

DARIO 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*

ABSTRACT - The *Notizie* by Clementino Vannetti is a fundamental piece of work dedicated to the painter Gasparantonio Baroni Cavalcabò. This paper aims to highlight the role of Vannetti's master, Clemente Baroni Cavalcabò, by publishing his letters, sent in December 1780. The discussion about Vannetti's essay then leads to the analysis of two historical problems related to the painter's artwork: the canvases located in the church of Santa Maria del Carmine, in Rovereto, and the mural paintings of the chapel dedicated to the Beata Vergine di Caravaggio, in the little church of SS. Trinità in Sacco (Rovereto).

KEY WORDS - Clementino Vannetti; Clemente Baroni Cavalcabò; Gasparantonio Baroni Cavalcabò; Antonio Gresta; Santa Maria del Carmine; Beata Vergine di Caravaggio; letters.

RIASSUNTO - Le *Notizie* di Clementino Vannetti sono un testo fondamentale per studiare il pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò: questo saggio vuole mettere in luce il ruolo che il maestro di Vannetti, Clemente Baroni Cavalcabò, svolse nella stesura del testo stesso grazie alla pubblicazione delle lettere che Baroni indirizzò all'allievo nel dicembre del 1780. La discussione dell'opera di Vannetti porta poi ad analizzare due problemi storico artistici relativi alle opere del pittore: le tele di Santa Maria del Carmine, a Rovereto, e i dipinti murali della cappella della Beata Vergine di Caravaggio, nella chiesa della SS. Trinità di Sacco.

PAROLE CHIAVE - Clementino Vannetti; Clemente Baroni Cavalcabò; Gasparantonio Baroni Cavalcabò; Antonio Gresta; Santa Maria del Carmine; Beata Vergine di Caravaggio; lettere.

Sigle e abbreviazioni:

ADT = Archivio Diocesano Tridentino.
ADT AV = Archivio Diocesano Tridentino, Atti Visitali.
BCR = Biblioteca comunale di Rovereto.
BCR AS = Biblioteca comunale di Rovereto, archivio storico.
BCR AS CS = Biblioteca comunale di Rovereto, archivio storico, fondo Comune di Sacco.

MAESTRO E ALLIEVO: IL RAPPORTO TRA BARONI E VANNETTI ⁽¹⁾

Egli poi, che per altro era modestissimo, si doleva, che si volesse fare il Gresta principal autore delle pitture, che sono nella volta della Cappella di Caravaggio in Sacco, quando il disegno, e la maggior parte dell'esecuzione era sua, e il Gresta non aveva fatto altro ch'eguire in sua compagnia certe parti dell'opera, benché questi fosse già vecchio, e il Baroni nel fiore della sua gioventù ⁽²⁾.

Il qui citato passaggio di una delle lettere spedite da Clemente Baroni all'allievo ed amico Clementino Vannetti, recante la data 1 dicembre 1780 e trascritta per intero nelle pagine successive, è emblematico per molte ragioni. Innanzitutto, l'uso che ne avrebbe fatto il destinatario nelle sue famose *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, pubblicate nel marzo del 1781 a Verona: come vedremo, le epistole del maestro – consanguineo del Baroni protagonista della biografia scritta dal Vannetti – furono una fonte di notevole importanza per il lavoro di Clementino, che si servì in più modi delle informazioni condivise dal mittente. Il secondo motivo è la tanto dibattuta *querelle* relativa alla datazione ed attribuzione dei dipinti murali che ornano la cappella della Beata Vergine di Caravaggio, sita in *cornu epistulae* presso la chiesa della SS. Trinità di Sacco.

Prima di affrontare le questioni legate alle lettere, è necessario introdurre i personaggi fin qui citati e dare alcuni, minimi, riferimenti storico-cronologici di contesto. I protagonisti dello scambio epistolare sono due importanti uomini di lettere del Settecento roveretano: Clemente Baroni Cavalcabò (1726-1796) e Clementino Vannetti (1754-1795) appartenevano a famiglie aristocratiche che rivestirono un ruolo di primo piano nei primi anni di vita dell'Accademia degli Agiati di Rovereto ⁽³⁾. Risulta difficile incanalare e ca-

⁽¹⁾ Desidero vivamente ringraziare l'amico Stefano Ferrari per il supporto alle ricerche e, in generale, al mio lavoro, nonché per la possibilità di pubblicare questo mio studio. Estendo i ringraziamenti anche ad Elvio Mich e Raffaella Colbacchini (Soprintendenza di Trento), a Giosuè Ceresato, Edoardo Dal Bosco, Javier Spinella, Renato Trinco, Sonia Severini, ai parroci delle chiese di Santa Maria del Carmine di Rovereto e di San Giovanni Battista di Sacco, al personale dell'archivio storico della Biblioteca comunale di Rovereto, della Biblioteca del castello del Buonconsiglio e dell'Archivio Diocesano Tridentino.

⁽²⁾ BCR AS, Ms. 7.25, lettera numero 1, f. 25r.

⁽³⁾ Fondata nel 1750, vide la partecipazione, oltre che di Baroni, anche del padre di Clementino, Giuseppe Valeriano Vannetti; Clementino ne divenne segretario a partire dal 1776, fino alla morte. E. CASTELNUOVO & M. DI MACCO, *I tanti rami del rovere, in Rovereto. Città barocca, città dei lumi*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, 1999, pp. 11-24; S. FERRARI, *Un ceto intellettuale ai confini d'Italia. L'Accademia roveretana degli Agiati dal 1750 al 1795*, in *Storia del Trentino*, IV, *Età moderna*, a cura di M. Bellabarba e G. Olmi, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 653-684.

tegorizzare gli interessi e gli studi compiuti nell'arco delle loro rispettive vite all'interno di semplici ed esaustive etichette – cui rimando alla bibliografia in nota ⁽⁴⁾ –, lavori che riscossero un'ampia fama, sia a livello nazionale che internazionale ⁽⁵⁾. Baroni ebbe modo di pubblicare numerosi scritti, di carattere scientifico (in particolare sulla meteorologia e su questioni di fisica, spesso indirizzate a smentire scaramanzie e credenze popolari), storico (negli anni attorno alla metà del secolo si occupò principalmente di storia e costume dell'antica Roma; molto importante fu poi il suo scritto, uscito come anonimo nel 1776, dal titolo *Idea della storia e delle consuetudini antiche della Valle Lagarina ed in particolare del Roveretano*) e soprattutto politico-filosofico (come la traduzione dal tedesco della *Dichiarazione dell'istituto e scopo de' Liberi Muratori, dove si prende a confutare il Candeliere acceso de' Liberi Muratori eretto di fresco*, 1749 ⁽⁶⁾). Dopo una lunga carriera ed un *cursus studiorum* che lo avvicinarono all'*Aufklärung* cattolica, caratterizzata, come si vede anche in Vannetti, da un razionalismo d'avanguardia che però in ambito religioso assumeva posizioni molto più caute e rispettose (non sono proprie, né di Baroni né di Vannetti, posizioni anticlericali), la notizia degli sconvolgimenti politici in Francia portarono il più anziano

⁽⁴⁾ Su Clemente Baroni Cavalcabò, si veda la seguente bibliografia: C. ROSMINI, *Memorie intorno alla vita e agli scritti di Clemente Baroni Cavalcabò*, Rovereto, Luigi Marchesani, 1798; C. LEONARDI, *Clemente Baroni Cavalcabò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VI, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1964, pp. 462-466; F. BORELLA, *Clemente Baroni Cavalcabò e l'illuminismo roveretano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, anno accademico 1968/1969; G.P. ROMAGNANI, *Clementino Vannetti e la cultura dei lumi*, in *Clementino Vannetti (1754-1795): la cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del convegno (23-25 ottobre 1996), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1998, pp. 203-245; S. FERRARI, *Un ceto intellettuale ai confini d'Italia*, cit.

Su Clementino Vannetti, si veda: C.T. POSTINGER, *Clementino Vannetti cultore delle belle arti*, Rovereto, Tomasi, 1896; E. CASTELNUOVO & M. DI MACCO, *I tanti rami del rovere*, cit.; S. FERRARI, *Un ceto intellettuale ai confini d'Italia*, cit.; G. CERESATO, *Le Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco di Clementino Vannetti (1754-1795): gli orizzonti critico-artistici del letterato roveretano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, anno accademico 2014/2015; G. CERESATO, *Clementino Vannetti teorico d'arte: una lettura delle Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, in «Studi Trentini. Arte», a. 95 (2016), n° 2, 2016, pp. 289-315.

⁽⁵⁾ Benché sia prematuro, lo ammetto, operare una chiara distinzione tra 'nazionale' ed 'internazionale' per l'area trentina del XVIII secolo.

⁽⁶⁾ Sull'appartenenza – o meno – di Clemente Baroni alla cerchia massonica roveretana, si veda la tesi di laurea di F. BORELLA, *Clemente Baroni Cavalcabò e l'illuminismo roveretano*, cit. e il saggio di G.P. ROMAGNANI, *Clementino Vannetti e la cultura dei lumi*, cit. Si ricordi il passaggio di Giuseppe Balsamo conte di Cagliostro nel 1788 a Rovereto, che riuscì ad aprire una loggia di rito egiziano nella villa di Felice Baroni Cavalcabò a Sacco. L'evento è ricordato nel *Liber memorialis de Caleostro* edito dal Vannetti nel 1789 (pubblicato in origine come anonimo).

maestro, negli ultimi anni della sua vita, ad un radicale rinnegamento del ruolo sociale della ragione, dei lumi e della scienza ⁽⁷⁾.

Nei medesimi anni, di posizione diversa rimase invece Clementino Vannetti, così come si evince dagli articoli e dalle lettere, già note, che si scambiarono i due tra il '94 e il '95, interrotte dalla morte di quest'ultimo proprio nel 1795: nessuno dei due riuscì a vedere la conclusione dei sommovimenti francesi, così come non videro la fine dell'esperienza autonoma del Principato vescovile tridentino (anche se la situazione stava mutando già da qualche decennio, soprattutto durante il regno di Giuseppe II ⁽⁸⁾). I genitori di Clementino, Giuseppe Valeriano Vannetti e Bianca Laura Saibante, che parteciparono attivamente alla fondazione dell'Accademia roveretana, provvidero nel fornirgli un'attenta e curata formazione, sia letteraria che artistica ⁽⁹⁾; inizialmente accostatosi a Baroni come allievo, il rapporto tra i due si approfondì negli anni della maturità, con la costituzione di una lunga relazione di amicizia, protrattasi fino al termine della loro vita. Vannetti ricoprì, fin da giovane età, numerosi incarichi di notevole importanza: dal 1775 al 1778, su nomina del Consiglio della città, fu Deputato delle scuole, ovvero responsabile dell'organizzazione della didattica e della scelta dei testi da sottoporre agli studenti del Ginnasio roveretano ⁽¹⁰⁾; dal 1776 fu poi, come anticipato, segretario dell'Accademia. Attentissimo studioso, letterato, latinista e, più largamente, intellettuale ⁽¹¹⁾, il clima culturale che si respira

⁽⁷⁾ G. P. ROMAGNANI, *Clementino Vannetti e la cultura dei lumi*, cit.

⁽⁸⁾ C. DONATI, *Rovereto, il Trentino e la monarchia austriaca all'epoca di Clementino Vannetti*, in *Clementino Vannetti (1754-1795): la cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del convegno (23-25 ottobre 1996), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1998, pp. 11-31; E. CASTELNUOVO & M. DI MACCO, *I tanti rami del rovere*, cit.; M. BELLABARBA & S. LUZZI, *Il territorio trentino nella storia europea. Età moderna*, Trento, FBK Press, 2011, pp. 109-116 e 139-147.

⁽⁹⁾ Sulle opere pittoriche di Clementino, che aveva appreso i fondamenti della pittura dallo studio presso Girolamo Costantini, si veda C.T. POSTINGER, *Clementino Vannetti cultore delle belle arti*, cit., pp. 7-14 e 38-91.

⁽¹⁰⁾ Q. ANTONELLI, *Clementino Vannetti e le scuole latine di Rovereto (1775-1778)*, in *Clementino Vannetti (1754-1795): la cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del convegno (23-25 ottobre 1996), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1998, pp. 101-125.

⁽¹¹⁾ Sugli scritti di Vannetti che esulano dai generi testé indicati, si vedano: G.L. FINK, *La teoria dei climi nel secolo dei lumi*, in *Clementino Vannetti (1754-1795): la cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del convegno (23-25 ottobre 1996), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1998, pp. 127-150; S. VANTINI, *Scritti geografici di Clementino Vannetti*, in *Clementino Vannetti (1754-1795): la cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del convegno (23-25 ottobre 1996), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1998, pp. 151-174; G.P. ROMAGNANI, *Clementino Vannetti e la cultura dei lumi*, cit.; A. TAMPOS, *Tra ex gesuiti e la cultura dei lumi: Vannetti, Andrea Rubbi e l'abate Roberti*, in *Clementino Vannetti (1754-1795): la cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del convegno (23-25 ottobre 1996), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1998, pp. 247-267.

nei suoi scritti riflette le posizioni autonome e personali dello stesso nei confronti di questioni politiche e filosofiche. Nonostante una sedentaria vita da aristocratico provinciale, che non lo portò quasi mai a spingersi oltre i confini del roveretano, riuscì comunque ad intrecciare un'interessantissima rete epistolare con i principali intellettuali contemporanei dell'Italia settentrionale ⁽¹²⁾.

È nota la sua granitica posizione filoitaliana: nella lingua, nella didattica e nel tono dei suoi scritti risulta sempre percepibile una presa di posizione antitedesca ed antifrancese, che necessita di essere, anche solo velocemente, adeguatamente motivata ⁽¹³⁾. La seconda metà del Settecento, già dal 1754 (anno dell'istituzione del Capitanato circolare ai Confini d'Italia), fu caratterizzata da numerosi interventi politici che inclusero la città di Rovereto all'interno di un programma di accentramento burocratico e giuridico, ritenuto necessario per omogeneizzare i vari territori sottoposti all'esteso impero ⁽¹⁴⁾. Date tali premesse, non dovette certo far piacere al Vannetti la sua rimozione dall'incarico di Deputato delle scuole roveretane, sostituito da un prefetto di nomina ministeriale (1778) ⁽¹⁵⁾, l'applicazione dell'obbligo della lingua tedesca negli uffici e nelle amministrazioni pubbliche (1787), né il gusto tra i contemporanei per la letteratura francese, contro cui si scagliò con numerosi scritti satirici ⁽¹⁶⁾; posizioni che si riflessero anche nella gestione dell'Accademia stessa, che sotto l'egida del Vannetti registrò una chiusura verso il mondo tedescofono, un sodalizio che la contraddistingueva fin dall'origine ⁽¹⁷⁾.

⁽¹²⁾ Si veda G.P. MARCHI, *Clementino Vannetti e l'ambiente veronese*, in *Clementino Vannetti (1754-1795): la cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del convegno (23-25 ottobre 1996), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1998, pp. 77-100.

⁽¹³⁾ Al riguardo: E. LESO, *Clementino Vannetti nelle problematiche linguistiche di fine Settecento*, in *Clementino Vannetti (1754-1795): la cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del convegno (23-25 ottobre 1996), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1998, pp. 45-68.

⁽¹⁴⁾ È in questo contesto che va contestualizzata l'opera di Baroni, *Idea della storia*, come manifestazione dell'autonomia e dei diritti la città godeva già dal secolo XVI.

⁽¹⁵⁾ Il che portò alla nascita delle Scuole Normali, istituite come necessaria tappa scolastica precedente al Ginnasio, nonché alla fine dell'autonomia del Ginnasio roveretano, il cui programma didattico venne equiparato a quello delle altre istituzioni scolastiche tirolesi; Q. ANTONELLI, *Clementino Vannetti e le scuole latine di Rovereto (1775-1778)*, cit.

⁽¹⁶⁾ L. CANFORA, *Lazzaretto letterario*, in *Clementino Vannetti (1754-1795): la cultura roveretana verso le patrie lettere*, atti del convegno (23-25 ottobre 1996), Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1998, pp. 69-75.

⁽¹⁷⁾ Mi riferisco alla protezione ottenuta nel 1753 da parte di Maria Teresa: E. CASTELNUOVO & M. DI MACCO, *I tanti rami del rovere*, cit.; S. Ferrari, *Un ceto intellettuale ai confini d'Italia*, cit.

