

DOMIZIO CATTOI, *Per Pietro Dossena intagliatore*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda» (ISSN: 0392-0704), 85 (2006), pp. 49-77.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Per Pietro Dossena intagliatore

Domizio Cattoi

“... diede a divedere grande talento, grande imaginativa
e grande maestria nell'adoperare lo scalpello”.

Stefano Fenaroli

Benché negli ultimi anni lo stato degli studi sulla scultura lignea delle valli bresciane sia molto progredito rispetto alle acquisizioni del passato¹, superando così il pregiudizio di una storiografia artistica che per molto tempo aveva marginalizzato le opere di scultura lignea declassandole a manifestazioni di arte minore o artigianato², la vicenda biografica dello scultore e intagliatore Pietro Dossena, attivo a Brescia negli ultimi due decenni del Seicento, non è stata sinora ricostruita in maniera organica.

È certo che, stando ai dati in nostro possesso, alla fine del XVII secolo

¹ Sulla scultura lignea bresciana di epoca barocca sono ancor oggi validi i contributi di G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, III. *La dominazione veneta (1576-1797)*, Brescia 1964, pp. 481-521; ID., *I Boscai. Una ignorata famiglia di scultori bresciani*, Vestone 1974. Fra i contributi più recenti si ricordano: A. BONOMI, *Una famiglia d'intagliatori: i Bonomi di Avenone*, “Brixia Sacra”, n.s., XIX (1984), 1-3, pp. 89-92; ID., *La presenza nelle Valli Sabbia e Trompia dello scultore Baldasar Vecchi ed i suoi rapporti con gli intagliatori Bonomi: spunti per una storia*, “Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia”, n.s., XXII (1987), pp. 203-209; V. TERRAROLI, *La scultura del Settecento nella Lombardia orientale*, in R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI (a cura di), *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano 1991, pp. 292-315; M. CARGNONI, *Boscai. I Pialorsi di Levrance e l'arte dell'intaglio nella Valle Sabbia dei secoli XVII e XVIII*, Brescia 1997, con ulteriori rimandi bibliografici. Per il versante bergamasco, sono di notevole importanza i volumi sulla bottega dei Fantoni di Rovetta: R. BOSSAGLIA (a cura di), *I Fantoni. Quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, Vicenza 1978; M. OLIVARI (a cura di), *Le sagrestie di Alzano Lombardo nella Basilica di San Martino*, Milano 1994.

² Riguardo ai problemi dell'approccio critico ai manufatti di scultura lignea restano illuminanti le osservazioni di B. PASSAMANI, *Scultura lignea: arte minore o messa in minoranza?*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *Imago lignea. Sculture lignee nel Trentino dal XIII al XVI secolo*, Trento 1989, pp. 31-39.



Fig. 1. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Altare maggiore*

Fig. 2. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Altare maggiore*, particolare

Fig. 3. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Altare maggiore*, particolare



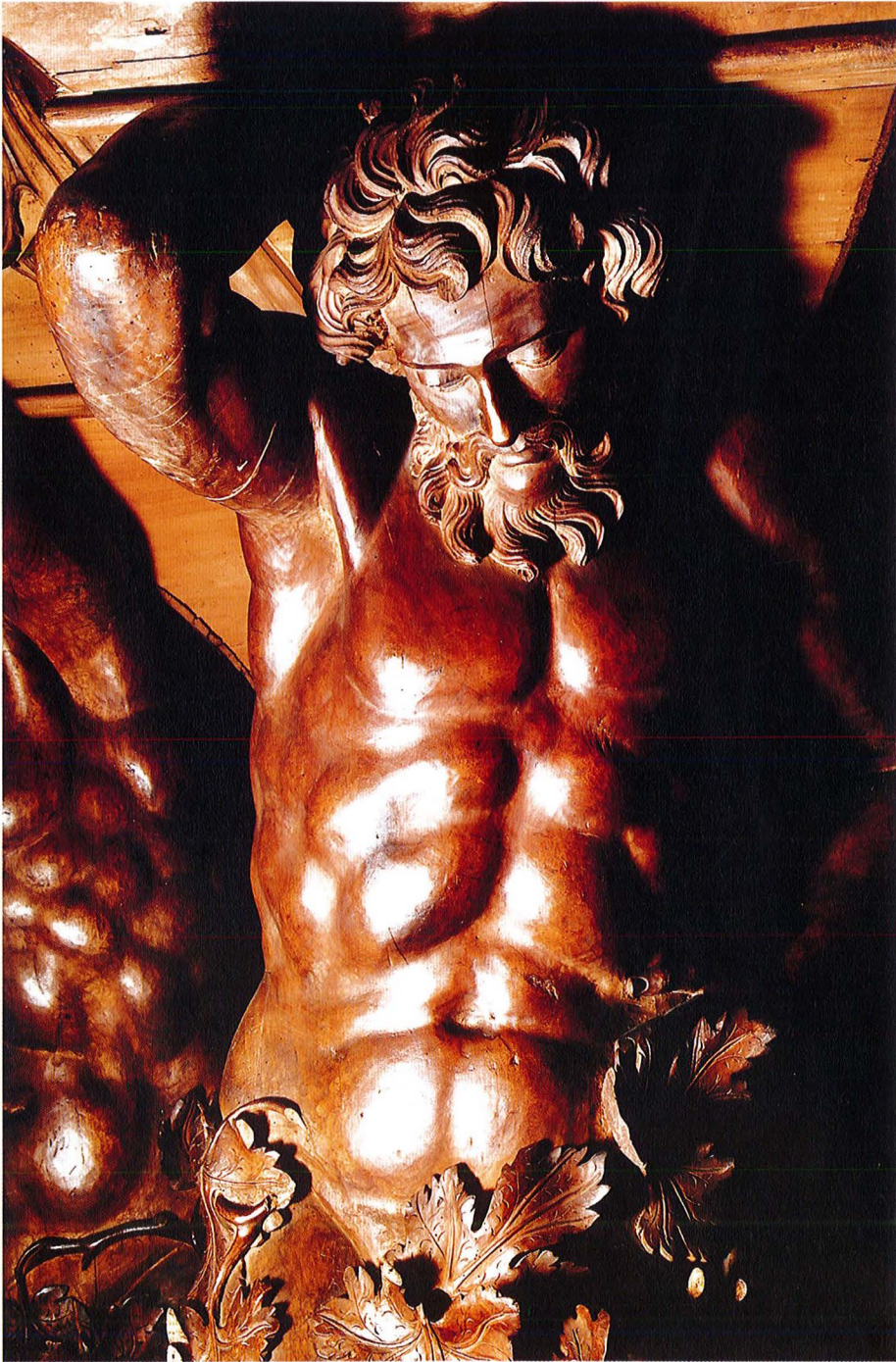


Fig. 4. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Altare maggiore*, particolare



Fig. 5. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Altare maggiore*, particolare

L'artista godeva di grande notorietà; tuttavia, la perdita della maggior parte delle sue opere ricordate dalle fonti e documentate dalle carte – complice un destino infausto e la consuetudine tutta settecentesca di sostituire agli altari lignei manufatti lapidei³ – ha contribuito ad eclissarne la figura.

Il presente contributo ha la sola ambizione di fornire un resoconto dei riferimenti bibliografici riguardanti l'artista che, allo stato attuale delle ricerche, risultano sparsi all'interno di una letteratura di carattere locale spesso incompleta e, al tempo stesso, di fissare un quadro cronologico, per quanto possibile attendibile, al fine di favorire futuri approfondimenti e ampliamenti del catalogo delle sue opere.

Un primo, breve profilo biografico dell'intagliatore fu pubblicato nel 1877 da Fenaroli⁴ il quale, registrando l'artista con l'errato nome di Carlo, ingenerava un equivoco onomastico che, a seguito della successiva scoperta di documen-

³ Sul rinnovamento degli altari a Brescia tra Sei e Settecento si veda R. MASSA, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, Brescia 1985.

⁴ S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, pp. 114-115.

ti sottoscritti dal Dossena (Pietro), dava adito all'ipotesi dell'esistenza di una seconda personalità artistica, autonoma e distinta rispetto alla prima, ma del tutto fittizia⁵. Tale equivoco permane anche nei dizionari biografici pubblicati di recente⁶.

