. Passamani, *La cultura visiva nell'area bresciana*, in AA. VV., *Brescia nel Settecento*, Rezzato, pp. 234-276.

G. M. Pilo, *Pietro Ricchi a Venezia*, in «Paragone» XXXVI, 427, pp. 23-40 e tavv. 28-47.

M. Tanzi, *Aspetti della cultura neoclassica in Lombardia tra Rivoluzione e Restaurazione: Giuseppe Manfredini*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 26, pp. 74-93.

V. Volta, *Bovegno tra il medioevo e l'età napoleonica*, in AA. VV., *Bovegno di Valle Trompia. Fonti per una storia*, Bovegno, pp. 13-62.

V. Zappia Scordio, *Angolo, Protagonisti, fatti, testimonianze*, Breno.

1986

AA. VV., *La pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano.

E. M. Guzzo, *Note su Antonio Gandino e la sua discendenza*, in «Brixia sacra» XXI (nuova serie), pp. 152-164.

P. Guerrini, *Un glorioso artigiano bresciano. La bottega organaria degli Antegnati*, in *Pagine Sparse*, vol. XIV, Brescia, pp. 580-595, già in «Bollettino del Consiglio e Ufficio Provinciale dell'Economia Corporativa di Brescia», X.

V. Lonati, *Dizionario degli scultori bresciani*, Brescia.

B. Passamani, *Il manierismo bresciano*, in AA. VV., *La pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano, pp. 205-216.

1987

AA. VV., *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo.

AA. VV., *Le Cattedrali di Brescia*, Brescia.

L. Anelli, *Schede storicocritiche dei dipinti restaurati*, in AA. VV., *Storia Arte Religione a Trezzano tra il XVI e il XVIII secolo*, Brescia.

M. Facchetti, *Stefano Antonio Morcelli*, Chiari.

E. Travi, *Tre panegirici bresciani di S. Carlo*, in AA. VV., *San Carlo Borromeo e Brescia*, atti del convegno di Rovato - 27 ottobre 1984, Rovato, pp. 229-241.

V. Volta 1, *La grande Fabbrica: tre secoli di progetti, dispute e lavoro per il Duomo Nuovo*, in AA. VV., *Le Cattedrali di Brescia*, Brescia 1987, pp. 81-100.

V. Volta 2 (a cura di), *Diario del cantiere. Regesto cronologico delle fonti*, in AA. VV., *Le Cattedrali di Brescia*, Brescia 1987, pp. 103-125.

1988

AA. VV., *La pittura del '500 in Valtrompia*, catalogo della mostra, Brescia.

V. Guazzoni, *La pittura del Seicento nei territori di Bergamo e Brescia*, in AA. VV., *La Pittura in Italia. Il Seicento*, vol. I, Milano, pp. 104-122.

C. Guidetti Roli, *Franceschini Marc'Antonio*, in AA. VV. *La Pittura in Italia. Il Seicento*, vol. II, Milano, p. 744.

R. Massa, *Orafi e argentieri bresciani dei secoli XVIII e XIX*, Brescia.

F. Nacamulli, *Notizie su alcuni pittori operanti a Venezia nella seconda metà del Seicento*, in «Arte Veneta» XLI (1987 ma in realtà 1988), pp. 184-186.

F. Rubagotti, *I Rubagotti di Coccaglio. Una famiglia di artisti*, Rezzato.

R. Stradiotti, *Gandino Antonio*,

in AA. VV., *La Pittura in Italia. Il Seicento*, vol. II, Milano, pp. 752-753.

S. Zuffi, *Della Rovere Giovan Battista*, in AA. VV., *La Pittura in Italia. Il Seicento*, vol. II, Milano, p. 719.

S. Zuffi, *Della Rovere Giovanni Mauro detto il Fiamminghino*, in AA. VV., *La Pittura in Italia. Il Seicento*, vol. II, Milano, pp. 719-720.

1989

AA. VV., *I chiostri di Brescia*, Brescia.

AA. VV., *S. Agata. la chiesa e la comunità*, Brescia.

L. Barroero, *Batoni Pompeo Girolamo*, in AA. VV., *La Pittura in Italia. Il Settecento*, vol. II, Milano, p. 616.

V. Caprara, *Zaist Giambattista*, in AA. VV., *La Pittura in Italia. Il Settecento*, vol. II, Milano, pp. 889-890.

L. Caviglioli, *Della Rovere Giovan Battista, Della Rovere Giovan Mauro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXVII, Roma, pp. 340-347.

Rama E., *Cignaroli Giambettino*, in AA. VV., *La Pittura in Italia. Il Settecento*, vol. II, Milano, p. 667.

1990

AA. VV., *Arte in Val Camonica*, vol. III, prima parte, Brescia

G. Cucco, *Podesti Francesco*, in AA. VV., *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, Milano, pp. 968-969.

G. Gaia, *Bellosio Carlo*, in AA. VV., *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, Milano, pp. 685-686.

S. Guerrini - A. Lanzoni, *Le chiese di Verolavecchia*, Brescia.

I. Marelli, *Sogni Giuseppe*, in AA. VV., *La Pittura un Italia. L'Ottocento*, vol. II, Milano, p. 1028.

G. Mezzanotte, *Bernardino da Martinengo, Andrea Moroni e l'architettura del primo Cinquecento a Brescia*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura», Roma.

V. Terraroli, *Saggio introduttivo* in AA. VV., *La grande decorazione a Brescia tra Ottocento e Novecento*, Brescia, pp. 7-23.

M. Tanzi, *Teosa Giuseppe*, in AA.VV., *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. II, Milano, pp. 1037-1038.

1991

AA. VV., *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano.

G. Agosti, *Sui gusti di Altobello Averoldi*, in AA. VV., *Il polittico Averoldi di Tiziano restaurato*, Brescia, pp. 55-80.

R. Bergossi - G. Cisotto, *Giacomo Moraglia*, Varese.

A. Guarnaschelli 1, *I «foresti»*, in AA. VV., *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano, pp. 54-57.

A. Guarnaschelli 2, (scheda a cura di), *La Vergine appare a Santa Lucia, Sant'Agata, San Leonardo e San Giovanni Nepomuceno*, in AA. VV., *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano 1991, pp. 183-184.

R. Mangili, *Giuseppe Diotti, nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*, Milano.

L. Mazzoldi, (a cura di), *Documenti della Deputazione alla Fabbrica del Duomo Nuovo 1564-1810*, 2 voll., ristampa ana-

statica dei documenti della Deputazione conservati presso l'Archivio Capitolare del Duomo di Brescia, Brescia.

