

Alice Salavolti

Nel solco della grazia<sup>1</sup>.  
Echi di Antonio Balestra nella pittura  
di Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò

Secondo quanto ricordato da Vannetti, il giovanissimo Gaspare Antonio prese confidenza con gli strumenti del disegno dal cugino Giovanni Baroni – figura non poco nebulosa, ricordato come battaglista –, le cui limitatissime notizie lo nominano come allievo del pittore veneto Alessandro Marchesini<sup>2</sup>.

Fu proprio lui che consigliò al padre Felice di affidarlo «al pittore più importante di Verona, Antonio Balestra, presso il quale egli partito da Sacco con il suo bravo rotolo di studi da mostrare, fa il suo primo alunnato tra il 1703 ed il 1705, seguendo poi il Balestra da Verona a Venezia»<sup>3</sup>.

Quando dunque Baroni giunse in terra veneta era poco più che ventenne, aveva già dimestichezza con le tecniche pittoriche e si poté dedicare, in quel breve lasso di tempo, a studiare avidamente i modelli e lo stile del maestro. Osservando nel suo complesso la ricca produzione del pittore lagarino, i continui rimandi alle idee, al linguaggio e alle composizioni di Balestra si riscontrano chiari e manifesti non solo all'indomani dell'alunnato ma sorprendono per la loro continua ricorrenza sino alle ultimissime prove pittoriche. Un *imprinting* formale che, arricchito ed incrementato dal successivo soggiorno a Roma, portò Baroni ad attingere da repertori altrui, non allontanandosi dalla fortunata tradizione.

Va però evidenziato che Gaspare Antonio rifugge l'etichetta di emulatore soprattutto in età matura, quando la sua pittura si scioglie in pennellate fluide

---

<sup>1</sup> Il titolo è un omaggio alla mostra *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, tenutasi presso il Museo di Castelvecchio di Verona (19 novembre 2016-19 febbraio 2017) e curata da Andrea Tomezzoli.

<sup>2</sup> Per approfondimenti e ipotesi su Giovanni Baroni rimando ai saggi di Dario De Cristofaro e Domizio Cattoi qui pubblicati (pp. 113-120 e 121-136).

<sup>3</sup> B. Passamani, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò. Pittore 1682 – 1759*, Manfrini, Rovereto 1958.



8. Antonio Balestra, *Madonna col Bambino e i santi Francesco Borgia, Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka*, 1704. Venezia, chiesa dei Gesuiti.

e guizzanti, ben lontane dalla stesura nitida e dolce di Balestra. Sebbene infatti l'impianto compositivo delle tele di Baroni sia spesso poco originale e non siano frequenti le invenzioni personali, questo maturo interesse per gli effetti pittorici e i cromatismi rende la produzione tarda di particolare interesse.

Antonio Balestra (Verona 1666 – 1740), nel periodo in cui Baroni frequentò la sua bottega, aveva appena fatto ritorno in Veneto dopo un intenso viaggiare per i principali centri italiani, esperienze che arricchirono la sua cultura artistica, dopo gli anni passati presso Antonio Bellucci a Venezia e Carlo Maratti a Roma. Era un artista già riconosciuto e apprezzato che rispondeva al gusto classicheggiante promosso dalle accademie con un fine senso per le cromie, le proporzioni e gli equilibri compositivi. Tra le commesse che Balestra accolse durante la permanenza di Baroni vi è sicuramente la tela con la *Madonna con il Bambino e i santi Francesco Borgia, Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka* (fig. 8) che consegnò nel 1704 alla chiesa dei Gesuiti di Venezia<sup>4</sup>. Le

<sup>4</sup> D. Ton, *Balestra e i Gesuiti*, in *Nel segno della grazia*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio Verona, 19 novembre 2016-19 febbraio 2017) a cura di A. Tomezzoli, Scripta, Verona 2016, pp. 53-66.



