

Dario De Cristofaro

Giovanni Baroni Cavalcabò “battaglista”. Prime considerazioni sul suo *corpus*

Scorrendo la cospicua bibliografia dedicata a Gaspare Antonio Baroni Cavalcabò, solo una percentuale molto ridotta di studi è dedicata alla fase che ad oggi risulta essere la più problematica della biografia del pittore, ovvero la sua formazione. Come riportato da Clementino Vannetti, l'artista arrivò a Verona nel 1702 appena ventenne, dove incontrò Antonio Balestra¹. Diversamente da Antonio Gresta, che il suo primo biografo scrisse essere giunto a Verona per arricchire la sua formazione letteraria², Gaspare Antonio arrivò nella città veneta con già una prima formazione tecnica. È quanto riportato dallo stesso Vannetti, che scrive come: «volle la sorte, che allora si trovasse in Sacco un suo cugino, per nome Giovanni Baroni, ritornato di fresco da Verona, dove nella scuola di Alessandro Marchesini, e di Antonio Calza, due valenti artefici di quella città, avea profittato non poco nell'arte del dipingere»³. Su di lui Clementino Vannetti non scrive altro, se non, più avanti nel testo, allor-

¹ C. Vannetti, *Notizie intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco*, Eredi Moroni, Verona 1781, pp. X-XI

² A. Soini, *Notizie intorno al pittore Antonio Gresta di Ala*, «Atti dell'Imperial regia Accademia roveretana», I, 1826, pp. 12-19; N. Toneatti, *Memorie di alcuni artisti nostrani dei quattro ultimi secoli*, «Giornale di affari e di famiglia per l'anno...», 1873, pp. 4-5; L. Dalla Laita, *Brevi cenni dei pittori alensi dalla fine del 1600-ai primi anni del 1800*. Antonio Gresta, Sebastiano Gresta, Iacopo Antonio Pellegrini, Giuseppe Maria Taddei, Tipografia Azzolini, Ala 1932, pp. 7-26; I. Coser, *Pittori alensi del '700: Antonio e Sebastiano Gresta*, «I Quattro Vicariati», VI, 1962, 2, pp. 3-6; L. Menapace, *Il cammino dell'arte nel Trentino*, Saturnia, Trento 1982, pp. 91-92; N. Artini, *Antonio Gresta (1671-1727) pittore trentino: fonti, opere, nuove attribuzioni*, tesi di specializzazione, Università degli Studi di Bologna, relatrice professoressa F. Calbi, anno accademico 2002/2003; F. Benuzzi, *Una traccia documentaria per il periodo veneziano di Antonio Gresta*, «Studi trentini. Arte», XC, 2011, 2, pp. 339-340.

³ C. Vannetti 1781, p. X.

quando passa in rassegna le opere di Gaspare Antonio conservate presso gli eredi, che «confusa tra queste opere havvene una del suo cugino Giovanni, che rappresenta una guerra nel gusto del Calza, assai ragionevole»⁴. Questi due estratti sono le uniche fonti “antiche” che riguardano la figura di Giovanni, pittore altrimenti ignoto e non documentato. Le parole di Vannetti rimbombano in un silenzio totale. Ad esempio, nessun Giovanni è citato nel manoscritto redatto da Clemente Baroni e conservato presso l'Archivio Storico della Biblioteca Civica di Rovereto⁵: si tratta di un testo nel quale l'erudito roveretano, qualche anno prima della monografia di Vannetti (1781), riporta in via discorsiva le principali tappe della biografia dei primi anni di vita e carriera del pittore. Le informazioni qui riportate però sono in gran parte erronee: l'ordine della formazione Verona-Roma è invertito e la data della morte del padre del pittore è anticipata alla fine del viaggio veneto (invece di quello romano, concluso nel 1708). La confusione che è qui riscontrabile si riflette peraltro anche in alcune delle lettere che lo stesso Clemente inviò a Vannetti tra la fine del 1780 e l'inizio dell'anno successivo, missive che contenevano una serie di informazioni che Vannetti doveva aver chiesto al suo vecchio maestro in preparazione delle *Notizie*⁶. Circostanze che quindi dovrebbero rendere l'approccio col testo di Vannetti più critico di quanto sia stato fatto finora. Non essendo Giovanni nominato nemmeno in una delle sopracitate lettere di Clemente, ci risulta del tutto ignota la fonte da cui Vannetti trasse le informazioni che noi oggi conosciamo.

Dopo Vannetti il primo a citare Giovanni fu Pietro Zani⁷, che nella sua *Enciclopedia* lo etichetta come pittore battaglista attivo negli anni '90 del Seicento. Sebbene tale informazione sia evidentemente tratta dallo scritto di Vannetti, l'etichetta di «pittore battaglista» ne ha poi definitivamente caratterizzato la fisionomia stilistica, pur nella – e la situazione è alquanto assurda – assenza di opere certe. Bisogna aspettare il secondo Novecento per notare un nuovo e più maturo interesse sul pittore: Bruno Passamani⁸, poi seguito

⁴ *Ivi*, p. XLI

⁵ C. Baroni, ms. [sec. XVIII], Rovereto, Biblioteca Civica, Archivio Storico [=BCR, AS], ms. 15.2(7).

