

STEFANO FERRARI, *Pompeo Batoni e Ambrogio Rosmini*, in «Studi trentini di scienze storiche. Sezione seconda» (ISSN: 0392-0704), 66/1 (1987), pp. 161-175.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/sttrar>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Pompeo Batoni e Ambrogio Rosmini*

STEFANO FERRARI

Nel 1986, in occasione della comparsa del catalogo *Ambrogio Rosmini (1741-1818). Un artista roveretano tra Illuminismo e Restaurazione*, ho avuto modo di precisare gli ambiti storico-artistici e documentari del rapporto fra Pompeo Batoni e Ambrogio Rosmini¹. Oggi – grazie, soprattutto, al prezioso contributo di Edgar Peters Bowron, uno dei maggiori esperti di Pompeo Batoni, cui vanno i miei più sinceri ringraziamenti – è possibile fissare, di tale rapporto, anche alcune importanti interconnessioni iconografiche.

Nella limitata produzione pittorica e grafica dell'artista roveretano si trovano due opere – una tela ed un disegno – che derivano completamente da altrettanti lavori del suo maestro Pompeo Batoni. Si tratta della *Crocifissione* (1785 c.) e dello *Studio di Ercole*². La prima è ricavata da un disegno dell'artista toscano, firmato e datato 1764, che si conserva attualmente nella collezione Ruffo della Scaletta a Roma³. Il secondo, invece, è una copia di un altro disegno di Pompeo Batoni, firmato e datato sempre 1764, conservato a tutt'oggi presso l'*Akademie der bildenden Künste* di Vienna⁴. Una terza opera di Ambrogio Rosmini, infine, il *Cristo deposto*, di cui in passato mi sono già occupato, potrebbe essere anch'essa una copia o meglio una rielaborazione di un'opera batoniana⁵. Ma su tale questione ritornerò più avanti.

* Il presente contributo, portato a termine nel 1991 e dato alle stampe nel 1992, appare nell'annata 1987 della rivista per ragioni di carattere editoriale.

¹ Cfr. D. VETTORI e S. FERRARI, *Ambrogio Rosmini (1741-1818). Un artista roveretano tra Illuminismo e Restaurazione*, Calliano 1986.

² Cfr. D. VETTORI e S. FERRARI, *op. cit.*, nn. 15 e 9.

³ Cfr. A.M. CLARK, *Pompeo Batoni. A Complete Catalogue of his Works with an Introductory Test. Edited and prepared for publication by Edgar Peters Bowron*. Oxford 1985, p. 386, D213 e R. ROLI e G. SESTIERI, *I disegni italiani del Settecento*, Treviso 1981, p. 98, fig. 163.

⁴ Cfr. A.M. CLARK, *op. cit.*, p. 387, D222.

⁵ Cfr. D. VETTORI e S. FERRARI, *op. cit.*, n. 14.

Queste importanti scoperte gettano nuova luce sul significato della relazione artistica fra i due. Noi sappiamo, infatti, che Ambrogio Rosmini, durante il suo soggiorno romano (1760-63), oltre che seguire i corsi dell'Accademia Capitolina del Nudo ⁶, frequentava, secondo un costume che risaliva al Seicento, anche l'accademia privata di Pompeo Batoni, dove – una sera alla settimana, da novembre a marzo/aprile – molti artisti di tutte le nazionalità si riunivano per imparare a disegnare dal vero oppure da precedenti lavori del maestro ⁷. "The classes – scrive Edgar Peters Bowron – were open to all for a small fee, and the primary advantage was the opportunity to draw from the live model in a variety of poses. Batoni's academy was popular both because of the quality of the models and his gifts as a teacher. Batoni occasionally presented other formal exercises for the students and encouraged them to draw after his own academies and preparatory drawings as well as from his paintings and casts after the antique. Following the formal session of instruction, Batoni frequently delivered an extemporaneous lecture on the principles of painting and other topics of interest to the young artists ⁸".

I due lavori che Ambrogio Rosmini ha scelto o è stato indotto a scegliere costituiscono certamente un episodio marginale all'interno della vasta produzione artistica del maestro. Ma va da sé che essi rivestano uno straordinario significato iconografico.

La *Crocifissione* rappresenta un vero e proprio *unicum* nel corpus grafico e artistico di Pompeo Batoni. Essa, infatti, è rimasta solo a livello di disegno preparatorio, senza mai diventare un'opera compiuta. Ciò nonostante, questo disegno conserva un interessante valore iconografico. "Esempio maturo – scrive Giancarlo Sestieri – delle squisite qualità tecniche del Batoni e delle sue capa-

⁶ Sull'Accademia Capitolina del Nudo cfr. L. HAUTECOEUR, *Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, Paris 1912, p. 43 e pp. 51-52; C. PIETRANGELI, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*, "Strenna dei Romanisti", Roma 1959, pp. 124 sgg. e S. CORMIO *Il Cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti*, "Bollettino d'Arte", 35-36, 1986, pp. 49-66.

⁷ Cfr. S. FERRARI, *Ambrogio Rosmini: un artista roveretano tra Illuminismo e Restaurazione*, in D. VETTORI e S. FERRARI, *op. cit.*, pp. 27-40; E. BASSI, *Dal Diario di Antonio Canova I*, "Critica d'Arte", 28, 1958, pp. 316-27 e A.M. CLARK, *op. cit.*, pp. 34 sgg. Per quanto riguarda, invece, la questione relativa all'origine e allo sviluppo degli studi accademici privati a Roma a partire dagli anni '30 del Seicento cfr. A. SUTHERLAND HARRIS, *Drawings by Andrea Sacchi: Additions and Problems*, "Master Drawings", IX, n. 4, 1971, pp. 384-91 e E.L. GOLDBERG, *Patrons in Late Medici Art Patronage*, Princeton 1983, pp. 134 sgg. Presso l'archivio di casa Rosmini si conservano molti disegni di Ambrogio Rosmini che, in gran parte, sono già stati pubblicati nel catalogo "Ambrogio Rosmini (1741-1818). Un artista roveretano tra Illuminismo e Restaurazione". Questo importante patrimonio grafico, il cui studio è ben lungi dall'essere completato, è molto composito. In esso troviamo disegni accademici, copie di antiche statue o copie di antichi monumenti romani.