9. Antonio Balestra, *Annunciazione*.  
Verona, chiesa di San Tomaso Cantuariense.



10. Luca Giordano, *Annunciazione*.  
New York, The Metropolitan Museum of Art.

numerose riprese e citazioni di Baroni da questa tela in particolare suggeriscono forse un coinvolgimento attivo nella sua realizzazione, insieme ad altri apprendisti, com'era prassi di bottega. Tale esperienza dovette in ogni caso colpirlo intensamente tanto che recuperò e riadattò, anche a distanza di molti anni, non solo le idee compositive ma anche singole figure. Vicinissima alla pala dei Gesuiti è innanzitutto la coppia di tele con l'*Angelo Annunciante* e la *Madonna Annunciata* della collezione privata Bossi Fedrigotti. L'altissima qualità dei dipinti ha stimolato un dibattito – non del tutto risolto – sulla loro attribuzione: Clementino Vannetti li ricorda come «pregevolissimi dipinti» che Baroni eseguì a Verona e che portò con sé al ritorno in Trentino<sup>5</sup>; Bruno Passamani – che nella monografia del 1958 le espuntò dal catalogo – le attribuì nel 1962 al maestro Antonio Balestra o più in generale alla sua bot-

<sup>5</sup> C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Moroni, Verona 1781, p. XXX.



11. Antonio Balestra, *Estasi di san Francesco*. Verona, Museo di Castelveccchio.

tega<sup>6</sup>. Altre proposte suggerivano di distinguere le mani, riconoscendo quella del maestro nell'Angelo e quella di Baroni nel suo *pendant*<sup>7</sup>. Le tele rimasero forse nello studio di Gaspare Antonio sino all'edificazione del monastero delle Agostiniane di Sacco, dove le vide Vannetti, collocazione che precedette l'entrata in possesso della famiglia Bossi Fedrigotti. È proprio sulla qualità e sul confronto con le prime opere documentate di Baroni che si propone l'attribuzione ad Antonio Balestra al quale andrebbe, se non l'assoluta paternità, almeno l'invenzione. A corroborare questa proposta vi è proprio il confronto con la tela dei Gesuiti dove si scopre, identica, la figura dell'Angelo: ugualmente molle ed elegante è la sua posa in torsione, quasi in bilico sul morbido nuvolone, ed anche qui l'incarnato diafano è ravvivato da intensi rossori. La *Madonna Annunciata* (fig. 32) non trova invece riscontri altrettanto puntuali nella produzione di Balestra ma le tonalità cromatiche delle sue vesti e il gentile profilo con il naso appuntito si ritrovano nell'*Annunciazione* della chiesa

<sup>6</sup> B. Passamani, *Aggiunte ad Antonio Balestra*, «Arte veneta», XVI, 1962, pp. 177-178.

<sup>7</sup> M. Botteri Ottaviani, *Da Brusasorci a Balestra: note sulla presenza veronese nella cultura figurativa della valle dell'Adige*, in *Bolzano nel Seicento*, a cura di S. Spada Pintarelli, Mazzotta, Milano 1994, p.78.

di San Tomaso Cantuariense di Verona del 1702 (fig. 9). Nell'attendere a questa commessa Balestra guardò ad un dipinto con medesimo soggetto di Luca Giordano tela che, a sua volta, molto deve alla pittura della scuola veneziana e a Tiziano<sup>8</sup> (fig. 10). La Madonna della tela di Giordano presenta diverse affinità con l'esemplare Bossi Fedrigotti, tra le quali il dettaglio dello sportellino semiaperto che accentua la percezione della profondità dell'ambiente.

Sulla scorta di questi confronti si propone dunque l'attribuzione anche dell'Annunciata, e non solo dell'Angelo, alla bottega di Balestra. Ciò non negando il coinvolgimento del pittore di Sacco, che forse portò con sé la tela proprio in memoria dell'attività presso il maestro. Gli vanno a mio avviso restituiti *in toto* i cherubini che accompagnano la Madonna, le cui fisionomie un po' goffe non raggiungono la delicatezza e la dolcezza di quelli della tela gemella. La paternità balestresca dei tre cherubini che affiancano l'Arcangelo, con i volti lievemente sovrapposti, è invece assicurata dalla puntuale rispondenza con quelli del *San Francesco in estasi* del Museo di Castelvechio (fig. 11).