⁶ Sulle lettere di Baroni rimando a: D. De Cristofaro, *Le lettere di Clemente Baroni Cavalcabò a Clementino Vannetti: una fonte inedita per le Notizie* intorno al pittore Gasparantonio Baroni Cavalcabò di Sacco, «Atti dell'Accademia degli Agiati», CCLXVII, IX, VII, A, 2017, pp. 189-232.

⁷ P. Zani, *Enciclopedia metodico critico ragionata delle Belle Arti*, I, vol. III, Tipografia Ducale, Parma 1820, p. 88.

⁸ B. Passamani, *Gasparantonio Baroni Cavalcabò. Pittore (1682-1759)*, Accademia degli Agiati di Rovereto, Rovereto 1958, p. 38 nota 9; Id., *Ville del Trentino*, Monauni, Trento 1965, p. 138.

da Marina Botteri Ottaviani⁹, attribuì al pittore le due grandi tele di tema veterotestamentario realizzate per il salone di palazzo Bossi Fedrigotti a Sacco e anche le cinque *Storie di Mosè* che accompagnano le due di Gaspare Antonio nel palazzo Betta-Grillo a Rovereto, opere e attribuzioni che verranno discusse nei prossimi paragrafi.

Prima di affrontare la questione stilistica, tuttavia, è necessario verificare la “storicità” del Giovanni citato da Vannetti. Nei documenti trascritti e pubblicati in calce alla monografia di Passamani del 1958 non si trova alcun riferimento ad un cugino pittore¹⁰, così come anche nello studio dedicato a Sacco di Remo ed Elena Albertini¹¹. Quest’ultima opera, costituita da tre corposi volumi in cui si ripercorre la storia del paese di Sacco attraverso i documenti dal XV al XX secolo, non riporta la presenza di alcun pittore della famiglia Baroni Cavalcabò di nome Giovanni nonostante la quantità di fonti analizzate e citate. Una situazione che dal punto di vista archivistico, soprattutto per la cronologia relativamente recente e per la gran quantità di materiale rimastoci, desta non poche perplessità. Proficua poteva rivelarsi la consultazione di una fonte quale il Registro dei nati della parrocchia di Sacco, fondo vagliato nell’occasione del presente studio¹². Anche se la documentazione di questo archivio è stata gravemente danneggiata durante i bombardamenti della Prima guerra mondiale, sono sopravvissuti i documenti prodotti tra il 1659 e il 1764. Si tratta di una fonte molto affidabile: ogni battezzando è associato ai nomi dei genitori e dei padrini/madrine, di cui spesso vengono ricordati i relativi genitori, mogli e mariti. Informazioni che si possono incrociare con i manoscritti di Rossaro¹³ e di Bonvicini¹⁴, che per primi ad inizio Novecento cercarono di ricostruire l’albero genealogico della famiglia di Sacco. Gli appunti e le note prodotte da questi ultimi, tuttavia, non sono sempre pienamente affidabili: talvolta le fonti documentarie non vengono citate e talaltra ci si imbatte in scambi di persona o errori di trascrizione (specie nelle date). Infine, un ultimo punto di riferimento è stato l’archivio

⁹ M. Botteri Ottaviani, *Da Brusasorci a Balestra: note sulla presenza veronese nella cultura figurativa della valle dell’Adige*, in *Bolzano nel Seicento*, a cura di S. Spada Pintarelli, Mazzotta, Milano 1994, pp. 77-78.

¹⁰ In B. Passamani 1958, pp. 47-49, è trascritto il testamento del pittore.

¹¹ R. e E. Albertini, *Mille anni della storia di Sacco*, 3 voll. Alcione, Lavis 2008.

¹² L’archivio della parrocchia di Sacco è anche consultabile in formato digitale presso il Vigilianum di Trento.

¹³ A. Rossaro, *Dizionario degli uomini illustri*, ms. [sec. XX], BCR, AS, ms. 20.2.

¹⁴ G. Bonvicini, *Repertorio genealogico delle famiglie roveretane raccolta da atti notarili*, ms. [sec. XX], BCR, AS, ms. 16.8.

della famiglia Bossi Fedrigotti, organizzato e studiato da Giovanni Adami nel 1924 e oggi conservato presso il già citato Archivio Storico della Biblioteca Civica di Rovereto.

