

Giuseppe Sava

Testimonianze di pittura romana
nelle collezioni roveretane del XVIII secolo:
Trevisani, Maspani, Vicinelli

Il retroterra romano sotteso all'opera di Gaspare Antonio Baroni e l'ampio successo riscosso dall'artista nella terra natale ci spingono a verificare l'interesse per la pittura capitolina nell'ambito delle raccolte roveretane del XVIII secolo.

In realtà, ci troviamo di fronte a dinamiche differenti per tempi e attori protagonisti. Da un lato gli orientamenti culturali del pittore di Sacco, stimolati dal suo maestro Balestra e dalla visione diretta dei «capi d'opera di Roma» – sono le parole di Vannetti¹ –, dall'altro l'affinarsi di una sensibilità che non va disgiunta da esperienze e propensioni culturali a più ampio raggio, legate in particolare alla dimensione del viaggio nell'Urbe, sul modello del *Grand Tour*. Non va poi sottaciuto il divario cronologico, poiché la parte preponderante delle committenze e delle acquisizioni capitoline si colloca al tramonto dell'attività di Baroni o dopo la sua morte. Sarà particolarmente intenso e vivace, nell'ultimo ventennio del Settecento, il dialogo intessuto a distanza tra committenti aggiornati come Osvaldo Candelpergher e mediatori quali l'agente cesareo Gianfrancesco Brunati (ennesimo *trait d'union* con il partito filoimperiale degli Albani²) e il pittore Antonio Longo, relazioni che conducono a Rovereto, ma non solo, le qualificate prove pittoriche di Cristoforo Unterperger.

Ciò non toglie che ben prima di questi fatti si affermi a Rovereto, e in

¹ C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Moroni, Verona 1781, p. XXII.

² Si veda da ultimo M. Borchia, *Le reti della diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani*, Provincia autonoma, Trento 2019, pp. 90-93 (Fonti, strumenti di ricerca e studi, 25).

modo piuttosto evidente, un orientamento classicista pronto a individuare Roma come «Il tempio del vero gusto», per citare un'espressione di Egidio Quirino Visconti³. Una sensibilità che è solidale alla compostezza e al classicismo di fondo della cultura figurativa veronese, altro polo catalizzatore della pittura lagarina, a partire, di nuovo, dallo stesso Baroni.

Il primo aspetto che occorre rilevare, trattando dei rapporti con Roma, è la dimensione educativa dell'opera d'arte nell'accezione delle copie, quei brani pittorici che gli storici dell'arte tendono spesso a lasciare sullo sfondo per motivi di ordine qualitativo o perché espressione passiva opposta all'originalità creatrice. In realtà, il senso profondo della copia travalica i parametri di merito e diviene consapevole scelta di campo, eloquente opzione di gusto. Chiarissima e condivisa in tal senso la posizione dei più importanti collezionisti roveretani del secolo: Adamo Chiusole e Ambrogio Rosmini.

Chiusole aveva vissuto a Roma per un quinquennio, tra il 1752 e il 1756, e dalla città eterna aveva portato con sé opere destinate ad accrescere la propria collezione. Benché interamente dispersa, la raccolta è illuminata dal *Commentariolum* di Clementino Vannetti, che accerta la presenza di numerose copie o derivazioni da Annibale Carracci, Guido Reni, Carlo Maratta, Francesco Trevisani, accanto a stampe e «disegni da esso fatti», cioè realizzati da Adamo stesso, che diventano a loro volta spunto per i suoi cimenti artistici⁴.

Nel 1781 Chiusole scrisse emblematicamente di «preferire una diligente Copia della Scuola d'Atene di Raffaello, dell'Aurora Rospigliosi di Guido, del Bacchanale di Bacco del Carracci fatto nel Palazzo Farnese, che altri quadri Originali di alcuni benché degni Maestri»⁵. Questo enunciato, che punta dritto sulle radici classiciste della pittura bolognese e romana del Seicento, trova puntuali corrispondenze con le aspirazioni di Ambrogio Rosmini. Ritornato da Roma nel 1763, egli si circonda letteralmente di

³ L'inciso dell'antiquario ha ispirato l'indagine intorno al ruolo della pittura romana nel Settecento italiano: *Roma «il tempio del vero gusto». La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, Atti del Convegno internazionale di studi (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997) a cura di E. Borsellino, V. Casale, Edfir Edizioni, Firenze 2001.