GASPARANTONIO BARONI CAVALCABÒ (1689-1759) E LE NOTIZIE (1781)

Il terzo protagonista che manca in questa introduzione è Gasparantonio Baroni Cavalcabò. Nato nel 1682, fu uno dei principali pittori trentini di epoca moderna ⁽¹⁸⁾: al di là del giudizio che i posteri ne possano aver dato e ne daranno, che finora ha registrato altalenanti fasi di apprezzamento e svilimento, è indubbio il successo e la fama che dovettero caratterizzarlo in vita, specie negli anni della maturità, tra il ritorno a Sacco nel 1708 e la sua morte nel 1759. Cinquant'anni in cui il pittore rivestì la Vallagarina – e non solo – di sue tele, pale d'altare, tavole, affreschi: opere in parte ancora conservate, la gran parte in loco, molte perdute. Dopo la biografia del Vannetti del 1781 e del Passamani del 1958, sono mancati studi integrali sulla sua figura, che possano far convogliare un'ampia messe di nuove informazioni e ritrovamenti, così come le proposte di datazione avanzate più recentemente dagli studiosi, funzionali a dare una nuova luce sia sull'artista stesso, sia sulle personalità

⁽¹⁸⁾ Ho preferito, in questa occasione, evitare di ripetere i conclamati dati biografici relativi al pittore (minimi, in realtà), rimandando per gli stessi alle note poste in calce alle lettere trascritte nella seconda parte di questo mio intervento. Ad ogni modo, relativamente al pittore si veda: H. HAMMER, *Die Entwicklung der barocken Dechenkmalerei in Tirol*, Strassbourg, Heitz, 1912, pp. 223-237; G. PISCHEL-FRASCHINI, *Nel 250° anniversario della nascita di G. A. Baroni*, in «Studi trentini di scienze storiche», a. 14 (1933), fasc. 1, 1933, pp. 5-14; S. WEBER, *Artisti trentini ed artisti che operarono nel Trentino*, Trento, Artigianelli, 1933, pp. 33-34; B. PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò (1689-1759)*, Rovereto, Accademia roveretana degli Agiati, 1959; ID., *Aggiunte ad Antonio Balestra*, in «Arte veneta», a. 16, 1962, pp. 177-178; C. LEONARDI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VI, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana, 1964, pp. 466-469; N. RASMO, *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento, Dolomia, 1982, p. 323; E. MICH, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, in *Pittura in Italia. Il Settecento*, II, a cura di G. Briganti, Milano, Electa, 1990, pp. 614-615; M. BOTTERI OTTAVIANI, *Da Brusasorci a Balestra: note sulla presenza veronese nella cultura figurativa della valle dell'Adige*, in *Bolzano nel Seicento*, Milano, Mazzotta, 1994, pp. 73-79; E. CHINI, *La collezione settecentesca di pittura al castello del Buonconsiglio*, in *Un museo nel castello del Buonconsiglio*, a cura di L. Da Prà, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1995, pp. 261-286; B. PASSAMANI, *Cultura figurativa nella Rovereto del Settecento*, in *Rovereto. Città barocca, città dei lumi*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, 1999, pp. 239-303; E. CHINI, *I dipinti nelle collezioni civiche di Rovereto dal Rinascimento al Settecento: un profilo*, in *L'arte riscoperta*, Rovereto, Museo Civico, 2000, pp. 32-49 e 188-189; E. MICH, *Pittura veronese in Trentino nella prima metà del Settecento*, in *Storia del Trentino*, IV, *Età moderna*, a cura di M. Bellabarba e G. Olmi, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 913-934; A. FRISINGHELLI, *Palazzo Betta-Grillo a Rovereto*, Rovereto, Osiride, 2004, pp. 83-101; G. SAVA, *Gasparantonio Baroni a Sacco*, in *San Giovanni Battista in Sacco*, a cura di D. Cattoi e G. Sava, Rovereto, Edizioni Osiride, 2006, pp. 81-100. È singolare constatare che la conoscenza critica (e non solo) del pittore si fermi ai soli confini provinciali e non si estenda oltre.

con cui lavorò e collaborò nel corso della sua vita, meno fortunate dal punto di vista delle rimanenze ⁽¹⁹⁾.

Il testo del Vannetti, oggetto di questo saggio, è stato fondamentale per la conoscenza e la fama del pittore presso i posteri: ogni studioso, storico e letterato che dopo il 1781 ha voluto trattare o citare le opere da lui lasciate, oppure il Baroni stesso, è dovuto partire da questo opuscolo, la cui circolazione, fin da subito, dovette andare ben al di là dei confini trentino-tirolesi. Dando anche solo una rapida e superficiale occhiata alla diffusione dell'opera presso le biblioteche trentine, notiamo che una copia è conservata a Cavalese (proveniente dal fondo di Gian Pietro Muratori, parroco di Isera dal 1746 al 1790), numerose sono quelle conservate, ovviamente, a Rovereto (una in particolare proveniente dal fondo dell'accademico Giovanni Battista Graser, 1718-1786), una presso la biblioteca comunale di Trento (rilegata con la famosa lettera di Marco Zaguri, vescovo di Ceneda, 1738-1810), nonché una copia proveniente dal fondo Thun, oggi presso l'archivio provinciale di Trento. Ma, come si diceva, la rete di contatti di Vannetti si estendeva ben oltre i confini trentini: copie stampate del 1781 sono tuttora conservate a Genova (Biblioteca Berio, posseduta da Carlo Giuseppe Vespasiano Berio, 1713-1794), a Modena (dal fondo di Giuseppe Campori, 1821-1887), a Torino (dalla biblioteca reale di Vittorio Emanuele I, 1759-1824) e presso il fondo Cicognara ⁽²⁰⁾, oggi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Dalla lettera spedita il 10 giugno 1781 da Bologna, sappiamo che anche Marcello Oretti ne ricevette una copia ⁽²¹⁾. Nonostante la posizione così rigorosamente italo-centrica del Vannetti, la fortuna del suo lavoro varcò presto le Alpi: citato e recensito in più occasioni dal 1781 al pieno Ottocento, l'opera venne conosciuta nel resto d'Italia, in Germania, in Francia e persino oltremarina ⁽²²⁾.

⁽¹⁹⁾ Mi riferisco in particolare ad Antonio Gresta, al cugino 'battagliata' Giovanni Baroni Cavalcabò e al suo allievo Girolamo Costantini. Sul Baroni e sul Costantini, si veda: M. BOTTERI OTTAVIANI, *Da Brusasorci a Balestra*, cit., pp. 73-79; B. PASSAMANI, *Cultura figurativa nella Rovereto del Settecento*, cit., pp. 243 e 253; A. FRISINGHELLI, *Palazzo Betta-Grillo a Rovereto*, cit., pp. 83-101; G. SAVA, *Gasparantonio Baroni a Sacco*, cit., pp. 81-100. Il Gresta sarà approfondito nelle prossime pagine.

⁽²⁰⁾ Di Leopoldo Cicognara, 1767-1834.

⁽²¹⁾ BCR AS, Ms. 7.7, ff. 46r-v.

⁽²²⁾ L'opera del Vannetti si ritrova citata in: *Giornale de letterati*, vol. 44, 1781, pp. 275-276 (con recensione e riassunto); *Register zu den gothaischen gelehrte Zeitungen*, 1782, p. 7 e pp. 443-444; *Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste*, 1783, pp. 345-348; *Notizie dal mondo*, num. 77, 25 settembre 1784; *Catalogus alter recentior librorum omnium*, 1785, p. DXII; C. LUCCHESINI, *Della illustrazione delle lingue antiche, e moderne e principalmente dell'italiana procurata nel secolo XVIII dagli italiani*, capo XI, *Degli scrittori che hanno illustrata la lingua italiana scrivendo purgatamente*, Lucca, Baroni, 1819,

Le *Notizie* però non sono solamente un testo biografico su di un pittore conterraneo di Vannetti; sarebbe riduttivo considerare l'opera *solo* come tale, quasi come una manifestazione dell'orgoglio di un intellettuale aristocratico di provincia. Sfogliandone le pagine, la vita di Gasparantonio Baroni si trova solo dopo un'ampia parentesi di contesto: dopo la dedica a Clemente – che viene ringraziato per il supporto dato alle sue ricerche, e questo saggio è inteso per concretizzare l'apporto di questo intervento⁽²³⁾ –, il testo si apre con una dotta introduzione in cui Vannetti manifesta la sua cultura citando Plinio e, sulla scia dell'esempio vasariano, si dilunga sul concetto di fama, sottolineando il fatto che il pittore, se solo avesse voluto spostarsi al di là dei confini trentini, avrebbe ottenuto un successo molto più vasto⁽²⁴⁾. Un'introduzione che, a ben vedere, non manca di riflettere le posizioni e le idee politiche vannettiane: nel giro di poche pagine, le locuzioni “*Italia*”, “*il nostro pittore*”, “*i brevi confini della sua patria*”, “*al nostro paese*” si ripetono e vanno, a mio avviso, contestualizzate all'interno del discorso anticipato poco sopra e lette come manifestazione dell'appartenenza al mondo italiano della cultura pittorica del più alto pittore locale, l'ennesima dimostrazione insomma, come se la *Idea della storia* non fosse stata sufficiente, dell'appartenenza di Rovereto alla cultura italiana e non a quella austriaco-tirolese, verso cui la politica contemporanea voleva farla convergere. Sistemato così *l'incipit*, nelle pagine successive trovano posto le

p. 144; *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal conte Cicognara*, II, Pisa, Niccolò Capurro, 1821, p. 402; L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento alle belle arti fino presso alla fine del XVIII secolo*, t. V, Firenze, Filippo Marchini, 1822, p. 540; *Morgenball für gebildete Stände*, 11 aprile 1825, p. 116; *Messaggiere tirolese*, martedì 14 marzo, 1826 (citato dal Dalla Laita); Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, V, Paris, J. F. Delion, 1829, p. 388; G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, I, Munchen, E. A. Fleischmann, 1835, pp. 282-283; GRAF DIMITRIÏ PETROVICH BUTURLIN, *Catalogue de la bibliothèque de son exc M. le Comte D. Bouturlin*, Paris, Chez Silvestre, 1841, p. 29; E.M. OETTINGER, *Bibliographie bibliographique ou dictionnaire de 26.000 ouvrages, chez Guillaume Engelmann*, 1850, p. 95; *Catalogue de livre rares et précieux composant la bibliothèque de feu Jean-Baëptiste Chevalier de Bearzi*, II, Paris, Didot, 1855, p. 124; J.C. ROBINSON, *Catalogue of the art library, South Kensington Museum*, London, Gerge E. Eyre e W. Spottiswoode, 1862, p. 54; *Catalogue d'une collection de livres relatifs aux arts du dessin provenant de la bibliothèque de M. F. V.*, Paris, Tross, 1870, p. 53 (in cui si parla di una allegata lettera di Zaguri); J. HUNGERFORD POLLEN, *Universal catalogue of books on art*, vol I, New York, Burt Franklin, 1870, p. 66 (in cui l'opera è citata come del Baroni e non del Vannetti).

⁽²³⁾ Questo preambolo porta la data 3 marzo 1781, che può essere considerato verosimilmente come la data di edizione del testo, o comunque come *post quem*.

⁽²⁴⁾ È singolare che a dirlo sia proprio il Vannetti, che non si mosse quasi mai dalla sua ‘patria’, a differenza di Gasparantonio, che in fase di formazione aveva avuto modo di recarsi a Venezia e a Roma, tra il 1703 e il 1709.

notizie biografiche sul pittore, seguite dalla trattazione delle opere conservate, più o meno ampiamente descritte e, per quanto riguarda le opere roveretane, affrontate seguendo un itinerario che risente della conoscenza della letteratura odeoporica contemporanea ⁽²⁵⁾; il tutto è corredato da ampie digressioni storiche, tratte per lo più dalle indicazioni del più esperto maestro, come si vede confrontando il testo edito con la lettera del 1 dicembre 1780, qui trascritta come numero 1. A conclusione dell'opera troviamo infine una serie di riflessioni relative allo stile e al temperamento del maestro: la non coerente evoluzione stilistica, la smania di ritoccare le sue opere – soprattutto in età avanzata –, la profonda religiosità che lo avrebbe portato ad operare gratuitamente per molte delle chiese in cui sono conservate le sue tele e il profilo da intellettuale benpensante di inizio secolo: caratteristiche che la critica avrebbe ripetuto *ad libitum* e che il Vannetti poté ottenere solamente dalla sua fonte principale, Clemente, che sicuramente aveva avuto modo di conoscere il pittore di persona, essendo nato nel 1726 e legato a quest'ultimo da vincoli di parentela.

In questo mosaico di riferimenti, l'opera del Vannetti va quindi letta secondo più punti di vista; prima di tutto, quella del letterato di provincia che pubblica uno scritto biografico su uno dei più importanti pittori della storia roveretana fino ad allora esistiti. In secondo luogo quella dell'intellettuale che, facendo sfoggio di cultura storica e letteraria, si impegna in un genere del tutto nuovo ed inedito rispetto alle altre sue pubblicazioni ⁽²⁶⁾, riuscendo a dare vita ad un'opera autonoma e, nonostante tutto, di alto livello, sia contenutistico che linguistico. Non si dimentichi quindi il lato italianofilo, sia per la cultura pittorica di Baroni che per la lingua utilizzata nel testo ⁽²⁷⁾, nonché quello del cultore d'arte: la descrizione delle opere

⁽²⁵⁾ Si veda, al riguardo, la tesi di laurea di G. CERESATO, *Le Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., nonché il suo articolo, G. CERESATO, *Clementino Vannetti teorico d'arte*, cit., pp. 289-315.

⁽²⁶⁾ Successivamente, nel 1787 Vannetti diede alle stampe il *Commentariolum de Adamo Chusolo*, un opuscolo dedicato al da poco trapassato pittore e scrittore d'arte. Il testo è completamente in latino e presenta una conformazione diversa dalle *Notizi*: le pagine sono molto ridotte, il testo inizia subito enunciando i dati biografici del pittore e ogni paragrafo è scandito da numeri romani; in confronto alle *Notizie* quindi, sembra essere un'opera di differente impatto e pensata per una diversa circolazione; C.T. POSTINGER, *Clementino Vannetti cultore delle belle arti*, cit., pp. 117-144; E. CHINI, *Adamo Chiusole pittore*, in *Adamo Chiusole (1729-1787). Un intellettuale lagarino del Settecento*, atti della giornata di studio (2-3 ottobre 1997), Memorie dell'Accademia degli Agiati, a. 249 (1999), serie II, vol. II, 1999, pp. 99-112.

⁽²⁷⁾ Non a caso l'opera del Vannetti è citata nello scritto del Lucchesini per la scrittura 'purgata'; C. LUCCHESINI, *Della illustrazione delle lingue antiche, e moderne e principalmente dell'italiana*, cit., capo IX, p. 144.

del Baroni è caratterizzata da un uso della retorica e da un'attenzione al dato stilistico ed iconografico che, se da una parte va ricollegata alla conoscenza dell'opera vasariana e dei suoi emuli del XVII e XVIII secolo, dall'altra manifesta le competenze in materia artistica possedute dal Vannetti stesso ⁽²⁸⁾, dovute, come anticipato, dalla frequentazione in giovane età del pittore veronese Girolamo Costantini, che aveva lavorato, sicuramente in almeno due occasioni, assieme al Baroni stesso ⁽²⁹⁾. Un aspetto, quest'ultimo, che non deve far confondere lo scritto in questione con i vari contemporanei, poi editi dall'Emert, come le guide e gli itinerari di Chiusole, di Bartoli o di Sperges: tutte fonti estremamente importanti per la storia dell'arte trentina – e non solo –, ma di diverso spessore letterario e contenutistico. Ad esempio, solo davanti alla necessità di abbracciare e toccare tutte le opere del pittore Vannetti si trova costretto a stendere un elenco, ma si tratta di un'invenzione retorica dovuta all'ampiezza del materiale e alla poca conoscenza delle opere citate (in particolare per quelle lontane da Rovereto), in cui si limita a brevi cenni sul tema rappresentato e sulla collocazione: fin quando può, nel testo evita la paratassi formale dell'enunciazione e della enumerazione di opere e luoghi, pratica che invece si trova assai diffusa nelle opere prima citate, con cui si rischia di confondere il testo vannettiano ⁽³⁰⁾. Un'opera, infine, prodotta non solamente per la stretta cerchia di intellettuali roveretani o d'Accademia, ma destinata, fin da subito, ad essere spedita e portata in dono a mirati esponenti della cultura contemporanea illuminata: un lavoro di pubblicità e diffusione che si può rintracciare anche dalle lettere scritte e ricevute da Vannetti stesso, che meriterebbero una più approfondita ricerca che mi riprometto di pubblicare prossimamente.

⁽²⁸⁾ La competenza e l'attenzione per la descrizione delle opere proviene direttamente dalla penna del Vannetti, senza intermediazioni del maestro, che poté indirizzarlo solamente ad una più corretta lettura iconografica delle insolite tele del presbiterio del Carmine (lettera 3 e lettera 6 trascritte alla fine di questo saggio).

⁽²⁹⁾ Sia nella conclusione della decorazione della volta della chiesa arcipretale di Villa Lagarina, lasciata interrotta dal Baroni nel 1759, sia nelle stazioni della via Crucis poste sui pilastri interni della chiesa parrocchiale di Sacco, interventi da collocare dopo la ristrutturazione operata da Giuseppe Antonio Sartori nel 1754 e contestuali alla realizzazione del famoso *Paradisetto*. Sulla chiesa di Sacco si veda in particolare: 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*, a cura di L. Pellanda, Rovereto, Nicolodi, 2005, pp. 27-94; G. SAVA, *Gasparantonio Baroni a Sacco*, cit., pp. 81-100.

⁽³⁰⁾ G.B. EMERT, *Fonti manoscritte per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze, Sansoni, 1939.