⁸ Cfr. A.M. CLARK, *op. cit.*, p. 37.

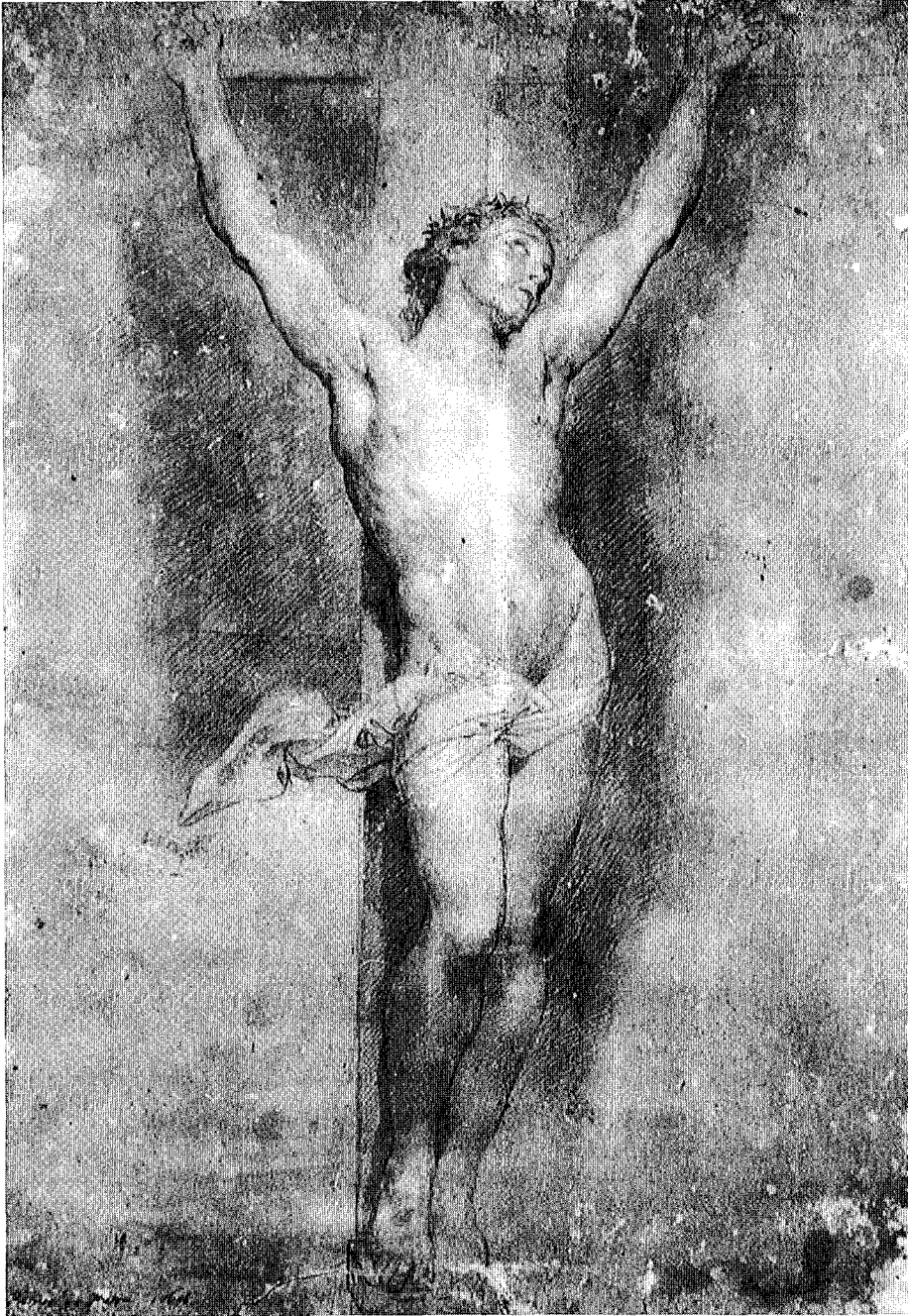


Fig. 1 - Roma, Collezione Ruffo della Scaletta. Pompeo Batoni: *Cristo in croce*.

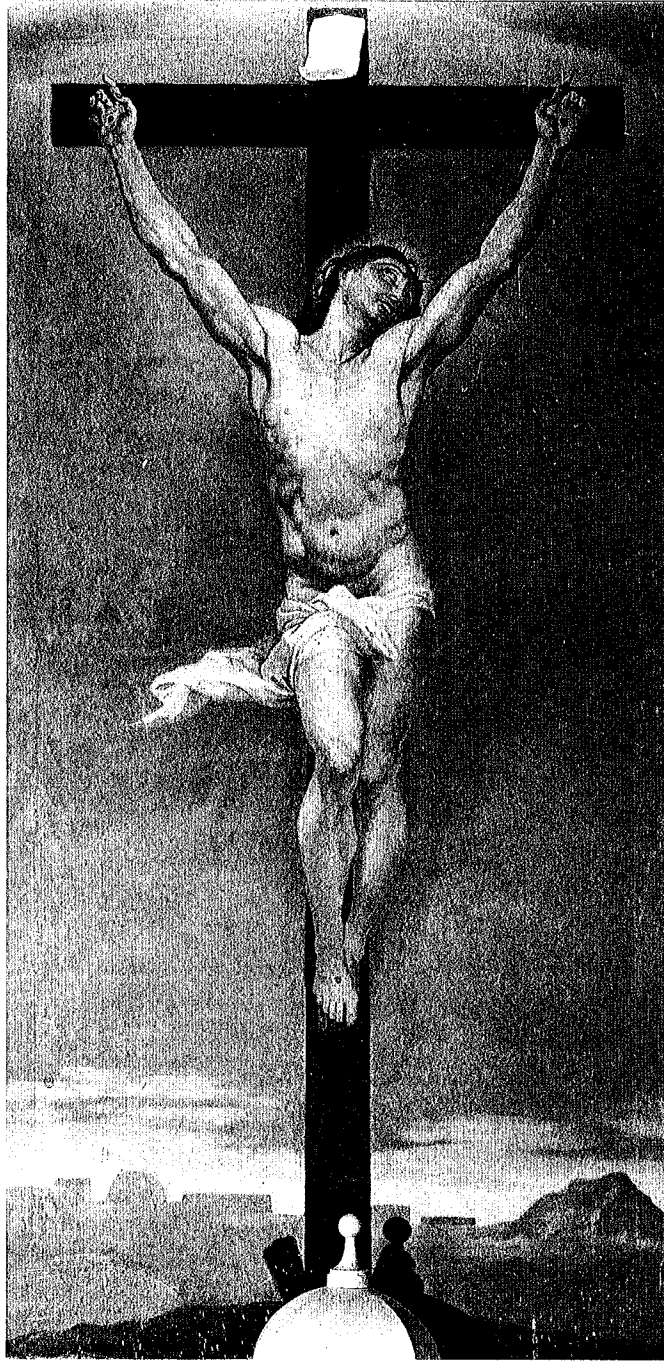


Fig. 2 - Rovereto, Casa Rosmini. Ambrogio Rosmini: *Crocefisso*.