V. Terraroli 1, *Antonio Calegari*, in AA. VV. *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano, pp. 299-301.

V. Terraroli 2, *La Pinacoteca Repossi di Chiari*, Brescia.

V. Volta, *Le vicende edilizie del complesso di Santa Maria del Carmine*, in AA.VV., *La Chiesa e il Convento di Santa Maria del Carmine*, Brescia, pp. 25-119.

1992

A. Abbattista Finocchiaro, *Giuseppe Riva*, in AA.VV., *I pittori bergamaschi dell'800*, vol. II, Bergamo, pp. 351-360.

G. Agosti - C. Zani, *Quasi un fuori programma*, in AA. VV., *Il ritorno dei Profeti*, Brescia, pp. 38-44.

P. Angelini, *Luigi Galizzi*, in AA.VV., *I pittori bergamaschi dell'800*, vol. II, Bergamo, pp. 201-213.

C. F. Black, *Le confraternite italiane del Cinquecento*, Milano 1992.

P. De Vecchi 1, *La Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara nel primo Ottocento: il ruolo di Diotti*, in AA.VV., *I Pittori Bergamaschi dell'800*, vol. I, Bergamo, pp. 3-11.

P. De Vecchi 2, *La Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara tra XIX e XX secolo*, in AA.VV., *I Pittori bergamaschi dell'800*, vol. II, Bergamo, pp. 3-8.

A. Fappani 1, *Melchioti Carlo*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. IX, Brescia, p. 86.

A. Fappani 2, *Montanino Antonio*, in *Enciclopedia*

Bresciana, vol. IX, Brescia, p. 246.

A. Fappani 3, *Monti Francesco*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. IX, Brescia, pp. 275-276.

A. Fappani 4, *Monti Gaetano*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. IX, Brescia, p. 276.

A. Fappani 5, *Moraglia Giacomo*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. IX, Brescia, p. 347.

F. Mazzocca 1, *La Scuola di Diotti ed il dibattito romantico*, in AA.VV., *I pittori Bergamaschi dell'800*, vol. I, Bergamo, pp. 12-17.

F. Mazzocca 2, *Luigi Trécourt*, in AA.VV., *I Pittori bergamaschi dell'800*, vol. I, Bergamo pp. 483-495.

O. Piscinelli, *Giovanni Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino*, in AA.VV., *Pittura tra Ticino e Olona*, Milano, p. 272.

1993

S. A. Colombo - M. Bona Castellotti, *Fiammenghino*, in AA.VV., *Pittura in Brianza e Valsassina*, Milano, pp. 281-283.

A. Fappani 1, *Morone Antonio*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. X, Brescia, p. 15.

A. Fappani 2, *Olmi Lorenzo*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. X, Brescia, p. 385.

A. Fappani 3, *Olmi Orazio*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. X, Brescia, p. 385.

G. Fusari 1, «È del Gandino», in «Giornale di Brescia», 16 novembre, p. 17.

G. Fusari 2, *La visita pastorale di Mons. Bollani alla Parrocchia di Chiari*, in «L'Angelo» n. 9, pp. 25-28

R. Prestini, *I miracoli bresciani*

di un santo boemo. *Il culto di San Giovanni Nepomuceno nella Prepositurale Collegiata insigne dei Santi Nazaro e Celso in Brescia*, Brescia.

L. Rivetti, *Briciole di Storia Patria*, Chiari. Riedizione di alcuni opuscoli e articoli pubblicati da don Rivetti all'inizio del secolo: La Chiesa Parrocchiale di Chiari (1920), La Scuola del Santo Rosario e la Chiesa di Santa Maria Maggiore di Chiari (1921), Il Convento di San Bernardino di Chiari (1919), Il Santuario della Beata Vergine di Caravaggio presso Chiari (1915), Il Cimitero di Chiari (1908), Le Quadre di Chiari (1925), La Torre di Chiari (1912), Artisti Chiaresi (1917).

1994

AA. VV., *Arte in Val Camonica*, vol. III, seconda parte, Brescia.

P. V. Begni Redona-M. Pasini, *Santuario Madonna della Stella*, Brescia.

E. Chini, *Appunti sull'attività trentina di Pietro Ricchi*, in «Paragone» 529-533, pp. 264-270.

A. Fappani, *Paglia Antonio*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. XI, Brescia, pp. 312-313.

G. Fusari, *Restaurata la pala della Cappella del Santissimo*, in «L'Angelo», IV 2, p. 37.

F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Milano.

M. Visoli (scheda a cura di), in AA. VV., *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra, Milano, pp. 463-464, n. 54.

V. Volta, *Le vicende edilizie della chiesa e del convento di San*

Francesco, in AA. VV., *La chiesa e il convento di San Francesco d'Assisi in Brescia*, Brescia.

1995

AA. VV., *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, 3 voll., Brescia.

AA. VV., *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra di Roma, Milano.

G. Agosti, *Intorno ai Cesari della Loggia di Brescia*, in AA. VV., *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, vol. II, Brescia, pp. 91-105.

S. Bizzotto Passamani, *Faustini Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXV, Roma, pp. 387-389.

S. A. Colombo, *Giovanni Mauro Della Rovere detto il Fiammenghino*, in AA. VV., *Pittura in Alto Lario e Valtellina*, Milano, pp. 270-271.

B. Fabjan, *Arte e pietà in Brescia nella prima Chiesa dei Padri della Pace*, in AA. VV., *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra, Milano, pp. 195-205.

R. Massa, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, Brescia.

I. Marelli (scheda a cura di), *La Vergine col Bambino e i santi Girolamo, Giacomo e Filippo Neri*, in AA. VV., *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra, Milano, pp. 581-582.

O. Mischiati, *Gli Antegnati nella prospettiva storiografica*, in AA. VV., *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, Bologna, pp. 73-163.

L. Rivetti, *Briciole di Storia Patria*, vol. II, Chiari. Riedizione di alcuni opuscoli e articoli pubblicati da don Rivetti all'inizio

del secolo: L'Ospedale Mellini di Chiari, 1665-1910 (1911), Le Dimesse a Chiari e la Chiesa di Sant'Orsola (1923), L'Orfanotrofio maschile di Chiari (1925), Le Discipline di Chiari del Bianco, del Rosso e del Nero (1925), L'Oratorio di San Martino a Chiari (1914), La Scuola del Santissimo Sacramento di Chiari, 1500-1807 (1912), La Visita di San Carlo a Chiari (1910), Il più antico statuto del Capitolo di Chiari, MCDXXX (1914), La nuova denominazione di alcune vie di Chiari (1927).