Sgombrato il campo da questa inesattezza e accertata dunque l'inesistenza di un intagliatore di nome Carlo Dossena, assai scarse risultano le notizie biografiche relative a Pietro che, figlio di Francesco, nacque a Brescia verosimilmente verso la metà del Seicento⁷. Riesce difficile far luce, per il momento, sul periodo della formazione che l'artista maturò, con tutta probabilità a Brescia, dove operavano rinomate botteghe d'intaglio, fra le quali merita qui di essere ricordata quella di Gaspare Bianchi (1631-1691), oriundo di Pavone Mella, autore delle monumentali 'soase' lignee degli altari dei martiri e delle reliquie nella chiesa di San Giovanni Evangelista⁸. L'ambiente artistico bresciano della seconda metà del Seicento si presentava indubbiamente stimolante per un giovane scultore: la città, posta allo sbocco delle vallate alpine con la Pianura Padana, offriva occasioni di sosta per artisti itineranti che, provenienti dal territorio trentino attraverso la Val Sabbia e la Val Trompia, contribuivano ad arricchire il panorama locale in un fecondo e vicendevole

⁵ Tutte le opere ricondotte a Carlo Dossena da Fenaroli sono documentate di Pietro o da lui firmate. Riportano due voci biografiche relative a Carlo e Pietro Dossena [A. FAPPANI], *Enciclopedia bresciana*, III, Brescia 1978, p. 203 e R. LONATI, *Dizionario degli scultori bresciani*, Brescia 1986, pp. 101-102. L'artista è indicato col nome di Carlo da G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, cit., pp. 511-512, da S. LANGÉ e G. PACCIAROTTI, *Barocco alpino. Arte e architettura religiosa del Seicento: spazio e figuratività*, Milano 1994, p. 198 e in molte guide artistiche del Bresciano.

⁶ S. PARTSCH, s.v. *Dossena Carlo e Dossena Pietro*, in *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 29, München-Leipzig 2001, pp. 151-152.

⁷ Nel contratto per l'erezione dell'altare maggiore della chiesa dei Santi Faustino e Giovita di Sarezzo, sottoscritto da Pietro Dossena nel 1687, è citato come ancora vivente il padre Francesco, dato che induce a ritenere che a questa data l'intagliatore fosse relativamente giovane: "(...) Pietro figliolo del Sig. Francesco Dossena intagliatore in Brescia (...)": [A. SOGGETTI], *L'ancona dell'altar maggiore*, "Comunità saretina", 24 (1979, dicembre), p. 3. Secondo Fappani (*Enciclopedia bresciana*, cit., p. 203), la famiglia Dossena proverrebbe da Crema e risulterebbe documentata a Brescia a partire dal 1568.

⁸ La chiesa di San Giovanni Evangelista conserva alcuni tra i più importanti esempi di ancone lignee seicentesche della città di Brescia e apre, quindi, uno spaccato sulla produzione degli intagliatori bresciani di quel secolo, sulla quale sarebbero necessarie indagini specifiche. Sono inoltre da ricordare le figure di Antonio Montanino (San Zeno, 1592 circa - 1668?) e Giacomo Faustini (Chiari, 1630-1703), entrambi intagliatori attivi tra Brescia e la Val Sabbia nel Seicento: cfr. da ultimo M. CARGNONI, *Boscai*, cit., pp. 24-25, 37 note 39 e 41, 38 nota 55, con precedenti riferimenti.



Fig. 6. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Altare maggiore*, particolare

scambio culturale e stilistico coi loro omologhi bresciani⁹. Emblematico, a tal proposito, è il caso di Baldassarre de' Vecchi di Ala, contemporaneo del Dosena, che, tra il 1685 e il 1689, lavorò a Bovegno, Avenone e Bagolino assieme all'autoctono Giovanni Pietro Bonomi, portando un profondo rinnovamento nelle formule dell'altaristica lignea seicentesca della Val Sabbia, all'epoca ancora legata a schemi tardomanieristici¹⁰. L'apertura a tipologie di ornato barocche proposta dal de' Vecchi, che sviluppò un lessico scenografico e dinamico improntato a un vivace naturalismo, sarà fondamentale per lo sviluppo della successiva arte dei Boscai¹¹. Poco più tardi, nel primo decennio del Settecento, è documentata, ancora, la presenza dell'intagliatore Giacomo Lucchini, anch'egli trentino (era oriundo di Castel Condino), a Tremosine e Limone sul Garda, impegnato nell'esecuzione degli arredi liturgici delle locali chiese parrocchiali (confessionali, seggi, mobili da sacrestia), nei quali l'artista manifesta un linguaggio aggiornato e di grande esuberanza decorativa¹².

Restano invece tutti da indagare i rapporti intercorsi tra gli intagliatori bresciani e gli ambienti artistici delle vicine città di Mantova, Cremona e Parma, dove fiorivano importanti officine d'intaglio, quelle del trentino Lorenzo Haili¹³ e del lombardo Giacomo Bertesi¹⁴, entrambi operosi già negli anni Sessanta. L'attività di questi scultori favorì la precoce propagazione nei territori emiliano e lombardo di moderne tipologie di ornato, esemplate su modelli e repertori irradiati da Roma, e fu quindi determinante nella fase di aggiornamento del gusto verso uno stile pienamente barocco: andranno a questo proposito ricordati, perché documentati, i soggiorni degli intagliatori di Rovetta

⁹ *Ibidem*, pp. 20-32, con ampia bibliografia.

¹⁰ L'ancona di San Giovanni Battista nella pieve di San Giorgio martire a Bovegno, posta in opera dal de' Vecchi assieme al Bonomi, fu collaudata da Gaspare Bianchi; la notizia testimonia dei rapporti esistenti tra i vari maestri impegnati nel territorio bresciano negli ultimi decenni del XVII secolo: A. BONOMI, *La presenza nelle Valli Sabbia e Trompia dello scultore Baldasar Vecchi*, cit., pp. 203-209; ID., *Una famiglia d'intagliatori: i Bonomi di Avenone*, cit., pp. 89-92.

¹¹ M. CARGNONI, *Boscai*, cit., pp. 24-28.

¹² V. TERRAROLI, *Giacomo Lucchini*, in R. BOSSAGLIA e V. TERRAROLI (a cura di), *Settecento lombardo*, cit., pp. 303-305.

¹³ Sul soggiorno mantovano di Lorenzo Haili si veda F. NEGRINI, *Tre chiese per il coro di Lorenzo Aili*, "Civiltà Mantovana", XXXIV (1999), 109, pp. 86-99. Per un profilo biografico dell'artista si veda D. CATTOI, *Antonio e Lorenzo Haili*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino. Il Seicento e il Settecento*, Trento 2003, II, pp. 159-167.

¹⁴ Sull'opera di Giacomo Bertesi si rinvia a L. BANDERA e A. FOGLIA, *Arte lignaria a Cremona. I tesori della Cattedrale*, Azzano San Paolo 2000, *passim*.

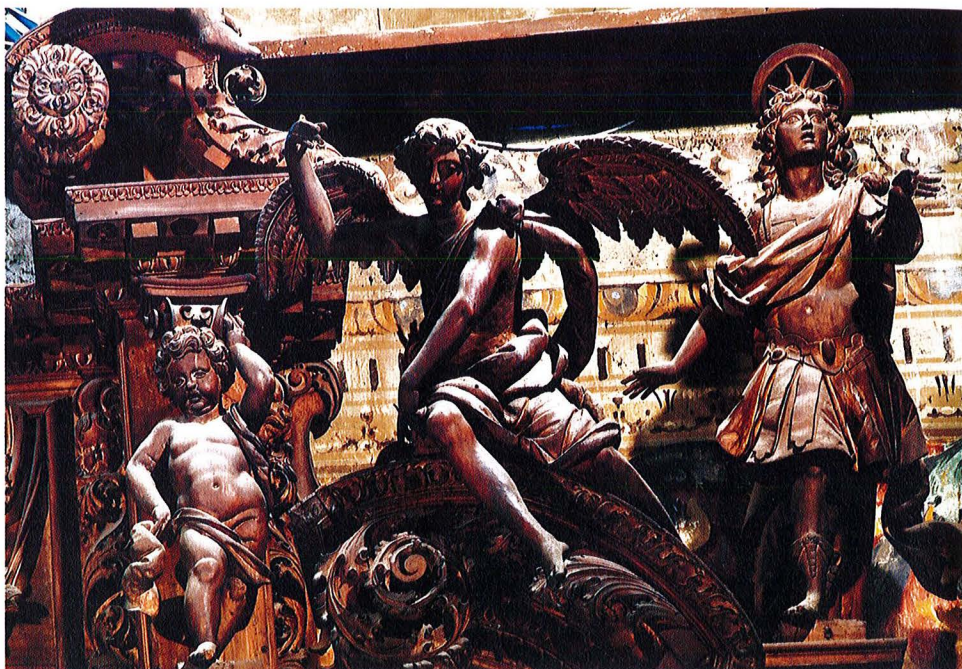


Fig. 7. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Altare maggiore*, particolare

Grazioso e Andrea Fantoni, padre e figlio, a Parma, città dove risiedeva, sin dal 1674, un parente sacerdote¹⁵.