cità di definire sulla carta la sua vasta azione di sintesi da disparati maestri del passato, in tal caso evidenziabili, a nostro avviso, oltre che in riprese neo-cinquecentesche, in chiare suggestioni da Rubens e Van Dyck, diligentemente decantate del loro pregnante barocchismo dalla sua perfezione esecutiva, di sapore pre-puristico ⁹.

Infatti, sia nell'opera di Pieter Paul Rubens ¹⁰ che in quella di Anton Van Dyck ¹¹ non mancano numerosi esempi di "Crocifissione" con le caratteristiche riprese successivamente da Pompeo Batoni. Sappiamo, inoltre, che i due grandi pittori fiamminghi hanno, anche se in maniera diversa, influenzato direttamente la sua opera pittorica. Se, però, per Rubens non si va oltre la mera analogia formale ¹², per Van Dyck, invece, è stato possibile chiarire dettagliatamente le modalità del suo influsso su Pompeo Batoni ¹³. Questi riprende, in molti dipinti per i suoi numerosi committenti inglesi, non solo il cosiddetto "Van Dyck dress" ma anche la nuova eleganza, l'equilibrato portamento e certe pose dei suoi ritratti a figura intera ¹⁴. "The two-dimensional surface patterns -- scrive Edgar Peters Bowron --, the subtle twists and thrusts of bodily attitudes, the backdrops of architecture, drapery and landscape, and even the psychological reserve of the sitters themselves, all derive at least in part from his elegant precursor ¹⁵".

Tuttavia, questo recupero dell'arte di Van Dyck, ha sottolineato Jeremy Wood, non riflette certamente un interesse artistico specifico di Pompeo Batoni bensì piuttosto un ossequioso rispetto delle richieste dei suoi mecenati inglesi, i quali vedevano in questi ritratti una prosecuzione ideale con le opere del grande pittore fiammingo che già possedevano nelle loro collezioni di famiglia ¹⁶.

Il Cristo, nel suo triste isolamento, rappresenta una delle immagini più care alla cultura della Controriforma. Non tanto per ciò che riguarda la partico-

⁹ Cfr. R. ROLI e G. SESTIERI, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰ Cfr. le "Crocifissioni" rubensiane di Anversa, Londra, Madrid e Tolosa (D. Bodart, Rubens, Milano 1985, nn. 311a, 311b, 311c e 959). Cfr. anche J. BURCKHARDT, *Erinnerungen aus Rubens*, Wien s.d. (trad. it, *Rubens*, Torino 1967, p. 76).

¹¹ Cfr. le "Crocifissioni" vandyckiane di Napoli, Venezia, Vienna, Amsterdam, Anversa e Basilea (E. LARSEN, L'opera completa di *Van Dyck*, voll. II, Milano 1980, nn. 378-79, 571-73, 591 e 591a). Cfr. anche C. BROWN, *Van Dyck*, Oxford 1982, pp. 116-19 e J.R. MARTIN & G. FEIGENBAUM, *Van Dyck as Religious Artist*, Princeton 1979, passim.

¹² Cfr. A. MARABOTTINI, *Il classicismo e il Batoni*, in AA. Vv., *Catalogo della Mostra di Pompeo Batoni*, a cura di Isa Belli Barsali, Lucca 1985², pp. 37-55 e A.M. CLARK, *op. cit.*, n. 124.

¹³ Cfr. J. WOOD, *Pompeo Batoni and his British Patrons*, "Pantheon", XL, III, 1982, pp. 250-51.

¹⁴ Cfr. A.M. CLARK, *op. cit.*, p. 31 e nn. 177, 197, 209, 218, 242, 279, 357, 375, 377 e 438.

¹⁵ Cfr. A.M. CLARK, *op. cit.*, p. 31.

¹⁶ Cfr. J. WOOD, *ibidem*.

lare posizione "delle braccia strette", con il capo molto più basso rispetto al *patibulum* della croce, quanto, piuttosto, per l'anomala posizione della testa, la quale è leggermente appoggiata al braccio sinistro, con gli occhi alzati al cielo e la bocca semiaperta mentre Cristo si rivolge al Padre, esclamando: "Dio mio, perché mi hai abbandonato?" (Matteo 27, 46 e Marco 15, 34). La notevole efficacia di questa crocifissione dipende anche dall'utilizzazione di un punto di vista particolarmente ribassato dal quale si staglia un Cristo monumentale, costruito su uno sfondo nuvoloso e minaccioso.

Questo tema iconografico, per quanto mi è dato conoscere fino ad oggi, ha avuto pochissima fortuna nell'arte italiana (Luca Cambiaso, Andrea Pozzo, Gianantonio e Francesco Guardi, ecc.)¹⁷. Ciò potrebbe permetterci di inferire che l'artista toscano abbia eseguito il "Crocifisso" non per un committente italiano bensì per uno straniero, il quale aveva certamente maggiore familiarità con questo peculiare soggetto.