Dalla consultazione di tali documenti emergono tre Giovanni che potrebbero combaciare con il profilo tracciato da Clementino Vannetti (fig. 63): il primo è Giovanni Battista di Cristoforo, nato il 5 marzo 1680 e marito di Teodora Elisabetta Salvadori¹⁵. Effettivamente fu cugino del pittore (il padre Cristoforo era fratello di Felice, padre di Gaspare Antonio), ma qualora fosse stato pittore e primo maestro di Gaspare Antonio sarebbe stato sicuramente ricordato da Clemente Baroni, che ne fu il figlio. Essendo inoltre nato nel 1680 era troppo giovane per poter recarsi a Verona negli anni '90, così come lascia intendere Vannetti. Il secondo candidato è Giovanni Antonio di Carlo Felice, che in molti documenti è chiamato col cognome della madre, Vicentini¹⁶. Nato il 14 agosto 1669, col pittore condivideva solo il trisavolo, Melchiorre. Anche Giovanni Antonio però andrà scartato: nell'archivio Bossi Fedrigotti sono conservati i «Bilanzi della ragione di Gio. Ant. Baroni e comp»¹⁷ che riguardano i debiti e i crediti maturati nell'impresa familiare di trasporto di merci lungo l'Adige, impresa di cui Giovanni Antonio figura come titolare. Nulla impedisce di credere che Giovanni Antonio, che negli anni '90 era sufficientemente adulto per potersi recare a Verona e formarsi, abbia ad un certo punto abbandonato la sua carriera artistica dedicandosi alla più tranquilla attività familiare¹⁸. Tuttavia è probabile che il candidato più idoneo sia, infine, Giovan Maria Baroni, del ramo Bonfioli, figlio di Carlo¹⁹. Nato nel 1674, è citato più volte negli anni '20 del Settecento nel registro

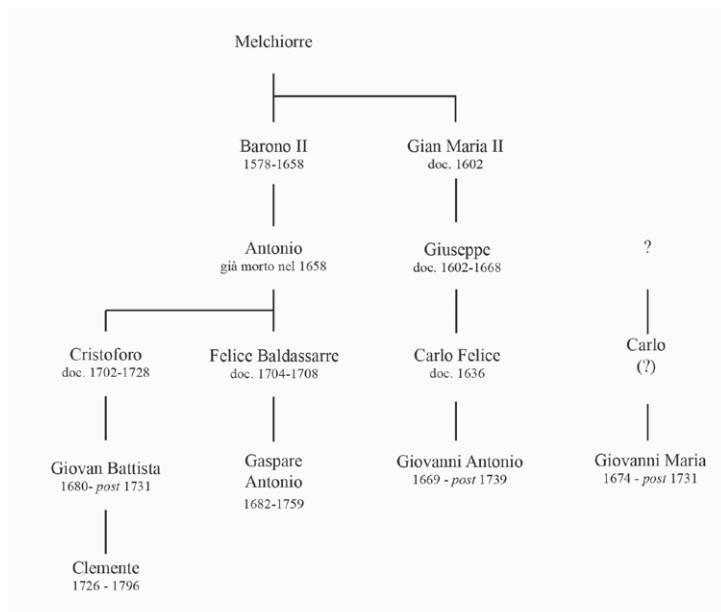
¹⁵ Giovanni Battista nacque il 5 marzo 1680, venne battezzato in presenza della madrina Margherita (figlia di Giovanni Maria e moglie di Giovanni Bossi Fedrigotti, genitori quindi di Pietro Modesto). È documentato in vari atti di battesimo tra il 1709 e il 1731: 30 aprile 1709; 16 agosto 1710; 28 agosto 1711; 12 ottobre 1710; 9 gennaio 1731 (*Registro nati di Sacco 1659-1764*, ms. [XVIII], Rovereto, archivio della parrocchia di Sacco [=APS]).

¹⁶ Giovanni Antonio Vicentini nato Baroni nacque il 14 agosto 1669 ed è documentato il 23 luglio 1709, il 7 gennaio 1713, il 16 maggio 1721 e il 5 marzo 1731 (*Registro nati di Sacco 1659-1764* cit.). Il 10 aprile 1746 è citato in un manoscritto dell'Archivio Bossi Fedrigotti (*Locazioni, capitali, censi dei comuni di Isera, Marano, Brancolino, Lenzima, Sacco, Noriglio, Lizzana ecc e molti privati*, ms. [XVIII sec.], BCR, AS, Archivio Bossi Fedrigotti [=ABF], ms. 14, fasc. 83).

¹⁷ *Bilanzi della ragione di Gio. Ant. Baroni e comp*, ms. [XVIII sec.], BCR, AS, ABF, ms. 773.

¹⁸ Sui zattieri di Sacco si veda: A. Andrezza, *Sacco e gli zattieri*, Tonelli, Riva del Garda 1989.

¹⁹ Di Giovanni Maria non mi è stato possibile ricostruire i legami con il resto dell'albero genealogico. Nacque il 17 marzo 1674, è detto figlio di Carlo Baroni Bonfioli ed ebbe come madrina di battesimo Marina, moglie di Giovan Maria figlio di Iseppo (*Registro nati di Sacco 1659-1764* cit.). Giovanni Maria è documentato il 9 gennaio 1726, il 9 aprile 1726 e, abitante a Lizzana, il 24 agosto 1731 e il 16 ottobre 1731 (*Ibidem*).