LE LETTERE DI CLEMENTE BARONI CAVALCABÒ

Leggendo l'opera finale di Vannetti e le lettere di Clemente Baroni all'allievo, bisogna riconoscere un'ampia partecipazione del letterato di Isera al 'risultato' finale: le sei lettere conservate nell'archivio storico della Biblioteca comunale di Rovereto portano una serie di informazioni che Vannetti avrebbe poi inserito direttamente nel suo testo, edito nel marzo-aprile del 1781, sia rielaborando sia anche citando quasi interamente le frasi del maestro. Non avendo, purtroppo, le lettere di Vannetti, possiamo dedurre da quelle rimasteci di Baroni che i contatti epistolari tra maestro ed allievo si dovettero fare molto fitti nel dicembre del 1780⁽³¹⁾. In assenza della controprova, possiamo comunque asserire che Vannetti spedisse al maestro domande, bozze, parti di testo (cui il Baroni in più punti accenna), successivamente commentate dal ricevente. Occorre anche dire però che le sei lettere qui trascritte non sono proprio nuove alla critica; già altri studiosi in passato avevano 'denunciato' questo rapporto⁽³²⁾, dimostrando quindi la conoscenza delle lettere in questione, senza però che queste siano mai state edite: il saggio che qui si presenta vuole essere l'occasione per pubblicarle e corredarle di un apparato critico che le possa, oltre che contestualizzare, anche rileggere e commentare.

Un aspetto molto interessante è dato dal fatto che le missive non sono solamente foriere di caratteri 'tecnici': oltre ad aneddoti sulla vita del pittore, si leggono anche lunghe riflessioni di carattere linguistico (sull'iscrizione da apporre al progetto per un busto da dedicare al pittore), sulle vicissitudini relative ai mutamenti nel mondo della didattica e sulla pudicizia delle dame delle corti romane⁽³³⁾. Molto interessante è, inoltre, il *misunderstanding* sull'interpretazione delle tele del Carmine: se nella lettera numero 3 (senza data) il Baroni redarguisce l'allievo, «*permettete ch'io vi dica sembrarvi, che voi non abbiate una chiara idea né dei quadri di Santa Maria né dei fatti che rappresentano*»⁽³⁴⁾, dando una prima lettura dei fatti biblici qui rappresentati, successivamente (lettera 6, anch'essa senza data) ammette i propri errori, «*Amico carissimo, dopo scrittavi quella fantafera, in cui Dio sa quanti errori mi sono scappati, ho voluto consultare il sig. Baldassarre Sinabelli...*»⁽³⁵⁾,

(31) Tenendo a mente che alcune lettere potrebbero essere andate perdute.

(32) B. PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., p. 49; C. LEONARDI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., 1964, pp. 466-469 e G. CERESATO, *Le Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, cit., pp. 101-104.

(33) Il tutto si legge nella lettera numero 5, con data 23 dicembre 1780.

(34) BCR AS, Ms. 7.25, f. 22r.

(35) BCR AS, Ms. 7.25, f. 16r.

rimediando con la lettura corretta, poi riportata quasi integralmente dal Vannetti nel testo finale.

Sicuramente, l'apporto del Baroni fu fondamentale per una serie di informazioni che solo una persona che era stata in passato strettamente vicina al pittore poteva fornire allo studioso: si faccia caso alle notizie sulla vita e la formazione di Gasparantonio, con le precise indicazioni cronologiche, la sorte dei dipinti di casa Balisti, la *querelle* sulla cappella della Beata Vergine di Caravaggio in SS. Trinità a Sacco (lettera 1), le opere disseminate tra Tierno e Condino (lettera 2), quella di Levico e l'aneddoto del suo passaggio da Verona (lettera 3), lo studio in cui lavorava e il suo *modus operandi* (lettera 4), così poi tutta una serie di informazioni sulla personalità del pittore, disseminate qua e là; tutti aspetti che Vannetti avrebbe poi riversato nel suo scritto. Fondamentali furono poi le indicazioni del maestro relative a due complessi pittorici che avrebbero arrovellato storici e studiosi dei decenni e secoli successivi. Il primo riguarda la chiesa del Carmine e le tele del Baroni che ne ornano, tuttora, il presbiterio e il coro, che recavano un problema di collocazione cronologica attualmente risolto dalla critica. Il secondo caso riguarda la cronologia della cappella della Vergine di Caravaggio, che rimane invece ancora aperta, complici sia le parole del Baroni – poi riportate dal Vannetti –, sia gli scarsi e conflittuali dati archivistici rintracciati dagli studiosi che se ne sono, anche latamente, occupati.

LE CINQUE TELE DI SANTA MARIA DEL CARMINE ⁽³⁶⁾

Le tele di Baroni nella chiesa dell'ordine carmelitano vanno collocate all'interno della fase di decorazione ed allestimento della nuova struttura, eretta a partire dagli anni '70 del Seicento: considerata già 'abitabile' dal 1694, come si evince dalle date delle sepolture pavimentali collocate a ridosso del presbiterio, tra il secondo e il quarto decennio del Settecento la

⁽³⁶⁾ Prima di parlare delle cinque (poi sei) tele realizzate per la chiesa del Carmine, risulta necessaria una piccola introduzione relativa alla chiesa stessa: già esistente fin dal XIII secolo, nel 1324 venne consacrata una nuova struttura architettonica, posta alle dipendenze dell'ordine carmelitano. Di questa fase e delle eventuali decorazioni non sappiamo nulla, in quanto le preesistenti strutture vennero completamente demolite (ad eccezione del chiostro) a partire dal 1674: il progetto di una nuova chiesa, che era stata anticipata nel 1657 della costruzione di una nuova torre campanaria, si prolungò dal 1678 fino ai primi anni del secolo successivo; E. TAMANINI, *La chiesa di Santa Maria del Carmine e il convento carmelitano di Rovereto*, Rovereto, Manfrini, 1964. Prossimamente sarà disponibile anche una nuova pubblicazione, curata da Renato Trinco, che ringrazio per la disponibilità.

chiesa venne decorata con altari e tele, come sappiamo grazie al preziosissimo libro di spese (1712-1732) edito da Tamanini ⁽³⁷⁾. I contributi di Baroni all'interno di questa nuova fase costruttiva sono da individuare nelle cinque grandi tele che occupano la muratura convessa del coro (dietro l'altare maggiore) e le pareti laterali del presbiterio. Al centro, dietro l'altare maggiore, trova posto *La Madonna consegna lo scapolare al beato Simone Stock* (Fig. 1): la tela presenta una composizione strutturata attorno all'evento centrale (in basso le anime oranti e in alto un complesso di angeli tra nuvole), dove le figure sono disposte lungo una linea retta che taglia obliquamente l'opera dall'angolo in alto a sinistra a quello opposto in basso a destra, una composizione che enfatizza la resa drammatica e scenografica ⁽³⁸⁾. A sinistra di questa tavola trova posto *Elia invoca il fulmine* (Fig. 2), che presenta caratteri compositivi ed ambientali estremamente vicini alla *Predica del Battista* ⁽³⁹⁾ (opera realizzata per la chiesa parrocchiale di Sacco), entrambe debitrici del *San Giovanni Battista* dipinto dal maestro di Baroni, il veronese Antonio Balestra ⁽⁴⁰⁾, per la chiesa di

⁽³⁷⁾ Al di là del Tamanini, hanno parlato della chiesa del Carmine i seguenti autori: F. BARTOLI, *Guida*, 1780, edito in G.B. EMERT, *Fonti manoscritte inedite*, cit., pp. 106-108; B. PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., pp. 55-58; N. RASMO, *Recensione degli scritti di Tamanini*, in «Cultura Atesina», 17, 1963, pp. 124-131; M. BOTTERI OTTAVIANI 1988, *L'altare barocco: appunti per una ricerca*, in *Castiglione. Materiali per una ricerca sugli architetti, scultori e tagliapietre di Castione*, a cura di D. Leoni, Rovereto, Litho, 1988, pp. 20-23; E. CHINI, *Arte del Settecento nella valle dell'Adige*, Rovereto, Comune di Rovereto, 1988, p. 28; M. LUPO, *Architettura a Rovereto tra Seicento e Settecento*, in *Rovereto. Città barocca, città dei lumi*, a cura di E. Castelnuovo, Trento, TEMI, 1999, p. 206 (relativamente alla facciata aggiunta nel 1750 da Giuseppe Antonio Schiavi); B. PASSAMANI, *Cultura figurativa nella Rovereto del Settecento*, cit., 1999, p. 240; A. BACCHI, *Scultura barocca a Rovereto*, in *Rovereto. Città barocca, città dei lumi*, Trento, TEMI, 1999, p. 327 (sugli altari); E. CHINI, *I dipinti nelle collezioni civiche*, cit., 2000, pp. 188-189; A. MALFERRARI, *Ludovico Bertalli*, in *Scultura in Trentino*, II, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2006, p. 77 (sugli stucchi di Ludovico Bertalli).

⁽³⁸⁾ Di queste tele, Vannetti (*Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Verona, Moroni, 1781) ne parla alle pp. XIV-XV. Prima del Tamanini, solamente Passamani ebbe dei dubbi relativi alla contemporaneità delle tele: confrontando l'opera in questione con le sue vicine, ne evidenziò le differenze stilistiche, avvicinandola cronologicamente agli affreschi della parrocchiale di Sacco (1749). Lo stesso individuò un disegno a carboncino datato 1705 e firmato dall'autore, allora conservato presso la Biblioteca universitaria di Innsbruck, non più citato dalle fonti: B. PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., pp. 55 e 73-74.

⁽³⁹⁾ Sulle tele di Sacco, si veda G. SAVA, *Gasparantonio Baroni a Sacco*, cit., pp. 81-100 e R. COLBACCHINI, *Un legame indissolubile*, cit., 2005, pp. 27-94.

⁽⁴⁰⁾ Sulla figura del Balestra, si veda: R. PALLUCCHINI, *Pittura veneziana del Settecento*, Venezia, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, pp. 49-56; B. PASSAMANI, *Aggiunte ad Antonio Balestra*, cit., pp. 177-178; F. FLORES D'ARCAIS, *Antonio Balestra*, in *Maestri*

S. Nicolò a Verona ⁽⁴¹⁾: si ripete anche qui la composizione obliqua della scena, per cui in alto a sinistra troviamo il profeta mentre in basso a destra un cavaliere armato (letto talora come un calco dalle opere del cugino Giovanni, in realtà si tratta di un fenomeno più complesso e variegato: presenze ‘invadenti’ di armati si vedono anche in Antonio Gresta e in Giambettino Cignaroli, persino in un’opera del Balestra stesso ⁽⁴²⁾); molto interessante è la posizione della lancia portata dal soldato appiedato in basso a sinistra, che si incrocia con la prima retta obliqua formando una X ⁽⁴³⁾. Dalla parte opposta, a destra della tela centrale, si trova *Eliseo dona l’acqua a Josafat* (Fig. 3): seppur abrasa superficialmente, l’opera mette in mostra esempi di nudi michelangioleschi e il particolare – quasi pisanelliano – di un cavaliere ritratto da tergo, così anche schiere di soldati armati. Posto al centro è il profeta, affiancato a sinistra da due giovani dai profili caratteristici dei tipi umani utilizzati *ad abundantiam* dal pittore ⁽⁴⁴⁾. Uscendo dal coro ed entrando nel presbiterio, prima dell’altare maggiore trovano posto, sulle due pareti opposte, altre due tele. Sulla parete nord il *Sacrificio di Elia* (Fig. 4), collocato in un’ambientazione coerente con le altre opere finora descritte: la composizione piramidale che diparte dalla folla posta in basso trova compimento nella fiamma collocata in alto, che sovrasta la coppia del profeta e dell’altare. Sulla parete sud trova posto l’ultima tela, estremamente scenografica, rappresentante *Naaman presso Eliseo* (Fig. 5):

della pittura veronese, a cura di P. Brugnoli, Verona, Banca mutua popolare di Verona, 1974, pp. 359-366; S. MANNELLI, *Lo stile ‘eroico’ e l’arcadia*, in *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, a cura di L. Magagnato, Vicenza, Pozza, 1978, pp. 31-75; M. BOTTERI OTTAVIANI, *L’altare barocco*, cit., 1988, pp. 73-79; G. SAVA, *Gasparantonio Baroni a Sacco*, cit., pp. 81-100; A. TOMEZZOLI, ‘Verona, madre e nutrice d’eccellenti pittori’, in *Il Settecento a Verona: Tiepolo Cignaroli Rotari, la nobiltà della pittura*, a cura di F. Magani, P. Marini e A. Tomezzoli, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, pp. 31-54; *Antonio Balestra: nel segno della grazia*, a cura di A. Tomezzoli, Verona, Scripta, 2016.

⁽⁴¹⁾ Sulla tela del Balestra, si vedano G. SAVA, *Gasparantonio Baroni a Sacco*, cit., pp. 81-100 e R. MAFFEIS, *Antonio Balestra e la gioventù romana*, in *Antonio Balestra: nel segno della grazia*, a cura di A. Tomezzoli, Verona, Scripta, 2016, pp. 17-34.

⁽⁴²⁾ Per il Gresta, si veda la parete nord della cappella della Beata Vergine di Caravaggio, che sarà descritta tra poche pagine; per quanto riguarda il Cignaroli, mi riferisco alla tela *Pomponio secondo riceve gli onori trionfali*, del 1758, oggi a Castelvecchio a Verona, nonché anche la tela del Balestra *San Domenico resuscita Napoleone Orsini caduto da cavallo*, 1721, per la chiesa di San Domenico, sempre a Verona (M. FAVILLA & R. RUGOLO, «La charité sa premier vertu»: la pittura sacra di Antonio Balestra tra barocco e barocchetto, *Antonio Balestra: nel segno della grazia*, a cura di A. Tomezzoli, Verona, Scripta, 2016, p. 46).

⁽⁴³⁾ Di questa tela, del *Sacrificio di Elia* e di *Naaman presso Eliseo* sono conservati tre bozzetti, oggi di proprietà delle collezioni civiche roveretane: E. CHINI, *I dipinti nelle collezioni civiche di Rovereto*, cit., pp. 188-189.

⁽⁴⁴⁾ Anche in questo caso, la composizione arborea posta in alto a sinistra è una chiara citazione della già indicata opera del Balestra.



Fig. 1 - Gasparantonio Baroni Cavalcabò, *La Madonna riceve lo scapolare dal beato Simone Stock*, olio su tela, chiesa di Santa Maria del Carmine, Rovereto, tela centrale del coro. Archivio fotografico del Museo Diocesano Tridentino.



Fig. 2 - Gasparantonio Baroni Cavalcabò, *Elia invoca il fulmine*, olio su tela, chiesa di Santa Maria del Carmine, Rovereto, tela sinistra del coro. Archivio fotografico del Museo Diocesano Tridentino.



Fig. 3 - Gasparantonio Baroni Cavalcabò, *Eliseo dona l'acqua a Josafat*, olio su tela, chiesa di Santa Maria del Carmine, Rovereto, tela destra del coro. Archivio fotografico del Museo Diocesano Tridentino.

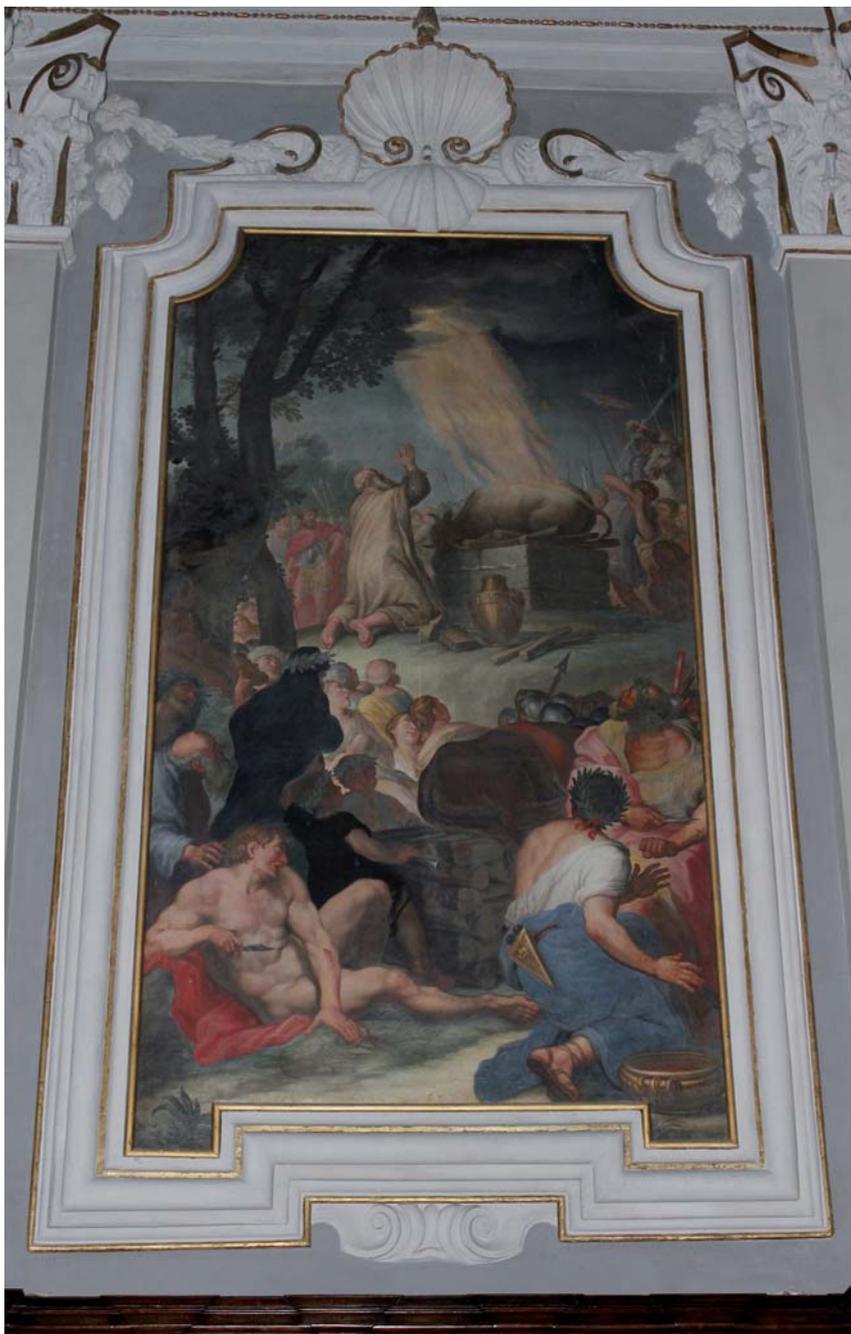


Fig. 4 - Gasparantonio Baroni Cavalcabò, *Sacrificio di Elia*, olio su tela, chiesa di Santa Maria del Carmine, Rovereto, parete nord del presbiterio.