All'interno di questo stimolante ambiente e di questa fitta rete di relazioni artistiche, peraltro oggi difficili da riannodare, Pietro Dossena formò il proprio stile, possente ed elegante, contaminato forse da suggestioni e ricordi di un viaggio di studio intrapreso al fine di perfezionarsi nella tecnica e aggiornarsi sui moderni orientamenti stilistici. Riguardo alla meta di questo ipotetico soggiorno, pensare a Roma sarebbe una congettura fin troppo scontata; i caratteri decisamente barocchi, ma fortemente lombardi della produzione dell'artista, d'altro canto, potrebbero orientare verso uno dei centri della Lombardia, forse Milano, dove il cantiere del

¹⁵ G. FERRI PICCALUGA, *Bottega e committenza*, in R. BOSSAGLIA (a cura di), *I Fantoni*, cit., pp. 40-41; E. BUGINI, *Confronti piacentino-bergamaschi alla ricerca delle radici emiliane della cultura figurativa dei Fantoni*, "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", 65 (2001, ed. 2003), 2, pp. 223-234. È noto che gli stessi Fantoni acquisivano, nel 1690, i "quattro libri stampati", con relative incisioni, delle opere recitate a Parma in occasione delle nozze di Odoardo Farnese con Dorotea Sofia Pfalz-Neuburg, un evento per il quale sia Haili sia Bertesi avevano lavorato in qualità di scultori di corte.



Fig. 8. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Cantoria e cassa d'organo*

duomo, per dirla con Rossana Bossaglia, “già dalla metà del Seicento (...) si distingueva per un deciso romanismo, introdotto dai numerosi maestri che avevano fatto apprendistato a Roma o che comunque si erano colà recati per qualche tempo a lavorare; punto di riferimento lombardo di questo andirivieni con la città papale era la personalità di Ercole Ferrata, che mai aveva smesso i rapporti con il suo paese d'origine, Pello, e nella cui scia si muoveva la gran parte degli scultori lombardi scesi ad operare all'ombra di Bernini e Algardi”¹⁶.

La prima attestazione riguardante l'opera di Pietro Dossena in Brescia si deve a Giovan Battista Carboni (1760), il quale ricorda due statue nella chiesa delle monache agostiniane: “Ss. Giacomo e Filippo. Monache Canonichesse Agostiniane. Nella tela dell'altar maggiore sono effigiati i Ss. Apostoli Giacomo e Filippo con S. Agostino in abito pontificale a destra, e S. Carlo a sinistra, tutti in atto di adorare la beatissima Vergine: opera di Agostino Zibi-

¹⁶ R. BOSSAGLIA, *La cultura figurativa dei Fantoni*, in R. BOSSAGLIA (a cura di), *I Fantoni*, cit., pp.7-8.

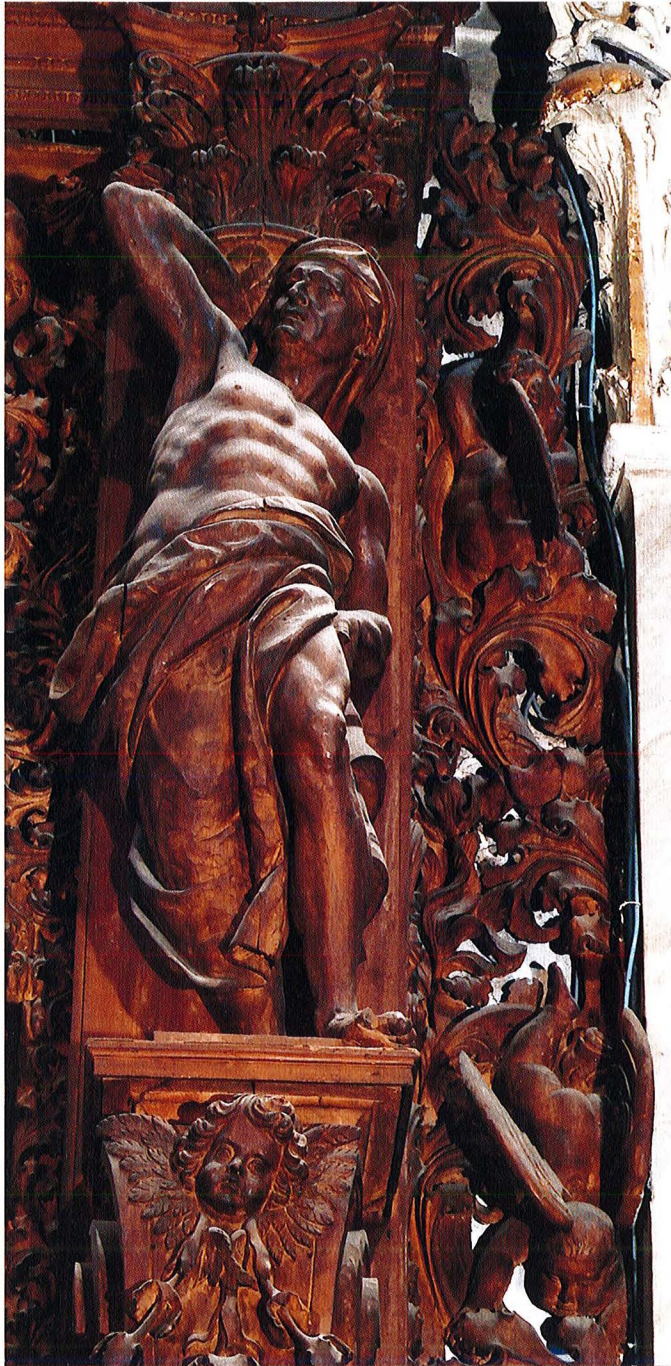


Fig. 9. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Cassa d'organo*, particolare



Fig. 10. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Cassa d'organo*, particolare

no. Le figure di legno di qua e di là della tavola sono di Pietro Dossena”¹⁷. A causa della distruzione dell’edificio, seguita alle soppressioni napoleoniche, le due sculture furono disperse, tanto che già il Fenaroli (1877) ne lamentava la scomparsa¹⁸.

L’attività dello scultore è meglio documentata nei due ultimi decenni del Seicento in Val Trompia: risale al 1687 la stipula del contratto tra l’intagliatore e la Comunità di Sarezzeo per l’erezione dell’altare maggiore della ricostruita chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita, opera da considerare a tutti gli effetti il capolavoro dell’artista¹⁹ (fig. 1). Una copia del documento è conservata nell’Archivio Comunale di Sarezzeo; benché non datato, l’atto fu redatto dal notaio Giovanni Cappello il 6 settembre 1687, come attesta una nota registrata negli *Annali* compilati da Angelo Bosio nel 1768: “Fabbrica del Ancona 6 settembre 1687. Scrittura seguita tra la Spettabile Comunità med.^{ma} di Sarezzeo con le Venerande Scuole della Comunità med.^{ma} et il S.^t Pietro Dossena con la quale s’accordò la fabbrica dell’ancona in scudi mille, oltre una recognizione sortendo in laudabile forma”²⁰.

Il documento permette di fugare ogni dubbio circa la datazione dell’altare, che nella bibliografia di riferimento oscilla fra il 1665 del Soggetti²¹ e il 1704 indicato da Cocchetti²²; una sfasatura cronologica di quasi quarant’anni causata probabilmente dalle ambiguità formali presenti nella scritta riportata nel cartiglio sorretto dall’angioletto scolpito alla base della monumentale ‘macchina’: “HOC OPVS PETRVS DOSCENA FECIT AN MDCL(...)”. L’iscrizione manca oggi del segmento sul quale erano incise le ultime cifre della data, quindi risulta in-

¹⁷ [G.B. CARBONI], *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un’appendice di alcune private gallerie*, Brescia 1760, p. 35.

¹⁸ S. FENAROLI, *Dizionario*, cit. p. 114.

¹⁹ Sull’altare di Sarezzeo si vedano: C. COCCHETTI, *Brescia e sua Provincia*, Brescia 1858, p. 261; S. FENAROLI, *Dizionario*, cit. p. 114; P. GUERRINI, *Sarezzeo di Valtrompia*, “Illustrazione bresciana”, VII (1908), 118, pp. 5-6; G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, cit., pp. 511-512; [A. SOGGETTI], *L’ancona dell’altar maggiore*, “Comunità saretina”, 24 (1979, dicembre), pp. 3-4; 25 (1980, gennaio), p. 4; 25 (1980, marzo), p. 4; C. SABATTI, *La soasa e l’organo di Pietro Dossena nella Parrocchiale di Sarezzeo*, “Brixia Sacra. Memorie storiche della diocesi di Brescia”, n.s., XVIII (1983), 3-4, pp. 117-122; D. CATTOI, *Per la storia dell’intaglio barocco in Trentino: cori, cantorie, cornici e altri arredi*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., I, pp. 530-539.

²⁰ C. SABATTI, *La soasa e l’organo di Pietro Dossena nella Parrocchiale di Sarezzeo*, cit., p. 119.

²¹ [A. SOGGETTI], *L’ancona dell’altar maggiore*, cit., 24 (1979, dicembre), p. 3.

²² C. COCCHETTI, *Brescia*, cit., p. 261. Anche S. FENAROLI, *Dizionario*, cit., p. 114, ricorda il Dossena come operante all’inizio del XVIII secolo.

completa, ma anche difficilmente interpretabile perché la lettera “L” dell’anno si presenta capovolta e speculare rispetto al corretto orientamento di lettura, mentre, stando a quanto asserisce Soggetti, che pare abbia letto per intero il cartiglio, le cifre mancanti sarebbero “xv” (quest’ultima incisa, come la “L”, capovolta). Lungi da ogni bizzarra congettura integrativa, l’appunto del Bosio registrato negli Annali dell’Archivio Comunale di Sarezzo, noto alla storiografia ma inspiegabilmente trascurato, permette, ad ogni buon conto, di risolvere la questione cronologica e di fissare al 1687 l’inizio dei lavori.