63. Albero genealogico della famiglia Baroni Cavalcabò tra Cinque e Settecento.

nati della parrocchia di Sacco e nel 1731 è detto abitante a Lizzana²⁰. Questo Giovanni però potrebbe essere lo stesso che nella visita pastorale del 1728 è detto sacerdote e abitante nella casa del padre con i fratelli. Come nel caso del sopracitato Giovanni Antonio, è possibile che, dopo aver iniziato la sua carriera pittorica, questa sia stata abbandonata in favore di altre scelte, magari anche per il confronto con l'astro nascente del più promettente parente. Nonostante l'attenta consultazione delle fonti utili a disposizione non è stato ancora possibile definire storicamente la figura di Giovanni, che attende ancora una profilatura più compiuta.

L'assoluto vuoto documentario relativo alla biografia del misterioso pittore di Sacco combacia con l'assenza di sue opere certe. L'unico dipinto descritto da Vannetti, ovvero una battaglia «nel gusto del Calza», lo ha reso agli occhi della critica un pittore battaglista, una definizione che però risulta alquanto arbitraria in assenza di altre opere. Ciò nonostante, da questo unico passaggio alcuni studiosi hanno ricostruito un *corpus* che è ora il caso di ridiscutere. Prima di guardare alle singole opere, è tuttavia il caso di tornare sulle parole

²⁰ *Ibidem*.



64. Anonimo veneto, *Giosuè che combatte gli Amaleciti*. Rovereto, palazzo Bossi Fedrigotti (particolare).

di Vannetti, che riporta alcune interessanti notizie relative alla sua formazione: questa sarebbe avvenuta a Verona, presumibilmente negli anni '90 del Seicento e presso due pittori veronesi, ovvero Antonio Calza e Alessandro Marchesini. La prima questione da affrontare riguarda la presenza o meno dei due artisti in città nel periodo indicato. Se per Antonio Calza non ci sono informazioni dettagliate *ad annum* (si formò con Carlo Cignani a Bologna e nel 1675 andò a Roma, per poi tornare a Bologna ma da allora non abbiamo informazioni precise fino al primo Settecento)²¹, più rassicuranti sono le notizie desumibili dalla biografia di Alessandro Marchesini. Questi, nato nel 1663, a dodici anni entrò nella bottega di Biagio Falcieri e nel 1680 andò a

²¹ Su Antonio Calza (1653-1725) si veda: L. Ozzola, *I pittori di battaglie nel Seicento e Settecento*, A.I.C.E., Mantova 1951, pp. 52-53; S. Marinelli, *Settecento: minore o sconosciuto?*, «Verona illustrata», III, 1990, pp. 67-76; E. M. Guzzo, *Documenti per la storia dell'arte a Verona in epoca barocca*, «Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», CLXVII, 1990-1991, pp. 247-279; G. Sestieri, *I pittori di battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo*, De Luca, Roma 1999, pp. 228-257; S. Marinelli, *Antonio Calza*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, a cura di L. Fabbri, F. Magani e S. Marinelli, Scripta, Verona 2017, pp. 265-268.



65. Anonimo veneto, *Battaglia tra cavalieri*. Rovereto, palazzo Bossi Fedrigotti.

Bologna dal Cignani, dove fu accompagnato dallo stesso Calza. Nel 1686, quando Cignani si era già trasferito a Forlì, Marchesini tornò a Verona, dove rimase fino al primo Settecento: un'informazione invero molto confortante²².

Il successivo interrogativo riguarda le opere attribuite a Giovanni. Il primo nucleo di queste si trova a Sacco, in palazzo Bossi Fedrigotti, tuttora di proprietà degli eredi della nobile famiglia di origine lombarda. Il salone principale del palazzo presenta due tele di enormi dimensioni, il cui tema bellico convinse Bruno Passamani nel 1958 ad attribuirle a Giovanni²³. Solo nel 1990 ne venne identificata l'iconografia: Marina Botteri Ottaviani²⁴ riconob-

²² Su Alessandro Marchesini (1663-1738) rimando a: C. Donzelli, *I pittori veneti del Settecento*, Sansoni, Firenze 1957, pp. 125-126; F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 205-247; D. C. Miller, *Two paintings by Alessandro Marchesini*, «The Burlington magazine», CIX, 1967, pp. 531-532; F. Zava Boccazzi, *Residenze e gallerie: committenza tedesca di pittura veneziana del Seicento*, in *Venezia e la Germania*, Electa, Milano 1986, pp. 171-216; P. Betti, *Nuovi ritrovamenti per la Galleria Conti di Lucca*, «Arte veneta», LX, 2003, pp. 113-129; E. Negro, *Alessandro Marchesini 1663-1738*, Artioli, Modena 2010; S. Marinelli, *Alessandro Marchesini*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, 2017, pp. 299-303.