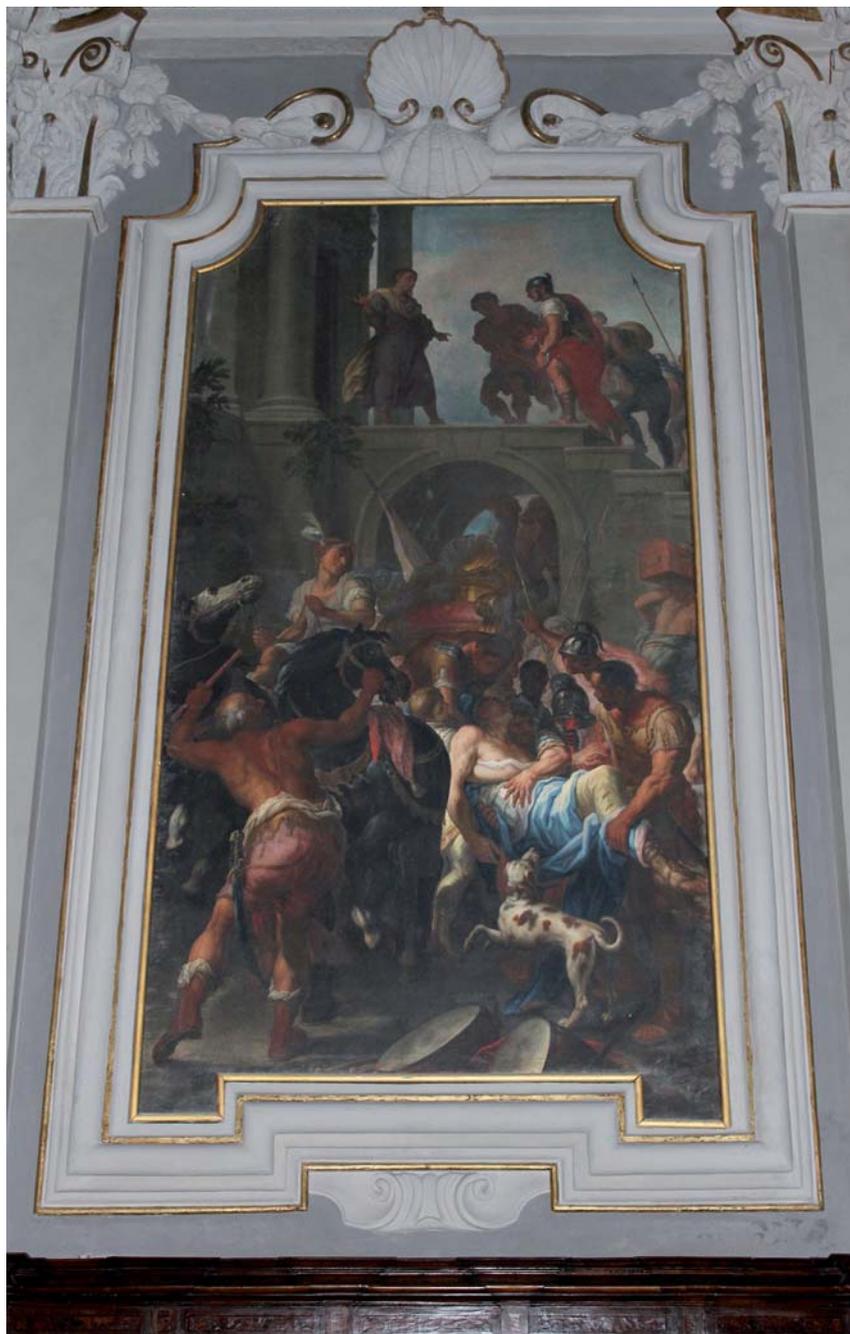


Fig. 5 - Gasparantonio Baroni Cavalcabò, *Naaman presso Eliseo*”, olio su tela, chiesa di Santa Maria del Carmine, Rovereto, parete sud del presbiterio.

la turba di uomini e cavalli posti in basso non impedisce, grazie ad accorti giochi di luce ed ombra, di mettere in evidenza il malato sorretto dai soldati (estremamente delizioso è poi il particolare del cane maculato che li segue); in alto, collocato su di un pontile, emerge il profeta Eliseo, cui va incontro un gruppo di armati. La strutturazione architettonica non può che far venire in mente i futuri fondali delle opere di Cignaroli (anch'esso allievo di Balestra, ma molto più giovane), che a loro volta tradiscono la conoscenza e lo studio delle grandi opere di Paolo Veronese. Grazie alle informazioni presenti nel *Libro de' conti* sopra citato, sappiamo che le cinque tele vennero tutte commissionate e pagate tra il 1716 e il 1718, con relativa indicazione della spesa (820 troni per le due tele opposte, davanti all'altare; 550 troni per la tela centrale e 998 per quelle laterali site nel coro)⁽⁴⁵⁾, e che furono collocate entro le cornici e gli stucchi realizzati da Ludovico Bertalli tra il 1716 e il 1721⁽⁴⁶⁾.

L'importante commissione è emblematica del prestigio raggiunto dal pittore attorno alla metà del secondo decennio del secolo, il che dimostra che Baroni, costretto sì a tornare in patria per via della morte del padre occorsa nel 1708, non dovette abbandonare completamente la pittura fino al raggiungimento della maggiore età da parte del fratello Quintilio (come lascia intendere il Vannetti⁽⁴⁷⁾), ma che continuò il suo lavoro ottenendo anche un certo successo, tanto da meritare una così impegnativa (ed economicamente dispendiosa) commissione. L'unica incertezza cronologica riguarda la datazione dell'altare maggiore: fastoso complesso lapideo con portine laterali, non viene mai citato nel libro di spese, per cui è probabile che fosse già stato collocato in sede nel 1712⁽⁴⁸⁾: a conferma di ciò va letto

⁽⁴⁵⁾ Accanto a queste opere, nella testata meridionale del transetto, recante l'altare commissionato a Cristoforo Benedetti e realizzato tra il 1727 e il 1730, doveva apparire anche un'ulteriore tela, raffigurante lo *Spasimo*, replicata pochi anni dopo per la chiesa parrocchiale di Sacco: la tela del Carmine è andata perduta, ma deve essere datata come l'altare (1730 circa). La tela di Sacco trovava posto presso un altare gestito dalla casa d'Austria e collocato *in cornu evangelii*, datato 1733 (oggi la tela non è più collocata nell'altare di PERTINENZA ma è murata nella navata destra, di fianco all'altare dedicato a S. Nicolò); E. Tamanini, *La chiesa di Santa Maria*, cit., pp. 84-92.

⁽⁴⁶⁾ A. MALFERRARI, *Ludovico Bertalli*, cit. p. 77; G. SAVA, *Gasparantonio Baroni a Sacco*, cit., pp. 71-80.

⁽⁴⁷⁾ C. VANNETTI, *Notizie intorno al pittore*, cit., p. XII, informazione che gli venne riferita da Clemente Baroni (lettera 2).

⁽⁴⁸⁾ Si è pensato anche ad una possibile datazione successiva al 1732, data oltre la quale il libro di conti non si spinge, ma il collegamento diretto con l'attività di Cristoforo Benedetti (che sarebbe morto poi nel 1740) e il confronto con le statue che ornano l'altare maggiore della arcipretale di Villa Lagarina impone di collocarlo negli anni '90 del Seicento, sebbene la mensa, con turgide volute di foglie d'acanto arricciate ed intarsi in

il dato, questo si riportato nel libro dei conti, per cui tra il 1731 e il 1732 Cristoforo e Teodoro Benedetti furono impegnati nella realizzazione della balaustra del presbiterio ⁽⁴⁹⁾.

LA CAPPELLA DELLA BEATA VERGINE DI CARAVAGGIO NELLA CHIESA DELLA SS. TRINITÀ DI SACCO: NUOVE OSSERVAZIONI

Questa relativa concordanza tra dati archivistici e deduzioni stilistiche non trova lo stesso effetto nel secondo, più problematico, cantiere pittorico su cui mi voglio dilungare in queste pagine, ovvero la decorazione della cappella dedicata alla Beata Vergine di Caravaggio, sita *in cornu epistulae* nella chiesa della SS. Trinità di Sacco. Anticipata da un grande arco in calcare rosso di Verona con capitelli in giallo Mori, cancellata in ferro battuto e balaustra costituita da pilastri in mischio di Castione, nero di paragone, bianco e nero di Aquitania e lastra orizzontale di rosso di Verona, la cappella è caratterizzata da una pianta quadrata e da un alzata costituito da un primo blocco di forma cubica al di sopra del quale trova posto, intervallato da una cornice aggettante, la copertura a volta, sprovvista di lanterna ma caratterizzata da tre finestre poste in asse con le pareti sottostanti (la quarta è finta, quella che si dovrebbe aprire verso la navata della chiesa; fig. 6). Se sulla parete occidentale si trova l'altare ⁽⁵⁰⁾, nelle due pareti laterali sono

rosso di Francia e nero di paragone, sia da attribuire ad un intervento successivo del figlio Teodoro. Sull'altare, si veda M. BOTTERI OTTAVIANI, *L'altare barocco*, cit., pp. 20-23; A. BACCHI, *Scultura barocca a Rovereto*, cit., p. 327; A. BACCHI & L. GIACOMELLI, *Cristoforo Benedetti junior*, in *Scultura in Trentino*, II, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 2006, p. 47

⁽⁴⁹⁾ Non avrebbe senso pensare che prima si fosse deciso di collocare la balaustra – tra l'altro, molto dispendiosa (1250 troni) – e solo in seguito il (nuovo) altare, anche se quest'ultimo occulta la completa visione delle tele del Baroni (per cui si potrebbe anche pensare ad una sua messa in opera solo in un momento successivo rispetto alla collocazione di queste, ma si tratta di un'ipotesi errata). Non percorribile è, a mio avviso, l'ipotesi avanzata dal RASMO per cui le portine laterali sarebbero state aggiunte in un momento successivo (addirittura dopo il 1785): la composizione di queste, con architrave in giallo di Verona, le volute laterali in mischio di Brentonico, il fastigio in rosso di Verona e il particolare delle due varietà di lumachella collocate al di sotto e al di sopra del cornicione, sembrano tutte da riferire al medesimo cantiere decorativo della struttura centrale; N. RASMO, *Recensione*, cit., pp. 124-131.

⁽⁵⁰⁾ Costituito da mensa e cona unite, è composto da una base in rosso di Verona e mensa in giallo Mori, nero di paragone e mischio di Castione (alternati e riquadrati). La cona presenta due dadi con volute laterali in giallo Mori e bianco e nero di Aquitania, grande cornice in rosso di Verona e coppia di colonne in mischio di Brentonico, che sorreggono, mediante capitelli in pietra bianca, una sofisticata trabeazione curvilinea

aperte due porte: quella nord conduce verso l'esterno (in origine, come si deduce dai documenti e dalle piante conservate nell'Archivio storico della Biblioteca comunale di Rovereto ⁽⁵¹⁾, era presente qui un piccolo oratorio, oggi non più esistente), mentre quella sud connette la cappella alla sagrestia, eretta contestualmente, come vedremo, alla struttura in questione. Tutto l'ambiente venne fin da subito completamente interessato da una ricca campagna pittorica che ne rivestì le pareti, gli incavi delle finestre e la volta intera; in basso, sulle due pareti sovrastanti le porte sopra indicate, sono raffigurate – sulla parete sud – *Giovanetta de'Vacchi indica agli abitanti di Caravaggio le orme della Madonna* ⁽⁵²⁾ e – su quella opposta – *Giovanetta offre all'imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo l'acqua miracolosa* ⁽⁵³⁾, entrambe inquadrare dai pilastri angolari di fondo verde acqua e con decorazione floreale dorata, distesa su foglia metallica. Molto interessanti sono poi anche i numerosi monocromi che riguardano sia i pennacchi della volta, raffiguranti quattro personificazioni che si stagliano su riquadri a monocromo verde e che sorreggono finte trabeazioni su cui sono appoggiati quattro vasi, a loro volta decorati ⁽⁵⁴⁾, sia le tre cartelle poste sulle tre pareti (ad esclusione

spezzata, dove l'architrave modanato in giallo di Verona è alternato prima ad una fascia di bianco e nero di Aquitania e poi sormontato da un fastigio in calcare rosso, sopra il quale due coppie di putti si trovano affrontati, i primi davanti all'immane vaso di fiori, i secondi mentre reggono una corona. In alto, l'iscrizione che celebra il voto fatto alla Madonna dopo l'accaduto del 1703; la struttura lapidea non versa in buone condizioni, sarebbe necessario operare al più presto un'ampia pulitura.

⁽⁵¹⁾ BCR AS CS, busta 933.

⁽⁵²⁾ La composizione della scena è molto interessante: rappresentata come se fosse un arazzo appeso alla parete, al centro è raffigurata la giovinetta, che con la sinistra indica le orme lasciate per terra dall'apparizione della Vergine, mentre con la mano destra indica il cielo, per dimostrarne l'appartenenza. A sinistra, una coppia di donne 'sbuca' al di sotto di una complessa rovina romana – con colonne di ordine dorico, trabeazione a modiglioni e soffitto cassettonato; tenero è il particolare del bambino in primo piano con le mani giunte in preghiera –, mentre a destra due sono i gruppi di astanti: il primo è costituito da un uomo che bagna i suoi occhi con l'acqua nella quale è stato posto un bastone che, miracolosamente, è fiorito (come si vede dall'espressione di sorpresa dell'uomo più anziano alle spalle del gruppetto); il secondo invece è composto da due figure con un cavallo, tagliate 'fotograficamente'.

⁽⁵³⁾ Il gusto per le rovine romane usate come sfondo, nonché l'imitazione del finto arazzo appeso alla parete, si ritrova anche qui: al centro la medesima protagonista del dipinto prospiciente è genuflessa e si sta torcendo per prendere, dalle mani di un paggio inginocchiato, un vassoio recante una coppia di ampolle. A sinistra è seduto l'imperatore, con capo coronato d'alloro e circondato da due coppie di curiosi (interessante è l'uomo a sinistra con il turbante); a destra, appoggiato ad una colonna, osserva la scena un armigero armato di tutto punto, espedito usato dall'artista per bilanciare la composizione del dipinto e colmare il 'vuoto'.

⁽⁵⁴⁾ Per la descrizione delle iconografie di queste personificazioni, rimando al lavoro di Ceresato sulla chiesa e di Artini sul pittore, che le leggono come *Umiltà, Carità, Innocenza*



Fig. 6 - particolare della volta della cappella dedicata alla Beata Vergine di Caravaggio, Gasparantonio Baroni Cavalcabò ed Antonio Gresta, dipinto murale, chiesa di SS. Trinità, Sacco (Rovereto).

di quella occupata dall'altare): a nord si vede una scena di lotta tra cavalieri, su quella est (la parete d'ingresso, che all'interno della cappella è affiancata dalle rappresentazioni della *Giustizia*, con la bilancia, e della *Pace*, con il ramo d'ulivo) la visione di Isera in fiamme, in quella posta a sud è invece rappresentato un contingente militare costituito al centro da un gruppo di cavalieri, a destra da due file di truppe armate in marcia e a sinistra da dei cavalieri interessati da qualcosa che li sta intrattenendo alle loro spalle. La volta infine, costellata di puttini ed angeli dai profili umani tipici del lessico pittorico di Baroni, presenta diverse figure sedute su nubi: si vede un primo gruppetto con S. Pietro con le chiavi ed altri santi Apostoli (forse, quello con il libro in mano potrebbe essere un San Giovanni Evangelista), un secondo con S. Giovanni Battista con il cartiglio ed altri profeti, un terzo con un gruppo di angeli che regge la croce ed infine un quarto costituito dalla scena di intercessione di Cristo e la Madonna, avvolta nel *maphorion* blu, davanti a Dio padre.

L'intera composizione architettonica, plastico-scultorea e pittorica dovette essere oggetto di un unico progetto decorativo, voluto dal conte Giovanni Fedrigotti in ottemperanza al voto fatto nel 1703, dopo che Sacco era stata risparmiata dalle devastazioni dell'esercito francese guidato dal generale Louis-Joseph de Bourbon, duca de Vendôme ⁽⁵⁵⁾; le cartelle con le raffigurazioni di scene militari, nonché le personificazioni delle virtù, vanno lette tenendo a mente tale considerazione ⁽⁵⁶⁾. Forse per via della sconsecrazione della chiesa, che ora risulta normalmente chiusa ⁽⁵⁷⁾,

e Castità. G. CERESATO, *La chiesa della Santissima Trinità e la cappella della Beata Vergine di Caravaggio a Borgo Sacco (Rovereto)*, tesi del corso Anastasia, Diocesi di Trento, anno accademico 2016/2017, pp. 20-21 e N. ARTINI, *Antonio Gresta*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Bologna, anno accademico 2002/2003, p. 29.

