

Matteo Borchia

L'influsso della pittura romana nell'arte di Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò

Molte opere di Baroni Cavalcabò mostrano, sotto diversi aspetti, chiari riferimenti alla produzione artistica romana di primo Settecento. Senza dubbio, tale influsso va fatto risalire al soggiorno effettuato nell'Urbe dal pittore trentino. Poche sono però le notizie relative a questo aspetto della sua biografia, ricavabili per lo più dalla monografia che gli dedicò Clementino Vannetti (Rovereto 1754-1795):

«Come fece ritorno in Patria, e vide il Padre i bei saggi del figlio, tutto racconsolato, si risolvette d'inviarlo a Roma, per consiglio anche dello stesso Balestra, che si prese la cura di indirizzarlo colà *a un buon soggetto per suo direttore nello studio di Pittura*, come si raccoglie da una lettera del medesimo Balestra scritta nel Gennajo del 1707 al Padre del nostro Pittore»¹.

Scarse parole, è vero, ma che sembrano ben informate e basate su una documentazione precisa², come indica il riferimento a una lettera inviata da Antonio Balestra (Verona 1666-1740), primo maestro del trentino, al padre del giovane. Il racconto di Vannetti prosegue, registrando i grandi progressi fatti dall'artista «profittando della scuola del Maratti, tuttavia vivente, benché ottuagenario» e riportando, pur con qualche dubbio, la notizia di un

¹ C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Verona 1781, pp. X-XI. Sull'importanza di questa fonte, cfr. G. Ceresato, *Clementino Vannetti teorico d'arte. Una lettura delle "Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco"*, «Studi Trentini», 95, 2016, 2, pp. 289-315.

² Si rimanda in particolare a D. De Cristofaro, *Le lettere di Clemente Baroni Cavalcabò a Clementino Vannetti. Una fonte inedita per le "Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco"*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 2017, ser. 9, vol. 7, 267, A, pp. 189-231.

incontro con Francesco Solimena (Canale di Serino 1657-Napoli 1747), la cui presenza nella città papale è certa nel 1701, probabile nel 1703 e non sicura negli anni seguenti, quando il pittore si mosse per lo più a cavallo tra Montecassino e Napoli³. La permanenza a Roma di Baroni Cavalcabò fu bruscamente interrotta dalla morte del genitore che lo costrinse a un rapido rientro in patria e a caricarsi del gravoso compito di provvedere al mantenimento della famiglia. Si chiudeva così la fase di formazione del pittore e prendeva inizio la propria attività professionale, svolta principalmente per chiese e palazzi del roveretano.

Com'è noto, tutte le informazioni contenute nel testo di Vannetti, per quanto esposte con precisione, non trovano alcuna conferma al di fuori di quel volumetto biografico, dato alle stampe a Verona nel 1781. Al momento nessuna traccia archivistica documenta la presenza di Gaspare Antonio nell'Urbe: di sicuro non prese parte ai due concorsi organizzati dall'Accademia di San Luca nel 1707 e nel 1708, diretti da Carlo Maratti (Camerano 1625-Roma 1713), principe dell'istituzione, e vinti il primo anno da Agostino Masucci (Roma 1690-1758) e il secondo da Ludovico Mazzanti (Roma 1686-Viterbo 1775), Giovanni Battista Calandrucci (Palermo?-Roma 1749) e Stefano Spargioni (?-1724)⁴. Si è poi tentato un affondo nel *mare magnum* degli Stati delle Anime, ma anche qui nulla è comparso⁵.

Il silenzio delle carte d'archivio, però, non deve necessariamente far vacillare la veridicità del testo di Vannetti che, in linea di massima, com'è stato dimostrato anche recentemente, è fonte attendibile e basata su conoscenze dirette e sicure. Numerosi, del resto, sono gli artisti certamente transitati da Roma a cavallo tra Sei e Settecento, i cui nomi non sono però stati registrati nelle coeve fonti archivistiche.