V. Vicario, *La Scultura Bresciana dell'Ottocento e del primo Novecento*, Cremona.

V. Volta, *La chiesa di Giorgio Massari*, in AA. VV., *La chiesa di Santa Maria della Pace in Brescia*, Brescia, pp. 43-108.

1996

AA. VV., *Francesco Podesti*, catalogo della mostra, Milano.

P. Dal Poggetto, *Pietro Ricchi*, Rimini.

A. Fappani, *Podesti Francesco*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. XIII, Brescia, p. 210.

A. Loda, *Una traccia per Francesco Giugno*, in AA. VV. *I segreti di Giugno*, Rudiano, pp. 9-22.

G. L. Mellini, *Podesti e l'Europa*, in AA. VV., *Francesco Podesti*, catalogo della mostra, Milano, pp. 15-32.

1997

A. Fappani, *Reiner Giovanni*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. XIV, Brescia, p. 340.

L. Giuffredi, (scheda a cura di), *Polittico della deposizione e santi*, in AA. VV., *Nel lume del Rinasci-*

mento, catalogo della mostra, Brescia, pp. 52-53.

R. Massa (scheda a cura di), *Reliquiario*, in AA. VV., *Nel lume del Rinascimento*, catalogo della mostra, Brescia, pp. 88-89.

L. Molinari, *La Cattedrale di Asola nei secoli XV e XVI*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Brescia, anno accademico 1996-1997.

M. Rossi, *L'opera di Clemente Zamara, intagliatore clarense*, tesi di laurea, Università Statale, sede di Milano, anno accademico 1996-1997.

R. Venturini, *I Colori del Sacro*, Castel Goffredo.

1998

G. Fusari, *Arte e committenza nella parrocchiale di Chiari*, tesi di laurea, Università del Sacro Cuore, sede di Brescia, anno accademico 1997-1998.

1999

AA.VV., *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino maggiore in Brescia*, Brescia

M. L. Gatti Perer, *Questioni di metodo. Aggiornamenti sulla ricerca fra Manierismo e Barocco*, Milano.

M. Ibsen, *Il Duomo di Salò*, Gussago.

V. Volta, *Evoluzione edilizia del complesso di S. Faustino*, in AA.VV., *La chiesa e il monastero benedettino di San Faustino maggiore in Brescia*, Brescia, pp. 33-96.

2000

G. Fusari, *Il Duomo 500 anni fa*, in «L'Angelo», X 3, pp. 14-15.

G. Fusari, «Assai cose mi si affacciano degne da eseguirsi...»: note sui gusti di Stefano Antonio Morcelli, in «Biblioteca Clarense» I, pp. 29-39.

Senza indicazione di data

A. Fappani, *Batoni Pompeo*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. I, Brescia, p. 115.

A. Fappani, *Carboni Bernardino*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. II, Brescia, p. 92.

A. Fappani, *Chimeri Carlo*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. II, Brescia, p. 207.

A. Fappani, *Cignaroli Giambettino*, in *Enciclopedia Bresciana*, vol. II, Brescia, p. 220.

AA. VV., *La chiesa parrocchiale di Bornato*, s.d. e l.

Andrea Asper

(Tedesco, notizie a Chiari tra il 1648 e il 1658)

Alle pochissime notizie biografiche che riguardano l'A. sopprime una sufficiente attestazione di opere reperibili a Chiari, Palazzolo e Caravaggio. Da esse emerge un pittore di non grandissime doti, legato agli stilemi della pittura bresciana della prima metà del Cinquecento, specialmente alla maniera dei due Gandino. Una certa rigidità delle pose e delle figure rendono le opere dell'A. particolarmente faticose e poco piacevoli.

Agostino Avanzi

(Brescia, 1582 - 1663)

Architetto attivo soprattutto a Brescia in fabbriche come la chiesa della Carità e quella di San Gaetano, rivela un linguaggio di gusto tipicamente seicentesco atto a conferire solennità e colore a uno spazio limitato, articolato attraverso l'uso di membrature architettoniche poco aggettanti in funzione pittorica. A lui le guide bresciane attribuiscono anche lavori come quadraturista in Brescia nelle chiese di San Rocco, San Domenico, Santa Giulia e in Duomo vecchio.

Pompeo Batoni

(Lucca, 1707 - Roma, 1787)

Pittore lucchese che svolse la sua attività quasi completamente a Roma divenendo il ritrattista ufficiale dei personaggi del *grand tour*. Le sue opere di carattere sacro sono tutte orientate alla rilettura della pittura cinquecentesca del Correggio e a quella seicentesca e magnilo-

quente del Reni. Particolarmente incline a una dolcezza corretta e raffinata fu considerato a lungo precursore del gusto Neoclassico. A Brescia si conservano due sue tele nella chiesa di Santa Maria della Pace.

Carlo Bellosio

(Milano, 1801 - Bellagio/CO, 1849)

Pittore di formazione neoclassica attento alle innovazioni del Sabatelli e del Palagi da cui desume il comporre corretto e pausato, il colorire mai eccessivo e l'indagine della realtà "a luce fredda". La sua opera si iscrive tra le prove più significative della pittura lombarda della prima metà dell'Ottocento.

Giovanni Antonio Biasio

(Brescia, 1677 - 1754)

Sculutore e architetto svolse la sua attività soprattutto a Brescia e in provincia. Fu sovrintendente alla fabbrica del Duomo nuovo di Brescia dal 1711 al 1731. La sua opera si iscrive entro le coordinate dell'architettura tardobarocca e trapassa, dopo la svolta massariana, in un classicismo di superficie, come dimostrano molte delle soase d'altare da lui disegnate.

Giuseppe Bulgarini

(Brescia, XVII secolo)

Intagliatore e architetto, rimase noto (Cozzando) per la fantasia profusa negli arabeschi, fogliami, uccelli e altre bizzarrie della Cassa d'organo del Santuario di Tirano in Valtellina. Opere d'intaglio del B. sono ricordate dalla letteratura artistica nella parrocchiale di Rovato (1607), in San Gaetano a Brescia (1625) e a

**Indice biografico
degli artisti**

Vione in Valle Camonica dove rimane il sontuoso altare della parrocchiale.

Antonio Callegari

(Brescia, 1699 - 1777)

Avviato giovanissimo alla scultura nella bottega paterna, si distinse per il maggior piglio dinamico e per l'avvitamento delle figure entro ampi panneggi, derivate da certa scultura romana contemporanea. Tra le sue opere più importanti quelle eseguite per il Duomo nuovo e per la chiesa di Santa Maria della Pace a Brescia.