⁴ Sulla collezione di Adamo Chiusole si veda R. Adami, *Vita e opere del cavalier Adamo Chiusole (1729-1782). Pittore, letterato, storico lagarino del Settecento*, Nicolodi, Rovereto 1998; B. Passamani, *Cultura figurativa nella Rovereto del Settecento*, in *Rovereto città barocca città dei lumi*, a cura di E. Castelnuovo, TEMI, Trento 1999, pp. 276-280; I. Sega, *Ambrogio Rosmini e Adamo Chiusole tra società e collezioni d'arte nella Rovereto del Settecento*, ivi, pp. 310-311.

⁵ A. Chiusole, *De' precetti della pittura libri IV*, Turra, Vicenza 1781, p. 191. Asserendo che «più vale una bella copia, di un mediocre originale», l'intellettuale lagarino aveva espresso il concetto già nel 1768: A. Chiusole, *Dell'arte pittorica libri VIII: coll'aggiunta di componimenti diversi*, Caroboli e Pompeati, Venezia 1768, p. 77.

stampe di riproduzione e di copie in pittura⁶, alcune delle quali eseguite personalmente.

Le inclinazioni teoriche e pratiche di Ambrogio sono ancora oggi tangibili nella quadreria di Casa Rosmini, per la presenza di numerose e in gran parte note copie sei e settecentesche di importanti dipinti di Guido Reni, di Guercino, di Andrea Sacchi⁷. È il caso dell'anonima replica settecentesca della celeberrima *Visione di san Romualdo* realizzata dal Sacchi nel 1631 per l'omonima chiesa dei monaci camaldolesi a Roma.

Ma possiamo dire molto di più commentando un brano desunto da uno dei pittori più acclamati nella Roma del primo Settecento: l'istriano Francesco Trevisani, il protetto del cardinale Pietro Ottoboni, ricordato già da Vannetti in relazione alla raccolta del Chiusole. Si tratta di una copia, in formato ridotto, della morte di san Francesco, più precisamente di *San Francesco d'Assisi morente ha la visione dall'angelo che suona il violino* nella chiesa dell'Aracoeli a Roma, dipinta nel 1729 (fig. 72). La piccola replica si situa nel pieno Settecento e sembra possedere i requisiti per essere riferita ad Ambrogio Rosmini. L'attribuzione mi pare legittimata dalle chiare assonanze stilistiche con le prove pittoriche eseguite al suo rientro a Rovereto, in particolare con *San Marco evangelista*⁸ o con il *Cristo deposto* del 1774, connotate da analoghi tratti fisionomici e tipici rialzi di luce che ritroviamo espressi, certo con maggior scioltezza, anche nelle successive prove di stretta ispirazione batoniana, sulle quali non intendo soffermarmi. Frutto del diletto di Ambrogio per la pittura, la tela attesta altresì una sua consuetudine negli anni romani tramandata dallo zio Antonio Rosmini. «Egli» – scrive il filosofo roveretano – «come sogliono fare in Roma i pittori...erigeva il suo palco nelle Cappelle e nelle Chiese, e si tratteneva colà a dipingere ricopiando quei sommi esemplari»⁹.

A questo interessante brano va aggiunta una seconda copia tratta da Trevisani presente nella collezione Rosmini (tav. XV), anch'essa rimasta fino ad oggi a margine degli studi. Si tratta del *Compianto su Cristo morto* che Francesco

⁶ Su questi temi si vedano gli studi di Stefano Ferrari: S. Ferrari, *La prima formazione artistica e il soggiorno romano*, in D. Vettori, S. Ferrari, *Ambrogio Rosmini (1741-1818). Un artista roveretano tra Illuminismo e Restaurazione*, Manfrini, Calliano 1986, pp. 29-32; S. Ferrari, *Le raccolte di un curioso. I libri e le stampe di Ambrogio Rosmini*, in S. Ferrari, G. Marini, *Le collezioni di stampe e di libri di Ambrogio Rosmini (1741-1818)*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1997, pp. 13-73.

⁷ Si veda Passamani 1999, pp. 275-276 e in particolare p. 300, nota 173.