Se le carte rimangono silenziose, a parlare sono le opere dell'artista trentino. Sono infatti convinto che una prova del soggiorno di Gaspare Antonio nell'Urbe si possa trovare direttamente nei suoi dipinti, che presentano svariati rimandi, compositivi e stilistici, alla produzione artistica romana di primo Settecento, quando il classicismo marattesco e il nascente gusto arcadico spadroneggiavano negli studi degli artisti e nelle stanze dei collezionisti.

³ Si veda S. Carotenuto, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Edizioni nuova cultura, Roma 2015, pp. 247-261.

⁴ *I premiati dell'Accademia 1682-1754*, a cura di A. Cipriani, Quasar, Roma, 1989, pp. 76-77 e 80-83 e *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani ed E. Valeriani, II, Quasar, Roma 1989, pp. 87 e 103.

⁵ La ricerca ha riguardato solo le principali parrocchie del Tridente romano.



24. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna Immacolata tra santi*. Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista.



25. Annibale Carracci, *Assunzione della Vergine*. Roma, Santa Maria del Popolo (cappella Cerasi).

Gli studi compiuti a Roma dal trentino si riconoscono ad esempio nell'*Immacolata Concezione e santi* della chiesa parrocchiale di Borgo Sacco, che risente in maniera esplicita del gusto classicista che si respirava sulle rive del Tevere all'inizio del XVIII secolo⁶ (fig. 24). La composizione affollata, a stento trattenuta dalla cornice della tela, e la pacata gestualità dei santi Giacomo e Lucia in primo piano sono fortemente debitori di una lunga tradizione seicentesca che ha la sua origine nell'*Assunta* che Annibale Carracci (Bologna 1560-Roma 1609) dipinse nel 1601 per la cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo⁷

⁶ R. Colbacchini, *Un legame indissolubile: la chiesa di Borgo Sacco e il pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, in *La chiesa di San Giovanni Battista a Borgo Sacco*, Nicolodi editore, Rovereto 2005, pp. 73-74 e 76, e D. Cattoi, G. Sava, *San Giovanni Battista in Sacco. "Una fabbrica si impone da formare un'idea che fosse Chiesa Cattedrale"*, Osiride, Rovereto 2006, pp. 90-94.

⁷ D. S. Pepper, *Caravaggio, Carracci and the Cerasi Chapel*, in *Studi di storia dell'arte in onore di*



26. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Transito di san Giuseppe*. Sacco (Rovereto), già chiesa della Santissima Trinità, ora chiesa di San Giovanni Battista.



27. Carlo Maratti, *Morte di san Giuseppe*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

(fig. 25). Se questo dipinto oggi non va annoverato tra le opere più capaci di attrarre l'attenzione dei visitatori della chiesa, in passato fu studiato con ammirazione da molti giovani artisti, in particolare da coloro che gravitavano

Denis Mahon, a cura di M. G. Bernardini, S. Danesi Squarzina e C. Strinati, Electa, Milano 2000, pp. 109-122; C. Strinati, *L'Assunzione della Vergine di Annibale Carracci*, in *Caravaggio Carracci Moderno. La cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, a cura di M. G. Bernardini, Silvana Editrice, Cinisello Balsamo 2001, pp. 77-85.

nell'orbita di Carlo Maratti, celebrato già in vita come il principale erede della tradizione carraccesca.