Filippo da Caravaggio

(Caravaggio, XV secolo)

Architetto attestato nella fabbrica del Duomo di Salò della quale fu prosecutore dopo la scomparsa di Filippo delle Vacche, col quale fu più volte confuso dalla letteratura artistica. Continuò la sua attività a Brescia con Giovanni del Formaggio, mentre è attestato nel 1483 per i lavori di trasformazione del convento di San Francesco d'Assisi a Brescia assieme ad Antonio Zurlengo. L'anno successivo è pagato per lavori nelle adiacenze del Duomo vecchio. Il linguaggio costruttivo di F. sembra mostrare un leggero aggiornamento dei caratteri tardogotici lombardi alla luce delle nuove acquisizioni della spazialità rinascimentale.

Giambettino Cignaroli

(Verona, 1706 - 1770)

Cresciuto in una famiglia di artisti continuò la lezione classicista postmarattesca desumendo dal Balestra l'amore per il contorno definito, la dolcezza dei volti e

degli sguardi di ascendenza correggesca. La sua opera venne molto influenzata dai soggiorni di studio a Venezia attraverso i quali recuperò la lezione dei grandi veneti del Cinquecento. Oltre che in Veneto, si trovano opere del pittore in Lombardia, segnatamente nelle province di Brescia e Bergamo; sporadiche presenze invece a Crema e a Mantova.

Gasparo da Coirano

(fine XV secolo)

Milanese di origine il C. è attivo soprattutto a Brescia, spesso in collaborazione con Antonio della Porta detto il Tamagnino insieme al quale esegue la decorazione plastica dell'interno della chiesa di Santa Maria dei Miracoli a Brescia (1489) e il Portale del Duomo di Salò (1511). La letteratura artistica gli assegna anche i Busti dei Cesari dei lati occidentale e meridionale della Loggia dove si nota un forte gusto espressionistico e, sebbene rozzo, un certo qual senso di introspezione psicologica.

Antonio Corbellini

(Pellio Superiore,?- Brescia, 1748)

Architetto legato a un linguaggio ancora tardoseicentesco con evidenti influssi di matrice guariniana, il C. è documentato per la prima volta nel bresciano nei lavori per la parrocchiale di Coccaglio (1717-1737) e in seguito in quelli della parrocchiale di Orzivecchi (1740). A lui, per la sensibilità decorativa e la preziosità nel declinare le articolazioni architettoniche, sono attribuite anche le chiese di

Serle, Virle Treponti e San Felice del Benaco.

Giovan Battista Della Rovere

(Milano,1561-1627/1630ca)

Pittore milanese discendente da una famiglia oriunda di Anversa. Insieme a Giovan Mauro, di cui è fratello maggiore, è chiamato Fiammenghino, proprio a segnalare l'origine della famiglia. L'opera di Giovan Battista, meno estesa di quella del fratello minore, si segnala per una persistenza di moduli tardomanieristi e per uno spiccato gusto per l'ambientazione fastosa. Sue sono le fisionomie aguzze e le figure quasi svuotate di corpo che si vedono in talune opere di collaborazione, come la tela dell'*Ordinazione dei santi Faustino e Giovita* di Chiari.

Giovan Mauro Della Rovere

(Milano, 1675 - 1640)

Meglio conosciuto come Fiammenghino è un pittore la cui opera sterminata spazia dal Piemonte a tutta la Lombardia. L'attività, insieme al fratello, nei Sacri Monti e nella realizzazione dei Quadroni della vita e dei miracoli di san Carlo lo mostrano narratore sicuro e veloce di fatti resi spesso contemporanei. L'attività bresciana del pittore si compie negli anni 1616-1633; in questi anni è presente in San Domenico, al Carmine e alle Grazie a Brescia, poi in Valle Camonica (a Bienno, Breno e Berzo Inferiore) e a Chiari.

Vincenzo Elena

(documentato a Brescia dal 1777 - 1826ca)

Orafo a cui si devono alcuni tra i migliori manufatti d'argenteria

liturgica della fine del Settecento. L'E. fu tra gli ultimi protagonisti della stagione rococò a Brescia, mentre nelle opere compiute nei primi anni dell'Ottocento si rivelò capace di aggiornarsi ai moduli del Neoclassicismo senza però rinunciare a una certa esuberanza nell'ornato.

Giacomo Faustini

(Chiari, 1630 - 1703)

Intagliatore cresciuto alla scuola di Orazio Olmi, si rivelò subito capace di costruzioni ampie e di grande respiro. Caratteristica del F. sono i grandi ornamenti a giralì d'acanto in cui alberga ogni sorta di animali e genietti. La fantasia dell'autore è ben visibile nella soasa dell'Assunta di Tizio di Collio (1675), in quella della Madonna del Rosario di Bagolino (1679) e nella controcantoria della chiesa di Santa Maria Maggiore a Chiari (1694).

Luigi Galizzi

(Ponte San Pietro/BG, 1838 - Bergamo, 1902)

Pittore allievo dello Scuri presso l'Accademia di Belle Arti di Bergamo. La sua arte, soprattutto nelle prove dell'inizio della carriera, rivela, oltre a una qualità elevata, una capacità di richiamarsi ai grandi testi della pittura di storia di primo Ottocento mediata da una vena romantica di non trascurabile entità. Nelle opere della maturità il G. sembra invece ripiegare, nelle opere di carattere sacro, su stilemi triti da oleografia, rinunciando al gusto sfarzoso per il colore e all'osservazione lenticolare del vero.

Antonio Gandino

(Brescia, 1565 - 1630)

Pittore che fonde nella sua opera gli influssi veneti del Veronese e di Palma il Giovane con la vena dei locali Moretto e Lattanzio Gambara, pervenendo a risultati che coniugano il colorito veneto con il sodo realismo lombardo. La sua vastissima produzione di affreschi e pale d'altare, spesso in collaborazione col figlio Bernardino, sono sparse in tutto il territorio bresciano e bergamasco.

Francesco Giugno

(Brescia, 1577 - 1621)

Secondo le Guide bresciane fu allievo di Pietro Marone e di Palma il Giovane derivando da quest'ultimo la sua maniera. Presente nel 1617 nel cantiere delle Grazie a Brescia accanto ad altri pittori bresciani oltre che al milanese Giovan Mauro della Rovere, si distingue per il suo colorito caldo e la correttezza della composizione. Molte le sue opere in chiese bresciane (Bovegno, Carpenedolo, Marcheno, Nave, ecc.).