⁸ G. De' Telani, *Notizie intorno alla vita e a molte opere di Ambrogio de' Rosmini Serbati roveretano*, Marchesani, Rovereto 1823, p. 26.

⁹ R. Togni, *Ambrogio Rosmini architetto e pittore (Rovereto 1741-1818)*, Saturnia, Trento 1969 (Collana Artisti Trentini), p. 66.



72. Ambrogio Rosmini (da Francesco Trevisani), *San Francesco d'Assisi morente ha la visione dell'angelo che suona il violino*. Rovereto, casa Rosmini.

Trevisani dipinse tra il 1726 e il 1734 per la chiesa delle Anime del Purgatorio a Messina. L'opera era parte di un'eccezionale dotazione di tele voluta dal marchese Matteo Loffredo, composta inoltre dalla *Messa di san Gregorio Magno* di Sebastiano Ricci, dalla *Vocazione di san Matteo* di Paolo de Matteis e da *San Giacomo condotto al martirio* di Pompeo Batoni¹⁰. Il dipinto di Ricci andò distrutto nel terremoto del 1908, mentre gli altri sono pervenuti, dopo il 1980, in proprietà di Silvestro Gutkowski Loffredo, marchese di Cassibile (Siracusa). Della pala di Trevisani è noto anche un modelletto (65 x 43 cm), apparso a Genova nel 2010¹¹. La replica in Casa Rosmini si dimostra del tutto fedele alla pala siciliana (e al suo modello) anche nelle scelte cromatiche, ma rivela, sul piano formale, le limitate capacità del copista, ignaro del potenziale espressivo e chiaroscurale di Trevisani. È probabilmente opera di un pittore romano attivo intorno alla metà del Settecento, quando Ambrogio Rosmini ebbe a soggiornare nell'Urbe, acquisendo numerosi dipinti, soprattutto copie di celebri maestri attivi a Roma nell'età barocca. Per certo appare diverso il tratto pittorico da *La morte di san Francesco d'Assisi*, qui attribuita ad Ambrogio stesso.

La quadreria Rosmini ci consente però di discorrere di più rilevanti presenze capitoline che si collocano al di qua delle esperienze di Ambrogio a Roma e che focalizzano un inedito ruolo di protagonista del padre Giovanni Antonio Rosmini.

Mi riferisco anzitutto al pittore romano Giovanni Maspani, del quale Casa Rosmini possiede il più significativo e ampio nucleo di opere. Le scarse notizie sul conto di questo artista, sino ad oggi documentato a Rovereto, Macerata, Osimo e Staffolo, in provincia di Ancona, intersecano in modo significativo la committenza della nobile prosapia, chiamando in causa i cugini Giulio, Angelantonio e Giovanni Antonio Rosmini. Dopo il risarcimento critico della figura di Maspani e il recupero delle sue opere trentine per merito di Elvio Mich¹², giunge oggi, a chiarire definitivamente la cronologia dei lavori e la loro specifica committenza, un documento di nevralgica importanza, rinvenuto e gentilmente segnalato da Eleonora Bressa nell'ambito del progetto di studio della collezione rosminiana che mi vede impegnato da qualche tempo.

¹⁰ G. Barbera, *Ricci, Trevisani, De Matteis e Batoni per la chiesa delle Anime del Purgatorio di Messina*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Messina», 4, 1980, pp. 41-45.

¹¹ *Dipinti antichi*, Wannenes Genova, 23 febbraio 2010, lotto n. 25.

¹² E. Mich, *Studi sulla pittura trentina del Sei-Settecento*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», Sezione II, LXVI, 1987, 1, pp. 122-134. Sul pittore Id., *Maspani, Giovanni*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, a cura di G. Briganti, Electa, Milano 1990, pp. 787-788. In merito alla tappa roveretana dell'artista si veda Passamani 1999, pp. 265-267.