²³ B. Passamani 1958, p. 38 nota 9

²⁴ M. Botteri Ottaviani 1994, pp. 77-78.

be due episodi della vita del profeta Giosuè narrate nell'Antico Testamento, nel dettaglio *Giosuè che combatte gli Amaleciti* e *Giosuè che ferma il sole*. Di eguali dimensioni, la prima tela (tav. VII) è composta a sinistra da un gruppo di cavalieri in primo piano, intento a slanciarsi verso il lato opposto dello spazio dipinto dove, in secondo piano, si vede un altro gruppo di armati. Sullo sfondo montuoso, in alto a destra, si intravedono alcune figure, ovvero un uomo inginocchiato con le mani giunte e altri due che ne sorreggono le braccia. Queste figure hanno permesso a Botteri Ottaviani di riconoscere la scena qui rappresentata: il libro dell'Esodo narra che il profeta Giosuè, scontratosi con Amalek e il suo esercito, poté ottenere la vittoria solo se Mosè, che osservava la battaglia dall'alto, avesse mantenuto le braccia tese verso l'alto per tutta la durata della battaglia. Le due figure che accompagnano Mosè sono quindi Cur e Aronne, che sostennero le braccia di Mosè e impedirono che queste si abbassassero per la stanchezza. La tela opposta (tav. VIII) presenta, nella confusione della mischia, una soluzione compositiva simile. Anche qui il campo di battaglia è cosparso di cavalieri, alcuni giacenti al suolo, dislocati su più piani e livelli di profondità. A sinistra un cavaliere si rivolge verso il sole, posto in alto a destra, una scena che ha permesso alla sopracitata studiosa di riconoscere l'episodio raffigurato. Nonostante le pessime condizioni, lo scurimento della vernice superficiale, la scarsa luminosità dell'ambiente e varie cadute di colore **le** due tele presentano una chiave di lettura pittorica ben riconoscibile. Il Maestro di palazzo Bossi Fedrigotti usa il colore in maniera molto pastosa: si veda il crine dei numerosi cavalli, la fluidità dei panneggi degli stendardi e gli incarnati molto caldi (fig. 64). Peculiare è inoltre la rappresentazione delle scene poste nei piani di profondità più lontani dall'osservatore, dove figure armi e cavalieri perdono di saturazione cromatica e diventano quasi monocromi. Questi due dipinti sono in rapporto con altre quattro piccole tele conservate nella stanza attigua al salone, due raffiguranti rispettivamente le scene sopra citate (sono infatti identiche nella composizione) e due altre battaglie, una con armi moderne (si intravedono cannoni) e un'altra che vede confrontarsi un esercito occidentale e uno con armi e vestiti orientaleggianti (fig. 65). Anche in queste quattro tele, nonostante il diverso formato, tornano le stesse caratteristiche stilistiche²⁵. Nella medesima collezione è inoltre conservata un'altra opera, rovinatissima, raffigurante forse un *Salomone che adora gli idoli*, le cui figure quasi monocrome e

²⁵ Probabilmente si tratta dei bozzetti di presentazione che l'anonimo pittore presentò al committente prima della messa in opera dei teloni, ma il loro carattere molto finito dovrebbe sollecitare ulteriori riflessioni.

i tipi umani si collegano perfettamente con quanto analizzato poco sopra. Per quanto riguarda la cronologia, la consultazione dell'archivio familiare non ha fatto emergere documenti relativi alla commissione delle sopracitate tele. Non è certa nemmeno la cronologia dell'erezione – o ricostruzione – del palazzo, che Adami riteneva voluta da Pietro Modesto negli anni '20²⁶. Ad ogni modo, la stanza doveva già essere conclusa e decorata l'11 luglio 1727, quando un atto notarile venne rogato «nella camera grande entro la sala a man sinistra sopra la strada»²⁷, descrizione che corrisponde perfettamente con l'ambiente in questione.

Nelle note²⁸ dello stesso volume Bruno Passamani collegò alla mano di Giovanni anche alcune delle tele che decorano la *Sala del Trionfo della Giustizia e della Pace* di palazzo Betta-Grillo a Rovereto²⁹. Questo ambiente presenta una ricca decorazione pittorica e plastica: se gli affreschi sono da collegare alla mano dell'alense Olando Fattori³⁰, le sette tele con le *Storie di Mosè* sono opera di due mani diverse. Una è stata correttamente riconosciuta da Passamani in Gaspare Antonio Baroni, autore delle due grandi tele con la *Caduta della Manna* e il *Miracolo delle coturnici*³¹. Le altre cinque, ovvero *Il passaggio del Mar Rosso*, *Il serpente di bronzo*, *Le acque di Mériba*, *Mosè riceve le tavole della Legge* e *Mosè contempla la terra promessa* sono opera di un'altra mano. La proposta di vedere qui attivo, affianco a Gaspare Antonio, il cugino Giovanni non è priva di logica. Le tele infatti sono opere di due pittori che lavorano fianco a fianco, intervenendo l'uno talvolta sulle tele del collega. Benché Passamani le credette testimonianza della collaborazione tra maestro e allievo prima che Gaspare Antonio partisse per Roma, quindi *ante* 1705³², i recenti studi di Michelangelo Lupo e Andrea Frisinghelli³³ hanno inchiodato la datazione dell'intera decorazione della sala – e del piano del palazzo – al 1730

²⁶ G. Adami, *Archivio*, ms. [XX sec.], BCR, AS, ABE, ms 833.