Emanuele Marcetti

(Chiari, 1825 - 1883)

Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Milano, fu scultore attento alle istanze di rinnovamento non solo artistico ma anche sociale. La sua opera rivela un artista capace di dare al marmo sottili vibrazioni coloristiche che preludono a certa scultura romantica lombarda.

Antonio Marchetti

(Brescia, 1724 - 1791)

Architetto, figlio di Giovan

Battista, mostra nelle sue opere una cura e una politezza che anticipano risultati architettonici della fine del secolo. Oltre al padre guardò alle architetture di Antonio Turbini, ereditando da essi il gusto per la grandiosità settecentesca spogliata dalla trita decorazione rococò. Progettò, tra le altre, le parrocchiali di Gottolengo (1741), Montichiari (1760), Leno (1761) e Borgosatollo (1762). Alla morte del padre, nel 1758, divenne soprintendente ai lavori del Duomo nuovo di Brescia, continuando la copertura delle volte, disegnando le finestre e progettando l'ordine superiore della facciata. Molti altri lavori furono compiuti dal M. anche per ville e dimore private.

Bernardino da Martinengo

(XV-XVI secolo)

Architetto fondamentale nel passaggio dall'architettura tardogotica lombarda a quella di primo rinascimento in Brescia. Sue sono fabbriche importanti in città come il coro di Santa Maria del Carmine, del Duomo Vecchio, oltre che, ma già con caratteri rinascimentali, del Chiostro della Campanella in San Faustino Maggiore.

Carlo Melchiotti

(Pompiano, 1839 - Brescia, 1917)

Architetto, sebbene autodidatta, ebbe molti incarichi per la costruzione di chiese (Cristo Re in Borgo Trento a Brescia, 1879) e per il completamento di edifici sacri (tra cui la facciata di Sant'Alessandro a Brescia nel 1893, la facciata della parrocchiale di Sale Marasino, l'am-

pliamento della chiesa di San Zeno Naviglio). La sua architettura, sebbene corretta e sobria, rivela tutte le difficoltà del linguaggio architettonico in specie religioso, a trovare nuove strade che sappiano rinnovare il verbo Neoclassico locale ormai del tutto inaridito.

Antonio Minozzi

(Vicenza, XVII secolo)

Pittore di non altissima qualità, è attestato oltre che a Chiari, a Santicolo in Val Camonica. Il suo nome compare nelle incisioni della Vita dei Santi Faustino e Giovita stampata a Brescia nella seconda metà del XVII secolo. Al colorito veneto predominante, e alla rilettura dei grandi veneziani del Cinquecento, il Minozzi seppe aggiungere quell'irrequietezza e quel dinamismo tutto barocco che forse seppe desumere dalla lezione dei lombardi di primo Seicento.

Antonio Montanino

(San Zeno, 1592ca - Brescia 1685ca)

Intagliatore di legno fu, dagli anni Venti del Seicento, uno dei protagonisti dell'intaglio a Brescia, mostrando onesto mestiere e incamminandosi verso quel tipo di intaglio fastosamente barocco che sarà della seconda metà del secolo. Suoi sono un Crocifisso nel Santuario della Stella di Gussago (1644), l'altare maggiore della chiesa di Grignaghe (1652) e altri lavori per le chiese cittadine.

Francesco Monti

(Bologna, 1685 - Brescia, 1768)

Di formazione bolognese, ma con contatti, grazie all'alunnato

presso Sigismondo Caula, con la cultura veneta, il M. apprende da Gian Gioseffo Dal Sole una pittura libera e ariosa, adatta a valorizzare trasparenze e sprezzature, in alternativa all'accademismo. Un primo soggiorno bresciano è attestato nel 1736 per la decorazione di Palazzo Martinengo di Pianezza; l'anno successivo il pittore si trasferì definitivamente a Brescia dove iniziò, nel 1738, la decorazione a fresco della chiesa di Santa Maria della Pace. Molte le sue opere anche nel territorio, ad esempio, a Coccaglio, Orzinuovi, Trenzano, Villa Carcina, Zone.

Gaetano Monti

(Ravenna, 1777 - Milano, 1847)

Sculutore neoclassico discepolo del Canova fu molto attivo in tutta Italia, compiendo diversi lavori per tombe di personaggi illustri (Monumento alla Contessa Zamoyska in Santa Croce a Firenze). Ebbe come committente a Brescia il Conte Paolo Tosio per il quale eseguì la stele funeraria. In Duomo nuovo realizzò invece il Monumento funebre al Vescovo Gabrio Maria Nava.

Giacomo Moraglia

(Milano, 1791 - 1860)

Architetto e progettista di molte opere pubbliche soprattutto a Milano e nel suo territorio. Importanti realizzazioni furono la Porta Comasina e l'ampliamento della Biblioteca Ambrosiana a Milano. Molte sono anche le progettazioni di chiese tra cui spicca il Duomo di Gallarate. L'architettura del Moraglia, corretta e razionale, rimane tuttavia incapace di par-

lare un linguaggio convincente assestandosi piuttosto su risultati freddi e scontati.

Antonio Morone

(Lovere, XVII secolo)

Pittore mediocre attivo soprattutto in ambito locale. La sua pittura risulta assai faticosa, troppo disegnata e malferma nella concezione spaziale e prospettica.

Lorenzo Olmi

(Chiari, 1654-1717)

Intagliatore in legno, fu spesso collaboratore del padre Orazio e del clarense Giacomo Faustini del quale portò a termine diversi lavori; dal Faustini derivò la fantasia capricciosa della decorazione a larghi fogliami ritorti, preferendo però uno stile più compatto e minuzioso allo sfarzo magniloquente e bizzarro del conterraneo.

Orazio Olmi

(Chiari, 1625 - 1713)

Detto "scultore insigne" aveva scolpito il tabernacolo un tempo sull'altar maggiore del Duomo di Chiari. Le opere a lui con certezza assegnabili sono comunque in collaborazione con Giacomo Faustini, di cui fu maestro) e col figlio Lorenzo Olmi.

Francesco Podesti

(Ancona, 1800 - Roma, 1895)

Pittore attivo soprattutto a Roma ove ottenne prestigiose commissioni culminate nella decorazione della Sala dell'Immacolata in Vaticano, fu tra i capostipiti della pittura di ispirazione storica e molto gradito alla corrente purista, sebbene sempre osteggiato dal critico

Pietro Selvatico. A Brescia ebbe come committente il Conte Paolo Tosio.