Procediamo per gradi. Il 1758 è l'anno in cui Maspani viene incaricato di dipingere la pala principale della chiesa di san Marco, raffigurante *San Marco evangelista con gli apostoli scrive il vangelo ispirato dallo Spirito Santo*. La tela venne distrutta nella Prima Guerra Mondiale ed era stata così descritta, nel 1780, dal bolognese Francesco Bartoli: «La tavola in fondo al coro esprimente l'Evangelista S. Marco in atto di scrivere in mezzo ad un concistoro di Apostoli, è opera di Giovanni Maspani, Romano, che li fece nel 1758»¹³. L'esecuzione collima con la data 1758 indicata sul retro del sopravvissuto modello, conservato in Casa Rosmini¹⁴, dal quale si desume il nome del committente, Giulio Rosmini, del ramo dei "Rosmini alle Salesiane" (o "Rosminotti"), cugino di Giovanni Antonio Rosmini, padre di Ambrogio.

Il fratello Angelantonio Rosmini fu il munifico benefattore della chiesa delle salesiane e il donatore di sette tele dipinte da Maspani, di nuovo attentamente registrate nel 1780 da Francesco Bartoli all'interno del tempio: la *Comunione degli apostoli*, la *Lavanda dei piedi* (nel coro), l'*Educazione della Vergine*, l'*Immacolata*, la *Visione di san Gioacchino*, il *Sogno di san Giuseppe* (sulle pareti dell'aula) e infine «*San Giovanni Battista che accenna da lungi il Redentore*» (in controfacciata). Dopo la soppressione del convento, i grandi teleri del coro furono venduti nel 1812 alla chiesa di San Floriano di Lizzana¹⁵; la *Visione di san Gioacchino* e il *Sogno di san Giuseppe* furono destinati, attraverso la religiosa Gioseffa Margherita Rosmini, alla chiesa delle Canossiane a Trento, dove ancora si trovano¹⁶. I rispettivi modelli preparatori, firmati e datati 1758, sono coevi al modello per la perduta pala di San Marco e si conservano in Casa Rosmini assieme all'*Educazione della Vergine* di cui risulta dispersa la redazione finale. In Casa Rosmini è pure custodita la grande tela con *San Giovanni Battista che addita il Redentore* proveniente dalla controfacciata della chiesa salesiana. Non è mai stata rintracciata l'*Immacolata*, né un suo eventuale modello.

A ulteriore conferma del patrocinio di Angelantonio Rosmini su questa impresa, giunge una nota di pugno del cugino Giovanni Antonio il quale, nel maggio 1759, così scrive: «Li Quadri che sono nella Chiesa delle Salesiane, eccettuate le Pale degli altari che sono del Sig. Gasparo Antonio Baroni di

¹³ F. Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture, che adornano le chiese ed altri pubblici luoghi della città di Trento* (1780), in G.B. Emert, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze 1939, ed. Trento 1977, pp. 103-104.

¹⁴ In merito all'approdo della tela in Casa Rosmini, essa giunse probabilmente, alla morte del committente, al ramo dei Rosmini Serbati per via ereditaria.

¹⁵ Mich 1987, p. 129.

¹⁶ Ivi, p. 124.



73. Giovanni Maspani, *Giuseppe venduto dai fratelli*. Rovereto, casa Rosmini.

Sacco, sono dello stesso Autore [Maspani] avendoli fatte fare mio cugino Sig. Angelantonio Rosmini per zechini... – è rimasta in bianco la voce di spesa – tutti sette»¹⁷.

In merito, invece, al terzo nucleo dell'attività roveretana di Maspani, cioè le opere commissionate da Giovanni Antonio Rosmini stesso, si tratta di quattro grandi tele di tema veterotestamentario e dei rispettivi modelli, oltre a due modelli dei quali era sino ad oggi ignota la redazione finale. Ecco, chiarissima, la nota stilata dal padre di Ambrogio nel maggio 1759: «Li sei Quadri grandi e due Minori sopra li uscij li ho fatti fare dal Sig. Giovanni Maspani Pittore Romano, e mi costano Cechini Trenta senza la cornice [...] Li suddetti quadri rappresentano la vendita di Giuseppe (fig. 73), la veste insanguinata che viene portata al Padre, Abramo che adora l'Angelo¹⁸, Abramo che scaccia Sara

¹⁷ Rovereto, Archivio Casa Rosmini, *Giovanni Antonio Rosmini-Serbati*, 14.1, c.n.n.

¹⁸ In realtà *Abramo visitato dai tre angeli*.