Un'analogha *allure* classicista si respira nel *Transito di san Giuseppe* della chiesa della Trinità di Borgo Sacco, un'opera a tematica devozionale caratterizzata da una composizione assai schematica, in cui però non è difficile percepire un'impronta marattesca (fig. 26): i precedenti iconografici di questa tela sono da ricercare proprio nella pittura romana a cavallo tra Sei e Settecento, quando il culto di san Giuseppe si diffuse in Europa, sostenuto dalla devozione della corte asburgica e da pontefici come Clemente XI Albani⁸. Forse attraverso le incisioni di Cesare Fantetti (Firenze 1660?-1740) o di Nicolas Dorigny (Parigi 1658?-1746), Baroni Cavalcabò poté venire a conoscenza del dipinto che Carlo Maratti aveva dipinto nel 1676 per la cappella della Hofburg viennese (oggi al Kunsthistorisches Museum, fig. 27), emblema del gusto classicista promosso dal maestro di Camerano e tra le prime testimonianze di una sua fama ormai estesa anche ai territori d'oltralpe. Del resto, la tela di Maratti fu tra le più replicate nel primo Settecento e ispirò il *Transito di san Giuseppe* che Francesco Trevisani (Capodistria 1656-Roma 1746) dipinse nel 1712-13 per la cappella del cardinale Giuseppe Sacripanti in Sant'Ignazio a Roma⁹. Nella pala trentina l'impianto marattesco appare soprattutto nella figura del Cristo benedicente che, pur nei tratti semplificati, conserva la monumentalità austera dell'originale. Ancora più vicino ai citati modelli romani doveva essere il perduto gonfalone della Confraternita della Carità nella chiesa di San Giuseppe di Rovereto, riprodotto sempre il medesimo tema iconografico: la composizione è nota anche attraverso una piccola tela nelle raccolte provinciali del Castello del Buonconsiglio, già identificata come bozzetto da Bruno Passamani, ma più probabilmente derivazione tratta dall'opera perduta.

In genere, nei dipinti di Baroni Cavalcabò non sono tanto citazioni dirette, quanto l'impostazione complessiva e la disposizione delle figure a richiamare alla memoria l'arte di Maratti. Ne sono un esempio le grandi tele di palaz-

⁸ J. Garms, *Il 'Transito di San Giuseppe'. Considerazioni su modelli e sviluppi di un'iconografia ai tempi di Clemente XI*, «Bollettino d'arte», 6 ser., 87, 2002 (2003), 122, pp. 49-54. Sul dipinto di Maratti, si veda il più recente A. Gamerith, *Joseph Hauzinger versus Carlo Maratta: "Tod des hl. Joseph"*, in *Die Josephskapelle in der Wiener Hofburg*, a cura di F. Dahm, Verlag Berger, Horn 2016, pp. 153-159.

⁹ Sul dipinto di Trevisani, cfr. R. Barbiellini Amidei, *La cappella Sacripante. L'Arcadia religiosa in Sant'Ignazio*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Skira, Milano 2004, pp. 373-380. Sulla cappella, si vedano anche J. Pinto, *An early design by Nicola Michetti. The Sacripante Chapel in the roman church of S. Ignazio*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXXVIII, 1979, 4, pp. 375-381, e C. C. Kelly, *Carlo Rainaldi, Nicola Michetti, and the patronage of cardinal Giuseppe Sacripante*, «Journal of the Society of Architectural Historians», L, 1991, pp. 57-67.



28. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò (e aiuti), *Raccolta della manna*, 1730 circa. Rovereto, palazzo Betta-Grillo.



29. Carlo Maratti, *Ritrovamento di Romolo e Remo*. Potsdam, Gemäldegalerie.

zo Betta Grillo a Rovereto¹⁰. Osservando la *Raccolta della manna*, ci si trova davanti una scena affollata e aperta su un profondo paesaggio, dal quale spuntano rovine classiche miste a elementi naturali (fig. 28). Per spiegare quanto sia stato lo schema compositivo delle opere marattesche a esser stato assorbito dal trentino, vale la pena confrontarlo con il *Ritrovamento di Romolo e Remo* del maestro di Camerano, conservato oggi alla Gemäldegalerie di Potsdam, ma originariamente realizzato per Niccolò Maria Pallavicini, come ha dimostrato il sapiente studio di Stella Rudolph¹¹, e quindi ancora conservato a Roma nei primi anni del Settecento (fig. 29).