Pietro Ricchi

(Lucca, 1606 - Udine, 1675)

Detto il Lucchese a causa della sua origine, fu attivo soprattutto in Veneto e a Brescia, fondendo nella sua attività spunti derivati dalla cultura toscana, reniana, romana, milanese e veneta in senso fortemente eclettico. Sue opere importanti nel bresciano si trovano a Bagolino, Carpenedolo, Ghedi, Verolanuova, oltre che a Chiari.

Giuseppe Riva

(Bergamo, 1861 - 1948)

Pittore eclettico particolarmente versato nella pittura di ascendenza neobarocca nella quale trasfonde però tutta la temperie del nuovo gusto devozionalistico della pittura sacra. Al R. sebbene non difetti il mestiere e l'abilità, manca tuttavia una capacità di innovazione dei temi trattati che rimangono bloccati in un nebuloso trionfalismo.

Abbondio Sangiorgio

(Milano, 1798 - 1879)

Pur essendo uno scultore di formazione neoclassica il S. fu capace di trasfondere nelle sue opere un calore e una vitalità che le liberano dalla paludata freddezza della produzione statuaria neoclassica. Capace comunque di inventiva eroica a lui fu commissionata la quadriga in bronzo posta al culmine dell'Arco della pace a Milano.

Giuseppe Sogni

(Rubbiano/CR, 1795 - Milano, 1874)

Pittore neoclassico cresciuto all'Accademia di Belle Arti di Milano nella quale fu anche docente. Particolarmente

apprezzato come ritrattista egli fu in vita acclamato anche come freschista, mentre la sua opera cadde presto nell'oblio. Nelle tele di carattere sacro egli si rivela capace di rileggere con sentimento, talvolta troppo devozionale, la lezione del passato, in particolar modo della pittura cinquecentesca, decantata però entro il rigido schema del verbo neoclassico.

Giuseppe Teosa

(Chiari, 1758 - 1848)

Dopo un apprendistato presso il trevigliense Galleani, il Teosa approdò a Roma alla scuola del Batoni dal quale apprese la lezione del Classicismo moderato che egli in patria volse in forme più decisamente neoclassiche. La sua attività di affrescatore di palazzi e chiese gli meritò la fama presso i contemporanei; fu apprezzato anche per le opere su tela e ad encausto.

Giuseppe senior Tortelli

(Chiari, attivo nei primi anni del XVII secolo)

Pittore assai mediocre, attestato solamente in territorio clarense agli inizi del XVII secolo, si mostra, nelle poche opere in nostro possesso, attardato su stilemi tardomanieristici che riprende dalla lezione dei grandi bresciani, in particolare del Moretto.

Luigi Trécourt

(Bergamo, 1808 - Costa di Mezzate, 1890)

Fratello del più famoso

Giacomo, il T. fu allievo del Diotti all'Accademia di Belle Arti di Bergamo. Fu collaboratore più volte del Diotti: negli affreschi per il Duomo di Cremona e in quelli per la parrocchiale di Rudiano. Nelle opere compiute senza l'ausilio del maestro il pittore mostra di trovarsi poco a suo agio nelle composizioni di ampio respiro così che le figure spesso sembrano smarrite e bloccate, senza alcun rapporto con lo sfondo che assume la sola funzione di quinta scenica.

Domenico Voltolini

(Iseo, 1666ca. - Vestone, 1747)

Pittore esponente di una cultura periferica nella quale le forme auliche si semplificano adeguandosi al mondo più modesto della provincia, mostra nella sua produzione uno stile legato alla cultura tardobarocca con particolare riguardo verso i pittori bresciani del primo Seicento. Sue opere si trovano a Bovegno, Dosso di Marmentino, Iseo, Ono Degno, Sirmione e Zone.

Francesco Zuccarelli

(Brescia, 1816 - 1871)

Ornatista e scenografo apprese i primi rudimenti dell'arte dal padre; dipinse dimore signorili a Brescia, Padova e Torino. Nel 1848 si trasferì per tre anni in America. Tornato in patria fu attivo presso i teatri di Torino, Firenze e Alessandria. Nel 1870 si trasferì al Cairo, ma fu costretto a tornare in Italia per motivi di salute e dopo poco tempo si spense.

Glossario

Ancona (anche Soasa)

Struttura architettonica o a cornice posta sopra l'altare racchiudente la pala o la statua del santo a cui è dedicata la cappella.

Arco a pieno centro o a tutto sesto

Si dice di un arco la cui altezza è uguale al raggio e il cui profilo risulta quindi semicircolare.

Arco ogivale o a sesto acuto

Si dice di un arco la cui altezza risulta superiore a quella del raggio e il cui profilo è caratterizzato da una leggera cuspid.

Arco polilobato

Si dice di un arco formato da una sequenza di archetti che formano il profilo dell'arco vero e proprio.

Baccellatura

Motivo ornamentale architettonico a rilievo caratterizzato dalla stilizzazione del baccello vegetale.

Berlinga

Indicava nei secoli XV-XVII la lira milanese del valore dapprima di 16 soldi e poi, dal 1552, 20 soldi. Sono conosciute monete con lo stesso nome anche di conio veneziano.

Campata

Parte della costruzione compresa tra due sostegni o piedritti consecutivi.

Cariatide

Statua femminile utilizzata in funzione di elemento architettonico portante per sostenere cornici, trabeazioni, mensole, logge e simili.

Centina

Parte superiore della pala o di un dipinto in genere la cui forma sia semicircolare o ad arco.

Chiave di volta

Pietra a cuneo che può essere

variamente ornata, posta alla sommità di un arco o una volta come elemento portante della struttura.

Cimasa (anche Fastigio)

Genericamente designa la parte terminale superiore della soasa che in genere corrisponde alla cornice superiore della trabeazione negli ordini architettonici classici.

Commesso

Detto anche "mosaico fiorentino" si compone di sezioni di pietre di diversa forma e colore, applicate a una lastra di supporto e perfettamente 'commesse' le une alle altre al fine di formare figure di animali, fiori, frutti e decorazioni.

Cripta (v. Ipogeo)

Fastigio (v. Cimasa)

Fornice

Si dice di un'apertura (finestra o porta), spesso praticabile, sormontata da arco.

Ipogeo (anche Cripta)

Ambiente seminterrato in genere collocato sotto il coro delle chiese come luogo di sepoltura o di venerazione della tomba di un santo.

Lesena (v. Parasta)

Lira planet

Corrispondente a lire piccole 1,14; la lira piccola a sua volta corrispondeva a 20 soldi, ognuno del valore di 12 denari.