⁽⁵⁵⁾ Ne parla il Vannetti (*Notizie*, cit., pp. XXXVII-XXXIX), il Dellantonio (*L'architettura religiosa come specchio del costruire*, in *Storia del Trentino*, IV, *Età moderna*, a cura di M. Bellabarba e G. Olmi, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 896-897), e ne abbiamo conferma dalla lettera del diretto interessato al vescovo Michele Spaur, datata 17 febbraio 1704, conservata nel BCR, AS, CS, busta 933, cc. 9-10: «*Supplico però [...] il clementissimo consenso si per l'erezione d'essa capella, che sarà anche da me congruamente dotata, come per la facoltà di poter in essa capella formar due sepolture si per la ma famiglia, che per quell'ancora che a terno d'esso voto intendessero concorrere alla fabrica della stessa capella, essendo in tanto risoluto l'adempir allo stesso, quando anche dovessi terminarla a sole mie spese*».

⁽⁵⁶⁾ La cappella venne fin dall'origine dedicata alla Beata Vergine di Caravaggio, culto già esistente e riconosciuto dalla comunità, in cui si adorava già un'immagine rappresentante il miracolo (il 31 dicembre del 1700 era stato proposto di erigere un altare nella chiesetta di S. Nicolò da dedicare alla Vergine di Caravaggio); R. & E. ALBERTINI, *Mille anni della storia di Sacco*, III, Lavis, Alcone Edizioni, 2008, pp. 903-908.

⁽⁵⁷⁾ Volevo ringraziare frate Nicola della parrocchia di Sacco per avermi permesso l'accesso alla chiesa.

la cappella non è stata oggetto di grandi discussioni da parte della critica, che ha preferito, fin dai primi anni, arenarsi su soluzioni date per certe. Innanzitutto è il Vannetti ⁽⁵⁸⁾, su indicazione di Clemente Baroni, come vedremo, ad indicarne come autori Gasparantonio Baroni e ad Antonio Gresta ⁽⁵⁹⁾, non specificando quali parti attribuire all'uno o all'altro. Tale informazione sarebbe stata ripetuta da ogni altro studioso negli anni successivi, finendo poi per dare per certo che la porzione inferiore (le storie di Giovannetta) fosse di mano di Gresta, mentre la volta sarebbe stata opera di Baroni. Altra soluzione cui è giunta la critica riguarda la cronologia: essendo Gresta più vecchio (ed esperto) del collega, la commissione avrebbe inizialmente riguardato solo lui, ma, dovendo questi partire nel 1726 per Bruchsal (dove sarebbe morto l'anno dopo), avrebbe interrotto il lavoro già avviato, delegando quindi a Baroni la conclusione del cantiere. Abbiamo quindi un primo orizzonte cronologico, ovvero *ante* 1726 ⁽⁶⁰⁾, ma non solo. La critica, leggendo gli Atti Visitati del 1750 ⁽⁶¹⁾, ha individuato il 6 maggio del 1708 come anno di consacrazione della cappella, il che ci fornisce anche il termine *post quem*: la cronologia 1708-1726, propendendo più per il secondo termine, è la conclusione cui si è giunti concordemente negli ultimi anni.

⁽⁵⁸⁾ C. VANNETTI, *Notizie*, cit., pp. XXXIX-XLI.

⁽⁵⁹⁾ Sulla figura di Antonio Gresta, si veda la seguente (seppur breve), bibliografia: N. RASMO, *Storia dell'arte nel Trentino*, cit., p. 313; E. MICH, *Antonio Gresta*, in *Pittura in Italia. Il Seicento*, II, Milano 2000, pp. 770-771; ID., *Pittura veronese in Trentino* cit., pp. 913-934; N. ARTINI, *Antonio Gresta*, cit.; ID., *Il mito di Paride del pittore Antonio Gresta per casa Pilati Donati a Trento*, in «Studi trentini di scienze storiche», 86 (2007), sezione II, 2007, pp. 135-160; F. BENUZZI, *Una traccia documentaria per il periodo veneziano di Antonio Gresta*, in «Studi Trentini. Arte», 90 (2011), n° 2, 2011, pp. 339-340.

⁽⁶⁰⁾ Su questa soluzione sono d'accordo i seguenti studiosi: F. BARTOLI, *Guida*, cit., 115; A. CHIUSOLE, *Itinerario*, 1782 (ed. in G.B. EMERT, *Fonti manoscritte*, cit., p. 128); H. HAMMER, *Die Entwicklung*, cit., pp. 223-237 (sulla base delle mie ricerche, questo è il primo intervento in cui viene proposta la netta divisione tra parte alta del Baroni e parte bassa del Gresta); G. PISCHEL-FRASCHINI, *Nel 250° anniversario*, cit., pp. 5-14; B. PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò* cit., p. 61; C. LEONARDI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., pp. 466-469; E. MICH, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., pp. 614-615; ID., *Antonio Gresta*, cit., pp. 770-771; B. PASSAMANI, *Cultura figurativa*, cit., p. 246 (lo studioso ritiene che il Gresta abbia operato una prima stesura attorno al 1708, sulla base di un documento che verrà indicato nelle prossime righe, completata dal Baroni una decina di anni dopo); G. DELLANTONIO, *L'architettura religiosa come specchio del costruire*, cit., pp. 896-897; E. MICH, *Pittura veronese in Trentino*, cit., pp. 913-924; N. ARTINI, *Antonio Gresta*, cit., pp. 19-21; G. CERESATO, *La chiesa della Santissima Trinità*, cit., pp. 13-24 (si tratta dell'unico che, basandosi anche sui documenti d'archivio che verranno in seguito indicati, ha rimesso in discussione la datazione accettata, propendendo per una data vicina al 1710 circa).

⁽⁶¹⁾ Consultabili in ADT AV, busta 56, ff. 189-190.

Consultando però il materiale d'archivio conservato nell'Archivio Diocesano Tridentino, a Trento, e il fondo dell'ex Comune di Sacco, oggi presso l'Archivio storico della Biblioteca comunale di Rovereto, nella busta 933 – appositamente dedicata alla chiesa e, in particolare, alla cappella in questione ⁽⁶²⁾ – sono conservati numerosi documenti da cui si possono ricavare numerose informazioni preziose. Innanzitutto, dalla lettera del 17 febbraio 1704, destinata al vescovo tridentino Michele Spaur, sappiamo che il conte Giovanni Fedrigotti aveva intenzione di erigere la cappella in questione sia per espressione del voto fatto che per usarla come cappella funeraria, per sé e i suoi eredi, «*quando anche dovessi terminarla a sole mie spese*» ⁽⁶³⁾. Passato qualche anno, la proposta venne discussa dai membri della Confraternita della Trinità – titolare della chiesa in questione – e solo il 4 febbraio 1708 venne approvata, a patto che fosse Fedrigotti in persona (e i suoi eredi) a provvedere alla dotazione della stessa e che fosse prevista la costruzione di una sagrestia (quella attuale), dividendo per quest'ultima gli oneri della spesa ⁽⁶⁴⁾; mancava allora solo l'autorizzazione di Giuseppe Baroni, in quanto proprietario di parte del terreno che sarebbe stato occupato dalla nuova erezione, dopodiché il progetto poteva essere avviato ⁽⁶⁵⁾. Davanti a questo documento, sembra effettivamente improbabile che nel giro di tre mesi i lavori fossero già stati completati, visto anche che Baroni in quegli anni era a Roma e Gresta è documentato a Venezia ⁽⁶⁶⁾. Volendo risalire alla fonte di tale informazione, la lettura autoptica degli atti visitali del 1750 mi permette di smentire la *vulgata*: la data che la critica ha sempre ripetuto e considerato come attendibile riguarda, e il testo del documento è esplicito e non lascia adito a dubbi, la consacrazione dell'altare di S. Niccolò nella prospiciente chiesa parrocchiale, avvenuta, appunto, il 6 maggio del 1708, e non la cappella della Beata Vergine di Caravaggio. Questa data era già nota alla critica ⁽⁶⁷⁾ ma, evidentemente, per un errore di lettura trascinosi nel tempo, era stata attribuita alla cappella in questione, che viene citata subito dopo nella descrizione della chiesa della SS. Trinità, senza fare riferimento ad alcuna data né atto ⁽⁶⁸⁾. Non è, oggi come in passato, rintracciabile alcun

⁽⁶²⁾ Busta che proviene dall'archivio della famiglia Fedrigotti.

⁽⁶³⁾ Si veda la nota 55.

⁽⁶⁴⁾ BCR AS CS, busta 933, cc. 11-13. Molti di questi dati sono riportati anche nello scritto di Giosuè Ceresato, che ringrazio per avermi fatto leggere il suo prezioso lavoro.

⁽⁶⁵⁾ Il documento viene commentato anche in R. & E. ALBERTINI, *Mille anni*, cit., 2008, pp. 909-912.

⁽⁶⁶⁾ F. BENUZZI, *Una traccia documentaria*, cit., pp. 339-340.

⁽⁶⁷⁾ G. SAVA, *Gasparantonio Baroni a Sacco*, cit., pp. 61-62.

⁽⁶⁸⁾ ADT AV, busta 56, f. 190r. La descrizione della chiesa ci rende noto che in quell'anno era presente l'altare maggiore – il cui antependio è descritto come 'pericoloso',

documento relativo alla consacrazione della cappella in questione: fino a tutto l'Ottocento gli unici documenti citati dai Fedrigotti stessi sono la lettera del 1704, un documento firmato da Giovanni Fedrigotti nel 1723 e il testamento di Pietro Modesto del 1763, il che permette di capire che a queste date un documento di commissione e/o di consacrazione non fosse più disponibile: cade quindi la data certa del 1708.

Ritorniamo ora al documento firmato da Giovanni Fedrigotti, atto di fondazione di una cappellania laicale: datato 8 febbraio 1723, del documento originale non abbiamo traccia ma solo due copie senza data ⁽⁶⁹⁾ e una trascrizione ottocentesca, indicata come "Allegato A", inserita nella dichiarazione di possesso della cappella stessa, rogata il 17 ottobre 1863, assieme all'"Allegato B", che riporta il testamento di Pietro Modesto ⁽⁷⁰⁾. Passata sotto silenzio dagli studiosi, intendo ora soffermarmi su una frase riportata nel documento del 1723, ove si legge «*e la terza [messa] ogni sabato all'altare della **Beatissima vergine di Caravaggio eretto nella chiesa ossia cappella della Santissima Trinità di Sacco suddetto...***»: questo passaggio indica, in maniera indubitabile, che nel 1723 la cappella doveva essere già finita e 'in uso', il che permette quindi di anticipare il termine *ante quem* dal 1726 (la cappella venne poi citata nella visita pastorale del 1728, assieme all'altare maggiore, a quello di S. Giobbe ⁽⁷¹⁾ e ad un oratorio). Ritengo quindi di concordare con Ceresato per una datazione ascrivibile al secondo decennio del secolo e non più al terzo, nell'idea che la decorazione dovette seguire un unico cantiere decorativo: è da escludere infatti la possibilità per cui siano seguite fasi diverse distaccate di qualche anno. In tutto ciò

tanto che nei *Decreti reali* viene prescritto che «*essendosi trovato che la grossezza dell'antependio mette in pericolo i sacerdoti di consegnare sulla pietra non sagra si dovrà all'altar maggiore formare una cornice di legno coperta di ottone, o semplice da sopraporre sulle tovaglie e che si tanto larga, che copra buona parte della grossezza di detto antependio*» (Ivi, f. 255r) –, in *cornu evangelii* gli altari di S. Anna e di S. Giobbe, in *cornu epistulae* quelli di San Giuseppe e la cappella della Beata Vergine di Caravaggio. Si segnala, inoltre, la presenza nel coro di un altare dedicato alla SS. Vergine Maria Dolorosa, ancora visibile in *loco*, in legno dipinto a finto marmo.

⁽⁶⁹⁾ BCR AS CS, busta 933, ff. 110-115 e 116-123.

⁽⁷⁰⁾ BCR AS CS, busta 933, ff. 1-8.

⁽⁷¹⁾ ADT AV, busta 40, f. 134r. L'altare del Santo, da cui proviene la tela del Gresta oggi collocata nella cappella Abrami Cavalcabò nella vicina parrocchiale, doveva essere collocato esattamente di fronte all'arcosolio della cappella della Vergine di Caravaggio, così come ce lo descrivono Bartoli (*Guida*, cit., p. 115), la visita pastorale del 1750 (precedentemente citata, che nomina anche gli altari di S. Anna e di S. Giuseppe, tuttora esistenti e attribuiti a ragione a Teodoro Benedetti; su questi erano collocate le tele del Baroni raffiguranti l'*Educazione della Vergine* e il *Transito di San Giuseppe*, oggi entrambe nel coro della parrocchiale di Sacco e databili agli anni '40: G. Ceresato, *La chiesa della Santissima* cit., pp. 25-30).

vorrei sottolineare un ulteriore aspetto: la critica, trattando la decorazione della cappella in oggetto, è sempre partita dal presupposto per cui la parte realizzata per prima sia stata quella inferiore, commissionata a Gresta, che avrebbe poi lasciato ‘gli avanzi’ a Baroni, ovvero la volta; tale successione cronologica parte dal presupposto per cui, giova ripeterlo, alla sua maggiore età corrispondesse una precedenza (o meglio dire, una preferenza) da parte della committenza. Il tutto suona molto insolito se notiamo che la cappella è decorata a fresco: a rigor di logica, ma anche per motivi tecnici, in ogni cantiere decorativo ad affresco i lavori iniziano dall’alto e proseguono verso il basso, portando quindi prima a compimento la volta e, consequenzialmente, le pareti laterali ⁽⁷²⁾. Quindi, il cantiere decorativo deve essere iniziato dall’alto, dal soffitto, ove è evidente la mano del Baroni (si vedano i tipi umani degli angeli, il gruppo che regge la croce che sarà poi riproposto nella volta della parrocchiale e la posa del San Giovanni Battista), che dovette poi lasciare spazio (a mio avviso, all’altezza dei monocromi, che già prevedono una mano diversa) ad una seconda *équipe* di pittori, guidata da Gresta, che avrebbe concluso quindi i lavori ⁽⁷³⁾.

Questa notazione mi permette di sciogliere alcune difficoltà: la prima è la dipendenza di Baroni dal più vecchio Gresta, inizialmente ipotizzata sottovoce dalla critica e poi ripresa come verità accertata, rapporto che invece va, davanti all’evidenza, rovesciato; in secondo luogo, come già dimostra il documento del 1723, la cronologia della cappella va slegata dalla data della partenza di Gresta per Bruchsal; terzo, si può quindi leggere ed interpretare, finalmente, in maniera corretta la frase che Clemente Baroni spedì al Vannetti: «*Egli poi, che per altro era modestissimo, si doleva, che si volesse fare il Gresta principal autore delle pitture, che sono nella volta della Cappella di Caravaggio in Sacco, quando il disegno, e la maggior parte dell’esecuzione era sua, e il Gresta non aveva fatto altro ch’ eseguire in sua compagnia certe parti dell’opera, benché questi fosse già vecchio, e il Baroni nel fiore della sua gioventù*» ⁽⁷⁴⁾. Al di là di un’eventuale parzialità di Clemente nei confronti del suo parente, se riteniamo che Gasparantonio Baroni sia stato, così come sembra, colui che ha dato inizio alla

⁽⁷²⁾ Tecnica utilizzata in epoca romana e poi ripresa dal tardo Duecento in poi; la stesura delle giornate dall’alto verso il basso era intesa a non macchiare con cadute di colore (o peggio, di intonaco) le porzioni eventualmente già dipinte.

⁽⁷³⁾ Nei documenti relativi agli interventi del pittore Domenico Udine Nani, pittore roveretano che nel 1835 viene pagato per una serie di lavori di ‘ritocco’ ai dipinti della cappella, si legge: «*Rifatto di nuovo l’imbasamento, e le finestre finte, e ripassate tinta e linee attorno all’altare, e all’arco, e rifatti diversi pezzi delle figure versi che sono sopra il cancello, e diversi ritocchi nei quadri sopra l’imbasamento*» (BCR AS CS, busta 933, ff. 40-41).

⁽⁷⁴⁾ In realtà il Gresta, nato nel 1671, doveva avere tra i 40 e i 50 anni nel secondo decennio del Settecento, mentre Baroni era di undici anni più giovane.

decorazione della cappella, risulta quindi consequenziale pensare che, prima di stendere il colore sull'intonaco, abbia redatto un progetto decorativo che dovette seguire fino a quando, per un motivo che a noi ancora sfugge, decise di abbandonare il cantiere, momento in cui, solo allora, subentrò Gresta. La nuova cronologia della cappella andrebbe quindi, a mio avviso, collocata nei pieni anni '10 del Settecento: è forse possibile che l'abbandono del cantiere da parte del Baroni (che già nel 1710 aveva realizzato la tela della *Trinità* per l'altare maggiore della medesima chiesa ⁽⁷⁵⁾) sia stato dovuto all'importante commissione ricevuta, a partire dal 1716, delle tele del Carmine? Si tratta di un'ipotesi che non può poggiare su nessun tipo di dato archivistico, ma che mi sembra possa motivare l'abbandono del cantiere *in fieri* in favore di una commissione così impegnativa e remunerativa (cinque tele, di notevoli dimensioni: 420x240 cm ⁽⁷⁶⁾).