74. Giovanni Maspani, *Abramo caccia Agar e Ismaele*. Rovereto, casa Rosmini.

[sic] con Ismaele¹⁹ (fig. 74), Davide colla Testa recisa del Gigante, Giuditta colla testa recisa d'Oloferne». Il documento attesta la contemporaneità delle tele del convento rispetto ai dipinti destinati alla dimora dei Rosmini, voluti non da Giulio (committente della pala in San Marco) né da Angelantonio, come sino ad oggi ipotizzato, ma da Giovanni Antonio, padre di Ambrogio²⁰. Veniamo inoltre a sapere che nel maggio 1759 Maspani aveva di fatto esaudito le richieste dei suoi patroni trentini, sicché la partenza per Macerata, dove è documentato nel 1760, potrebbe essere anticipata all'anno precedente, in concomitanza con la partenza di Ambrogio per Urbino.

Il resoconto del committente ci descrive dunque un ciclo composto da

¹⁹ Si tratta chiaramente di *Abramo caccia Agar e Ismaele*.

²⁰ Il che configura una significativa convergenza dell'intero asse familiare sul pittore romano, tanto da prospettare l'ombra dell'illustre dinastia anche per la perduta paletta raffigurante la *Madonna con Bambino, sant'Anna e san Giovannino* in San Tomaso Cantauriense a Rovereto, attestata dalla penna del Bartoli.

quattro tele maggiori riguardanti Abramo e Giuseppe e da «due [quadri] Minori» in funzione di sovrapporta all'interno di un ambiente di rappresentanza non agevolmente identificabile dopo le trasformazioni ottocentesche del palazzo. I due sopra usci corrispondono a *Davide con la testa di Golia* e *Giuditta con la testa di Oloferne* , dei quali rimangono, in Casa Rosmini, solo i modelli preparatori. Giunge quanto mai inatteso e gradito il ritrovamento della redazione definitiva di *Giuditta e Oloferne* (fig. 75). Si tratta, senza alcun dubbio, della tela eseguita da Giovanni Maspani per Casa Rosmini, come dimostra la pertinenza al modello preparatorio (fig. 76) e la completa omogeneità stilistica con tutte le altre opere del ciclo roveretano. Questa felice scoperta getta inoltre chiara luce su quanto scritto da Giovanni Antonio Rosmini, poiché le misure della tela (98 x 128 cm) sono effettivamente inferiori alle quattro più grandi opere ancora conservate a Rovereto (137 x 180 cm) e coerenti con la funzione di sovrapporta.

Il documentato ruolo di Giovanni Antonio Rosmini quale committente del ciclo veterotestamentario sembra inoltre attribuire un senso specifico al programma iconografico. In esso cogliamo un riferimento portante alla discendenza. È così riguardo all'insperato concepimento di Isacco nel grembo della moglie Sara, come avevano vaticinato i tre angeli, dopo la nascita di Ismaele, avuto illegittimamente dalla schiava Agar. Nella storia di Giuseppe l'ebreo, figlio prediletto di Giacobbe (e nipote di Abramo), l'ostacolo è invece rappresentato dai fratelli che tentano di eliminare il piccolo Giuseppe per gelosia. L'adozione di questi temi rivela in contropunto le concrete vicende private che proprio in questi anni tormentavano il committente, ovvero la rivendicazione della legittima nobilitazione della famiglia messa in discussione dai cugini Resmini, nonché l'agognata acquisizione del fidecommesso Serbati, in qualità di figlio di Cecilia Serbati, che accrebbe in nobiltà e ricchezze la già potente famiglia roveretana. La cospicua documentazione concernente la difesa della legittima discendenza consente di ripercorrere l'azione intrapresa da Giovanni Antonio contro il ramo Resmini sin dal 1753, fino al riconoscimento ufficiale del fidecommesso Serbati nel 1761²¹. Nelle figure di Abramo e Giuseppe o meglio nell'affermazione della successione legittima di Abramo e nel fallimento dei malvagi progetti contro Giuseppe si addensa una funzione per così dire metaforica, ribadita e amplificata dalla vittoria di Davide su Golia e di Giuditta su Oloferne. Questa lettura aderente alle vicende perso-

²¹ Si veda M. Bonazza, *Famiglia Rosmini e Casa Rosminiana a Rovereto. Inventario dell'archivio (1505-1952, con documenti dal XIII secolo)*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 2007, pp. XXIX-XXX, 122-125.