Marcapiano

Striscia o leggera cornice che all'esterno di un edificio segna il livello dei diversi piani.

Modiglione

Sostegno della cornice della trabeazione (in genere negli ordini corinzio e composito) spesso a forma di mensola rovesciata a S con ornamenti diversi.

Pala

In genere dipinto o scultura posto sopra l'altare entro la soasa rappresentante il santo a cui è dedicata la cappella.

Paliotto

Rivestimento (in marmo, legno o stoffa) della fronte della mensa dell'altare.

Parasta (anche Lesena)

Pilastro lievemente sporgente dal muro utilizzato con funzione ornamentale.

Parato in nono

L'insieme di vesti liturgiche richieste per la celebrazione della Messa solenne: Pianeta, due Dalmatiche (o Tunicelle) e sei Piviali.

Pianeta

Abito indossato dal sacerdote durante la Messa sopra il camice, aperto ai lati e di colore vari-

abile a seconda del tempo e della festività liturgica.

Piedritto

Qualunque elemento verticale con funzione portante nelle costruzioni; può essere variamente decorato.

Polittico

Dipinto o rilievo indiversi materiali suddiviso architettonicamente in più pannelli, destinato all'altare di una chiesa.

Rocchio di colonna

Ciascuno degli elementi pressoché cilindrici del fusto di una colonna in pietra non monolitica.

Saliente

Elemento, in genere della facciata di una chiesa, che raccorda la parte centrale, più alta, con le due laterali, seguendo le diverse altezze delle navate interne.

Semiparasta (v. Parasta)

Soasa (v. Ancona)

Somiere

Parte dell'organo in cui sono inserite le canne e che funge da acmera per la raccolta dell'aria proveniente dai mantici. Attraverso meccanismi azionati dalla tastiera l'aria, passando dal somiere alle canne, produce le diverse note.

Telamone

Statua d'uomo che funge da colonna o da sostegno per la trabeazione o per la cornice.

Volta a botte

Volta semicilindrica che scarica direttamente il suo peso su due muri paralleli.

Volta a crociera

Volta generata dall'intersezione di due volte a botte perpendicolari.

Indice dei nomi

ASPER ANDREA, pittore: 25, 52, 55, 56, 125, 126, 189.

AVANZO AGOSTINO, pittore e architetto: 40, 41, 44, 51, 52, 188.

BARCELLA LUDOVICO, architetto: 21, 82.

BATONI POMPEO, pittore: 73, 74, 77, 78, 79, 128, 134, 135, 136, 137, 138, 191.

BELLOSIO CARLO, pittore: 95, 97, 98, 101, 142, 144, 179, 192, 193.

BERNARDINO DA MARTINENGO, architetto: 24, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 117, 154, 187.

BERNARDINO DALLE CROCI, orafo: 33, 35.

BIASIO ANTONIO, architetto: 65, 67, 72, 73, 77, 126, 128, 135, 172, 190, 191.

BRESCIA, PALAZZO DELLA LOGGIA: 26, 28, 29, 32, 206.

Brescia, San Domenico: 103, 119, 123, 134, 205, 207.

BRESCIA, SANTA MARIA DE DOM: 26.

BRESCIA, SANTA MARIA DEI MIRACOLI: 26, 28, 29, 30, 31.

BRESCIA, SANTA MARIA DEL CARMINE: 24, 26.

BRESCIA, SANTA MARIA DELLA CARITÀ: 52, 72, 205.

BRESCIA, SANTA MARIA DELLA PACE: 71, 72, 73, 76, 79, 133, 135, 136.

BRESCIA, SANTA MARIA DELLE GRAZIE: 31, 119, 120, 121, 206, 207.

BRESCIA, SANTA MARIA IN CALCHERA: 121.

BULGARINI GIUSEPPE, scultore: 37, 38, 39, 57, 162, 187, 188.

CALLEGARI ANTONIO, scultore: 73, 76, 77, 79, 135, 191.

CARBONI (famiglia), architetti e scultori: 65, 73, 76, 77, 79, 136.

CAVEZZALI FRANCESCO: 94, 95, 96, 97, 99, 101, 142, 143, 144, 178, 180, 181, 182.

CHIARI, BEATA VERGINE DI CARAVAGGIO: 33, 45, 49, 52, 58,

59, 60, 62, 64, 66, 174, 189, 190, 191, 192.

CHIARI, SAN BERNARDINO: 37, 38, 45, 49, 119, 123, 124.

CHIARI, SAN ROCCO: 25, 30, 31, 52, 55.

CHIARI, SANTA MARIA ASSUNTA: 43, 83.

CHIARI, SANTA MARIA MAGGIORE: 24, 25, 26, 30, 36, 41, 43, 44, 46, 52, 56, 62, 67, 70, 71, 72, 81, 83, 85, 108, 113, 119, 122, 123, 125, 126, 133, 134, 171, 188, 189, 190, 191, 194.

CIGNAROLI GIAMBETTINO, pittore: 73, 75, 76, 128, 136, 191.

CORBELLINI ANTONIO, architetto: 61, 63, 80, 92, 138, 190.

DELLA ROVERE, v. Fiammenghini.

FAGLIA (famiglia): 12, 16, 56, 62, 127, 128, 129, 130, 131, 137, 173.

FAGLIA ANGELO, prevosto: 132, 136, 191.

FAGLIA CARLO: 67, 137.

FAGLIA GIOVANNI, prevosto: 56, 62, 170, 190.

FAGLIA PIETRO, prevosto: 15, 16, 56, 62, 64, 65, 73, 75, 77, 78, 80, 82, 117, 127, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 170, 171, 172, 190, 191.

FAGLIA VINCENZO: 90, 143, 175.

FAUSTINI GIACOMO, scultore: 12, 36, 41, 57, 58, 59, 189.

FIAMMENGHINI (Della Rovere Giovan Battista e Giovan Mauro), pittori: 15, 16, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 118, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 188.

FILIPPO DA CARAVAGGIO, architetto: 21, 22, 24, 25, 26, 27, 117, 187.

GALIZZI LUIGI, pittore: 16, 102, 103, 105, 107, 145, 193, 194.

GALLETTI ANTONIO, scultore: 89, 92, 95, 102, 192, 193.

GANDINO ANTONIO, pittore: 40, 41, 55, 66, 118, 121, 123, 125.

GASPARO DA COIRANO, scultore: 25, 28, 29, 32, 101, 154, 187, 193.