Vorrei concludere con due riflessioni, che partono, queste sì, da dati archivistici. In *Atti civili XIX*, busta 426, conservata presso l'Archivio Diocesano Tridentino e contenente una serie di atti relativi alla Confraternita della Trinità negli anni 1712-1716, la cappella non è mai citata: si potrebbe facilmente concludere che a quelle date la cappella non doveva essere ancora conclusa, ma vale la pena ricordare che quest'ultima era di proprietà privata, come sarebbe stato ricordato *ad abundantiam* negli atti dell'Ottocento rogati dalla famiglia Fedrigotti, per cui trovarla citata sarebbe solamente frutto di una fortunata eccezione. L'eccezione in questione, purtroppo, non si manifesta: in questi anni mai ci si riferisce ad una cappella, né ai Fedrigotti, né al culto della Beata Vergine di Caravaggio. Tuttavia, un'osservazione è molto interessante: un documento del 13 settembre 1715 ⁽⁷⁷⁾ nomina per la prima volta la sagrestia, che noi sappiamo essere, questa sì, di proprietà e di uso della confraternita. Come indicato poco sopra, il cantiere edilizio della cappella doveva prevedere in contemporanea l'erezione di una limitrofa sagrestia, ancora in piedi (a differenza dell'oratorio, demolito nell'Ottocento, che si trovava in una posizione adiacente alla chiesa, nello spazio che intercorre tra la cappella Fedrigotti e la strada antistante la chiesetta): è quindi probabile che i lavori edilizi nel 1715 fossero già a buon punto e che, sempre rimanendo nell'ambito delle possibilità, si stesse lavorando alla decorazione della cappella ⁽⁷⁸⁾ mentre la sagrestia, che di decorazioni non

⁽⁷⁵⁾ G. SAVA, *Gasparantonio Baroni a Sacco*, cit., pp. 81-100; G. CERESATO, *La chiesa della Santissima*, cit., p. 28.

⁽⁷⁶⁾ B. PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., pp. 55-57.

⁽⁷⁷⁾ ADT, Atti civili XIV, busta 426, f. 44r.

⁽⁷⁸⁾ Per decorazione si intende la messa in opera di tutto il necessario: l'intaglio e la collocazione delle strutture lapidee (l'altare, le porte, l'arco d'ingresso, la balaustra), la cancellata in ferro battuto, la costruzione dei ponteggi e la decorazione ad affresco.

aveva bisogno, era già utilizzabile al suo scopo. Il secondo punto riguarda i rapporti di Baroni con la confraternita in questione, che non dovettero essere meramente lavorativi: forse non è un caso che, come si legge da un documento del 1715, finora ignoto, «*il nobile Gasparo Antonio Baroni fu eletto della pubblica regola di Sacco all'ufficio di Rasonato l'anno scaduto, è confermato anche per il presente anno 1715 ed è persona di tutta integrità e degno di fede*», laddove per «Rasonato» si intende «secretario, l'ufficio del quale è scrivere tutto ciò che nelle regole o consili vien concluso, con fedeltà e schiettezza; al qual fine deve prestar giuramento, come consta dal libro de ordini...»⁽⁷⁹⁾, un dato che permette di collegare in maniera ancora maggiore l'interesse di Baroni per la chiesa e la confraternita stessa, tanto da assumere un ruolo così importante e di fiducia.

LA TRASCRIZIONE DELLE LETTERE DI CLEMENTE BARONI

Le lettere di Clemente Baroni, qui di seguito trascritte, vanno quindi lette tenendo a mente questo *background* storico-culturale. Conservate tutte nella Biblioteca comunale di Rovereto, Ms. 7.25, ff. 16-27, sono state riportate rispettando il lessico e la sintassi del testo originario; ho preferito sciogliere le abbreviazioni del testo, peraltro ridotte alle sole formule di saluto. Nell'*incipit* di ogni lettera saranno indicate le specifiche relative alla data cronologica e topica (laddove indicata), la collocazione archivistica esatta ed eventuali scritte od appunti presenti sul dorso delle lettere stesse. Ho voluto riportare, nelle note, le porzioni di testo tratte dalle *Notizie* in cui Vannetti ha ricopiato, rielaborato o reinterpretato le indicazioni e le notizie fornite dal maestro, sia per permettere un agevole confronto (laddove il testo sia troppo prolisso, ho preferito indicare solamente gli estremi delle pagine), sia per dare un'idea concreta dell'apporto del Baroni al testo e al contenuto dell'opera in questione.

⁽⁷⁹⁾ ADT, Atti civili, busta 426, f. 31.

TRASCRIZIONE

1. Isera, 1 dicembre 1780, BCR AS, Ms. 7.25, ff. 25r-26v⁸⁰

Amico cari<ssi>mo,

Di Solimene o Solimena il figlio ⁽⁸¹⁾ secondo le risposte de' nostri oracoli non si può dire, che fosse uditore il Baroni, benché per ragion del tempo in cui fiorì quel pittore lo poteva essere. Ma Solimena era Napolitano, e dipinse per lo più in quel Regno. Il suo stile grandioso, e che, come con gran coraggio vi dissi già, confina col gonfio, sicché gli quadrebbe il *professus grandia surget*, non è quello del Baroni ⁽⁸²⁾. Quest'ultimo faceva grande stima del Maratta, che veramente vide e udì in Roma, e soprattutto ammirava le sue glorie di cui si bene emulate, o per lo meno imitate. Egli anche apprezzava assai un altro pittore cognominato Ciriferri ⁽⁸³⁾, che dipinse molto, e con gran credito in Roma, onde anche si hanno inciso in rame varie sue opere. Tra questi il sig.re Sinabelli ne possiede una, che rappresenta le pitture fatte nella volta d'una chiesa di Roma, la quale a chi la riguarda può sembrare a primo aspetto, che sia interamente simile alla volta pitturata dal Baroni nella chiesa parrocchiale di Sacco, benché poi esaminandola meglio vi si trovino differenze notabili ⁽⁸⁴⁾. Il nostro pittore non era un uomo da fare il plagiatario, ma bensì l'imitatore, e se occorreva anco l'emulatore del'opere altrui. Al quel proposito mi dice l'oracolo ⁽⁸⁵⁾, ch'egli, il Baroni, mostrava i luoghi, da' quali il Gresta avea tolto di peso, e servilmente le pitture da lui fatte nella volta del Carmine di Trento ⁽⁸⁶⁾: e diceva poi, che i Trentini aveano fatto gran torto al Gresta nel far levare una sua pala di certo altare ch'era una delle sue migliori, per sostituirvene una assai inferiore d'altra mano. Egli poi, che

⁽⁸⁰⁾ All'esterno della lettera si legge «*Della parrocchiale, della cappella del Caravaggio, dell'imitazione del Baroni, e di Solimena. Al nobile sig. Clementino Vannetti*», laddove l'indicazione degli argomenti è barrata da una linea di inchiostro.

⁽⁸¹⁾ Francesco Solimena (1657-1747), figlio di Angelo Solimena (1629-1716).

⁽⁸²⁾ Vannetti nel suo testo scriverà: «*V'ha chi pretende, ch'egli vi udisse eziandio Francesco Solimene figlio di Angelo, e miglior del padre nella pittura; del che non avendo noi pruova alcuna, riflettiam solamente, che quantunque a tale opinione non ripugnino le ragioni del tempo, fa però qualche difficoltà il pensare in primo luogo, che Solimene napolitano esercitò per lo più l'arte sua entro quel regno; e secondariamente, che lo stil del Baroni non sente punto della scuola di questo pittore grandioso certo e sublime, ma (come altri disse) non lontano forse talora dal confinare col gonfio*» (Notizie, cit., pp. XI-XII).

⁽⁸³⁾ Ciro Ferri (1634-1689), pittore romano.

⁽⁸⁴⁾ Vannetti riporta la medesima riflessione: «*Né minor torto avrebbe chi osasse dire, che il nostro artefice in istoriar questa volta, e quella della chiesa parrocchiale accennata, rubasse molte cose dal Paradiso dipinto da Ciro Ferri nella cupola di Santa Agnese a piazza Navona di Roma, ed inciso anche in rame*» (Notizie, cit, p. XL).

⁽⁸⁵⁾ Non è possibile capire di cosa Baroni stia parlando, molto probabilmente si tratta di un artificio retorico che egli usa per collegare tra loro ricordi della sua gioventù.

⁽⁸⁶⁾ La descrizione più ampia della chiesa, distrutta nell'Ottocento, è presente in Bartoli, che parla dei dipinti murali della volta realizzati dal Gresta, con il *Paradiso*, gli *Apostoli* e la *Consegna dello Scapolare* (Guida, cit., pp. 59-60).

per altro era modestissimo, si doleva, che si volesse fare il Gresta principal autore delle pitture, che sono nella volta della cappella di Caravaggio in Sacco, quando il disegno, e la maggior parte dell'esecuzione era sua, e il Gresta non aveva fatto altro ch'eseguire in sua compagnia certe parti dell'opera, benché questi fosse già vecchio, e il Baroni nel fiore di sua gioventù⁽⁸⁷⁾. Ma la cappella di Caravaggio m'ammonisce di dovervi dire due parole intorno al rinculamento, che fece l'Armata francese l'anno 1703 dal Trentino sul veronese e mantovano⁽⁸⁸⁾. Bolliva allora la famosa guerra per la successione alla monarchia di Spagna, nella quale s'interessava poco meno che tutta l'Europa. Volevano i francesi collocare in quel trono un loro Principe, e l'Imperatore Leopoldo vi voleva collocato il suo secondogenito Carlo. Ecco pertanto i francesi alle mani cogli austriaci. Possedeva la Spagna in Italia in Regno di Napoli, e il Ducato di Milano, e per assicurarsi di questi stabilimenti venne in Italia un forte esercito francese, parte del quale si portò sul veronese per impedire la calata agli austriaci, ma furono deluse le cautele francesi dal bravo Principe Eugenio, che per le montagne d'Ala calò su quel di Verona nel 1701. In questa guerra il Duca di Baviera, che teneva coi francesi, invase il Tirolo, e prese ostilmente Inspuch⁽⁸⁹⁾. Nell'anno dunque 1703 il duca di Vendome generale dei francesi, che stava su quel di Mantova, e di Verona, stabilì d'unirsi colle truppe Bavare, e per le vie di Montebaldo, e del lago di Garda s'incamminò verso Trento per passare in Tirolo, tenendo sempre la destra dell'Adige: ma in questo cammino la sua gente soffrì molto delle insidie de'paesani, giacché per poco che i soldati francesi si staccassero dal grosso dell'armata, venivano assaliti e massacrati. Onde fra per questo, e che le truppe Bavare erano state respinte dal Tirolo, il Vandome appena giunto in faccia di Trento, *con meraviglia di tutti ritornò ben spelazzato in Italia*⁽⁹⁰⁾, come dice il Muratori, cadendo nel pregiudizio di non considerare Trento in Italia⁽⁹¹⁾. Fu in quest' occasione, che da pia e ricca famiglia di Sacco⁽⁹²⁾ fu fatto il voto d'erigere una cappella alla Madonna di Caravaggio, se questa terra si fosse preservata dall'invasione gallica, com'anco avvenne, non avendo i

⁽⁸⁷⁾ Per quanto riguarda la cappella di Caravaggio, si vedano le pagine precedenti. Vannetti scriverà: «*Il disegno di quest'opera è tutto di Gasparantonio; e benché vi lavorasse in sua compagnia Antonio Cresta di Ala pittor fondato e soave, ma allora già vecchio; sua ne è però la maggior parte dell'esecuzione, a tal che non ebbero, che il torto coloro, i quali pretesero farne il Cresta autor principale*» (Notizie, cit., p. XL).

⁽⁸⁸⁾ Questa parentesi storica sarà ripresa quasi interamente da Vannetti, alle pp. XXXVII-XXXIX, introdotta allo stesso modo, ovvero come introduzione alla descrizione dei dipinti della cappella di Caravaggio.

⁽⁸⁹⁾ Si tratta di Innsbruck, in Austria.

⁽⁹⁰⁾ In realtà, Muratori non scrive proprio così, ma «*Medesimamente non senza meraviglia de' politici fu osservato ritornarsene il duca di Vandome in Italia, dopo aver sacrificato inutilmente di gran gente e munizioni in quella infelice spedizione*» (L.A. MURATORI, *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno MDCCXLIX*, vol. XVI, Milano, 1753, ed. 1820, G. Antonelli, p. 326).

⁽⁹¹⁾ Sul sentimento di italianità diffuso tra gli intellettuali roveretani, si veda la nota 13 del testo di introduzione.

⁽⁹²⁾ Ci si riferisce alla famiglia Fedrigotti.

francesi in alcun luogo passati l'Adige, perché le rive di qui erano guardate. I francesi poi posero fuoco a parecchi villaggi di là dell'Adige per vendicarsi delle uccisioni, che dai paesani venivan fatte della lor gente. In questa invasione soggiornarono essi per qualche tempo a Brentonico, e dopo la lor partita si osservò, che nella casa Balisti mancavano alcuni quadri fatti dal nostro pittore, quand'era ancor giovinetto, per compiacere a' suoi parenti, giacché la madre sua, come si disse, era di quella casa; e si congetturò, che fossero stati portati via da qualche official francese dilettante di pittura; il che s'è vero, ridonda in grand'onore del Baroni, le cui primizie furono riputate un degno oggetto di nemica spoglia ⁽⁹³⁾.

Quel pezzo di descrizione che m'avete mandato ⁽⁹⁴⁾, confronta, come v'avrà detto l'Angelo vostro, a capello colla pittura da me visitata, e diligentemente osservata: e voi descrivete con tal evidenza di colori, che si può veramente dire, che dipingete la pittura. Ieri passando da S. Maria, ed essendo il giorno illuminato dal sole, sono entrato in chiesa per osservarvi i quadri di nuovo, e vi ho notato delle particolarità, che altre volte m'erano sfuggite. Ho poi osservato attentamente il quadro titolare della chiesa, ciò che non avea mai fatto, e m'è sembrato un pezzo veramente magnifico ⁽⁹⁵⁾. Che bel contrasto! Una gloria che spira d'ogn'intorno riso e contentezza, e un'orrida prigionia di fuoco, che incute terrore, e compassione insieme. Una nostra Donna di fattezze gentili e delicate, che non so mai d'aver veduta la più bella. Il buon Simone Stock, che con una tenerezza d'affetto, e premura incredibile tende la mano a prender lo scapolare tagliato e cucito in cielo, angeli che sembrano angeli veramente, e uno tra gli altri, che con grazia e amorevolezza inesprimibile stende la mano a una di quell'anime per cavarla dalla sua prigionia infuocata ⁽⁹⁶⁾ ...ma io voglio sempre mettere la falce nell'altrui messe, ed io debbo scacciar la sensazione, che mi vorresse far venire, di credermi poco o tanto intendevole di pittura.

Manum de tabula ⁽⁹⁷⁾ adunque col dirvi addio.

Sacco il dì p<ri>mi Dicbre 1780.

Vostro dev<otissi>mo amico

Clemente

⁽⁹³⁾ Ripreso poi da PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., p. 93.

⁽⁹⁴⁾ Scambio continuo tra i due, evidentemente Vannetti inviava al suo maestro le bozze del testo per ricevere un suo commento o approvazione.

⁽⁹⁵⁾ Ci si riferisce alla tela rappresentante *La Madonna consegna lo Scapolare al Beato Simone Stock*, chiesa di S. Maria del Carmine a Rovereto, coro, tela centrale (Fig. 1); su quest'opera e le altre citate prossimamente, si vedano le pagine precedenti.

⁽⁹⁶⁾ La descrizione pubblicata dal Vannetti è estremamente simile: «*Vien dunque in primo luogo nel coro la tavola titolare dentrovi la nostra Donna assisa sulle nubi, che porge lo scapolare al B. Simone Stochio genuflesso in atto di riceverlo con somma tenerezza, e premura. [...] Tutto il quadro è poi grandioso, e studiato: la Vergine è di fattezze sì gentili, che nulla più; gli angeli sembrano angeli veramente; e una Gloria, che spira d'ogni intorno riso, e contentezza...*» (Notizie, cit., pp. XIV-XV)

⁽⁹⁷⁾ Locuzione latina utilizzata da Baroni per dire «Mi fermo qui».

2. Isera, senza data, BCR AS, MS. 7.25, f. 24^r e 27^v ⁽⁹⁸⁾

Amico cari<ssi>mo,

Il Baroni avea un fratello minore, e molte sorelle, e rimase privo del padre in età d'anni 26 nel tempo appunto che soggiornava in Roma, e questa perdita accelerò il ritorno suo in Patria, dove a malincorpo dovette accudire per qualche tempo agl'interessi domestici: ma non si tosto il fratel minore fu adulto, ch'egli scaricò sopra di lui tutti gli affari della famiglia, e insieme quelli di propagarla ⁽⁹⁹⁾. Ecco quanto posso dirvi su questo particolare, parendomi, che da ciò risulti, ch'egli schivò il matrimonio per elezione, e per evitare le brighe, che vi vanno annesse. E in fatti uno, che non trovava piacere in altro che nella pittura, lontano da ogni sorta di conversazione e divertimento, costumato e religioso com'era è difficile che avesse senso per le delizie coniugali, o che avendone qualche scintilla, non la reprimesse agevolmente colle distrazioni del suo studio, e col riflesso della sua quiete, che fu a lui cara a segno di non voler più saper nulla affatto d'affari domestici, tostoché, come vi dissi, potè sgravarsi sopra il fratello di nome Quintilio, e padre dell'odierno Sig. Felice. [Ho rilevato, che da giovine egli dipinse per Riva alcuni quadri di favole, come il ratto d'Europa, Giunone che inserisce nella coda del pavone gli occhi d'Argo e che egli da vecchio soleva chiamar questi suoi quadri ragazzate. V'ha di lui a Tierno una Pala di S. Agnese ⁽¹⁰⁰⁾] ⁽¹⁰¹⁾, a Condino nelle Giudicarie nella chiesa de' Cappuccini un'altra di S. Gregorio Taumaturgo ⁽¹⁰²⁾ fatta per carità, come fece con altre chiese.