²⁷ *Locazioni, capitali, censi* cit., BCR, AS, ABE, ms. 14, fasc. 83.

²⁸ B. Passamani 1958, p. 38 nota 9.

²⁹ A. Frisinghelli, *Palazzo Betta-Grillo a Rovereto. Storia di un'antica dimora e del suo patrimonio artistico*, Osiride, Rovereto 2014.

³⁰ L'attribuzione, che condivido, è stata proposta per primo da Michelangelo Lupo, che ringrazio per la disponibilità.

³¹ Le tele del palazzo sono state tutte pubblicate in: A. Frisinghelli 2014.

³² B. Passamani 1958, pp. 21, 58-59; Id., *Cultura figurativa nella Rovereto del Settecento*, in *Rovereto città barocca città dei lumi*, a cura di E. Castelnuovo, Temi, Trento 1999, p. 243.

³³ M. Lupo, *Architettura a Rovereto tra Seicento e Settecento*, in *Rovereto città barocca*, 1999, p. 197; Id. *Stuccatori a Trento e Rovereto nel Settecento*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli e A. Spiriti, Provincia Autonoma di Trento, Trento 2011, pp. 385-397; A. Frisinghelli 2014.



66. Secondo Maestro delle Storie di Mosè, *Passaggio del Mar Rosso*, 1730 circa. Rovereto, palazzo Betta-Grillo.

circa³⁴. Una cronologia molto simile quindi alle tele del palazzo di Sacco, da cui però si distaccano stilisticamente. Il Secondo maestro delle storie di Mosè è un pittore che manifesta una formazione e un linguaggio veneto (fig. 66): i profili femminili, coi nasi appuntiti e accesi da tocchi di colore rosso, così le mani affusolate e i toni pastello sembrano debitori dello stile che Antonio Balestra portò a Verona nel primo Settecento dopo i viaggi di formazione a Roma e in Lombardia. Un pittore molto diverso rispetto al collega attivo per i Bossi Fedrigotti. Una tale conoscenza delle opere di Balestra spinge ad escludere la *lectio facilior*, cioè che questo artista sia il Giovanni vannettiano, a meno che non si prospetti un secondo soggiorno veronese o veneziano nel primo Settecento. Eventualità probabile, ma non documentata. Tuttavia, l'alto livello pittorico dell'artista qui presentato e, d'altra parte, l'assenza di altre sue opere nel medesimo territorio spingono a credere che il Secondo maestro di palazzo Betta-Grillo sia un pittore **veronese** di passaggio a Rovereto, anche se ad oggi non è possibile individuare un nome preciso. Della stessa mano sono inoltre, sempre nel medesimo palazzo, tre dei quattro ritratti di esponenti della famiglia Betta esposti nella *Sala dei ritratti* del medesimo piano. Si tratta dei ritratti *post mortem* di Felice Betta (1631-1713, fig. 67) e Carlo

³⁴ Tra gli stucchi sono presenti i ritratti di Benedetto XIII (Pontefice, in carica dal 1724 al 1730) e Clemente XII (suo successore, in carica dal 1730 al 1740), e dei sovrani Carlo VI (Imperatore del Sacro Romano Impero dal 1711-1740) e Elisabetta Cristina di Brunswick-Wolfenbüttel (moglie del precedente, 1708-1740).

OK PROPONIAMO DI TOGLIERE LA CORNICE



67. Secondo Maestro delle Storie di Mosè, *Ritratto di Felice Betta*. Rovereto, palazzo Betta Grillo.

OK PROPONIAMO DI TOGLIERE
LA CORNICE



68. Giovanni Baroni Cavalcabò (?), *Madonna Addolorata*. Brentonico, chiesa di San Rocco.



69. Giovanni Baroni Cavalcabò (?), *Madonna del Rosario tra i santi Domenico e Caterina da Siena*, disegno con quadrettatura. Innsbruck, Biblioteca Universitaria, collezione di Anton Roschmann.

Antonio (1670-1718), in aggiunta ad uno forse della moglie di quest'ultimo, Lucrezia de Saracini Belforte Molveno (-1763)³⁵.