Pur nella diversità del tema e dello stato di conservazione, numerose sono le somiglianze tra le due tele: l'uso di gruppi di figure in primo piano con funzione di *repoussoir*, la posa eroica dei protagonisti, ispirata all'arte classica e modulata sulla lezione di Raffaello, l'uso di composti panneggi che sottolineano l'attento studio compiuto dai due pittori su modelli. Confondono forse i toni della tela roveretana, quasi sbiaditi nel corso del tempo, ma in origine non troppo dissimili da quelli più vivi del *Ritrovamento di Romolo e Remo*. Senza dubbio di minor effetto nell'opera di Baroni Cavalcabò è la disposizione delle figure sulla vasta superficie della tela, con quell'ampia sezione di vuoto sulla destra, segno di una certa difficoltà nel bilanciare l'immagine.

Se l'influsso di Maratti è evidente in svariati dipinti dell'artista trentino, non è certo lo stile del maestro di Camerano l'unico punto di riferimento che si riscontra nella sua produzione. Forse più sorprendente è il richiamo alle immagini intime e delicate del già citato Francesco Trevisani. Originario di Capodistria, si trasferì a Roma da Venezia nel 1678, dopo una prima formazione lagunare, e operò con enorme successo nella città pontificia sino alla morte che lo colse, ormai novantenne, nel 1746. La sua produzione, che comprende grandi decorazioni religiose e mitologiche, tele più contenute destinate a stanze private e un *corpus* di intensi ritratti rivalutato proprio negli ultimi anni, è caratterizzata dalla singolare unione di forti contrasti luministici e coloristici di matrice veneta e del bel composto accademico, evidente nelle pose aggraziate dei suoi personaggi¹². Tali caratteristiche lo portarono a differenziar-

¹⁰ Sul ciclo, cfr. A. Frisinghelli, *Palazzo Betta-Grillo. Storia di un'antica dimora e del suo patrimonio artistico*, Osiride, Rovereto 2014, pp. 90-99.

¹¹ S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1995, pp. 38-42 e 166-168.

¹² Su Trevisani, si vedano: F. R. Di Federico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-century painter in Rome: a catalogue raisonné*, Decatur House Press, Washington 1977; A. Brejon de Lavergnée, *Francesco Trevisani et la France*, «Antologia di Belle Arti», II, 1978, pp. 265-276; L. Puliti Pagura, *Francesco Trevisani (1656-1746). Un pittore da Capodistria a Roma*, Edizioni della Laguna, Mariano del



30. Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Flagellazione di Cristo*, ante 1759. Sacco (Rovereto), chiesa di San Giovanni Battista.

31. Francesco Trevisani, *Flagellazione di Cristo*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca (bozzetto per il dipinto in San Silvestro in Capite).

si dagli altri autori entrati in contatto con il classicismo romano nei decenni a cavallo tra Sei e Settecento. Non deve quindi sorprendere che anche il giovane Baroni Cavalcabò abbia guardato con interesse alle composizioni ideate da Trevisani, artista che al momento del soggiorno nell'Urbe del trentino era ormai pienamente affermato.

A mostrare notevole vicinanza all'arte del maestro istriano è, ad esempio, la *Flagellazione* della parrocchiale di Borgo Sacco (fig. 30), nota per esser stata lasciata in eredità alla chiesa dal pittore assieme all'*Orazione dell'orto*¹³. In particolare, la posa del Cristo è assai prossima a quella di alcune figure dipinte da Trevisani sullo scorcio del Seicento. Si può ad esempio effettuare un confronto con l'imponente pala raffigurante il *Martirio dei santi Quattro Coronati*, dipinta nel 1685-87 per il Duomo di Siena su interessamento del cardinale Flavio Chigi, primo grande protettore dell'artista¹⁴: il Cristo di Baroni Cavalcabò è assai simile al santo ritratto al centro dell'ampia tela senese. Ma figure analoghe, dalla posa sapientemente scorciata e con un'imponenza fisica che contrasta con l'espressione sottomessa e consapevole, erano particolarmente care al pennello di Trevisani, come testimonia la *Flagellazione* dipinta a ridosso dell'anno 1700 per la cappella del Crocifisso in San Silvestro in Capite a Roma, della quale sopravvivono il bozzetto all'Accademia di San Luca e una derivazione in piccolo conservata al Nationalmuseum di Stoccolma¹⁵ (fig. 31). Nel dipinto di Borgo Sacco la figura del protagonista è invertita, con scarsi cambiamenti, ma identiche sono la funzione e la posizione dell'uomo seduto in basso a sinistra.