Sono ansioso di saper le novità che m'accennate, e particolarmente la guerra fra Bettinelli e Gennari. Desidero che il tempo si faccia buono per poterci vedere.

I miei complimenti a Donna Bianca.

Addio

V<os>tro affe<zionatissi>mo amico

Clemente

⁽⁹⁸⁾ Sull'esterno della lettera è scritto: «*Al nobile sig. Clementino Vannetti. Isera*».

⁽⁹⁹⁾ Vannetti poi nelle *Notizie* scriverà: «*Comunque ciò sia, rimasto egli per mala sorte privo del genitore in età di soli ventisei anni, dovette affrettare il ritorno suo in patria, e quivi insieme colla madre compier le veci del defunto padre verso molte sorelle, ed un fratello minore per nome Quintilio, che dimandavano la sua pietosa assistenza. Continuò dunque per qualche tempo ad accudire agl'interessi domestici, mitigando colla virtù l'asprezza dello stato violento, in cui si trovava. Ma non si tosto il fratello fu adulto, che troppo alto in lui parlando l'amor dello studio, e di quell'aurea libertà, sola nodrice, e perfettrice dello studio medesimo, scaricò sopra di esso tutti gli affari della famiglia in un col diritto di propagarla*» (*Notizie*, cit., p. XII).

⁽¹⁰⁰⁾ La notizia è riportata da Vannetti in *Notizie*, cit., p. LIII.

⁽¹⁰¹⁾ Queste parole sono state coperte da una riga tracciata a penna.

⁽¹⁰²⁾ La notizia viene riportata in p. LVI (*Notizie*, cit.)

3. Isera, senza data, BCR AS, MS. 7.25, ff. 22r-25v⁽¹⁰³⁾

Amico cari<ssi>mo,

Prima di rispondere ai vostri quesiti⁽¹⁰⁴⁾ permettete ch'io vi dica sembrarvi, che voi non abbiate una chiara idea né dei quadri di Santa Maria né dei fatti che rappresentano. Dopo Salomone il regno degli Ebrei si divise in due, l'uno chiamato di Giuda, e l'altro d'Israele⁽¹⁰⁵⁾, e i sovrani sì dell'uno che dell'altro si rivolsero al culto superstizioso di straniere divinità, e solo a' tempi di Giusefato per opera di questo buon re si ristabilì nel regno di Giuda la vera Religione. Elia ebbe a fare con due re d'Israele Accabo, e Ocozia padre e figlio amendue malvagi, e ostinati nelle loro superstizioni. Sotto di Accabo nacquero le note dispute di Religione coi sacerdoti di Baal decise col noto prodigio della fiamma scesa dal cielo a consumare la vittima⁽¹⁰⁶⁾, ma che non servì a convertire il re infatuato dalla moglie Iezebele figlia del re de'Tiri. Ad Accabo successe Ocozia empio al par del padre, il qual gravemente infermo mandò alcuni deputati a consultar Belzebub sopra la sua guarigione, e in questi abbattutosi Elia ordinò loro di fare al re in suo nome una grave riprensione, e d'annunziargli insieme, che sarebbe morto di quella malattia⁽¹⁰⁷⁾. A questo fatto io credo allusivo il quadro⁽¹⁰⁸⁾, in cui si vede uno male affetto della persona, e sostenuto a forza sulle braccia di più persone, il qual sembra levato, o da riporsi sul cocchio, che vuoto si vede in vicinanza [nell'atto di sortire da un gran portone e scendere per un declivio]⁽¹⁰⁹⁾. I cavalli in atto precipitoso, e come spaventati, messi in iscorcio, e trattenuti a forza da nerboruta persona, e mezzo ignuda, che loro si avventa alle briglie, mi sembrano un bello sforzo dell' arte. Nel modello non c'è trombetta, ma il solo cocchiere, che tenendo le redini in mano è impotente a reggere i cavalli. Vicino al cocchio non v'è che un solo cane. Sopra il portone in una loggia sta Elia con seguito, che sembra rimproverare l'empio, e ostinato Ocozia. Irritato Ocozia dai rimproveri, e dalle predizioni di Elia mandò persone che l'uccidessero, ma egli che aveva il fuoco del cielo in suo potere, lo trasse dall'alto a incenerire que' sicari, cui si vede in altro quadro, in cui Elia sta nella cima d'un monte eretto in

⁽¹⁰³⁾ All'esterno l'indicazione del destinatario è la medesima che si legge nella lettera precedente.

⁽¹⁰⁴⁾ Purtroppo sono andate perdute le lettere che Vannetti spedì al Baroni.

⁽¹⁰⁵⁾ Tutto ciò è narrato nella Bibbia nei Libri dei Re.

⁽¹⁰⁶⁾ Si tratta dell'episodio rappresentato da Baroni nella tela del *Il sacrificio di Elia*, chiesa di S. Maria del Carmine a Rovereto, parete laterale sinistra del presbiterio (Fig. 4).

⁽¹⁰⁷⁾ «Alla destra di questa tavola, venendo in giù, vedesi Elia, che trae dall'alto il fulmine sopra del capitano, e de' cinquant'uomini mandati a prenderlo da Ocozia figlio, e successore di Accabo re d'Israele, ed empio al pari di lui; il quale era sdegnato col profeta, perché avendo in una grave infermità spediti alcuni deputati a consultar Belzebub sopra la sua guarigione, questi furongli nel viaggio rimandati...», *Notizie*, cit., p. XV.

⁽¹⁰⁸⁾ Ci si riferisce al quadro raffigurante *Naaman presso Eliseo*, chiesa di S. Maria del Carmine a Rovereto, parete laterale destra del presbiterio (Fig. 5).

⁽¹⁰⁹⁾ Al di sopra di questa riga sono tracciate delle lettere a matita nera, «*donde sono venuti [i cavalli], e forse sono cammelli*».

piedi con altra persona accanto inginocchiata, e al basso si vede genti a cavallo, e a piedi impaurita, e investita dal fuoco celeste ⁽¹¹⁰⁾. Morto Ocozia, e sparito dal mondo Elia, successe al primo nel Regno, e nell'empietà il figlio Gioramo, e all'altro nella dignità di profeta successe Eliseo. Gioramo unitando il buon Re di Giuda Giosafatto, e al Re degli Idumei ebbe a sostenere una guerra contra i Muabiti. Stavasi attendato l'esercito dei Rei collegati in un sito mancante di acqua, ed era in pericolo di perire per la sete, quando Eliseo a riguardo di Giosafatto fece scaturire in abbondanza le acque dal terreno. Ciò si rappresenta in altro quadro ⁽¹¹¹⁾, in cui vedesi Eliseo sulla vetta di un colle additare a più persone fornite di zappe e badili il luogo dove aveano a frugare per farne scaturire l'acqua sospirata. Vicino dietro ad Eliseo stanno i Re dell'esercito, ed uno di essi, che sarà certamente Giosafatto, alza le mani al cielo in atto pio e devoto, standosi gli altri in aria d'indifferenza e quasi d'incredulità. Al piè del Profeta stanno inginocchiati due giovinetti con carte in mano, su cui recitano forse preghiere ordinate dal Profeta. In distanza si veggono le tende dell'esercito. Voi vedete ch'io parlo talvolta con incertezza, e non sarà senonché bene, che dopo avere studiata la Storia sacra, la qual so ch'avete ora alle mani, diate di nuovo un'occhiata ai quadri, o ai modelli.

Nei passati giorni ebbi occasione di parlare col signor Don Francesco Tonelli sacerdote colto d'una nobile e ricca famiglia di Levico stretta di parentela con quella del nostro pittore Baroni, e interrogato da me, se avessero in Levico fatture del medesimo pittore, mi disse, che aveano una pala di S. Antonio non ancora esposta, perché il popolo ignorante avea maggior fiducia nell'immagine antica di quel santo collocata in un rozzo Altare, che nella nuova, ma che dovendosi rinovar l'Altare, come si tratta di fare, vi sarebbe sicuramente riposta la nuova. Mi disse ancora, che in casa propria avea due quadri del medesimo, rappresentante l'uno la nascita del Salvatore, e l'altro l'Adorazione de'Magi, fatti dal Baroni ne' suoi più begli anni, e portati via dal Padre del sacerdote prima che fossero finiti impegnando il pittore a recarsi a finirli in casa propria, come anco fece per una certa parentevole condiscendenza. Anni sono questi quadri aveano alcun poco sofferto per acqua trapelata dal soffitto, e il buon sacerdote li portò seco a Verona per farli rinttare in tempo che viveva ancora il Cignaroli. Correva di que' giorni la Festa del Corpus Domini, e uno speciale richiese al sacerdote que'quadri da esporre nella decorazione, che faceva, come si costuma, intorno alla sua bottega. Corsero gl'intendenti a contemplarli, e il sacerdote si godeva tutto nel sentire gli elogi, che vi profondevano, essendovi stato uno tra gli altri, che fisse queste precise parole: *Cignaroli non ha questo fondo*. Ho voluto raccontarvi questa storiella, perché ne facciate quell'uso che vi pare ⁽¹¹²⁾. Se il tempo si stabilirà una volta, ci vedremo. Intanto Addio.

⁽¹¹⁰⁾ Si tratta della tela raffigurante *Elia invoca il fulmine*, chiesa di S. Maria del Carmine di Rovereto, coro, tela collocata a sinistra della pala centrale (Fig. 2).

⁽¹¹¹⁾ Si parla della tela *Eliseo dona l'acqua a Josafat*, chiesa di S. Maria del Carmine di Rovereto, coro, tela collocata a destra della pala centrale (Fig. 3).

⁽¹¹²⁾ La 'storiella' venne ripresa integralmente dal Vannetti, *Notizie*, cit., pp. LVII-LIX.

Mi dimenticai di dirvi, che il prete Tonelli fu richiesto in Verona, se voleva vendere i suoi quadri, e ch'egli rispose, che non avrebbe dati per mila zecchini.

V<os>tro affez<ionatissi>mo amico
Clemente

4. Isera, 14 dicembre 1780, BCR AS, Ms. 7.25, ff. 20r-21v ⁽¹¹³⁾

A<mico> c<arissimo>,

Rispondo ai vostri quesiti. Il nostro pittore dipingendo riceveva appunto il lume da una sola finestra collocata nell'alto della stanza a mano sinistra, come credo avervi mostrato, quando foste nella stanza, in cui egli era solito di lavorare. In quanto alle droghe o ingredienti de'colori egli si valeva delle terre, il più che poteva, e non ricorreva ad altri materiali se non sforzato dalla mancanza di terre atte a dare i colori opportuni, perché diceva, che il color che viene dalle terre è più sicuro, e più durevole. Diceva poi, che nel dipingere le tele bisognava ammassarvi sopra i colori, e non distenderli in sottili falde, facendoli quest'ultimo metodo ammortire in breve tempo ⁽¹¹⁴⁾. Per consenso poi di tutti quelli che l'hanno veduto a lavorare egli era presto oltre ogni credere nell'abbozzare, e nell'ordire dirò così le prime fila di un quadro, ed era proprio un piacere il vederlo con pochissimi tocchi di grosso pennello a crearvi dinanzi agli occhi, e farvi sortire dal nulla in un momento una ben aggiustata figura: avreste detto di trovarvi il *fiat lume, et facta est lux* ⁽¹¹⁵⁾. Ma quanto era presto nell'abbozzare alla grossa, altrettanto era lento nel perfezionare, e nel dar l'ultima mano, perché certa squisitezza di giudizio, di cui era dotato, lo faceva passare e ripassare più e più volte sopra il già fatto, e con difficoltà lo lasciava essere contento ⁽¹¹⁶⁾; il che se molte volte

⁽¹¹³⁾ All'esterno l'indicazione del destinatario è la medesima che si legge nella lettera precedente.

⁽¹¹⁴⁾ L'ordine delle notizie rimane invariato nella redazione del testo «[...] *giacché e riceveva, lavorando, il lume da una sola finestra collocata nell'alto della stanza a settentrione per ischifar il sole, e quanto alle droghe, rigettava gli orpimenti, gli smalti, e simili altri materiali, valendosi delle terre il più che potesse, come di quelle, che fa tinta più vera, e meno caduca, e non distendeva già sulle tele i colori liquidi sottilmente, ma si ve gli ammassava sopra senza risparmio, dicendo, che il metodo contrario è cagione che si ammortiscano in breve*» (C. VANNETTI, *Notizie*, cit., pp. LXIII-LXIV).

⁽¹¹⁵⁾ Si tratta di una rielaborata citazione dal celebre passo della *Genesi*, «*dixitque Deus fiat lux et lux facta est*» (Genesi, I, 3).

⁽¹¹⁶⁾ Vannetti scriverà: «*era veloce oltre ogni credere nell'abbozzare, e nell'ordire, dirò così, le prime fila di un quadro; la sua mano fulminava, e di sotto ai tratti del suo pennello s'incarnavano teste, e sortivano in un momento ben aggiustate figure con maraviglia degli astanti, cui sembrava trovarsi allo spettacolo d'una vera creazione. Ma quanta era la sua prestezza nel dare a' quadri la prima forma alla grossa, altrettanto era lo studio, e la lentezza sua nel ricercarne, e finirne le parti, la quale in vero passando alcuna fiata all'eccesso, fece desiderare un poco di quella felice negligenza, che il Tasso ad altro proposito chiamò ottimamente artificio*» (*Notizie*, cit., p. LXIV).

fu cagion di migliorare, lo fu anche bene spesso di peggiorare, giacché purtroppo i primi tratti, ch'escono di getto da una fantasia riscaldata, sono d'ordinario più felici di quelli, che sono il parto d'una fredda riflessione. Egli poi ammetteva con facilità le persone di confidenza a essere presenti al suo lavoro, e s'intratteneva volentieri seco loro tuttavia dipingendo, e le richiedeva del proprio sentimento sopra ciò che dipingeva; e so di alcuno, che volendo fare il ritroso in dirgli il suo giudizio per tema di errare, egli se ne sdegnò, e volle a forza glielo dicesse, bene o male che ciò fosse ⁽¹¹⁷⁾. I meno confidenti erano anche da lui veduti volentieri, purché fossero persone colte e di buon senso, che lo sapessero intrattenere con qualche sodo, e utile ragionamento, e fossero al caso di gustare ciò che egli faceva; ma in quanto ai goffi ed ignoranti egli se ne infastidiva e gli erano propriamente a peso.

Quand'era con persone da lui stimate, deponeva anche talvolta il pennello e si metteva a far conversazione per distrarsi, com'egli diceva, e risollevarsi dall'applicazione. Egli aveva in casa alcune nipotine, che amava severamente, e se le vedeva volentieri intorno mentre dipingeva, trattenendosi con esse, e raccontando loro i fatti della Storia sacra, o delle Vite de' Santi, giacché egli s'occupava molto della lettura di tali libri, e le ore vacue dal lavoro le passava leggendo, e orando ⁽¹¹⁸⁾.

Egli compariva di rado tra la gente, e se si vedeva sulla piazza, che accadeva ciò in qualche giorno de' più solenni dell'anno, e per pochi momenti, si notava ciò da tutti per meraviglia. Ho saputo ultimamente che i pezzi da lui proscritti prima di morire consistevano in quattro carte non so se stampate, o disegnate del suo studio; ma non credo che gli Eredi abbiano eseguito la proscrizione ⁽¹¹⁹⁾. In casa Fedrigotti detta la grande ⁽¹²⁰⁾ si conservano di lui due quadri di favole, rappresentante l'uno lo scempio di Piramo e Tisbe, e l'altro Giunone, che cava gli occhi ad Argo per inserirgli nella coda del Pavone. Il ratto di Europa si trova in Riva. Eccovi servito al meglio, e il più presto che potei. Addio

14. Dicembre 1780

Vostro amico

Clemente ⁽¹²¹⁾

⁽¹¹⁷⁾ Il discorso, lievemente rielaborato, si trova nel testo di Vannetti, *Notizie*, cit., alle pp. LXV - LXVI.

⁽¹¹⁸⁾ Sulla religiosità del pittore, Vannetti (*Notizie*, cit.) si dilungò alle pp. LXVIII-LXIX.

⁽¹¹⁹⁾ Si veda il testamento di Baroni in B. PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., pp. 47-49.

⁽¹²⁰⁾ Villa Fedrigotti a Sacco, attualmente di proprietà privata.