75. Giovanni Maspani, *Giuditta e Oloferne*. Collezione privata.

nali del committente spiega la selezione attenta di soli due soggetti inerenti ad Abramo e Giuseppe e la loro enfattizzazione in chiave allegorica tramite le figure eroiche di Davide e Giuditta.

Nell'ambito della tappa roveretana del pittore si colloca infine una tela che merita oggi di venir riconsiderata, una figura di *San Paolo* (fig. 77), ancora in Casa Rosmini, la cui comparazione con i lavori documentati di Giovanni non lascia dubbi, benché non sia menzionata nella memoria del committente²².

La presenza di Maspani in area marchigiana, a partire dal 1760, non è episodica, poiché dopo aver operato in Palazzo Buonaccorsi a Macerata – le

²² Inv. 195. *San Paolo* si accompagna ad un *San Pietro* che manifesta un tocco tanto più greve e impacciato, tanto da poter far pensare a un'espressione del giovanissimo Ambrogio Rosmini discepolo a Rovereto del pittore romano. I frutti portati da questa esperienza sono inoltre attestati dalle modeste e coeve repliche di Maspani, *San Gioacchino* e *san Giuseppe* ancora presenti nella quadreria (inv. 196-197), probabilmente riconducibili al pennello di Ambrogio e di fatto combacianti nelle misure con questo *pendant*. Intendo approfondire questi temi in altra sede.



76. Giovanni Maspani, *Giuditta e Oloferne*, modello. Rovereto, casa Rosmini.

sue opere, forse disperse, non sono state sino ad oggi identificate –, sappiamo per certo che il pittore dipinse una pala nella chiesa di San Francesco a Staffolo, raffigurante la *Levitazione del beato Giuseppe da Copertino*. Il dipinto è firmato in basso a destra «IOES MASPANI ROM. F. A. 1763»²³.

Coeva a questa tela è la serie dei vescovi della diocesi di Osimo, già nelle sacrestie della concattedrale di San Leopardo, commissionata a Maspani dal cardinal Compagnoni. Qui l'artista sembra irrobustire il vigore delle figure, alle quali infonde un'anodina virilità in linea con le istanze accademiche romane del terzo quarto del secolo. Nel 1771 il pittore è infine nuovamente a Macerata, chiamato a lavorare in palazzo Compagnoni-Floriani, ora Carradori²⁴.

Le tele trentine e quelle più tarde nelle Marche ci mostrano un artista dotato di una riconoscibile personalità ma dalle coordinate ancora non chia-

²³ C. Cerioni, *Le pale d'altare nella chiesa di San Francesco a Staffolo*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 19, 2019, pp. 648-649.

²⁴ Sulle tappe a Macerata e Osimo si veda Mich 1990, pp. 787-788.

rite. Spiccano senz'altro persistenti nessi con la luminosa eredità marattesca che a Roma coinvolse numerosi artisti fino quasi alla metà del secolo, ma i tratti peculiari di questo pittore sfuggono all'individuazione di uno specifico insegnamento sotto il quale porne la parabola formativa. I tratti portanti vanno senz'altro identificati nella vocazione ad un convinto schiarimento della tavolozza e la ricerca di effetti cadenzati nei pur sovrabbondanti e accademici drappeggi. Il registro di Maspani sembra accogliere tendenze diverse. Da un lato l'attenzione per i seguaci di Maratta di prima generazione. Ad esempio, taluni aspetti lo apparentano alla pittura luminosa di Luigi Garzi, del quale non raggiunge certo la maturità. Nella pala francescana a Staffolo, trova invece spazio un tono più edulcorato che può richiamare Gaetano Lapis, allievo di Conca fortemente influenzato da Maratta e molto attento ai bolognesi, con una sensibilità di forte intonazione settecentesca²⁵. Prevale tuttavia in Maspani un accento di insistente astrazione emotiva che non è comune nel Settecento romano e pare guardare persino al Seicento e voler quasi riprendere le espressioni attonite e un po' vacue di Giovan Francesco Romanelli²⁶.