A questa già complessa situazione si aggiunge il contributo di Domizio Cattoi, presentato nel saggio precedente, in riferimento alla *Madonna dello Scapolare* della chiesa parrocchiale di Brentonico (1701, tav. I). Il collega riporta due interessanti documenti, uno che riguarda il pagamento dell'opera, avvenuto nel 1701, e un altro che, redatto nel 1764, indica il dipinto come del «Baroni di Saco». Per quest'ultimo caso, chi scrisse intendeva senz'altro riferirsi a Gaspare Antonio, allora molto famoso e scomparso da pochi anni, e non sicuramente al già ignoto Giovanni. Tuttavia, l'opera di Brentonico è

³⁵ A. Frisinghelli 2014, p. 32. Da una visione diretta del dipinto è stato possibile confermare la proposta di Frisinghelli, che aveva ipotizzato che il secondo personaggio ritrattato fosse Carlo Antonio Betta. Nella porzione sinistra della tela si vede un pentimento: inizialmente la mano destra del ritrattato doveva essere rappresentata più in alto e con in mano una lettera, quest'ultima ancora visibile e leggibile che riporta il nome dell'effigiato, Carlo Antonio Betta per l'appunto.

molto lontana dallo stile di Gaspare Antonio, e occorre anche sottolineare che nel 1701 il pittore, appena diciannovenne, era troppo giovane per poter ricevere e realizzare una commissione per una tela di grandi dimensioni come questa. Bisogna inoltre notare che la notizia per cui nel 1701 tale opera sia stata trasportata da Sacco potrebbe non certificare che la stessa sia stata prodotta lì: è possibile che la tela sia stata confezionata a Verona e che sia arrivata a Sacco via fiume, dove era presente un porto³⁶. Tuttavia, all'osservazione del dipinto, le diverse resistenze sono destinate a cadere. Non c'è dubbio che l'autore del dipinto di Brentonico sia un pittore diverso a sua volta dal responsabile dei due cicli sopra descritti. Le figure della Madonna e dei due santi posti in basso sono caratterizzate da una resa pittorica metallica, lunare. Gli angeli invece presentano dei visi aquilini, il cui capo è ricoperto da biondi riccioli dorati. Dello stesso pittore è senza dubbio la *Madonna Addolorata* della chiesa di San Rocco di Brentonico, dove tornano gli stessi angeli, quasi in maniera palmare (fig. 68). Queste figure ricordano da vicino quelle che popolano un'opera edita da Passamani nel 1958 e non più studiata, ovvero un disegno che reca in calce la firma di Gaspare Antonio Baroni, con la precisazione «invenit, et pinxit anno 1705»³⁷ (fig. 69). L'opera, oggi presso le collezioni della Biblioteca Universitaria di Innsbruck, è parte delle collezioni di grafica di Anton Roschmann, dove sono conservati altri disegni del medesimo artista³⁸. La quadrettatura del disegno e l'indicazione «invenit et pinxit» certificano che l'opera in questione venne realizzata come fase di preparazione per una tela, o un affresco, oggi ignoti. Lo stile delle figure però, così come la firma (la grafia è di Roschmann, si trova identica sotto altri disegni del medesimo album), spingono verso l'allontanamento dell'opera dal *corpus* del pittore di Sacco. Se affidassimo il *corpus* delle opere di Brentonico e il disegno sopra descritto alla mano di Giovanni, si potrebbe immaginare che il foglio, rimasto nella bottega di Gaspare Antonio perché prodotto da o in collaborazione con il cugino Giovanni, poi sia stato donato dal pittore a Roschmann, contestualmente agli altri disegni che lo stesso Baroni gli donò negli anni '40, quando il viaggiatore ed erudito tirolese fece tappa in val Lagarina³⁹.

Cercando ulteriori conferme nelle parole di Vannetti, è ora il caso di riflet-

³⁶ A. Andreazza 1989.

³⁷ B. Passamani 1958, p. 55.

³⁸ I volumi di Roschmann sono stati digitalizzati e sono consultabili al sito: <http://www.literature.at/collection.alo?objid=10564>.

³⁹ A. Roschmann, *Tyrolis pictoria et statuaria*, 1742, parzialmente ed. in *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, a cura di G.B. Emert, Saturnia, Trento 1977 (Firenze, Sansoni, 1933), pp. 3-5.