Anche il raffronto con la prima tela interamente ascrivibile al giovane pittore roveretano, la *Santissima Trinità* datata 1710 (fig. 12), che pure si compone di campiture nitide e laccate, presenta una resa dei corpi chiaramente più impacciata e sgraziata rispetto ai dipinti Bossi Fedrigotti. Di mano più acerba è la figura del Cristo, bloccato in una posa innaturale e disassata, mentre le fisionomie anticipano quel campionario di tipi umani che stanno alla base del ripetitivo – ma ben riconoscibile – repertorio baroniano. I cherubini sono evidentemente parenti di quelli dell'*Annunciata*, con le stesse alette morbide, il mento segnato e gli occhi spalancati con grandi iridi piene, tratto che pure connota lo sguardo abbacinato di Gesù. Doveva essere limpido il ricordo della *Trinità* di Balestra, dipinto conservato presso i depositi del Museo di Castelvechio di Verona (fig. 13). Il confronto è infatti stringente anche se non puntuale: Baroni ricalca la posa del Cristo, più sinuoso e meno impacciato nella tela giovanile di Balestra ma inverte la disposizione della trinità, ponendo al centro la colomba dello Spirito Santo. È poi da notare che lo studio della figura del Padreterno dovette convincere talmente il pittore di Sacco tanto da reiterarla, quasi senza variazioni, anche nelle tele più tarde. Così la si ritrova, con la stessa chioma ispida e mossa, le braccia divaricate e il nimbo triangolare, nelle tele gemelle dell'Ultima Cena, dei primissimi anni Trenta quella di Casa Rosmini e di un decennio più tarda quella della parrocchiale di San Paolo a

---

<sup>8</sup> M. Favilla, R. Rugolo, «La charité sa premiere vertu»: *la pittura sacra di Antonio Balestra tra Barocco e Barocchetto*, in *Nel segno della grazia*, Verona 2016, pp. 37-41.



12. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Santissima Trinità*, 1710.  
Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista.



13. Antonio Balestra, *Trinità*, Verona, Museo di Castelvecchio.



14. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Adorazione del Bambino con la Madonna Immacolata, Dio Padre e i santi Francesco di Paola, Antonio da Padova, Caterina da Siena, Liborio vescovo e Pasquale di Baylon.*

Trento, chiesa della Santissima Annunziata.

Pavillo (fraz. di Ville d'Anaunia). Il confronto serrato sullo stesso modello mette in evidenza il variare, invece, della veste pittorica: la stesura infatti, da luminosa e vellutata, si irrigidisce in pennellate aspre e secche che si riducono all'essenziale.

Addentrando nella piena attività pittorica di Baroni, tra le tele rappresentative della produzione degli anni Trenta vi è la pala d'altare realizzata per la chiesa della Santissima Annunziata di Trento (fig. 14). È una delle prove pittoriche più interessanti dell'intera carriera: la composizione è calibrata e bilanciata, i singoli brani ben riusciti e il dialogo tra le figure è intenso. Lo spazio è quasi interamente saturato dalle numerose figure di santi che venerano il Bambino, perno compositivo e fonte di luce verso il quale ogni altro elemento tende. Il devoto è accolto e introdotto alla contemplazione del Cristo in fasce dall'intenso san Francesco da Paola. L'anziano eremita è avvolto in un saio le cui lievi variazioni di toni bruni e neri sono restituite con una certa sapienza ed esperienza. Il ritratto intenso ed espressivo e i piedi che spuntano dalla tonaca sono dedotti dal caravaggismo romano e, benché la pavimentazione a riquadri marmorei non sia resa con una perfetta prospettiva, la posa

ricurva del santo non ne perde in vigore e solidità. Consapevole dell'efficacia del brano, Baroni lo replicò, con minime varianti, nel *Sant'Antonio Abate* della parrocchiale di Lizzanella. D'altronde fu proprio nella descrizione di volti anziani, segnati dal tempo, che l'abilità ritrattistica di Baroni sembrò distinguersi per intensità e resa pittorica. Lo ricorda Vannetti, che potendo gustare quei ritratti di cui si sono perse le tracce, annota come Baroni «toccava con buon garbo quelle guance grinzose, que' bei nasi rossicci, quegli occhi bigi, e quelle barbette»<sup>9</sup>.