L'"Ercole" di Vienna è un altro disegno di Pompeo Batoni privo di solidi legami con la sua maggiore opera pittorica. Innanzitutto, non sappiamo se esso è stato eseguito come uno studio accademico oppure come un disegno preparatorio in vista di un successivo dipinto. Così come non sappiamo se esso rappresenti l'"Ercole in riposo dalle fatiche" o l'"Ercole al bivio". Apparentemente, è più facile rispondere a quest'ultimo quesito, poiché nella sua opera pittorica manca completamente il primo tema iconografico. Di conseguenza, è ipotizzabile che Pompeo Batoni abbia studiato un disegno profondamente diverso per l'"Ercole al bivio" rispetto alle più famose quattro versioni, rappresentanti lo stesso tema, di Firenze, Vaduz, Torino e Leningrado¹⁸. Tuttavia, ci sono due particolari che potrebbero in qualche modo inficiare questa ipotesi: la presenza della pelle del leone Nemeo e la posizione stante di Ercole. Come noto, nel particolare frangente in cui si svolge l'episodio dell'"Ercole al bivio" l'eroe greco, ancora molto giovane, non poteva avere la pelle del leone Nemeo, poiché non aveva ancora iniziato le proverbiali dodici fatiche. Se però osserviamo attentamente le quattro ben più famose versioni batoniane della "Scelta di Ercole" possiamo notare in tutte la presenza della pelle di leone. Questo particolare, dunque, non può in alcun modo inficiare la nostra ipotesi iniziale. Per quanto riguarda, invece, la posizione eretta di Ercole, con il braccio destro appoggiato alla clava e la gamba sinistra parzialmente alzata, lo scarto con gli altri lavori batoniani si fa decisamente più netto. Questa sarebbe l'unica opera, eseguita da Pompeo Batoni, in cui l'eroe greco viene posto in piedi anziché seduto. D'altra parte, le fonti letterarie, e in particolare modo i *Memorabilia* (II, 1, da

¹⁷ Cfr. E. MÂLE, *L'Art religieux du XVIIe siècle*, Paris 1951 (trad. it., *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna e Fiandra*, Milano 1984, pp. 210-14) e L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 2, II, Paris 1957, pp. 475-503.

¹⁸ Cfr. A.M. CLARK, *op. cit.*, nn. 67, 123, 173 e 288 e figg. 66, 120, 165 e 264.

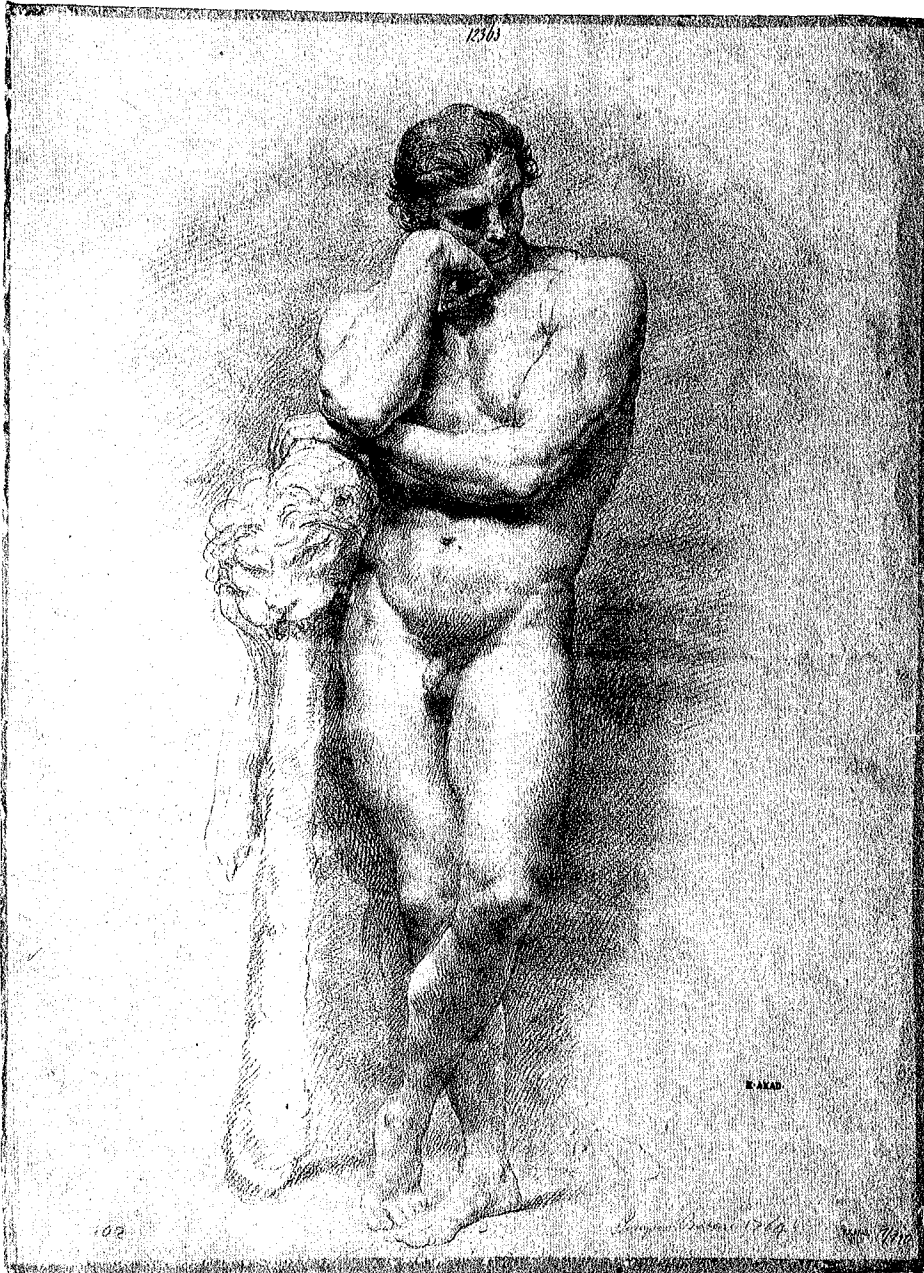


Fig. 3 - Vienna, Akademie der bildenden Künste. Pompeo Batoni: *Ercole*.