GIUGNO FRANCESCO, pittore: 37, 38, 40, 41, 43, 56, 57, 66, 95, 118, 119, 121, 122, 123, 126, 162, 166, 188.

MELCHIOTTI CARLO, architetto: 104.

MINOZZI ANTONIO, pittore: 56, 68, 69, 71, 125, 126, 168, 189.

MONTANINO ANTONIO, scultore: 39, 40, 41, 43, 57, 123, 164, 165, 188.

MONTI FRANCESCO, pittore: 67, 68, 70, 71, 134, 191.

MONTI GAETANO, scultore: 88, 97, 141, 181, 192.

MORAGLIA GIACOMO, architetto: 16, 30, 62, 86, 87, 90, 91, 92, 94, 95, 97, 100, 101, 102, 107, 108, 138, 140, 141, 175, 176, 181, 192, 193.

MORCELLI STEFANO ANTONIO, prevosto: 9, 12, 15, 16, 21, 25, 30, 33, 39, 49, 56, 73, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 97, 104, 109, 114, 117, 132, 137, 138, 139, 140, 141, 174, 191, 192.

MORONE ANTONIO, pittore: 56, 68, 70, 125, 126, 168, 189.

OLMI LORENZO, scultore: 12, 57, 59.

OLMI ORAZIO, scultore: 12, 57, 59, 62, 64, 80, 171, 191.

PEDERSOLI PIETRO, prevosto: 16, 42, 43, 44, 52, 55, 72, 81, 121, 122, 124, 125, 165, 188.

PODESTI FRANCESCO, pittore: 38, 94, 95, 96, 99, 142, 143, 144, 178, 180, 192, 193.

RANGONI GABRIELE, cardinale: 15, 21, 22, 35, 82, 187.

REPOSSI PIETRO, avvocato: 88, 140, 141.

REPOSSI PIETRO, scultore: 108, 194.

RICCHI PIETRO, pittore: 53, 54, 123, 124, 125, 189.

RIVA GIUSEPPE, pittore: 16, 105, 145, 194.

RIVETTI LUIGI, storico: 5, 7, 12, 16, 17, 21, 22, 25, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 90, 93, 96, 99, 101, 105, 106, 107, 113, 118, 119, 122, 123, 133, 142, 143, 145, 146, 147.

ROTA ALESSIO ANTONIO: 12, 95, 97, 99, 101, 104, 142, 143, 178, 180.

ROTA GIOVAN BATTISTA, prevosto: 7, 12, 15, 16, 21, 22, 31, 35, 37, 42, 59, 64, 83, 93, 96, 99, 101, 104, 105, 107, 113, 114, 127, 133, 135, 145, 147, 193.

SALÒ, DUOMO: 22, 24, 25, 26, 28, 30, 32, 42, 206.

SANGIORGIO ABBONDIO, scultore: 100, 181, 193.

SOGLI GIUSEPPE, pittore: 66, 97, 98, 99, 101, 102, 142, 144, 179, 193.

TEOSA GIUSEPPE, pittore: 12, 63, 81, 82, 83, 85, 88, 93, 137, 139, 141, 191, 192.

TESSA FRANCESCO, pittore: 16, 63, 92, 93, 94, 107, 141, 142, 143, 175, 194.

TRÉCOURT LUIGI, pittore: 93, 94, 95, 101, 141, 142, 143, 144, 176, 179, 192.

VOLTOLINI DOMENICO, pittore: 57, 59, 60, 125.

ZAMARA (famiglia), scultori: 26, 32, 57, 81.

PREFAZIONE	5
CONTRIBUTI	9
INTRODUZIONE	15

Indice

Prima Parte

LE VICENDE DEL DUOMO NEI SECOLI	19
I. DALLA FONDAZIONE ALLA CONSACRAZIONE (1481-1500)	21
II. IL COMPLETAMENTO DELLA FABBRICA (1500-1513)	27
III. VICENDE FINO ALLA METÀ DEL SECOLO	32
IV. L'ORGANO DI GRAZIADIO ANTEGNATI (1571)	35
V. LA VISITA APOSTOLICA DI SAN CARLO (19 OTTOBRE 1580)	36
VI. IL RINNOVAMENTO BAROCCO DEL DUOMO	37
VII. LAVORI DALLA METÀ DEL SEICENTO	55
VIII. LA RIPRESA DELL'ULTIMO QUARTO DEL SEICENTO	56
XI. TARDOBAROCCO E NOVITÀ: LAVORI DELLA PRIMA METÀ DEL SETTECENTO	61
X. UN CLASSICISMO INCIPIENTE: LAVORI DALLA METÀ DEL SECOLO ALLA PREPOSITURA DI STEFANO ANTONIO MORCELLI (1750-1791)	73
XI. L'OPERA DI STEFANO ANTONIO MORCELLI	80
XII. LAVORI TRA IL 1818 E IL 1836	88
XIII. I RESTAURI GENERALI DEL 1837-1850	90
XIV. ALTRI LAVORI DI DECORAZIONE	102
XV. LAVORI DURANTE LA PREPOSITURA DI GIOVAN BATTISTA ROTA (1881-1889)	104
XVI. APPUNTI SULL'ATTIVITÀ DELL'ULTIMO SECOLO	107

Seconda Parte

UOMINI, VICENDE, STILI: NOTE SULL'EVOLUZIONE DEL GUSTO E DELLA COMMITTENZA	111
I. <i>JUSPATRONATUS E JUS PRAESENTANDI:</i> RAPPORTI TRA RELIGIONE E POLITICA ALL'INIZIO DEL CINQUECENTO	113
II. DEVOZIONE E POTENZA: LA SCUOLA DEL CORPO DI CRISTO NEI SECOLI XVI - XIX	116
III. CENTRO E PERIFERIA NEL RINNOVAMENTO SEICENTESCO DEL DUOMO	118
IV. IL SECOLO DEI FAGLIA	127
V. UN SECOLO DI RESTAURI: IL MUTEVOLE SIGNIFICATO DI CONSERVAZIONE	138
VI. QUALCHE RIGA SU GIOVAN BATTISTA ROTA	145
VII. DON LUIGI RIVETTI E LA STORIA DELL'ARTE	146

Terza Parte

DOCUMENTI	149
APPENDICI	185
CRONOLOGIA	187
BIBLIOGRAFIA	195
INDICE BIOGRAFICO DEGLI ARTISTI	205
GLOSSARIO	210
INDICE DEI NOMI	212

Finito di stampare
nell'ottobre dell'*Anno Domini MM*
presso La Compagnia della Stampa/Massetti
in Roccafranca (Brescia)