Che Gaspare Antonio fu a bottega da Balestra nei mesi in cui questo si occupava della commessa per i Gesuiti citata in precedenza, lo suggerisce anche la quasi perfetta sovrapposizione tra il san Stanislao della tela del maestro e il nostro sant'Antonio da Padova in atto di sorreggere teneramente il Cristo neonato. Baroni ridefinisce l'identità del medesimo modello vestendolo del saio francescano, a sostituzione della tunica gesuita, mentre le folte ciocche corvine che ricadono sulla fronte lasciano spazio ad un'ordinata tonsura a chierica. Rimane invece invariato il dolce dialogo di sguardi tra le due figure così come la mano del bambino protratta verso il volto del santo. Che fu attento frequentatore della chiesa veneziana della compagnia dei Gesuiti lo suggerisce poi anche la raffinata citazione al *Martirio di san Lorenzo* di Tiziano, ivi conservato, che si ritrova nella pala d'altare di Por, frazione di Pieve di Bono (tav. IV)<sup>10</sup>.

Tra le opere più note del pittore lagarino, la *Pala Fait* (fig. 15) per la chiesa di San Marco di Rovereto (1940) è un ulteriore esempio della continua reminiscenza, anche in età matura, dei dipinti conosciuti negli anni giovanili. L'opera si confronta infatti con le *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria* per l'altare Odoli di Santa Maria in Organo (Verona) di Balestra (fig. 16)<sup>11</sup>. Le scene sono impaginate secondo le medesime direttrici zigzaganti e ascendenti e similissimi sono anche i puttini giocosi sulla scalinata dai gradini curvilinei, così come la Madonna che si protende presentando il Bambino. Si è visto come il repertorio di modelli e composizioni sia spesso poco originale, soprattutto nei primi decenni del Settecento, con la ripresa diretta di modelli del maestro o una parafrasi degli stessi. Effettivamente, come questo caso dimostra, la lezione di Balestra è persistente, un solco dal quale Baroni non sembra mai realmente allontanarsi. È questa resistenza all'emancipazio-

<sup>9</sup> Vannetti 1781, p. XLIV.

<sup>10</sup> Per un approfondimento rimando al saggio di Serena Bugna qui pubblicato (pp. 71-88).

<sup>11</sup> A. Tomezzoli, *Antonio Balestra a Verona, nel 2016: una breve introduzione alla mostra*, in *Nel segno della grazia...* 2016, p. 11.



15. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna con Bambino e santi Antonio da Padova, Agostino e Francesco (Pala Fait)*, 1740. Rovereto, chiesa di San Marco.



16. Antonio Balestra, *Nozze mistiche di santa Caterina e i santi Antonio di Padova, Antonio abate e Francesco di Paolo*.

Verona, chiesa di Santa Maria in Organo.

ne che porterà Passamani ad affermare che fosse addirittura arduo stabilire una successione di date nel suo *corpus*, proprio perché dipendente dagli stessi modelli<sup>12</sup>.

Soffermandosi però sulle opere più mature, soprattutto a partire dalla metà degli anni Trenta, si coglie un sensibile mutamento del film pittorico che si fa più corposo, irregolare e impastato. Dalla perfezione delle campiture della Trinità, con tratti dissimulati ed il *finish* laccato, in grado di valorizzare una tavolozza squillante e nitida, Baroni vira progressivamente verso una stesura più libera e sciolta, dalle linee frammentate. L'affidare alle pennellate il proprio mezzo espressivo porta ad un evitabile mutamento delle forme, evidente soprattutto nella resa dei tessuti, quel modo che Vannetti, disapprovando la "maniera" tarda del pittore di Sacco, definì come un «tritare dei panneggiamenti»<sup>13</sup>.

Va ricordato però che quella di Balestra non fu l'ultima bottega frequentata da Baroni. La lezione romana non venne infatti recepita senza conseguenze

<sup>12</sup> Passamani 1958, p. 18.

<sup>13</sup> Vannetti 1781, p. VI.

evidenti sulla sua pittura, sia per esperienza diretta sia per intercessione dello stesso Balestra, che lì vi aveva trascorso quattro anni<sup>14</sup>. Baroni raggiunse l'*urbe* nel 1707 – poco più di dieci anni dopo l'addio di Balestra alla capitale, lasciata per motivi di salute – e vi soggiornò solo qualche mese, a causa dell'improvvisa morte del padre<sup>15</sup>. A Roma fu accolto nella frequentata bottega dell'ormai anziano Carlo Maratti (Camerano 1625 – Roma 1713) e si immerse nella cultura romana, colpito non solo dai capolavori del tardo rinascimento e del primo barocco, ma anche dalle opere dei contemporanei Giuseppe Bartolomeo Chiari (Roma 1654-1727), Giovan Battista Gaulli detto il Baciccio (Genova 1639 – Roma 1709), e Francesco Trevisani (Capodistria 1656 – Roma 1746)<sup>16</sup>.