Prodicò) di Senofonte, parlano esplicitamente della posizione assisa di Ercole fra la Virtù e il Vizio. Questo non significa, tuttavia, che nella produzione pittorica dei secoli precedenti siano mancate opere raffiguranti l'eroe greco stante. Uno degli esempi più famosi, con questa caratteristica, che si avvicina di più al disegno batoniano di Vienna, è l'*Ercole al bivio tra Vizio e Virtù*, conservato attualmente presso il Temple Newsam House di Leeds, di Paolo de Matteis. Questo dipinto, o per essere più precisi questo "sketch" preparatorio, come noto, venne commissionato fra il gennaio e il marzo del 1712 al pittore napoletano da Anthony Ashley Cooper, conte di Shaftesbury, uno dei più raffinati filosofi ed "esteti" inglesi del suo tempo¹⁹. L'opera doveva rappresentare una sorta di manifesto illustrato delle sue idee in materia di filosofia, morale, politica ed estetica, per il quale Shaftesbury scrisse anche una dettagliata memoria in francese, successivamente tradotta in inglese, (*A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*)²⁰ con "la più accurata analisi psicologica del soggetto, la determinazione del momento dominante da prescegliere, le fisionomie e gli atteggiamenti delle tre figure, di Ercole, la Virtù e la Voluttà"²¹.

Se Pompeo Batoni per le sue quattro versioni dipinte dell'Ercole si ispira ancora all'"Ercole al bivio" di Annibale Caracci (Galleria Nazionale di

¹⁹ Cfr. B. CROCE, *Shaftesbury in Italia*, "La Critica", XXIII, I, 1925, pp. 1-34; E. PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig/Berlin 1930, p. 131, n. 2; E. WIND, Shaftesbury as a patron of art with a letter by Closterman and two designs by Guidi, "Journal of the Warburg Institute", II, 1938-39, pp. 185-88; W. WELLS, *Shaftesbury and Paolo de Matteis. The Choice of Hercules*, "Leeds Art Quarterly", 1950, pp. 23-28; J.E. SWEETMAN *Shaftesbury's last commission*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 1956, pp. 110-16; A. FIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, II, Budapest 1974, pp. 125-27; AA. VV., *Civiltà del '700 a Napoli, 1734-1799*, I, Firenze 1979, p. 152, fig. 60; F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven and London 1980 (trad. it., *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1985, pp. 310-12 e fig. 32b) e R. CIOFFI MARTINELLI, *La ragione dell'arte. Teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Napoli 1981, pp. 72-3.

²⁰ Cfr. A.A.C. SHAFTESBURY, *Les oeuvres*, t. III, Genève 1769, pp. 265-300. Abbiamo preferito seguire il testo francese, piuttosto che la poco precisa e incompleta traduzione italiana apparsa in E.G. HOLT, *A documentary History of Art*, voll. II, Princeton 1974, (trad. it., *Storia documentaria dell'arte. Dal Medioevo al XVIII secolo*, Milano 1977, pp. 433-45). Cfr. anche la lettera di Shaftesbury a Lord Somers, scritta da Napoli il 6 marzo 1712, cit. in W. WELLS, *op. cit.*, p. 26: "this very Notion had its rise chiefly from the Conversation of a certain Day, which I had the happiness to pass a few years since in the Country with your Lordship. Twas there you shew'd me some Ingravings, which had been sent you from Italy. One in particular I well remember; of which the subject was the very same with that of my written Notion inclos'd. But by what hand it was done, or after what Master, or how executed, I have quite forgot".

²¹ Cfr. B. CROCE, *op. cit.*, p. 13.

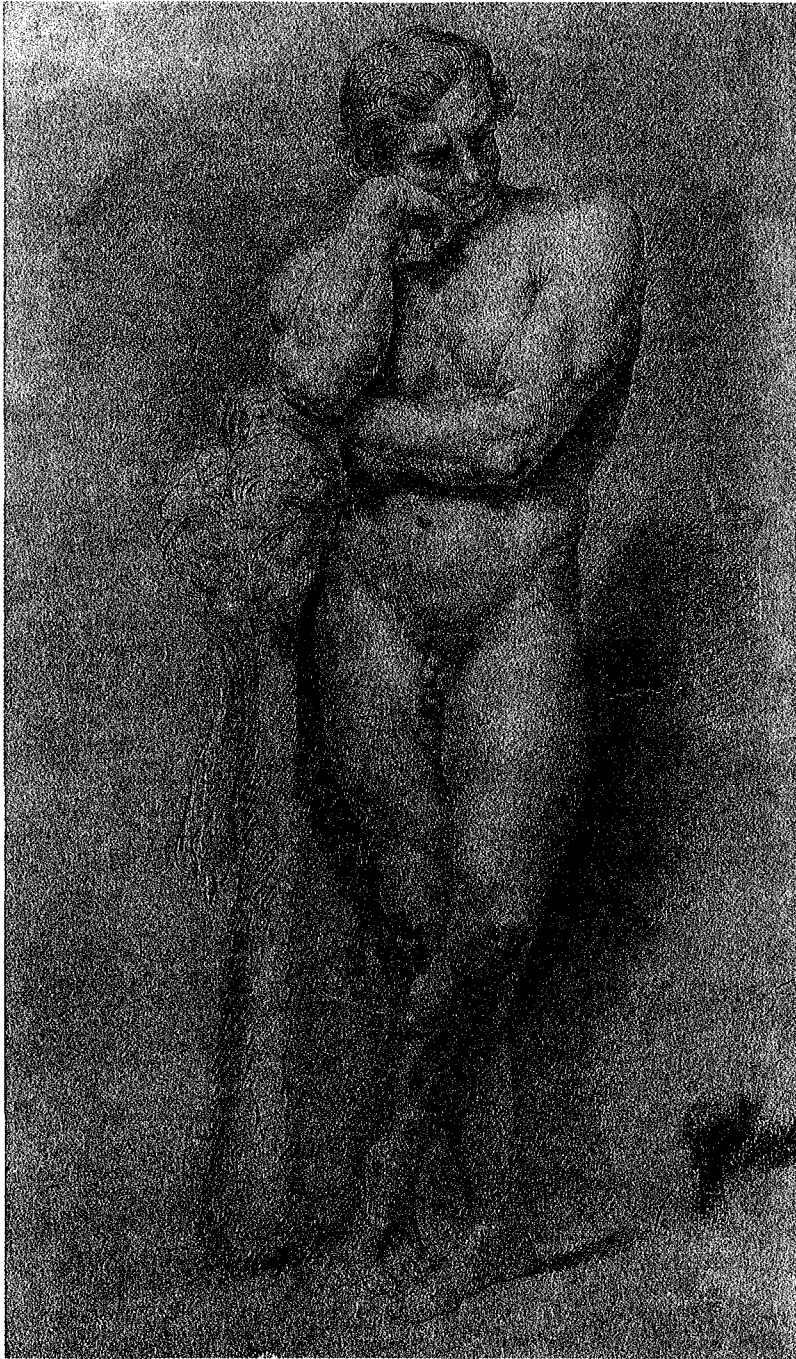


Fig. 4 - Ambrogio Rosmini: *Studio di Ercole*, Rovereto, Palazzo Rosmini.