Il contratto dell’altare fu stipulato alla presenza di Tiburzio Bailo, presidente delle confraternite di Sarezzo²³, Francesco Ferandi, rappresentante della Comunità e agente anche per conto di Giacomo Scalvi²⁴, e di Francesco Maggione, marangone che, in caso di morte del Dossena, avrebbe assunto le obbligazioni stabilite nell’accordo, affidando il completamento dell’opera ad altri intagliatori. Da parte sua, Pietro Dossena prometteva “d’erigere costruire in essa Chiesa Parrocchiale di Sarezzo l’Ancona dell’Altare maggiore con proveder a proprie spese ancora tutta la metteria de’ legnami occorrenti per tall’opera, e di più anco con ogni suo spirito e applicatione fare e perfetionare essa opera in bella bona e laudabil forma conforme (...) l’esempio e disegno per esso esibito”²⁵. Nel documento si stabiliva che l’opera doveva essere eseguita entro il termine di tre anni, dietro compenso di mille scudi; il capitolo quinto, inoltre, prevedeva che fosse affidata a Domenico Corbarelli, esperto eletto dai committenti probabilmente in virtù della sua fama di intarsiatore e altareista, la scelta del disegno da eseguire fra quelli proposti in *variatio* dal Dossena: “che l’ordine del disegno debba essere signato dal Sig.^r Dom.^o Corbarello confidente della Spetabile Comunità eletto qual doverà elegere le parti del disegno, che stimerà più proprie, et agradite”²⁶.

La commissione impegnò l’intagliatore per alcuni anni, più dei tre preventivati nell’accordo; nell’Archivio Comunale di Sarezzo si conserva una lette-

²³ Nella chiesa parrocchiale di Sarezzo erano istituite quattro confraternite: Santissimo Sacramento, Santa Croce, Santo Rosario e Immacolata: C. SABATTI, *La soasa e l’organo di Pietro Dossena*, cit., pp. 119-120 nota 6.

²⁴ Al momento della stesura del contratto, Giacomo Scalvi risultava assente. Non è da escludere che quest’ultimo facesse parte della nota famiglia di lapicidi e altareisti attivi a Brescia tra Sei e Settecento. Cfr. R. MASSA, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, cit., pp. 197-198.

²⁵ [A. SOGGETTI], *L’ancona dell’altar maggiore*, cit., 24 (1979, dicembre), p. 3.

²⁶ *Ibidem*; C. SABATTI, *La soasa e l’organo di Pietro Dossena*, cit., p. 120; R. MASSA, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, cit., p. 179. Ai Corbarelli, originari di Firenze, va riconosciuto un ruolo di grande importanza nella diffusione della tecnica del commesso in Italia settentrionale.

ra, non datata, con la quale lo scultore, incorso in gravi difficoltà economiche, supplicava i Reggenti della Comunità affinché gli versassero quanto ancora gli spettava²⁷. Nel 1696 l'ancona doveva essere pressoché completata, poiché data al 12 dicembre di quell'anno il preventivo per la doratura, mai realizzata, presentato dal doratore Matteo Quadri di Tirano in Valtellina. Pietro Dossena riceverà il saldo dell'opera soltanto il 4 aprile 1698, come si evince dalla quietanza da lui sottoscritta: "confesso io (...) d'aver ricevuto dal Sig. Tiburzio Bailo lire mille seicentocinquanta otto et questo per saldo et compito pagamento delle mie fatture fatoli d'intaglio cione l'ancona et organo nel coro fatali nella chiesa parrocchiale nella terra di Sarezzo"²⁸. Il documento è di sicuro interesse perché permette di riferire con certezza allo scultore anche la paternità degli intagli della cassa d'organo e delle due cantorie gemelle della chiesa, poste in opera entro il 1694²⁹, realizzate con l'aiuto di Francesco Maggioni, il falegname che presenziò alla stesura del contratto per l'altar maggiore e che affiancò il Dossena nella costruzione degli elementi strutturali degli arredi ("quadratura"), come si evince dal documento con la stima di questi lavori redatto il 12 febbraio 1694: "Stando l'ellectione in noi sotto scritti concordevolmente fatta dalla Spettabile Comunità di Sarezzo da una, e da maestro Francesco Maggioni dall'altra di estimare la roba per fattura di quadratura fatta nella Chiesa Parrocchiale di Sarezzo sudetto fatta per detto Maggioni, il tutto diligentemente visto et misurato cione la cassa dell'organo et sue cantorie, habiamo stimato dette operationi et robba li tutto fatto a spese del sudetto Maggioni ascendere alla summa di lire picolle mille in tutto (...)"³⁰.

È assai probabile che il falegname Maggioni operasse in seno alla bottega del Dossena, o forse in società con lui, occupandosi dei lavori di semplice carpenteria, secondo una suddivisione di competenze che caratterizzava le moda-

²⁷ [A. SOGGETTI], *L'ancona dell'altar maggiore*, cit., 24 (1979, dicembre), p. 4; C. SABATTI, *La soasa e l'organo di Pietro Dossena*, cit., p. 122.

²⁸ Il documento, inedito, si conserva nell'archivio privato della famiglia Bailo a Sarezzo. Fu trascritto da Alfredo Soggetti e riportato nella relazione di restauro predisposta da Diego Voltolini in occasione del restauro dell'altare e dell'organo di Sarezzo (1983). Il documento fu visionato anche da C. SABATTI, *La soasa e l'organo di Pietro Dossena*, cit., pp. 118, 121.

²⁹ Sull'organo, già riferito ai Boscai, oltre alla bibliografia riportata alla nota 19, si vedano: [A. SOGGETTI], *L'organo parrocchiale*, "Comunità saretina", 25 (1980, ottobre), pp. 3-4; 25 (1980, novembre), p. 4; [A. SOGGETTI], *L'organo della chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita di Sarezzo dal XVII secolo ad oggi*, s.l. [1991], p. 4. Lo strumento musicale fu più volte sostituito nel Sette e nell'Ottocento.

³⁰ [A. SOGGETTI], *L'organo parrocchiale*, cit., 25 (1980, novembre), p. 4.