Nella pittura tarda di Baroni, i ricordi romani affiorano forse risvegliati da quegli schizzi, stampe, appunti e disegni che, dice Passamani, riempivano il suo studio<sup>17</sup>. Memorie della pittura di Gaulli si ritrovano infatti in certe fisionomie, dai lineamenti un po' ammaccati e dai volti schiacciati. La Vergine e sant'Anna nell'*Educazione della Vergine* (fig. 17) di Baroni della fine degli anni Quaranta hanno le stesse guance gonfie e le fronti ampie e prominenti della *Sacra famiglia* del Baciccio (fig. 18, già Milano, Sotheby's 2007, 1690 ca.). Anche la resa dei panneggi, che a partire da metà anni Trenta si articolano in linee sempre più spezzate e corsive, rimanda a certe tele di Gaulli dalle pennellate fiammeggianti<sup>18</sup>, tracce della sua formazione alla luce delle esperienze liguri di van Dyck e di Rubens<sup>19</sup> e della fascinazione per Bernini<sup>20</sup>. Suggestivo rapporto si può instaurare anche con le opere a fresco del Baciccio, tecnica che Gaspare Antonio difficilmente poté apprendere a Venezia ma di cui fece uso, seppur con una certa imperizia<sup>21</sup>. Si confronti ad esempio il bozzetto del *Concerto di angeli musicanti* conservato presso l'Accademia di San Luca, preparatorio per la decorazione del sottarco del catino absidale della chiesa del Gesù (Roma)<sup>22</sup> (fig. 19), con la volta gremita di figure sgambettanti della parrocchiale di Sacco presso Rovereto (1749) (fig. 20).

<sup>14</sup> R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana*, in *Nel segno della grazia...*2016, pp. 17-34.

<sup>15</sup> Vannetti 1781, p. III.

<sup>16</sup> F. Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli 1639-1709*, Bozzi, Roma 2009, pp. 185-195.

<sup>17</sup> Passamani 1958, p. 24.

<sup>18</sup> Si confronti ad esempio la tela di Gaulli con *La Beata Ludovica Albertoni distribuisce le elemosine*, 1971 (Malibu, The Paul Getty Museum).

<sup>19</sup> Petrucci 2009, pp. 7-19.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 38 e segg.

<sup>21</sup> Per un affondo su un'analisi della tecnica a fresco di Baroni si veda il contributo di Raffaella Colbacchini qui pubblicato, pp. 93-103.

<sup>22</sup> Petrucci 2009, p. 235.



17. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Educazione della Vergine*. Sacco (Rovereto), già chiesa della Santissima Trinità, ora chiesa di San Giovanni Battista.

18. Giovan Battista Gaulli, *Sacra Famiglia con san Giovannino e sant'Anna*. Collezione privata.

Tra le tele più interessanti e che anticipano quella distensione del tratto pittorico vi è la pala con i *Santi Onofrio e Giovanni Battista* datata 1743 circa (tav. IX). Qui la pennellata è sensibilmente più ricca e pastosa e si accompagna ad una tavolozza dai toni smorzati. La tela, originariamente collocata presso l'altare dedicato ai due santi nella chiesa di San Marco di Rovereto, è ora conservata in un ambiente attiguo. Se l'impaginazione è la solita – quella diligentemente appresa in bottega e che si gioca su linee oblique – il tocco è vibrante e il santo eremita è definito con lunghi capelli mossi, ingrigiti, fluttuanti. Così l'angelo, il cui modello non di troppo differisce da quello dell'*Annunciazione*, porta ali vaporose e soffici, la nuvola è ovattata e tutta la scena si svolge in un'atmosfera opaca ed offuscata. Il dialogo tra Onofrio e l'angelo è poi intenso ed efficace: le



19. Giovan Battista Gaulli, *Concerto di Angeli*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

masse sono corpose e ricche, i corpi consistenti rubano spazio all'ambientazione. Il santo ha le membra e il volto corrotti dalle pene dell'eremitismo, le vene solcano i dorsi delle mani mentre i lineamenti appaiono induriti e secchi. Ecco che Baroni imbocca una via propria e un linguaggio personale e ben riconoscibile, che se pur poco sperimenta nelle forme, le restituisce con nuova veste.