Capodimonte, Napoli)²², il pittore napoletano, invece, deve eseguire la figura dell'eroe greco, attenendosi scrupolosamente alla rigorosa memoria e alle dettagliate indicazioni di Shaftesbury. Quest'ultime concedono poco alle possibilità d'invenzione dell'artista, il quale si deve trasformare in un obbediente e solerte esecutore.

"Hercule - egli scrive -, dans cette perplexité, peut être assis ou debout, quoiqu' il y ait plus de vraisemblance à le représenter debout, à cause de la présence des deux Déesses, & parce que c'est un cas bien différent du Jugement de Paris, où les Déesses intéressées plaident leur cause comme devant leur Juge. Il s'agit ici de la cause même d'Hercule & de son sort, de sorte qu' il est moins Juge que la Partie qui doit être jugée²³". Il filosofo inglese, pur affermando di rispettare l'originalità del lavoro dell'artista, precisa anche alcuni degli attributi "ornamenti" della figura dell'Ercole. "Comme en effet le Héros qui est ici dans la solitude avec un air rêveur doit être nud & seulement couvert d'une peau de lion,..."²⁴.

L'Ercole di Paolo de Matteis, che è la principale figura dell'intero dipinto, si trova al centro fra la Virtù e il Vizio, in posizione stante, con la gamba sinistra in avanti rispetto a quella destra. Il braccio sinistro piegato, accompagnato perpendicolarmente da quello destro, è appoggiato ad un tempo alla clava - che è posta parallelamente alla sua sinistra e che funge da sostegno per l'intera figura - e al volto, il quale guarda, con molta attenzione, la Virtù. Il corpo, però, secondo l'indicazione di Shaftesbury, deve sporgersi verso la Voluttà, quasi a guisa di un arco rampante²⁵.

L'Ercole di Pompeo Batoni, come si può facilmente verificare, pur conservando numerose analogie rispetto a quello del pittore napoletano, presenta anche delle innegabili differenze. Innanzitutto la figura dell'eroe gre-

²² Cfr. A.M. CLARK, *op. cit.*, n. 67: "Batoni painted several other versions of the theme at different stages of his career..., each of them derived, to a greater or lesser degree, from the 'canonical formulation' of the subject, the painting by Annibale Caracci in the Pinacoteca Nazionale at Naples..." Su quest'ultima opera cfr. S. MACCHIONI, *Annibale Caracci, Ercole al bivvio. Dalla volta del Camerino Farnese alla Galleria Nazionale di Capodimonte: genesi e interpretazioni*, "Storia dell'Arte", 42, 1981, pp. 151-70.

²³ Cfr. A.A.C. SHAFTESBURY, *op. cit.*, p. 276.

²⁴ Cfr. A.A.C. SHAFTESBURY, *op. cit.*, p. 288.

²⁵ La soluzione adottata da Paolo de Matteis, per il suo Ercole, non ha precedenti iconografici analoghi a noi noti. L'unica versione che le può essere avvicinata, con le debite differenze, forse quella stessa che Shaftesbury vide presso Lord Somers, è l'incisione con "La scelta di Ercole" dell'incisore fiorentino Cristoforo Robetta (1462- dopo il 1522). Cfr. E. PANOFSKY, *op. cit.*, pp. 104 sgg. e fig. 48 e U. THIEME e F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXVIII, Leipzig s.d., p. 433. Per una interpretazione completamente diversa di questa incisione cfr. E. WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford 1980 (trad. it., *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano 1985, p. 256, n. 59).

co è capovolta e in una posa più eretta. Perciò, il braccio piegato, appoggiato ad un tempo alla clava e alla testa, non è quello sinistro bensì quello destro. Di conseguenza, anche il volto, molto più pensieroso e molto più scavato, invece di essere rivolto verso destra, è rivolto verso sinistra. Infine, la gamba destra sostiene interamente il peso del corpo mentre quella sinistra è leggermente rialzata e posta trasversalmente rispetto alla prima.

Il trattato di Shaftesbury e il dipinto di Paolo de Matteis hanno certamente contribuito a far conoscere anche in Inghilterra il tema dell'*Ercole al bivio*. Fra il 1762 e il 1764, infatti, Sir Joshua Reynolds ("Garrick tra la Tragedia e la Commedia", Rushbrooke Hall, West Suffolk, Rothschild Coll.) e Benjamin West ("Ercole al bivio", Victoria and Albert Museum, Londra) realizzano due opere che sono entrambe debitrice sia nei confronti dell'opera di Shaftesbury che di quella di Paolo de Matteis. Di conseguenza, se la figura di Shaftesbury poteva essere sconosciuta a Pompeo Batoni, è invece inverosimile pensare che lo potesse essere anche ai suoi numerosi committenti inglesi.

Ma quale fu la ragione che spinse Pompeo Batoni a realizzare questo disegno conservato oggi a Vienna? Già in parte lo si è accennato sopra: esso potrebbe essere uno studio per un "Ercole al bivio". Un dato rivelatore, a tale proposito, potrebbe essere proprio la data del disegno: il 1764. In quell'anno Pompeo Batoni, fra l'altro, stava lavorando proprio all'ultima versione dell'"Ercole al bivio" (1763-65), che attualmente si trova all'Ermitage di Leningrado²⁶. Il disegno di Vienna, dunque, potrebbe essere proprio uno studio per l'Ercole di quell'ultimo dipinto. Successivamente, però, esso dovette essere abbandonato, perché la figura presentava certamente troppe astrusità filosofiche ed estetiche, difficilmente controllabili ed apprezzabili al di fuori della cerchia culturale di Shaftesbury. Va detto, inoltre, che l'eroe greco di questa quarta ed ultima versione presenta un grado di originalità decisamente maggiore rispetto a quelle precedenti. Esso assume una posa "in atto di levarsi e non levarsi"²⁷, collocata in una posizione più alta rispetto alle altre tre opere omonime. Sembra quasi di trovarci di fronte ad una ricerca iconografica ben lungi dall'essere risolta.