Un discorso simile si può fare anche per l'affollata *Salita al Calvario* di Baroni Cavalcabò, forse la tela più raffinata del variegato complesso decorativo della parrocchiale di Borgo Sacco, datata al 1733¹⁶ (tav. VI): la patetica teatralità sottesa al tema religioso risente del dipinto di identico soggetto realizzato da Trevisani sempre in San Silvestro in Capite. Ancora al maestro istriano, ma più alla sua produzione di piccolo formato, rimandano invece le lumeggiature che ravvivano i volti di Cristo e della Vergine.

Friuli 2007; E. T. Corp, *The Stuart court and the patronage of portrait-painters in Rome, 1717-57*, in *Roma Britannica. Art patronage and cultural exchange in eighteenth-century Rome*, a cura di D. R. Marshall, S. J. Russell, K. Wolfe, British School at Rome, London 2011, pp. 39-53.

¹³ Colbacchini 2005, pp. 80-83, e Cattoi, Sava 2006, p. 106.

¹⁴ S. Rudolph, *Le pale eseguite da Francesco Trevisani negli anni Ottanta del Seicento per i primi due altari nella navata sinistra del duomo*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 172-181.

¹⁵ F. Biferali, *I bozzetti di Francesco Trevisani per San Silvestro in Capite all'Accademia Nazionale di San Luca*, «Annali delle arti e degli archivi», III, 2017, pp. 223-226.

¹⁶ Colbacchini 2005, p. 48 e Cattoi, G. Sava 2006, pp. 88-89.



Ugualmente ispirata a precedenti romani è la pala con *Sant'Antonio da Padova* nella chiesa di San Marco di Rovereto, realizzata con sicurezza tra il 1740 e il 1741 e quindi appartenente all'ultima fase della produzione di Baroni Cavalcabò¹⁷ (fig. 15). La figura del santo francescano al centro della porzione inferiore della tela rimanda, nella posa e nell'espressione sognante, analoghi personaggi estatici dipinti da Trevisani, ad esempio il san Francesco nella grande pala d'altare della chiesa romana delle Stimmate¹⁸.

L'immagine che, a mio parere, presenta maggiori somiglianze con l'arte trevisaniana è l'*Annunciazione* in palazzo Bossi Fedrigotti, forse frutto di una collaborazione con Balestra (fig. 32). La tela con Maria, in particolare, rimanda, nello sguardo delicato e nella posa di profilo, alle numerose immagini della Vergine dipinte dal pittore di Capodistria, all'epoca molto note e frequentemente replicate: si possono citare la *Sacra Famiglia* del Museo Nazionale di Malta o l'*Addolorata*, piccolo quadro della Galleria Doria Pamphili di Roma. Il

¹⁷ R. Trinco, *San Marco in Rovereto. La chiesa arcipretale tra storia, arte e devozione*, La grafica, Mori 2008, pp. 96-97.

¹⁸ M. C. Cola, *Francesco Trevisani e Antonio Canevari nella chiesa delle Stimmate di San Francesco. La committenza di Francesco Maria Ruspoli*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto e M. Bevilacqua, I, Gangemi, Roma 2014, pp. 524-527.