⁽¹²¹⁾ Sul foglio 21r sono tracciate le seguenti parole, a matita, forse appunti del Vannetti? «*Giunone che inserisce nelle penne del pavone tenuto da un genio un occhio, due seni, uno de' quali distoglie gli occhi da Argo morto, l'altro li mette sul lembo di Giuno. [...] Tisbe che incombe sul ferro, dov'è trapassato Piramo giacente, e morto. Vicino il sepolcro di Nino con acqua, e la leonessa obliata ritta, col morto, e le vesti intrise di sangue. [...]. Scuro, ma troppo chiaro, da giovine, e a malincorpo. Buon pensiero. Un Cristo con croce. Ritratti*». Parrebbe essere la descrizione dei due dipinti profani del Baroni, descritti dal Vannetti (*Notizie*, cit.) a pp. LIII-LIV e poi ripresi in B. PASSAMANI, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò*, cit., pp. 91-92.

5. Isera, 23 dicembre 1780, BCR AS, Ms. 7.25, ff. 17r-18v ⁽¹²²⁾

A<mico> c<arissimo>,

Il progetto di fare un monumento al pittor Baroni ⁽¹²³⁾ nella chiesa parrocchiale di Sacco venne da private persone, ma il progetto era, che si facesse a nome del Pubblico e per dovere, e per maggiore onorificenza; ed io credo, che vi sarà ancor luogo ad eseguirlo, quando il pubblico non abbia da prestarvi che il nome, e i privati facciano la spesa; e questo parte perché le finanze del Comune sono assai ristrette, e parte perché il nostro grossolano Senato non è capace di sentimenti sì fini e delicati. Il progetto per altro richiedeva il busto del pittore coll'iscrizione sotto. Il sentimento dell'iscrizione secondo me dovrebbe essere questo, che il comune di Sacco ha fatto ergere quel monumento a Gasparantonio Baroni suo cittadino insigne nell'arte del dipingere, e nella santità de' costumi per avere coll'opere sue illustrata la Patria, e abbellito quel Tempio, soggiungendovi al solito il giorno e l'anno della morte, e l'età del defunto. Ma come si metterà in latino il nome di Comune? *Universitas* sarebbe il più accomodato delle idee presenti, e non ne mancano gli esempi presso i buoni giureconsulti romani; ma non ha forse tutta la purgatezza necessaria per un'iscrizione *Municipium* avrebbe miglior sapore; ma i municipi godevano di un governo libero, e noi siamo schiavi ⁽¹²⁴⁾. Per altro questo nome avrebbe un altro vantaggio di poter dire al pittore *municipi suo*, non potendo, per quanto credo, dirsi *civi suo*. E poi non so, se corra il dire *Municipium saccense*, o *Saccuarum* P.C. dovendosi piuttosto nominare, per quanto sembra, i reggitori, o per meglio dire il Consiglio, e il popolo del municipio. Ma come si chiamerà il Consiglio? *Senatus*? Oibò. Dunque *ordo*? Mi par meglio. Sottometto alla vostra latinissima anima tutti questi miei riflessi.

Godo d'aver contribuito a procurarvi il piacere di leggere, e meditare il bel trattatino sopra il Gusto, benché imperfetto, di Montesquieu ⁽¹²⁵⁾. Questo grand'uomo avea una testa fatta apposta per andare con pochi tratti al fondo delle cose, lasciano da intendere più di quello ch'egli dice; senonché l'aria misteriosa ch'egli da talvolta alle cose meno profonde, lo fa bene spesso ammirare dai poco intendenti più del dovere; almeno tale io lo trovo nel suo famoso *Spirito delle Leggi* ⁽¹²⁶⁾.

M'è piaciuta la pettinatura data all'Abatino dall'Autore del sonetto contra quel barbaro alpino venuto a reggere il Ginnasio di Roveredo, e che merita di essere appaiato a quell'altro barbaro, che regge le cose delle Scuole Normali. In che tempo siamo noi, che l'Atene del Trentino debba essere data in mano dei barbari per istruire la sua gioventù? Il C.o Bianconi ⁽¹²⁷⁾ nel passo che m'avete trascritto istituisce un paragone troppo

⁽¹²²⁾ La lettera in questione è inserita all'interno di quella successiva, che presenta all'esterno la solita intestazione vista nelle precedenti lettere.

⁽¹²³⁾ Sul monumento si eclissa il testo del Vannetti, *Notizie*, cit., alle pp. LXXII-LXXIII.

⁽¹²⁴⁾ Si veda la nota 13 sull'irredentismo.

⁽¹²⁵⁾ Ci si riferisce al *Saggio sopra il gusto*, di Montesquieu, 1753.

⁽¹²⁶⁾ *Lo spirito delle leggi*, sempre di Montesquieu, edito nel 1748.

⁽¹²⁷⁾ Clemente sta parlando del consigliere Giovanni Ludovico Bianconi (1717-1781); lo stesso discorso è riportato quasi integrale da Carlo Rosmini (*Vita d'Ovidio Nasone: novella edizione accresciuta di un'appendice*, Milano, Pogliani 1821, pp.13-14).

stretto tra le corti moderne di Europa, e quella di Augusto, immaginandosi, come pare, che al servizio di Livia, e di Giulia vi fossero molte dame romane, come si costuma colle nostre Regine, e Principesse, e che frequentandosi la Corte d'Augusto dai gentiluomini Romani, passassero continui amoreggiamenti tra questi, e le dame di servizio, come accade specialmente alla corte di Francia. Ma non si sa, che Augusto quantunque in realtà fosse re, nelle apparenze però esso non era che il primo cittadino di Roma; e che tutta la sua autorità proveniva dall'aver accomulate in se solo le principali cariche della Repubblica? Dal che poi doveva nascere, che sua moglie, e sua figlia non si riguardassero che come le prime dame di Roma. E credete voi, che una dama romana si sarebbe accomodata a servirne un'altra, per quanto maggior di se l'avesse riputata? Chi così pensasse mostrerebbe di conoscere poco l'alterigia di quelle Matrone, che superiori si credevano alle stesse barbare Regine. E se anche al servizio della famiglia Augustea vi fossero state donne ingenuae, credete pure, che Augusto vi avrebbe posto ordine in modo che non nascessero con quelle intrighi amorosi, perché si sa, ch'egli vegliava un'incredibile severità sopra la condotta delle donne di sua casa, e se la figlia Giulia divenne impudica, lo fu dopo essere uscita di sotto la sua disciplina col maritarsi, e anche allora non lo fu pubblicamente, riducendosi i suoi delitti ad alcune scorrerie notturne, ch'essa faceva in compagnia di giovani licenziosi, co' quali interveniva a conviti pieni d'immodestia. Ad uno di questi io credo si trovasse presente il povero Ovidio, a cui non toccò che di far le parti di spettatore, ma che pur bastò ad Augusto, quando ne fu informato, per fargliene un delitto coll'aggiunta de suoi lascivi carmi, che lo palesavano d'una vita scorretta, e qual corruttore della gioventù romana. Né solamente questo buon principe vegliava sopra l'onestà delle donne, che a lui strettamente appartenevano, ma essendovi le sue cure a tutte le matrone della città, e fu da lui che si pubblicò una severa legge sopra gli adulteri, e che col suo esempio indusse i nobili Romani a mettere un buon sistema nel regolamento delle donne di lor famiglia, onde si meritò quel bell'elogio di Orazio: *Nullis polluitur casta domus stupris - mos et lex maculosum edomuis nefas - Laudantur simili prole puerpere* ⁽¹²⁸⁾ – La conclusione di tutto questo parmi debba essere, che né la Licori di Cor. Gallo, giacché a questa cedo alluda il Bianconi, né la Corinna di Ovidio, l'una e l'altra manifestatamente impudiche, fossero donne ingenuae, che si stessero alla corte di Augusto, e colle quali que' cortigiani poeti tenessero pratiche amorose. E in quanto alla prima non si sa, ch'era una liberta di Volumnio, e insieme sua amica, che si diede alla professione di mima, che fu amoreggiata da Gallo, e poi da Marcantonio, il qual si faceva da essa accompagnare dovunque andasse, il che cagionò la disperazione di Gallo si ben descritta dal patetico Virgilio? E questa sarà stata una dama di Corte? In quanto poi a Corinna e lo stesso dicasi di Lesbia, di Cinzia, di Delia, e di quante donne furono mai pubblicamente cantate da poeti latini ne' loro versi a'tempi di Augusto, e colle quali tenevano una tresca per niente platonica, io non crederò mai, quando non se ne dia una dimostrazione, che fossero dell'ordine ingenuo, perché non si sarebbero

⁽¹²⁸⁾ Versi tratti dall'Ode V, inserita nel libro quarto dei *Carmina* di Orazio.

mai arrischiati, quando ciò fosse stato, di farne alcun rumore neppure sotto finto nome, giacché troppo gran pericolo sovrastava loro da simiglianti amori; e crederò piuttosto che si sieno attenuti alla mercé più sicura delle Libertine, come dice Orazio ripetuto da Ovidio, allorché si professa sul principio dell'*Arte amatoria* di voler trattare d'una Venere sicura, e di furti commessi. Eccovi una lunga diceria da me fatta per evitare la noja di questi malinconiosi tempi, su cui se nulla avrete da ridire, mi sarà caro d'intenderci. Non mi si oppongano soprattutto i nomi di Clodia, di Ossia, o altro tale di nobile famiglia, che da qualche antico scrittore si trae essere stato proprio d'alcuna di quelle donne, perché io risponderò sempre, che questi potevano essere stati assunti da esse, o dal loro padre, o avo nell'atto d'acquistare la libertà, come si costumava di fare, e addurrò l'esempio della soprannominata Licori, o per meglio dire Citeride liberta di Volunnio, che da Cicerone nelle Filippiche vien chiamata Volunnia, benché nell'Epistole la chiami Citeride. E questi nomi potevano anche averli acquistati dai loro mariti libertini, giacché maritate furono esse per la maggior parte, e nominatamente Lesbia, e Cinzia, come si trae dalla Satira VI di Giovenale con buona grazia del voluminoso Comento Volpino: può essere, che lo spirito di sistema mi predomini, e avrò caro di sentire il vostro parere. Addio.

23 dicembre 1780

Vostro affez<ionatissi>mo amico

Clemente Baroni

6. Isera, senza data, BCR AS, Ms. 7.25, ff. 16 e 19

Amico cari<ssi>mo,

Dopo scrittavi quella mia fantafera ⁽¹²⁹⁾, in cui Dio sa quanti errori mi sono scappati, ho voluto consultare il sig. Baldassarre Sinabelli sopra il quadro dell'inferno ⁽¹³⁰⁾, ch'era il più dubbioso, ed egli mi disse d'aver sempre inteso a dire, che quello era un gran capitano attaccato dalla lepra, e guarito per quanto egli credeva da Elia. Sono corso a scartabellare in fonte la storia Sacra, ed eccoti che al libro IV. dei Re cap. V. ritrovo Naaman primo generale delle armate del Re di Siria infetto di lepra, che portossi a bella posta a ritrovare non già Elia, ma bensì Eliseo per essere guarito da quella infermità, come anco avvenne. Leggete il luogo citato, e vedrete patentemente, che di là è tolto l'argomento del quadro. Osservo l'accortezza del pittore, che per mettere le figure in prospetto dello spettatore si è figurato un gran portico con animali sotto la casa d'Eliseo, che dalla porta della strada viene a corrispondere a un cortile interno, dov'egli fa comparire di fronte il cocchio tirato due superbi cavalli,

⁽¹²⁹⁾ La grafia non è chiarissima, né il significato preciso di questa parola; ad ogni modo, sicuramente ci si sta riferendo alla precedente lettera (num. 3) in cui il Baroni aveva dato una prima, erronea, interpretazione delle tele del Carmine.

⁽¹³⁰⁾ Ci si riferisce alla tela raffigurante *Naaman presso Eliseo*, chiesa di Santa Maria del Carmine di Rovereto, parete laterale destra del presbiterio (Fig. 5).

Naaman levato dal cocchio, e sostenuto sulle braccia de'suoi cortigiani per attendere la venuta del Profeta, una scala che porta sopra di una loggia, dove sta il profeta, e in capo alla quale comparisce un guerriero del seguito di Naaman per supplicare il profeta medesimo della grazia. Quel cocchio coi cavalli di fronte messi in iscorcio è per me un colpo di sorpresa, e forma secondo me il più bell'episodio del quadro. Vi si vede tutto il caldo della fantasia d'un giovane pittore fresco ancora delle idee de' gran modelli di Roma; e questo spettacolo si gode forse meglio nel modello, che nel quadro stesso, dove il pittore ha posto il cortile nell'ombra, che gitta la casa posta a mezzo giorno ⁽¹³¹⁾. Ma *sutor ne ultra crepidam* ⁽¹³²⁾. Coll'occasione che avevo il Libro sacro alle mani, ho data un'occhiata al fatto dell'acqua prodigiosa fatta comparire da Eliseo ⁽¹³³⁾, ed ho veduto, che le zappe, e i badili de' lavoratori concorsi a requisizione del profeta doveano servire non già a trovar le sorgenti dell'acqua, ma bensì a scavar fosse e un alveo, che doveasi poi riempire d'acqua, come seguì, senza che piovesse. Ho veduto altresì, che il profeta dimandò un cantore per eccitare il suo spirito, ed ho capito, che que' due giovinetti, che sul quadro stanno genuflessi appiè del profeta con carte in mano, debbano essere appunto due cantori ⁽¹³⁴⁾. E per il quadro del fuoco divoratore de'soldati mandati a prendere Elia ⁽¹³⁵⁾, ho capito, che la figura che si vede dinanzi a profeta sulla cima del monte, e che nel modello è semplicemente abbozzata, viene ad essere il capitano di que' soldati, che solo ascese il monte per insinuare ad Elia l'ordine del suo re. Anche questo quadro mi sembra pieno di forza e di calore

⁽¹³¹⁾ Vannetti riprenderà molte delle osservazioni del maestro, scrivendo: «*Naamano primo generale delle armate del re di Siria, che, essendo infetto di lebbra, si reca per impulso del suo padrone in Samaria dal profeta Eliseo per esserne mondato. [...] Grande è stato adunque l'accorgimento del nostro Baroni, che usando ognora di meditar lungamente i suoi soggetti per ben distenderli e ornarli, a fin di mettere le persone in prospetto dello spettatore, e di non nascondergli circostanza niuna, si è figurato un gran portico sotto il palagio d'Eliseo, che dalla strada riesce nel cortile interno, e sostiene la scala, che mette su d'una loggia corrispondente agli appartamenti. [...] nella china poi del cortile si vede di fronte il vuoto cocchio di Naamano tirato da due superbi cavalli neri, che nell'impeto del corso...[...] Lo scorto di questi destrieri, e la violenta, e momentanea attitudine del domatore son cose, che mostrano la calda fantasia del giovane dipintore, e formano (come disse già un intendente) il più bell'episodio del quadro*» (Notizie, cit., pp. XIX-XX).

⁽¹³²⁾ Citazione tratta da Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*, lib. XXXV).

⁽¹³³⁾ Si è ora passati all'analisi de *Eliseo dona l'acqua a Josafat*, chiesa di Santa Maria del Carmine di Rovereto, coro, tela collocata a destra rispetto alla pala centrale (Fig. 3).

⁽¹³⁴⁾ Vannetti scriverà: «*A sinistra poi minasi il quadro di Eliseo [...] i quali tre, essendo collegati in guerra contro i moabiti, stavano attendati col loro esercito in un sito mancante di acqua, sicché erano in pericolo di perir di sete, e gli uomini, ed i giumenti. Addita Eliseo sulla vetta d'un colle a più persone fornite di zappe, che sono al basso, il luogo, dove hanno a cavare i fossati, che senza vento, né pioggia debbono riempirsi d'acque; mentre a' suoi piedi posano con carte due giovinetti cantori per eccitare in lui colla soavità dell'armonia l'entusiasmo profetico; ed ivi stanno i re dell'esercito, un de' quali al pio atteggiamento si palesa per Giosafatto, mostrando gli altri un'aria di indifferenza, e quasi d'incredulità*» (Notizie, cit., p. XVI).

⁽¹³⁵⁾ Si parla ora de *Elia invoca il fulmine*, chiesa di Santa Maria del Carmine a Rovereto, coro, a sinistra della pala centrale (Fig. 2).

per gli atteggiamenti delle persone, e de' cavalli, e per l'attività del fuoco molto bene espressa nel suo colore vivissimo, che ingombra tutto col risalto dell'ombre, e per gli alberi spezzati e distrutti, ch'essi incontra per via.

Insomma questi quadri secondo me non invano godono gli applausi della fama universale, sebbene l'autore fatto vecchio pretendeva trovarvi de'difetti e avrebbe desiderato di ritoccarli ⁽¹³⁶⁾. Ma *sutor* e di nuovo voi in ogni modo farete molto bene illustrare questi quadri Il più che si può anco per le storie che rappresentano, giacché dall'imbarazzo, in cui ci siamo trovati noi, potete arguire quello degli altri, ed io sarei molto curioso di sapere come gl'intendano i nostri padri carmelitani possessori di quelli. Dite bene, ch'è tempo di chiudere la bottega, giacché avete in mano tanto che basta a far risonare la fama del nostro pittore. Addio.

Tutto vostro,
Clemente Baroni

⁽¹³⁶⁾ «*Ma prescindendo da ciò, questi cinque gran quadri hanno tutto il diritto agli applausi di quella fama universale, che s'acquistarono fino dal primo giorno di lor comparsa, e che è il testimonio più sicuro di quelle opere... [...] Eppur fatto vecchio, ei pretendeva trovarci non pochi difetti, e avrebbe desiderato di ritoccarli, solendo dire...*» (C. VANNETTI, *Notizie*, cit., pp. XXII-XXIII).