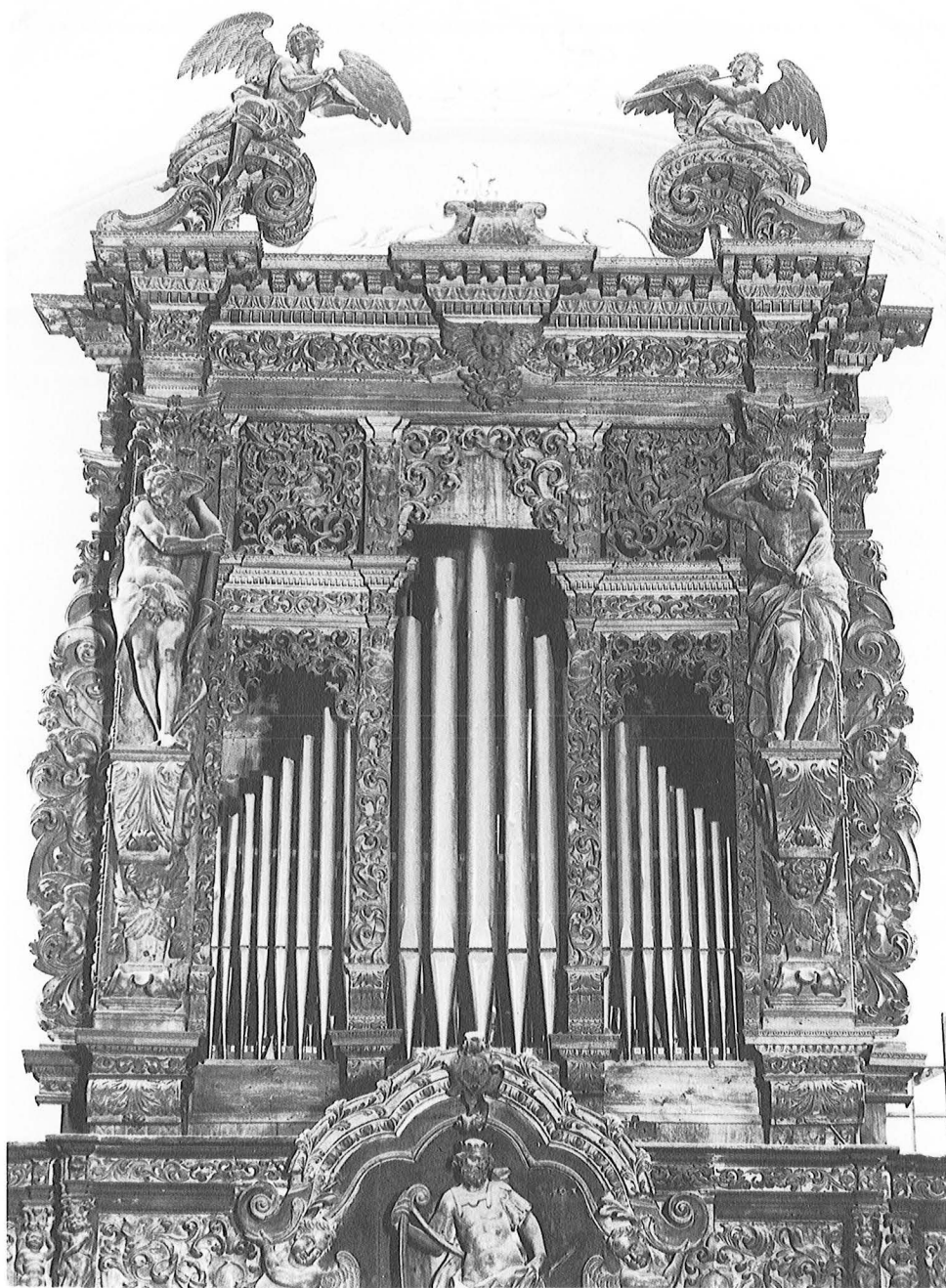


Fig. 11. Roncone, chiesa di Santo Stefano, Pietro Dossena (attr.), *Cassa d'organo*, particolare



Fig. 12. Roncone, chiesa di Santo Stefano, Pietro Dossena (attr.), *Cassa d'organo*, particolare

lità operative delle botteghe artigiane: la produzione di manufatti lignei richiedeva infatti l'intervento di diverse personalità con competenze specifiche, dai semplici falegnami, ai più qualificati intagliatori, scultori e intarsiatori³¹.

Un ulteriore indizio relativo alla collaborazione fra i due artisti viene dal contratto stipulato nel 1694 fra lo stesso Maggioni e il parroco di Cellatica, Giovanni Borello, per "far la cassa d'organo con sua cantoria et altra cantoria all'incontro d'essa ponendo detto maestro Francesco tutto il legname tutta l'opera e tutta la ferramenta necessaria per componer dette due cantorie con la cassa suddetta (...) et queste siano et debbano essere fatte nella conformità che si trovano quelle nella terra di Sarezzo, ma conforme al disegno fattogli dal Dossena"³². Gli arredi citati nel documento sono andati purtroppo perduti, ma la scrittura testimonia, nondimeno, della fama raggiunta a fine secolo da Pietro Dossena in territorio bresciano.

Del resto, la monumentalità delle opere di Sarezzo dovette colpire non poco l'immaginario degli intagliatori attivi in quegli anni nel Bresciano e certo esercitò un forte impatto sulla cultura dei Boscaì di Levrance³³: la scenografica ancona dell'altare maggiore, "nella quale [l'artista] diede a divedere grande talento, grande imaginativa e grande maestria nell'adoperare lo scalpello"³⁴, incornicia una pala cinquecentesca della scuola del Moretto proveniente dal vecchio altare della chiesa³⁵ ed è sorretta da sei telamoni a grandezza naturale (figg. 2-5), fra i quali si distingue la figura di Ercole; sul basamento, arricchito da raffinati decori a gi-

³¹ Che il Maggioni a queste date non si occupasse in prima persona delle opere d'intaglio ligneo, ma svolgesse soprattutto lavori di carpenteria, si ricava per via indiretta anche dal contratto per l'altare di Sarezzo, laddove si afferma espressamente che in caso di morte del Dossena, il falegname si sarebbe impegnato non a terminare l'opera, bensì a farla terminare da altri intagliatori; inoltre, in un altro documento compulsato da Soggetti, l'artigiano è qualificato come "maranghona da legname": [A. SOGGETTI], *Gli scranni del coro nella Parrocchiale*, "Comunità saretina", 25 (1980, giugno), p. 4.

³² G. LEALI, *Storia di Cellatica dalle origini al XIX secolo*, Manerbio 1990, p. 167.

³³ Non è stato sinora osservato, ed è bene quindi rimarcarlo, che l'opera del Dossena a Sarezzo contribuì, al pari di quella del de' Vecchi in Val Sabbia, a svecchiare le formule della scultura lignea bresciana del tardo Seicento e i Boscaì ne furono fortemente suggestionati. L'argomento è stimolante e meriterebbe un'indagine specifica.

³⁴ S. FENAROLI, *Dizionario*, cit., p. 114.

³⁵ La pala, che raffigura la *Madonna in gloria con Gesù Bambino e i Santi Faustino, Giovita, Martino vescovo e Bernardino da Siena*, è da taluni ritenuta autografa del Moretto. Sulla questione, che qui poco interessa, si rinvia alla bibliografia riportata in C. SABATTI, *La soasa e l'organo di Pietro Dossena*, cit., p. 118.

rali abitati da putti, si innalzano sei colonne – le quattro esterne salomoniche ‘alla romana’, le due più interne interrotte da eleganti figure angeliche (fig. 6) – reggenti, sopra la trabeazione, un articolato fastigio con volute laterali sormontate da angeli e affiancate dalle statue dei *Santi Faustino e Giovita*, titolari della chiesa (fig. 7); al centro della cimasa spicca, entro una raggiera, la *Madonna immacolata*. La struttura compositiva della ‘macchina’ denota una commistione di motivi desunti dalla tradizione altaristica bresciana del Seicento, come ad esempio le colonne interrotte dai due angeli-cariatide – una soluzione impiegata da Gaspare Bianchi nella ‘soasa’ dei martiri nella chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia, ripresa nelle opere di Baldassarre de’ Vecchi e Giovanni Pietro Bonomi e in seguito largamente sfruttata anche dai Boscai – motivi coniugati con tipologie d’ornato più moderne, ravvisabili in primo luogo nella cornice più interna dell’ancona, strutturata in due rami simmetrici a volute di rigogliose foglie d’acanto rese con straordinaria levità. L’esuberanza decorativa profusa nell’intaglio dal Dossena manifesta qui caratteri decisamente aulici: gli elementi esornativi, quali il tralcio fitomorfico che avvolge le colonne e i girali del basamento, diffusi già a partire dalla prima metà del Seicento in versioni più rigide e bloccate, sono qui scolpiti con consumata maestria e nobilitati dal talento di un artista estremamente aggiornato; massime nelle sculture si osservano modalità linguistiche di raffinata eleganza, che si discostano dal tono più popolaresco dei prototipi di riferimento, smorzandone quella vena di caricata espressività di ascendenza nordica.

Più semplice, ma ugualmente magniloquente e fastoso, è il prospetto dell’organo (fig. 8), collocato sulla parete destra del presbiterio e connotato da due monumentali atlanti (fig. 9), innalzati su mensole a voluta e raffigurati in atto di sorreggere il frontone, animato da angeli musicanti sugli spezzoni (fig. 10) e centrato da una ricca cimasa con la statua di *Davide* (fig. 15). La struttura compositiva della cassa è accostabile a quella dell’organo della chiesa di Santo Stefano a Roncone³⁶, anch’essa risalente alla fine del Seicento, già riferita in passato a Giovanni Battista Pollana, intagliatore ronconese del quale, allo stato attuale degli studi, non

³⁶ Posto in origine sul lato sinistro del presbiterio, nel 1795, il complesso fu rimontato in corrispondenza della controfacciata, allorquando lo strumento fu sostituito. In seguito allo spostamento, i pannelli del parapetto della cantoria, articolati precedentemente su tre lati, furono allineati su un solo piano, al fine di coprire tutta l’ampiezza della navata; altri pannelli intagliati, provenienti da una cantoria che nel presbiterio faceva da contraltare all’organo, furono aggiunti per ottenere una maggior estensione del parapetto. La statua di *Davide*, inoltre, fu spostata dalla sommità della cassa al centro del pontile in basso (il coronamento trilobato della cornice con stemma della comunità di Roncone, che circonda la scultura, fu eseguito da un modesto intagliatore nel 1795).

si conosce alcuna opera certa³⁷ (fig. 11). Di recente, infatti, è stato possibile dimostrare che l'attribuzione al Pollana dell'organo di Santo Stefano, prudentemente avanzata nel 1893 dall'erudito Silvio Lorenzi, non è supportata da alcun documento³⁸. Per contro, le corrispondenze stilistiche del complesso con le opere di Sarezzo permettono di ricondurlo alla bottega del Dossena, come dimostrano da un lato le analoghe caratteristiche dell'intaglio dei repertori decorativi, dall'altro le tangenze delle forme e delle posture delle figure (fig. 12).