32. Antonio Balestra e Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, *Madonna Annunciata*. Rovereto, collezione privata.

33. Francesco Trevisani, *Apelle ritrae Campaspe*. Pasadena, Norton Simon Museum.

34. Giuseppe Bartolomeo Chiari, *Agar e l'angelo*. Parigi, Musée du Louvre.

medesimo tipo femminile è presente anche nella figura di Campaspe nella tela di Pasadena (fig. 33), risalente però al terzo decennio del Settecento e quindi a una fase di molto successiva al soggiorno romano di Baroni Cavalcabò.

Questa figura scorciata con lo sguardo sorpreso e intimorito che si rivolge al cielo è ben presente anche nelle opere di un terzo autore che il trentino dovette senza dubbio ammirare durante il suo soggiorno nell'Urbe. Mi riferisco al romano Giuseppe Bartolomeo Chiari (Roma 1654-1727), discepolo prediletto di Maratti e presente nei più prestigiosi cantieri aperti durante il pontificato di Clemente XI¹⁹. Basti qui riportare la notevole somiglianza dell'*Annunziata* di palazzo Bossi Fedrigotti con alcune figure femminili realizzate da Chiari nel primo Settecento, come l'*Agar* della tela già in collezione Lemme (oggi al Louvre, fig. 34)²⁰ o la *Susanna* di Baltimora.

Quest'ultimo esempio delle due tele dell'*Annunziata* permette di suggerire un'ultima riflessione: i riferimenti al gusto classicista romano potrebbe-

¹⁹ Su quest'artista, cfr. B. Kerber, *Giuseppe Bartolomeo Chiari*, «The Art Bulletin», L, 1968, 1, pp. 75-86.

²⁰ *La collection Lemme. Tableaux romains des XVIIe et XVIIIe siècles*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, pp. 120-122 e *Il Settecento e Settecento romano nella Collezione Lemme*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica), Edizioni De Luca, Roma 1998, p. 284.

ro essere pervenuti a Baroni Cavalcabò anche in maniera indiretta, attraverso gli insegnamenti del suo primo maestro Antonio Balestra. È noto come questi fu a Roma a partire dal 1690, ponendosi sotto l'egida di Maratti: la vittoria del primo premio nel 1694 all'Accademia di San Luca, con un disegno raffigurante la *Caduta dei giganti*, testimonia la sua piena adesione al gusto arcadico che imperava nella Roma di fine secolo. Anche negli anni successivi, Balestra mantenne i contatti con l'Urbe, come prova la sua elezione a pieni voti a membro dell'accademia romana nel 1725²¹. Fu quindi lui a infondere per primo la lezione classicista nell'animo del giovane pittore trentino, non solo instradandolo sulla via della Città Eterna, ma muovendolo ad assorbire schemi compositivi e spunti stilistici dalle opere del maestro di Camerano e dei suoi principali contemporanei.

Agli esempi fin qui proposti se ne potrebbero aggiungere numerosi altri, riguardo ad esempio alla *Predica del Battista* o alla *Vergine del Rosario e santi* di Borgo Sacco o ai disegni di Baroni Cavalcabò, così simili alle composizioni grafiche realizzate dagli allievi di Maratti. L'insegnamento di Balestra prima e i mesi trascorsi a Roma poi determinarono la definizione dello stile del giovane artista che mostrò di essere incline al bel composto accademico e alle composizioni studiate di ascendenza carraccesca, subendo altresì il fascino della pittura luminosa e raffinata di Trevisani. Grazie all'operato di Baroni Cavalcabò la *longa manus* del classicismo marattesco risali l'Italia, stabilendosi anche nelle chiese e nei palazzi di Rovereto e della Valle dell'Adige.

²¹ R. Maffei, *Antonio Balestra e la gioventù romana*, in *Antonio Balestra. Nel segno della grazia*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), a cura di A. Tomezzoli, Scripta, Verona 2016, pp. 17-34.