Benché il pittore si dimostri padrone del mestiere, le sue composizioni risultano spesso piuttosto diradate, campo di un esercizio che tende alla ripetizione e ad una timidezza di fondo dalla quale deriva talvolta una carente armonia di insieme. Le quinte sceniche, negli interni, vedono ripetere con pochissime varianti tendaggi e membrature architettoniche di monotona magniloquenza. Nel paesaggio, per contro, si afferma la capacità di modulare i toni e raggiungere una morbidezza e un'eleganza in linea con l'interpretazione figurativa di accento arcadico.

La significativa tappa roveretana di Giovanni Maspani non si configura come un episodio isolato del mecenatismo dei Rosmini e della loro attenzione per la pittura romana. Intendo presentare in questa occasione un dipinto di notevole livello che da un lato rimarca il gusto classicista di questi patroni, dall'altro mette in luce il fondamentale collegamento con l'area marchigiana, destinata a divenire una sorta di contesto di mediazione per le ambizioni collezionistiche rosminiane.

Si tratta di una *Madonna con Bambino* (tav. XVI) il cui impianto deriva

²⁵ Esemplare il richiamo alle cinque *Storie della Gerusalemme liberata* dipinte verso il 1730 per la famiglia Loreti di Cagli (oggi a Pesaro, Fondazione cassa di risparmio), in particolare a *Tancredi battezza Clorinda*. Sul ciclo e più in generale sull'artista si veda A. Mazzacchera, B. Montevicchi, *Gaetano Lapis. I dipinti di Cagli*, Arti Grafiche Stibu, Cagli 1994.

²⁶ Si pensi a *San Giovanni e san Pietro al sepolcro*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1641.



77. Giovanni Maspani, *San Paolo*. Rovereto, casa Rosmini.

dagli esempi di Carlo Maratta, basti osservarne le analogie con la *Sacra Famiglia* al Museum of Art di Toledo, del primo quinquennio del Settecento. La fortuna dello schema è destinata a ripercuotersi per tutto il secolo XVIII, veicolata anche da incisioni come quella di Francesco Bartolozzi (1760), un

esemplare della quale figura, emblematicamente, nelle raccolte di Ambrogio Rosmini²⁷.

La tela ci parla però di un marattismo declinato in forme monumentali e fortemente accademiche, con un risentito plasticismo che converge, a mio parere, sulla personalità di Odoardo Vicinelli, un pittore di orientamento marattesco ma che esordì all'ombra di Giovanni Maria Morandi. Nato nel 1683 a Roma, Odoardo divenne Virtuoso del Pantheon e nel 1741 fu accolto nell'Accademia di San Luca. Lione Pascoli, nella vita di Giovanni Maria Morandi, loda Vicinelli come l'allievo che «più d'ogni altro ha fatto onore al maestro»²⁸ e menziona diversi suoi lavori tra Roma, le Marche, la Campania, oltre ad alcuni dipinti spediti a Vienna e Praga.

La fedeltà a schemi di Maratta è evidente allorché dipinge nella chiesa di San Filippo Neri a Ripatransone una *Morte di san Giuseppe* che è ripresa dal celebre dipinto della cappella Alaleona in Sant'Isidoro a Roma. Un'opera come questa, che non va oltre il perimetro della copia, riesce a farci comprendere come Odoardo tenesse ben a mente il panneggiare cadenzato e il tono aulico di Maratta. Nel folto catalogo di Vicinelli spiccano i dipinti eseguiti, nel 1740 circa, nella cappella di Santa Caterina Fieschi della chiesa di San Giovanni Battista dei Genovesi²⁹. Si tratta dell'affresco con la gloria della santa e la pala dell'altare raffigurante *Il transito di santa Caterina Fieschi* (fig. 78), che evidenzia strette analogie con il nostro dipinto nella robusta corporeità delle figure e, in particolare, nel volto della santa, del tutto analogo a quello della Vergine. Il dipinto romano appartiene alla produzione più avanzata di Odoardo, quando egli risente della lezione aggraziata e un po' edulcorata di Luigi Garzi. Ad un momento precedente, non oltre il 1715, appartiene invece la *Madonna dei sette dolori* nella Pinacoteca civica di Osimo³⁰ (fig. 79), nella quale troviamo il taglio monumentale ereditato dal Morandi, il timbro metallico del colore e insistenti analogie con la Madonna dei Rosmini per la modulazione del panneggio a toni cangianti, che pare tener conto anche della

²⁷ G. Marini, «*Stampe da studio, più che da galleria*». *Le incisioni di Casa Rosmini e alcuni aspetti del collezionismo di grafica nel tardo Settecento*, in *Le collezioni di stampe e di libri di Ambrogio Rosmini (1741-1818)*, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1997, pp. 79, 81, fig. 36.