Sembrano rientrare appieno nella produzione dell'artista bresciano anche la cassa d'organo e la cantoria della chiesa di San Michele Arcangelo ad Idro, la costruzione delle quali ebbe inizio nel 1697 (fig. 13). Il 16 aprile di quell'anno, infatti, il parroco Andrea Rosa otteneva licenza di abbattere il muro del coro al fine di costruirvi l'organo³⁹. Il complesso è stato per lungo tempo attribuito alla bottega dei Boscai⁴⁰, intagliatori ai quali si devono le 'soase' dei cinque altari e il tabernacolo dell'altar maggiore della chiesa, opere che si scalano lungo un ampio arco cronologico che va dal primo all'ottavo decennio del Settecento⁴¹.

³⁷ La biografia di Giovan Battista Pollana si basa su poche notizie documentarie: nato a Roncone in data imprecisata, la sua formazione artistica si svolge a Mantova, nella bottega degli scultori rendenesi Antonio e Lorenzo Haili (il Pollana risulta infatti registrato nel 1673 nei Libri Matricola dell'Arte dei Marangoni di Mantova come "garzon di Antonio Alli": F. NEGRINI, *Tre chiese per il coro di Lorenzo Aili*, cit., pp. 92, 99 nota 22). L'intagliatore è citato, ancora, in due documenti rispettivamente del 1686 e del 1688 riguardanti una controversia con il Comune di Roncone e la vendita di un orto (S. AMISTADI, *La chiesa di S. Stefano in Roncone nelle sue secolari vicende*, Tione di Trento 1952, p. 25), mentre nel 1699 figura come testimone in un atto rogato presso il notaio Nicolini di Praso (S. AMISTADI, *L'intagliatore G. Batt. Polana*, "Strenna trentina", XXVI (1949), p. 94); l'anno successivo, in concomitanza con le celebrazioni del Giubileo, è attestata la sua presenza a Roma, dove probabilmente morì (*Ibidem*; la notizia si ricava da un documento del 1716, redatto presso il notaio Giovanni Pietro Ropele di Pieve di Bono: Roncone, Archivio parrocchiale, busta n. 1, cc. non numerate).

³⁸ S. LORENZI, *Una gita a Roncone nella Valle Vaunia o Pieve di Bono. Memorie*, Riva del Garda 1893, pp. 20-23. L'attribuzione avanzata da Lorenzi si fondava sul contenuto del testamento dell'artista, nel quale il Pollana, che si qualificava "faberlignarius", nominava sua erede universale la chiesa di Santo Stefano a Roncone, istituendo un legato destinato ai poveri e al mantenimento degli arredi della chiesa. Per una disamina più approfondita della questione si veda D. CATTOI, *Per la storia dell'intaglio barocco in Trentino*, cit., pp. 530-535, con altra bibliografia.

³⁹ A. BONOMI, *Guida al patrimonio artistico*, in A. BONOMI (a cura di), *Idro e il suo lago. Documenti e itinerari nella storia di una comunità*, Brescia 1996, p. 278.

⁴⁰ U. VAGLIA, *I Boscai intagliatori valsabbini*, Brescia 1951, pp. 5, 7, 11; G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, cit., pp. 510-511; ID., *I Boscai*, cit., p. 46.

⁴¹ Sugli altari di Idro si vedano: M. CARGNONI, *Boscai*, cit., pp. 147 n. 28, 155-157 nn. 47-50, 164-165 n. 69; A. BONOMI, *Guida al patrimonio artistico*, cit., pp. 275-280.

Di recente, tuttavia, Marialisa Cargnoni, rilevando le non trascurabili divergenze stilistiche dell'organo rispetto alle opere documentate degli artisti di Levranghe, ha espunto il complesso di Idro dal catalogo di questi scultori, considerandolo opera di un ignoto intagliatore valsabbino attivo tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII⁴². Dal canto suo, Alfredo Bonomi, pur non rigettando *in toto* l'ipotesi di un intervento dei Boscai, afferma che "per questo organo un po' misterioso, non è da escludere nemmeno l'apporto di altri intagliatori fra i moltissimi che hanno percorso in quegli anni le contrade della valle"⁴³.

Benché la lettura stilistica dell'arredo risulti oggi in parte falsata dalla poco raffinata policromia che copre l'intaglio, resa con tenui colori nei toni dell'azzurro e del rosa e risalente probabilmente al Settecento inoltrato, l'impianto compositivo della struttura richiama, anche in questo caso, gli arredi di Sarezzeo, sia nell'articolazione del parapetto della cantoria e del prospetto dell'organo, caratterizzati da una profusione di carnose foglie d'acanto che nascondono putti in vari atteggiamenti, sia, soprattutto, nello stile ricco e corposo dell'intaglio e nella monumentalità delle cariatidi poste a sorreggere il frontone (fig. 14), sul quale compaiono eleganti angeli musicanti affiancanti la figura di *Santa Cecilia*, patrona dei musicisti (fig. 16). Sebbene, allo stato attuale delle ricerche, non si conoscano documenti relativi alla commissione di questi legni, le affinità stilistiche con le opere certe del Dossena depongono a favore dell'attribuzione qui proposta.

Le ultime tracce dell'attività dell'intagliatore nel Bresciano riguardano la realizzazione di quattro candelieri in legno intagliato e argentato, oggi non più reperibili, realizzati in data imprecisata per l'altare del Santissimo nome di Gesù nella parrocchiale di San Marco di Gardone Val Trompia⁴⁴, mentre, per quel che riguarda l'attività dell'artista in qualità di mobiliere, una nota del 1696 attesta un pagamento a suo favore da parte del marchese Martinengo di Brescia per le "fatture e legno e canevasso imbottito per sette cadreghe coperte di damasco vellutato fondo bianco e fior cremese"⁴⁵. Le sedie, destinate ad integrare il mobilio del palazzo del nobile, risultano oggi purtroppo disperse; di recente, invece, nell'ambito della mostra sulla pittura del Settecento in Val Trompia, è stata presentata una ricca cornice intagliata e dorata scolpita dal Dosse-

⁴² M. CARGNONI, *Boscai*, cit., p. 200.

⁴³ A. BONOMI, *Guida al patrimonio artistico*, cit., p. 278.

⁴⁴ [A. FAPPANI], *Enciclopedia bresciana*, cit., p. 203; R. LONATI, *Dizionario*, cit., p. 102.

⁴⁵ R. MASSA e B. D'ATTOMA, *Alcune note e documenti sull'arredo del palazzo*, in R. MASSA (a cura di), *Palazzo Martinengo Colleoni di Pianezza e Oratorio di San Carlino*, Brescia 2003, p. 29.

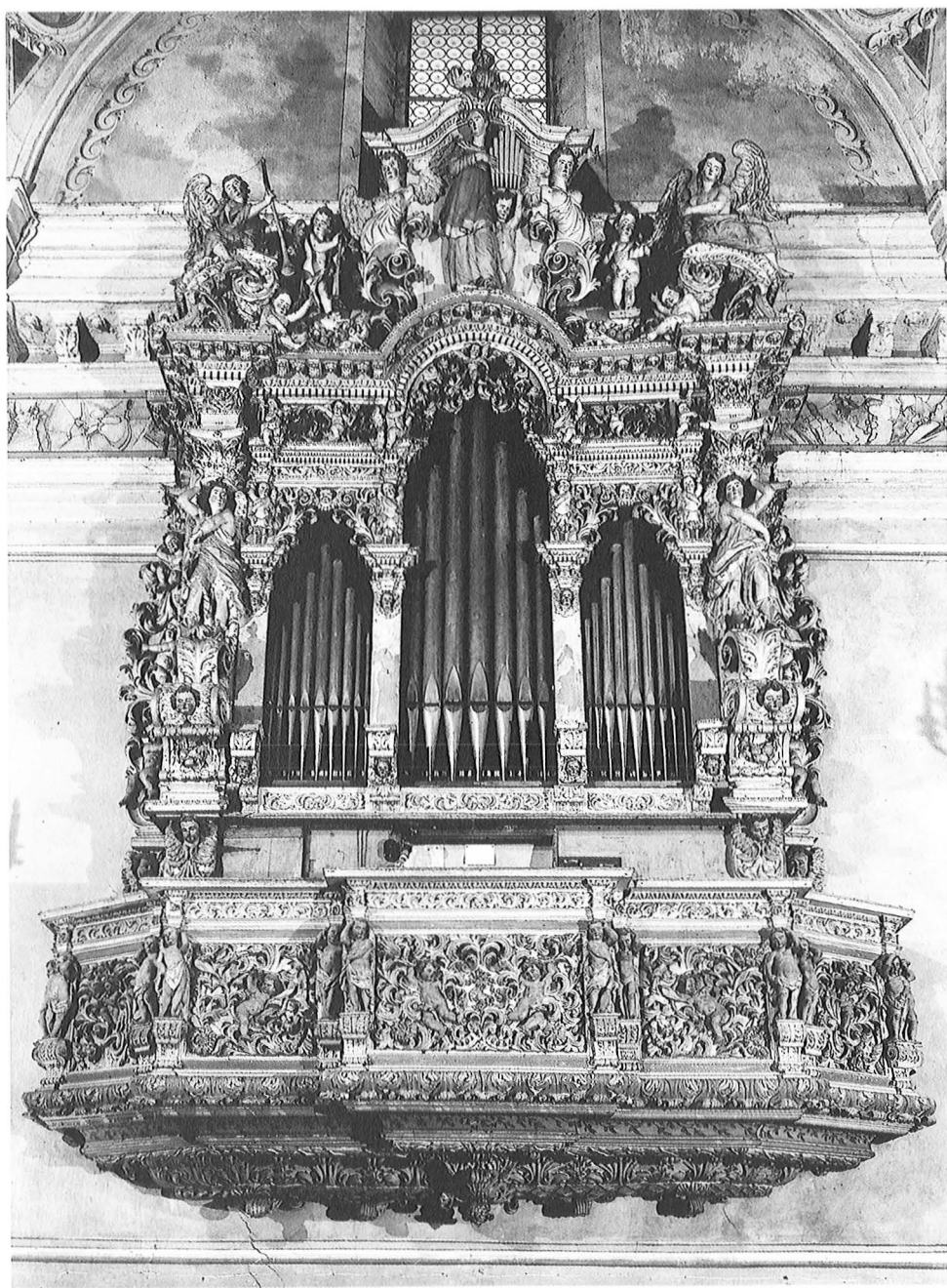


Fig. 13. Idro, chiesa dei San Michele arcangelo, Pietro Dossena (attr.), *Cantoria e cassa d'organo*