Questi due disegni di Pompeo Batoni, tuttavia, pongono una serie di interrogativi circa la loro cronologia. Abbiamo già visto che entrambi risalgono al 1764, vale a dire almeno nove mesi dopo che Ambrogio Rosmini ha abbandonato Roma per far ritorno a Rovereto. Viene spontaneo chiederci come può allora egli aver copiato questi due disegni? La domanda è

²⁶ Cfr. S. FERRARI, *Arte e architettura in un carteggio inedito conservato negli archivi di Palazzo Rosmini a Rovereto*, "Studi Trentini di Scienze Storiche", Sezione Seconda, n. 2, 1984, pp. 187-210.

²⁷ Cfr. E. TIETZE-CONRAT, *Notes on Hercules at the crossroads*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIV, 1951, pp. 305-09.

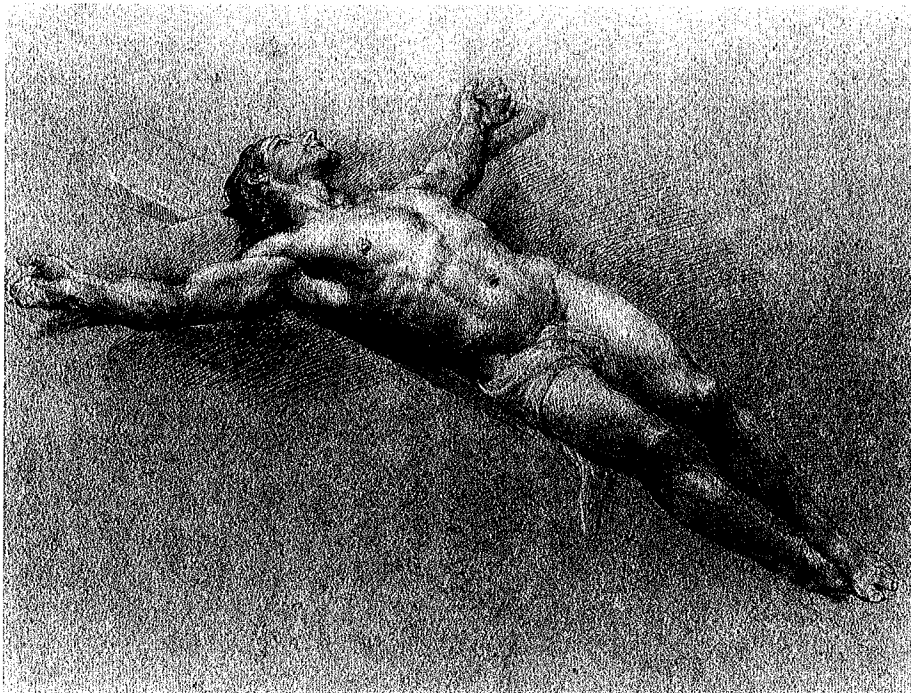


Fig. 5 - Berlino, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz. Pompeo Batoni: *Cristo sulla croce*.

molto difficile, poiché non disponiamo di fonti documentarie per poter sciogliere questo importante nodo interpretativo. Possiamo solo avanzare alcune ipotesi. È impensabile, innanzitutto, che Ambrogio Rosmini abbia conosciuto i disegni al di fuori dell'accademia privata di Pompeo Batoni. Potrebbe, invece, aver incaricato qualche amico di farseli copiare, per poi farseli spedire a Rovereto, anche se l'analisi formale non rivela grosse discrepanze fra lo "Studio di Ercole" e gli altri suoi schizzi accademici, conservati negli archivi di Palazzo Rosmini a Rovereto. (Ricordiamo, inoltre, che del dipinto con la Crocefissione non è pervenuto alcun disegno preparatorio). Infine, poiché è da escludere la possibilità che i due disegni batoniani portino una datazione errata, appare inevitabile ipotizzare che di essi si conservavano presso lo studio del pittore toscano precedenti versioni, oggi purtroppo andate perdute.

La terza opera di Ambrogio Rosmini di cui vorrei occuparmi è il *Cristo depresso*, (prima del 1779), l'unico dipinto di cui ci sia pervenuto un disegno preparatorio²⁸. Nel 1986, in occasione della stesura del saggio

²⁸ Cfr. D. VETTORI e S. FERRARI, *op. cit.*, nn. 14 e 13.

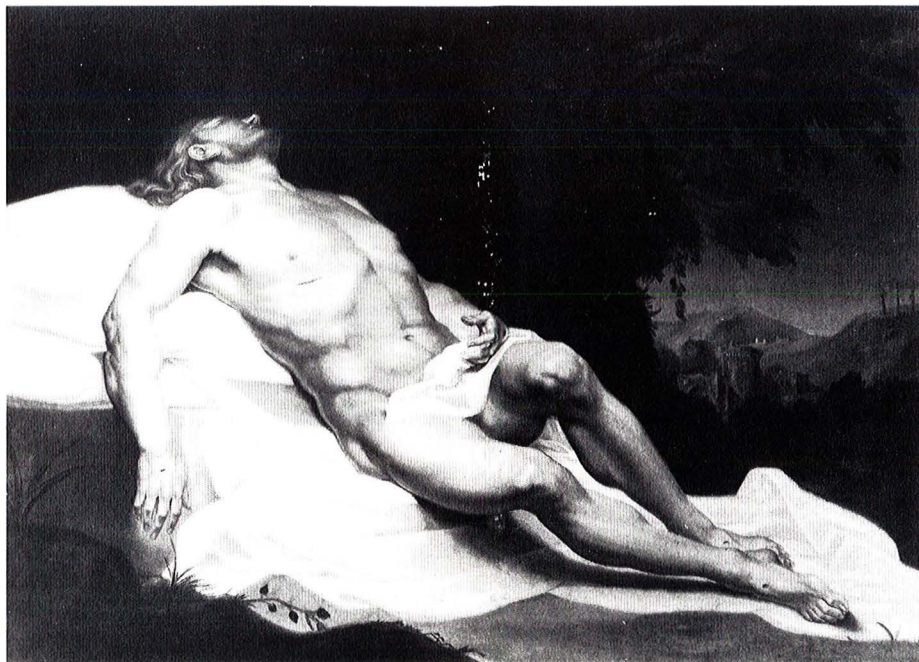


Fig. 6 - Rovereto, Casa Rosmini. Ambrogio Rosmini: *Cristo morto*.