²⁸ L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, ed. critica a cura di A. Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992, pp. 582-583. Si veda inoltre P. Zampetti, *Pittura nelle Marche*, IV. *Dal Barocco all'età moderna*, Nardini, Firenze 1991, p. 160.

²⁹ S. Rudolph, *La pittura romana del '700*, Longanesi, Milano 1983, pp. 808-809, tav. 709.

³⁰ S. Tassi, *Tipologie marattesche e committenze: alcuni esempi nell'anconetano*, in *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, 24 ORE Cultura, Milano 2011, pp. 118, 121.



78. Odoardo Vicinelli, *Il transito di santa Caterina Fieschi*. Roma, chiesa di San Giovanni Battista dei Genovesi.



79. Odoardo Vicinelli, *Madonna dei sette dolori*. Osimo, Pinacoteca civica.

lezione di Giuseppe Bartolomeo Chiari; esemplari sono inoltre le affinità tra i sodi *Angioletti* in volo e Gesù Bambino nella tela roveretana.

Odoardo lavorò in diverse località marchigiane: Jesi (An), Montecosaro (Mc), Ripatransone (AP). Da ultimo gli è stata attribuita la pala dell'Immacolata nella chiesa di San Francesco a Staffolo (An), ovvero nella sede francescana per cui lavorò, nel 1763, Giovanni Maspani.

La presenza di un'opera di Odoardo Vicinelli in Casa Rosmini getta ulteriore luce sulle dinamiche Rovereto-Roma-Marche che il caso Maspani profila. La coincidenza tra la partenza di Maspani per Macerata e quella di Ambrogio Rosmini alla volta di Urbino, nel 1759, rafforza l'ipotesi adombrata dai documenti, e cioè che fosse stato proprio il padre del giovane Ambrogio, Giovanni Antonio, il capofila delle commissioni roveretane a Maspani. Senza contare che è lo stesso Ambrogio a informarci, il 10 novembre 1760, di aver ritrovato, durante la sosta a Macerata, «il Pittore Gio: Maspanni che era impiegato in

casa Buonaccorsi»³¹. Più che un caso fortuito, il gradito incontro con il pittore che a Rovereto aveva impartito al Rosmini i rudimenti della pittura, si configura come una tappa voluta. Ed è altrettanto evidente che la significativa presenza delle opere di Vicinelli in area marchigiana, tra Ancona e Macerata, anche negli stessi luoghi che vedono lavorare Maspani (Osimo, Staffolo) funge da motivo essenziale per comprendere l'approdo di un suo dipinto in Casa Rosmini. Non si tratta, infatti, di una commissione diretta, data la morte del pittore romano nel 1755 e l'evidente anteriorità, intorno al 1720, della *Madonna con Bambino* Rosmini. Il che ci fa pensare piuttosto all'acquisizione di un'opera che ha forti motivi per essere avvenuta nel contesto marchigiano, pur non escludendone la pertinenza agli anni romani di Ambrogio.

Come osserva Luciano Arcangeli³², le Marche e in particolare la Urbino degli Albani furono una solida testa di ponte per la diffusione del marattismo, non solo attraverso gli ambiti lavori del maestro, ma anche tramite l'intensa penetrazione degli allievi e dei seguaci. Il classicismo marattesco è una componente culturale essenziale, se non prevalente, della pittura marchigiana fino a tutta la prima metà del secolo e diviene altresì la cornice culturale entro la quale si focalizzano l'indirizzo estetico e le ambizioni della prosapia roveretana.

E con ciò ritorniamo, in fondo, al tema cardine di questa giornata di studi, a «quell'aria tanto favorevole ad ogni buon gusto» di cui scrive Vannetti nella biografia di Gaspare Antonio Baroni³³.

³¹ Ferrari 1986, p. 38, nota 15.

³² L. Arcangeli, *Echi del classicismo marattesco nelle Marche del Settecento*, in *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, 24 ORE Cultura, Milano 2011, p. 59.

³³ Vannetti 1781, p. XXII.