Fig. 14. Idro, chiesa dei San Michele arcangelo, Pietro Dossena (attr.), *Cassa d'organo*, particolare



Fig. 15. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Pietro Dossena, *Cassa d'organo*, particolare

na a corredo di una piccola tavola di Andrea Celesti raffigurante Cristo nell'orto di Gethsemani confortato da un angelo (fig. 17)⁴⁶. Il dipinto, datato all'inizio dell'ultimo decennio del Seicento, proviene dalla cappella del complesso edilizio chiamato 'Palazzina' o 'Castellino' della località Aveno nei pressi di Gardone Val Trompia e si conserva oggi a Brescia, in collezione privata. Sul retro della tavola, un'iscrizione coeva conferma l'autografia dell'opera e assegna a Pietro Dossena la fattura della cornice: "Pittura del Cavalier And.^a Celesti. La Cornice del famoso Docena". Realizzata in legno intagliato e dorato, la cornice è strutturata in due rami simmetrici di grandi foglie, fioriti, e raccordati in basso da uno spago, secondo una tipologia diffusa tra fine Seicento e inizio Settecento in Lombardia, Emilia e Veneto. È interessante sottolineare, a conferma della notorietà raggiunta dall'artista sul finire del XVII secolo, il sintagma attributivo "famoso" che compare nell'iscrizione.

A partire dall'inizio del Settecento, dell'artista non si registrano più notizie,

⁴⁶ A.M. ZUCCOTTI FALCONI, scheda in C. SABATTI (a cura di), *La pittura del '700 in Valtrompia*, catalogo della mostra, Brescia 1998, pp. 156-157.

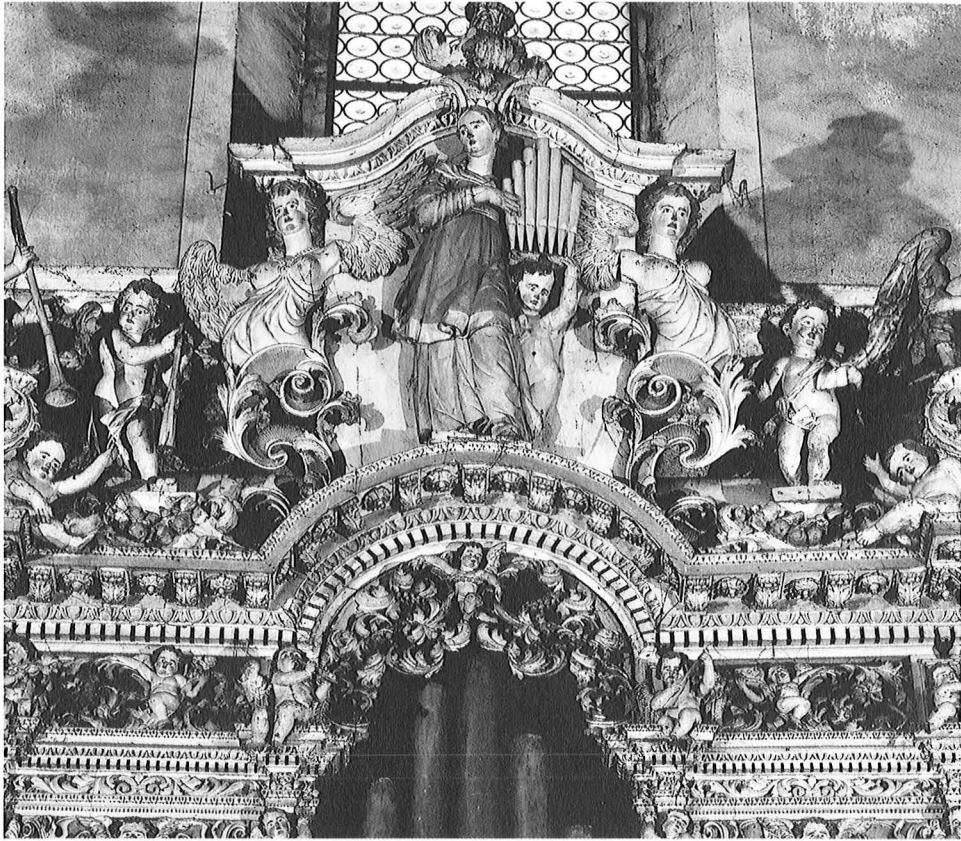


Fig. 16. Idro, chiesa dei San Michele arcangelo, Pietro Dossena (attr.), *Cassa d'organo*, particolare



Fig. 17. Brescia, collezione privata, Pietro Dossena, *Cornice* (con dipinto di Andrea Celesti)

circostanza che farebbe pensare ad una sua prematura scomparsa entro i primi anni del nuovo secolo, ipotesi tanto più accreditabile per il fatto che nel 1705 la Comunità di Sarezzo affidò al solo Francesco Maggioni, già socio del Dossena, la commissione degli stalli corali della chiesa parrocchiale dei Santi Faustino e Giovita. I seggi saranno completati e installati l'anno seguente, come attestano le perizie redatte all'atto della stima dell'opera da parte dei falegnami Antonio Rampino e Abondio Bertinoli, e degli intagliatori Geronimo Gallussi e Bartolomeo Gazione⁴⁷.

A partire dal profilo biografico tracciato da Fenaroli nel suo *Dizionario*, molti sono stati i tentativi della critica storico-artistica di ampliare il *corpus* delle opere di Pietro Dossena, nonostante l'esiguità dei documenti a disposizione. La prima proposta attributiva, avanzata per l'appunto da Fenaroli⁴⁸, riguardò la 'soasa' dell'altare maggiore della parrocchiale di Lumezzane Sant'Apollonio, andata purtroppo perduta nell'incendio divampato in chiesa nel 1922, ma che la successiva pubblicazione di documenti d'archivio ha dimostrato essere stata commissionata il 16 dicembre 1678 agli intagliatori Francesco e Jeronimo Castellani di Borzago in Valle Rendena⁴⁹.

Ulteriori ipotesi furono messe in campo negli anni sessanta da Vezzoli⁵⁰, il quale assegnò alla bottega del Dossena l'ancona dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Lumezzane Pieve, sulla paternità della quale, tuttavia, sembra per ora inopportuno pronunciarsi considerati i pareri discordanti di Bresciani e Cargnoni circa una possibile attribuzione ai Boscai⁵¹, e i pulpiti della chiesa parrocchiale di San Martino a Magno d'Inzino e del Santuario della Madonnina a Marcheno.

La datazione dell'arredo di Magno è da collocare subito dopo il 1676, poi-

⁴⁷ [A. SOGGETTI], *Gli scranni del coro nella Parrocchiale*, "Comunità saretina", 25 (1980, settembre), p. 4.

⁴⁸ S. FENAROLI, *Dizionario*, cit., p. 115.

⁴⁹ V. VOLTA, *Per una rilettura delle testimonianze artistiche a Lumezzane*, in *Atlante valtrumplino. Uomini, vicende e paesi delle valli del Mella e del Gobbio*, Brescia 1982, pp. 229, 236. Si vedano inoltre C. COCCHETTI, *Brescia*, cit., p. 261 e soprattutto G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, cit., p. 512, il quale escludeva un qualsiasi intervento del Dossena basandosi sull'iscrizione che anticamente si poteva leggere nell'altare e che si riferiva ai due intagliatori di Borzago: "Hero. NE. Kstel(...)ri(...) sculpsit (...) 1684".

⁵⁰ G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, cit., p. 512.