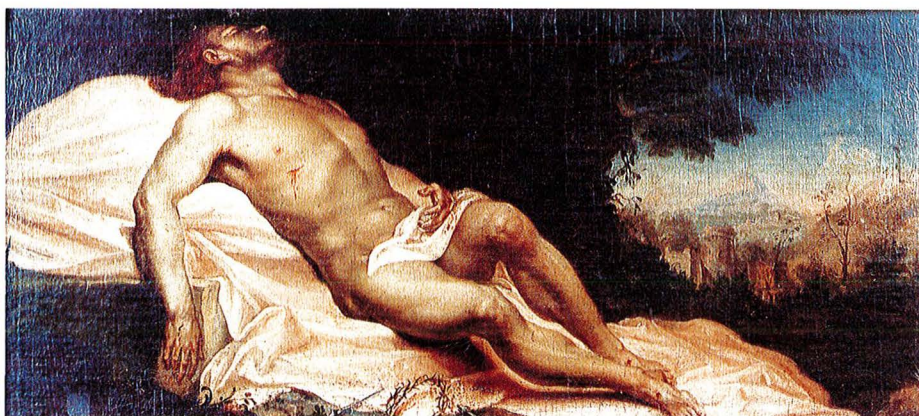


Fig. 7 - Cles, Convento dei PP. Francescani. Giovanni Battista Lampi: *Cristo morto*.

Ambrogio Rosmini. *Un artista roveretano fra Illuminismo e Restaurazione*, avevo avanzato l'ipotesi che questo dipinto fosse una copia di due disegni pressoché simili, anche se capovolti, conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze, di scuola batoniana²⁹. Senza, tuttavia, sconfessare questa prima interpretazione vorrei fornire, in questa sede, un ulteriore documento indiziario per la ricostruzione della complessa iconografia del *Cristo deposto* dell'artista roveretano. Attualmente presso il Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz di Berlino, si trova un disegno di Pompeo Batoni, raffigurante il *Cristo sulla croce*, che presenta delle straordinarie analogie - soprattutto, per quanto riguarda la testa - con il dipinto rosminiano³⁰. Anche in questa occasione, dunque, Ambrogio Rosmini si è avvalso, se non di un disegno completo del maestro almeno di alcune sue singole parti, assemblate poi insieme in una sorta di quadro d'invenzione.

Vorrei concludere questo saggio con un problema storico-critico che sino ad oggi è completamente sfuggito a quanti si sono occupati dell'arte trentina del Settecento. Esso prende le mosse proprio dall'ultimo quadro di Ambrogio Rosmini che abbiamo or ora analizzato, il *Cristo deposto*. Fra le molte opere realizzate da Giovanni Battista Lampi (1751-1830), uno dei maggiori pittori trentini del XVIII secolo, prima di lasciare il Trentino per trasferirsi olttralpe, ve n'è una che presenta delle analogie sbalorditive proprio con quest'ultimo dipinto rosminiano. Essa si trova a Cles, presso il Convento dei Padri Francescani, ed è stata realizzata nel 1779³¹. Tale tela non può non far nascere una serie di importanti interrogativi, ai quali cercare di dare una risposta. Innanzitutto, tale episodio ci permette di datare o quanto meno di fissare un termine *ante quem* per la realizzazione del quadro rosminiano. Secondariamente, vista la fedeltà con la quale Giovanni Battista Lampi ha copiato i particolari del dipinto di Ambrogio Rosmini, fra i due pittori doveva esservi, benché a noi non sia giunta alcuna testimonianza documentaria, una collaborazione artistica. Ben più difficile rispondere al perché Giovanni Battista Lampi ha copiato quel dipinto. L'unica risposta, oggi possibile, deve essere ricercata nell'ispiratore stesso del *Cristo deposto* di Ambrogio Rosmini: Pompeo Batoni. Lampi, a partire dal suo secondo soggiorno a Innsbruck, intraprende una carriera pittorica che

²⁹ Cfr. S. FERRARI, *Ambrogio Rosmini...cit.*, p. 33.

³⁰ Cfr. A.M. CLARK, *op. cit.*, p. 379, D26.

³¹ Cfr. L. ROSATI, *Notizie storiche intorno ai pittori Lampi*, Trento 1925, p. 48; A. MOLINARI, *L'arte nei conventi della provincia francescana di Trento*, in *Contributi alla storia dei frati minori della provincia di Trento*, Trento 1926; A. MORASSI, *Giambattista Lampi e i suoi figli*, in "Dedalo", (VII), 1927, p. 572; N. RASMO, *Giovanni Battista Lampi (1751-1830)*, Bolzano 1951, n. 64, fig. 27; ID., *Giambattista Lampi pittore*, Trento 1957, pp. 12 e 27 e ID., *Esposizione di pittura sacra dei conventi della provincia francescana di Trento*, Rovereto [1962], n. 38.

per molti versi assomiglia a quella dell'artista toscano, vale a dire quasi tutta impernata sull'attività di ritrattista. A ciò si aggiunge il fatto che egli dimostra, per tutta la vita, una mal celata ammirazione nei suoi confronti. Ammirazione che lo porterà, non sappiamo sfortunatamente quando, ad entrare in possesso di uno degli autoritratti più riusciti di Pompeo Batoni (attualmente disperso), conservandolo gelosamente nella sua galleria privata fino al giorno della sua morte ³².

Si ringrazia per la collaborazione il Centro di Catalogazione del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento.

Referenze fotografiche:

- Archivio dei documenti inventariali del Servizio Beni Culturali della Provincia Autonoma di Trento: 2, 5 (Foto Studio bi quattro, Rovereto); 6 (Gianni Zotta, Trento);
- 1 (da R. ROLI, G. SESTIERI, *I disegni del Settecento*)
- 3 (Vienna, Akademie der bildenden Künste)
- 4 (J.P. Anders Photoatelier, Berlino).

³² Cfr. L. ROSATI, *op. cit.*, p. 138 e A.M. CLARK, *op. cit.*, n. 352, fig. 322.