Un caso interessante è poi quello delle *Ultime cene*, due tele gemelle per dimensioni, proporzione e composizione ma dipinte a distanza di una decina d'anni. La più antica, da datarsi al 1730-31 è parte della collezione di Casa Rosmini di Rovereto. Proviene dal soppresso oratorio della Confraternita dei Santi Rocco e Sebastiano annesso alla chiesa della Madonna di Loreto<sup>23</sup>. La seconda è oggi esposta alle spalle dell'altare maggiore della parrocchiale intitolata a San Paolo, nella frazione di Pavillo, in Val di Non. Qui giunse tra il 1970 e il 1971 e proviene, come altri arredi, dalla più antica parrocchiale del XIII secolo, dismessa perché insufficiente per dimensioni<sup>24</sup>. L'ambiente è

<sup>23</sup> Vannetti 1781, pp. XXVI-XXVIII.

<sup>24</sup> F. A. Lancetti, *Nanno-Tassullo. Campo, Pavillo, Portolo, Rallo, Sanzenone. Guida artistica*,



20. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Paradisetto*. Sacco (Rovereto), volta della chiesa di San Giovanni Battista.

cupo e intimo, illuminato da alcune fioche fonti di luce: due candele poste sul tavolo spoglio e il bagliore divino che prende corpo nella Trinità. La stesura pittorica della tela di Pavillo, ad una visione ravvicinata, appare più sommaria e pastosa, i panneggi sono rigidi e inamidati, dipinti con tratti nervosi. Il raffronto è esemplare proprio perché permette di annotare le sensibili variazioni di effetti pittorici, quelli che hanno permesso di giudicare più tarda la tela di Pavillo e di datarla agli anni Quaranta<sup>25</sup>. Inoltre, differentemente dagli altri dipinti sin qui nominati, le *Ultime Cene* non sembrerebbero citare espressamente prototipi noti, ma piuttosto stemperare la tradizione iconografica con intuizioni proprie. Questa idea di lume notturno e teatrale, con i teloni di un profondo rosso carminio che fungono da quinte, insieme all'essenzialità dell'ambiente, si rifanno forse a certe ultime cene dei Bassano<sup>26</sup>.

Fino ad ora si è visto come Baroni, dopo l'esperienza formativa veneta e quella romana, avesse concentrato la sua attività nell'area del basso Trentino, con incursioni nelle valli limitrofe. Sono quindi un'interessante eccezione le tre tele che dipinse per Gazoldo degli Ippoliti, nel mantovano, datate 1746-47<sup>27</sup>. Che il diverso modo di trattare il colore ebbe conseguenze non solo sugli effetti di superficie ma, più profondamente, sul linguaggio pittorico, è ancora più evidente se si prendono in esame i rari disegni superstiti, tra i quali quelli di presentazione delle suddette pale<sup>28</sup> (fig. 21). «[...] il modo particolarmente accademico ed ancora seicentesco di rivelare la forma con un disegno netto, che evidenzi il peso e la robustezza dei corpi»<sup>29</sup>, appreso in primissima gioventù, si sfarina in tratti evanescenti, dove il fare corsivo, con tocchi a virgola, rileva già intenzioni pittoriche più che grafiche. Le tele di Gazoldo si colorano di toni pastello e cangiantismi che riescono ad alleggerire la reiterazione – quasi ridondante e appesantita – di invenzioni di altra mano.

In questi termini si spiega anche l'errata attribuzione dell'*Estasi di san Francesco* della pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia (tav. X). L'opera della

---

Manfrini, Calliano 1994, pp. 78-83.

<sup>25</sup> Passamani 1958, p.18

<sup>26</sup> Si confronti l'*Ultima cena* apparsa sul mercato antiquario e riferita allo stile di Francesco Bassano il Giovane (riferimento all'immagine <http://www.artnet.com/artists/francesco-bassano-the-younger/ultima-cena-ZV5J51fw5mUrLd8Xf9BqGg2>).

<sup>27</sup> P. Bertelli, *Un episodio di pittura roveretana nel mantovano: le tele di Gasparantonio Baroni Cavalcabò per la parrocchiale di Gazoldo degli Ippoliti*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 2010, ser. VIII, vol. X, pp. 153-173.

<sup>28</sup> Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Raccolta Roschmann.

<sup>29</sup> Passamani 1958, p.18.



21. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna con Bambino e sant'Ippolito*, disegno. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum.

tarda maturità del pittore saccense, all'arrivo presso il museo bresciana nel 1984, presentava infatti un'antica attribuzione a Johann Liss, artista nato in Germania, che dipinse sotto l'influenza della pittura veneta e di Rubens, sviluppando una riconoscibile pennellata sciolta e luminosa.

Per concludere le riflessioni riguardo allo stile di Baroni e ai modelli a lui cari, è necessario fare un passo indietro, anzi, tornare all'inizio. Il percorso del Nostro infatti, più che discontinuo e schizofrenico – come suggerito da Passamani – ha invece un andamento circolare. Le due tele della cantoria della Parrocchiale di San Giovanni Battista (Sacco, Rovereto), la *Flagellazione* e *l'Orazione nell'orto degli Ulivi* (ante 1759), sono le ultime opere su tela a cui il pittore mise mano (figg. 23 e 30). Alla sua morte queste si trovavano infatti ancora nello studio e Baroni e, nel lascito ereditario del 1759, indicò la collocazione che aveva ideato per i due dipinti<sup>30</sup>. Nell'*Orazione* (fig. 23),

<sup>30</sup> Passamani 1958, p. 83 nota 61.



22. Antonio Balestra, *Cristo nell'orto*.  
Londra, collezione privata.

23. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò,  
*Orazione nell'orto*, 1759 circa. Sacco (Ro-  
vereto), chiesa di San Giovanni Battista.



tela inconclusa, la porzione superiore del dipinto è occupata da un raffinato e riuscitissimo dialogo tra le figure degli arcangeli e Cristo. Colpisce la figura angelo alato all'estrema sinistra, descritto con poche ma sapienti pennellate che, a ben guardare, è la riproposizione del modello ideato da Balestra per la tela dei Gesuiti e per l'*Annunciazione* Bossi Fedrigotti, costante confronto e riferimento per Gaspare Antonio. L'intero trio, inoltre, più che una felice invenzione tarda di Baroni, è piuttosto, ancora una volta, una ripresa quasi pedissequa di modelli del maestro. La figura del Cristo e l'angelo che porta un lembo di tessuto sulle gote sono infatti identici a quelli della tela, con medesimo soggetto, di una collezione privata londinese<sup>31</sup> (fig. 22).

Il dipinto che le fa da *pendant*, la *Flagellazione* (fig. 30), è memore dell'esperienza romana. Lo spunto iconografico ha radici lontane, dall'idea di Sebastiano del Piombo per la cappella Borgherini in S. Pietro in Montorio (1515-1524), che attraverso la rilettura di Caravaggio (1607-1608, Museo di Capodimonte, Napoli) ebbe grande fortuna. L'esemplare di Baroni dialoga direttamente con la tela per la chiesa di San Silvestro in Capite (Roma) uscita dal pennello di Francesco Trevisani<sup>32</sup> (fig. 31): quasi identico è l'aguzzino "convertito" in primo piano e la figura ricurva del Cristo, arreso alle umiliazioni corporali<sup>33</sup>.

Si è visto come Baroni, nel corso dei decenni, andò definendo un linguaggio personale e riconoscibile, una "maniera". Ciò avvenne anche cambiando veste a quegli schemi compositivi quasi inflazionati, con una costruzione della pennellata che, rapida ed essenziale, sovrasta il disegno. Opere però – quelle degli anni '40 e '50 – che dalla perdita di dettaglio e nitidezza, ne guadagnano per intensità espressiva.

<sup>31</sup> L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, in *I pittori Bergamaschi dal XIII al XIX. Il Settecento*, II, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1989, p. 240, figura n.3.

<sup>32</sup> Francesco Trevisani (Capodistria, 9 aprile 1656 – Roma, 30 luglio 1746) fu un pittore nativo dell'Istria che svolse la prima formazione a Venezia per poi spostarsi a Roma, come Baroni. È di una ventina d'anni più anziano ma è molto probabile che Baroni vide i suoi dipinti a Roma e non è da escludere una conoscenza personale dell'artista.

<sup>33</sup> F. R. Di Federico, *Francesco Trevisani and the Decoration of the Crucifixion Chapel in San Silvestro in Capite*, «The Art Bulletin», vol. LIII, 1971, 1, pp. 52-67.