⁵¹ L. BRESCIANI, *La civiltà nelle Pertiche*, in *Le Pertiche di Valle Sabbia. Civiltà e arte*, Brescia 1987, p. 46; M. CARGNONI, *Boscai*, cit., p. 201. Sulla pieve di Lumezzane cfr. anche S. GUERRINI, *La Pieve di San Giovanni Battista in Lumezzane*, San Felice del Benaco 2001.

ché in quell'anno il vescovo di Brescia Marino Giovanni Giorgi junior, dopo aver preso visione delle relazioni presentate dai vicari foranei, ordinò di far costruire un nuovo pulpito nella parrocchiale⁵². La struttura dell'opera è alquanto semplificata e ripropone uno schema tipologico collaudato, diffuso già nella prima metà Seicento, nel quale si fondono stilemi della tradizione tardomanieristica – i calligrafici girali del fregio e le stilizzate candelabre ai lati delle nicchie con le figure – con soluzioni protobarocche ravvisabili nei putti cariatide posti in corrispondenza degli spigoli del parapetto e nelle figure della *Madonna* e degli *Evangelisti*, peraltro ammantate in vesti dalle pieghe rigide e bloccate in pose poco fluide. Questi caratteri di “austera arcaicità”, come giustamente nota Sabatti⁵³, inducono a ritenere il Dossena del tutto estraneo alla commissione.

Per quanto riguarda il pulpito di Marcheno, invece, i documenti pubblicati da Vaglia hanno permesso di riconoscerne con certezza l'autore in uno dei membri della famiglia di intagliatori Boscaì, probabilmente Francesco, nonché di fissarne la datazione al 1713⁵⁴.

In tempi più recenti, il nome di Pietro Dossena è stato chiamato in causa da Sandro Guerrini in relazione all'esecuzione dell'altare del Rosario nella chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Marcheno che, secondo lo studioso, daterebbe al 1700 circa e sarebbe stato realizzato dallo scultore in collaborazione con Domenico Corbarelli, al quale spetterebbe il paliotto in legno dipinto a finto commesso di pietre dure con motivi naturalistici⁵⁵. Il silenzio delle fonti circa l'erezione dell'ancona non consente per ora di risolverne definitivamente il problema attributivo; la tipologia stilistica della struttura – l'impostazione rigidamente architettonica, la presenza delle erme anziché delle cariatidi e il *ductus* scultoreo poco sciolto – porta ad ogni modo a pensare ad una datazione più alta, che dovrebbe anticipare di poco il 1672, giacché nel novembre di quell'anno, Giovanni Maria Bosio fu Andrea istituiva, col suo testamen-

⁵² [A. FAPPANI], *Enciclopedia bresciana*, cit., p. 203; R. LONATI, *Dizionario*, cit., p. 101. I pareri della critica sul pulpito di Magno sono discordanti: oltre all'attribuzione al Dossena, l'arredo è stato da taluni ricondotto alla bottega dei Fantoni di Rovetta. Un resoconto della vicenda attributiva si trova in C. SABATTI, *L'atteso restauro del pulpito barocco*, “Il Giornale della Valtrompia”, 16 marzo 2004, n. 9.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ U. VAGLIA, *Storia della Valle Sabbia. Documenti*, Brescia 1964, p. 68; inoltre: M. CARGNONI, *Boscaì*, cit., p. 179 n. 102; S. GUERRINI, *Guida artistica*, in V. RIZZINELLI e C. SABATTI (a cura di), *Marcheno nella storia e nell'arte*, Roccafranca 2004, p. 359.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 354.



Fig. 18. Sarezzo, chiesa dei Santi Faustino e Giovita, Bortolo Zambelli, *Altare dell'Immacolata* (con statue di *San Rocco* e *San Sebastiano* di Clemente Zamara)

to, un legato per l'esecuzione dei piccoli dipinti coi *Misteri del Rosario* ad essa destinati⁵⁶.

Si deve ancora a Sandro Guerrini la proposta di ascrivere al catalogo delle opere di Pietro Dossena la 'soasa' dell'altare del Suffragio della chiesa parrocchiale della Visitazione di Bagnolo Mella (1678), quella dell'altare del Rosario della chiesa di San Salvatore a Saiano, nonché l'ancona allogata nella sacrestia della chiesa di Santa Maria Annunciata a Borgosatollo⁵⁷. Si tratta di tre fastose cornici articolate secondo una successione di lussureggianti volute fogliate, simmetriche, che nascondono putti in vari atteggiamenti, una tipologia di arredo largamente diffusa tra fine Seicento e inizio Settecento nel Nord Italia. Come per l'altare di Marcheno, tuttavia, risulta assai difficile istituire confronti probanti tra queste 'soase' e le opere certe del Dossena, tanto più che modalità linguistiche assai simili a quelle ravvisabili nelle cornici di Bagnolo Mella e Borgosatollo – peraltro molto più raffinate rispetto alla convenzionale 'soasa' di Saiano – si manifestano nell'ancona dell'altare di Sant'Antonio abate della chiesa dei Santi Gervaso e Protaso a Zibello, presso Parma, intagliata da Baldassarre de' Vecchi assieme a Paolo Pellara⁵⁸.

Meritano un ultimo accenno gli altari laterali di Sant'Anna e di San Giuseppe conservati nella chiesa della Madonna dell'Aiuto a Lodrone, in Valle del Chiese, le cui ancone furono messe in relazione da Rasmus con il prospetto dell'organo di Roncone, indicazione che implicherebbe quindi la possibilità di considerarne autore il Dossena⁵⁹. Commissionati da Gerolamo Giuseppe Lodron, e col-

⁵⁶ Le telette, attribuite a Pompeo Ghitti, sono databili al 1680-1685: S. GUERRINI, *Guida artistica*, cit., p. 356.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 354. L'altare del Suffragio di Bagnolo Mella fu eretto dopo il 1678, anno in cui la confraternita del Suffragio ottenne il permesso dal Comune: S. GUERRINI, *La Parrocchiale della Visitazione in Bagnolo Mella. Guida*, Bagnolo Mella 1982, pp. 72-73; per la 'soasa' di Saiano si veda S. GUERRINI, *La Parrocchiale di San Salvatore o della Trasfigurazione*, in D. GALLINA (a cura di), *San Salvatore a Saiano. Dall'indagine archeologica al restauro*, Brescia 2002, p. 81, ill. fuori testo; per l'ancona di Borgosatollo, probabilmente proveniente da un altare della vecchia chiesa, si veda L. ANELLI, *Le chiese di Borgosatollo. Guida*, Brescia 1977, pp. 42-43.

⁵⁸ Sulla cornice di Zibello si veda E. COLLE, scheda in F. SABATELLI (a cura di), *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, Milano 1992, pp. 220-221, con precedente bibliografia; D. CATTOI, *Baldassarre de' Vecchi*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., II, pp. 350-351. Sull'attività del de' Vecchi e del suo socio Giovanni Pietro Bonomi, ai quali può essere riferita la 'soasa' dell'altare maggiore della pieve di Santa Maria *ad undas* di Idro, conto di tornare in altra sede.

⁵⁹ N. RASMO, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento 1982, p. 310. Inoltre: D. CATTOI, *Per la storia*

locati nella sede attuale dopo il 1725, anno in cui il nobile aveva sciolto un voto facendo erigere l'edificio, i due altari sembrano richiamare in realtà i modi di Bortolo Zambelli, autore dell'altare dell'Immacolata nella chiesa dei Santi Faustino e Giovita di Sarezzo (fig. 18), intagliatore al quale in questa sede si propone di assegnarli⁶⁰.

Desidero ringraziare Luciana Giacomelli, Giuseppe Sava ed Emanuele Tonoli.

Referenze fotografiche

Emanuele Tonoli: figg. 1-10, 13-18

Trento, Soprintendenza per i beni storico-artistici della Provincia autonoma di Trento, Archivio del Centro di catalogazione del patrimonio storico-artistico del Trentino, foto Rosario Comai: figg. 11-12.

dell'intaglio barocco in Trentino, cit., p. 535. I due altari sono stati recentemente pubblicati con attribuzione a Giacomo Lucchini: C. STROCCHI, *Altari e sculture in legno: testimonianze sull'attività degli intagliatori del Settecento*, in A. BACCHI e L. GIACOMELLI (a cura di), *Scultura in Trentino*, cit., I, pp. 497-501.

⁶⁰ Sull'opera di Bortolo Zambelli si vedano: V. VOLTA, *Per una rilettura delle testimonianze artistiche a Lumezzane*, cit., p. 229; M. CARGNONI, *Boscai*, cit., p. 38 nota 78, con precedenti riferimenti. Nato a Levrange, l'intagliatore, forse legato alla famiglia Boscai da rapporti di parentela, è documentato come aiuto nella bottega di Francesco Boscai dal 1711 al 1720. La sua attività è attestata inoltre a Lumezzane tra il 1707 e il 1729. Per l'altare dell'Immacolata della parrocchiale di Sarezzo, che ingloba due sculture raffiguranti *San Sebastiano* e *San Rocco* di Clemente Zamara provenienti dall'antica ancona cinquecentesca della Concezione (smembrata e dispersa), si veda [A. SOGGETTI], *La Scuola e la Cappella della Concezione nel secolo XVI*, "Comunità saretina", 25 (1980, maggio), p. 4.