tere se l'autore dei dipinti di Brentonico possa aver avuto la formazione indicata dall'erudito, ovvero se ci sono collegamenti con le opere di Marchesini e Calza degli anni '90. Dovendo ammettere che il confronto con le tele di quest'ultimo sia oggettivamente complesso per la mancanza di opere datate in questo decennio e per la quasi totalità di figurazioni belle e rare, non accertati ma solo attribuiti, di tele con figure singole, i confronti migliori provengono dalle opere di Alessandro Marchesini. Nella chiesa di San Pietro a Marcellise, nel veronese, esistono due tele dipinte da Marchesini: un *Gesù bambino appare a Sant'Antonio da Padova*, firmato e del 1693 circa (data della ricostruzione dell'altare su cui la tela è posta, fig. 70) e un *San Pietro in cattedra*, del 1695 (fig. 71)⁴⁰. Per quanto il livello stilistico di Marchesini sia notevolmente più alto, lo stile del pittore veronese nelle due tele della chiesa petrina di Marcellise evidenzia una resa metallica e un sofisticato gioco di chiaroscuro che trovano corrispondenza con le opere di Brentonico. Il Gesù Bambino si confronta bene con i puttini di Brentonico, che sembrano riprendere anche l'arioso ciuffo dei capelli castani di sant'Antonio. Il profilo del viso del santo e dell'angelo in alto a destra, inoltre, così affilato e caldo, ricorda quello della Madonna e del Battista di Brentonico, benché qui sia reso con toni molto più freddi. Una serie di variazioni sul tema che sembrano essere sfaccettature di un rapporto che potrebbe leggersi come quello tra un maestro e il suo allievo. È infine interessante notare come lo stile di Marchesini in queste tele sia ancora molto acerbo e vicino a quello di Biagio Falcieri, altro pittore trentino che nel corso del secondo Seicento riempì Verona e il contado di opere ed affreschi e presso la cui bottega passarono i principali artisti della generazione successiva⁴¹: uno stile che Marchesini abbandonerà a partire dal primo Settecento quando, anche grazie ad una approfondita conoscenza della città e del contesto veneziano, si indirizzò verso uno stile più classico e vicino ad Antonio Balestra.

Davanti alle analisi appena presentate, il problema di Giovanni e degli pseudo-Giovanni si rivela più complesso del previsto. Tra Rovereto, Sacco e

⁴⁰ E. Negro 2010, pp. 27-29.

⁴¹ Su Biagio Falcieri (1627-1703), pittore nativo di Brentonico ma attivo a Verona, pochi sono gli studi pubblicati: C. Bernasconi, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medj tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Tipografia Antonio Rossi, Verona 1864, pp. 368-369; E. M. Guzzo, *Documenti per Biagio Falcieri (1627-1703) e il suo "entourage"*, «Studi storici Luigi Simeoni», XLV, 1995, pp. 195-208; R. Pancheri, *Il "Trionfo della fede" di Biagio Falcieri in Santa Anastasia a Verona*, «Verona illustrata», XXIV, 2011, pp. 101-107; S. Marinelli, *La pittura contraddittoria del barocco*, in *La pittura veronese nell'età barocca*, 2017, pp. 33-79; L. Fabbri, *Pittura veronese fuori di patria, ivi*, 2017 pp. 79-137.

OK PROPONIAMO DI TOGLIERE LE CORNICI E SCONTORNARE LE OPERE



70. Alessandro Marchesini, *Sant'Antonio da Padova con Bambino*. Marcellise (VR), chiesa di San Pietro.



71. Alessandro Marchesini, *San Pietro in cattedra*. Marcellise (VR), chiesa di San Pietro.

Brentonico sono attivi tre pittori diversi, ognuno con uno stile autonomo e indipendente. Se infatti gli autori dei due cicli di destinazione privata sono sicuramente due persone diverse, anche perché attive negli stessi anni, è a sua volta diverso anche l'autore delle tele di Brentonico, che non può leggersi nemmeno come la fase giovanile di chi poi fu attivo a palazzo Betta-Grillo o in quello Bossi Fedrigotti. Il pittore battagliaista di palazzo Bossi Fedrigotti è in stretto rapporto con la scuola del Calza, ma il genere della battaglia presenta soluzioni molto ricorrenti e le poche variazioni rendono difficili le attribuzioni se non a specialisti del settore. Il collega attivo a palazzo Betta-Grillo invece è, come si diceva, un pittore di passaggio e di alto livello: è ancora sconcertante che non sia stato riconosciuto o individuato. Gli autori di questi due

cantieri dovranno essere ricercati nel contesto veronese e nelle aree limitrofe.

Ad ogni modo, se tra questi tre pittori si nasconda il Giovanni ricostruito da Clementino Vannetti non è dato saperlo con definitiva certezza. La terza ed ultima proposta, ovvero quella che lo collegherebbe alle opere di Brentonico e al disegno di collezione Roschmann, non è esente da criticità. È inoltre interessante come le opere di questo gruppo si racchiudano nello stesso giro di anni, tra il 1701 e il 1705: cosa sia successo al pittore negli anni successivi non è dato saperlo. Collegandoci a quanto ricostruito dall'analisi archivistica, non è escludibile che il nostro Giovanni abbia ad un certo punto abbandonato la carriera pittorica dedicandosi ad altre attività, magari anche per il ritorno in patria del cugino più abile, Gaspare Antonio, o di un giovane pittore di origine alense, Antonio Gresta, che nel giro di pochi anni catalizzarono su di loro la gran parte delle commissioni pittoriche della zona. In un contesto come quello del basso Trentino, dove il mercato pittorico dei primissimi decenni del Settecento non offriva molte opportunità e i concorrenti erano di gran lunga superiori, il nostro potrebbe essersi sentito di troppo.