



# UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA E CRITICA DEI BENI ARTISTICI,  
MUSICALI E DELLO SPETTACOLO

INDIRIZZO: STORIA DELL'ARTE MODERNA

CICLO: XXI

## GIAMBATTISTA CROSATO

**Direttore della Scuola:** Ch.mo Prof. ALESSANDRO BALLARIN

**Supervisore:** Ch.mo Prof. ALESSANDRO BALLARIN

**Dottorando:** dott. DENIS TON



Il gioco sa innalzarsi a vette di bellezza  
e santità che la serietà non raggiunge  
J. Huizinga, *Homo Ludens*

*Desidero esprimere gratitudine a tutti coloro che, in vario modo, hanno contribuito alla realizzazione di questo studio. Il professor Giuseppe Pavanello ha voluto seguire la ricerca, fornendo indicazioni preziose, discutendo i vari problemi presentatisi in corso d'opera, e prestando aiuti i più vari, con generosità; grazie anche al professor Alessandro Ballarin, che ha sempre dimostrato attenzione e interesse nei confronti del mio lavoro. Andrea Tomezzoli, oltre ad aver pazientemente letto ampie parti della tesi, arricchendola di suggerimenti, si è prestato a un continuo scambio d'idee nel corso di tutta la ricerca. Elisabetta Saccomani ha offerto più volte il suo sostegno e il suo giudizio su svariati argomenti, questioni di metodo e i più disparati problemi. Sono grato al personale delle istituzioni presso le quali ho principalmente svolto le mie ricerche, in particolare al Kunsthistorisches Institut di Firenze, alla Witt Library di Londra, al BiASA di Roma, alla Fondazione Federico Zeri di Bologna nonché a tutte le straordinarie persone che compongono l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Grazie anche a Ezio Benappi, Stefania Capraro, Fabio Copercini, Andrea Giuseppin, Rossella Granziero, Barbara Lunazzi, alla Diocesi di Torino, al Museo Civico di Padova, alle suore di Santa Maria della Visitazione di Pinerolo, all'Istituto Costante Gris di Mogliano Veneto, nonché a tutti gli amici che, dimostrandomi affetto e attenzioni, mi hanno offerto indicazioni e materiali: Davide Apolloni, Marta Boscolo, Antonello Cesareo, Maichol Clemente, Alberto Craievich, Claudia Crosera, Monica De Vincenti, Simone Guerriero, Marco Favetta, Enrico Lucchese, Nicoletta Manfrin, Ilaria Mariani, Ilenia Maschietto, Jan-Christoph Rößler, Gianluca Tormen, Debora Tosato. Infine, senza l'incontro con il professor Adriano Mariuz, questo lavoro non sarebbe mai nato. Spero che non gli sarebbe dispiaciuto del tutto.*



## ABSTRACT

“Cospicuo ma anche pieno di promesse esaltanti”, così giudicava, nel 1968, Antonio Morassi il compito delle indagini a cui sottoporre l’attività pittorica di Giambattista Crosato, auspicando un approfondimento degli studi, tanto più necessario non appena si considerasse l’esiguo numero di opere ascritte al maestro. Da allora, qualche incertezza della critica e della *connoisseurship* ha talvolta ostacolato l’accrescimento delle conoscenze sull’arte del pittore, benchè una lenta ma costante riemersione di autografi, correttamente riconosciutigli, la restituzione di opere passate sotto falso nome, la sottrazione di altre ingiustificatamente ascrittegli, ha generato un *corpus* ormai solido, che può contare, oltre agli interventi ad affresco, circa un centinaio di dipinti. Catalogo che necessitava ormai di un riordino cronologico e della corretta comprensione dell’evoluzione di un’arte tanto originale quanto, a tratti, sfuggente. Il presente lavoro si propone come una monografia sulla pittura di Giambattista Crosato, uno dei pittori veneziani più importanti, fra quelli della generazione di Tiepolo e di Canaletto, attivo non solo in Veneto, ma anche in Piemonte, per la corte Sabauda. Si è innanzitutto redatto il catalogo ragionato dei suoi dipinti, giungendo ad alcune nuove assegnazioni, mentre sono state espunte numerose attribuzioni ritenute errate. L’opera pittorica di Crosato è stata poi valutata nella sua interezza, cercando di offrire una cronologia il più possibile precisa della sua produzione. Lo studio ha tentato di risolvere il problema della giovinezza del pittore, rinunciando alle ipotesi, non documentabili, di un soggiorno emiliano, per ricollocare la sua formazione entro l’ambiente artistico veneziano dei primi decenni del Settecento, sino agli affreschi di Ca’ Pesaro del 1731. Si è ritenuto dunque che l’opera giovanile dell’artista, così come si manifesta nelle prime prove torinesi, possa meglio spiegarsi attraverso un contatto da un lato, con il ‘barocchetto’ degli accademici degli inizi del XVIII secolo, quali Bellucci, Bambini e, soprattutto, Angelo Trevisani, dall’altro, con la conoscenza delle prime opere della corrente ‘neotenebrosa’ di Bencovich, Piazzetta e del

primo Tiepolo. Per quanto riguarda i soggiorni in Piemonte, si è ritenuto di rinunciare alle consuetudini che volevano il pittore presente solo per due prolungati momenti a Torino, perché la lettura delle testimonianze rimaste consente di verificare il permanere di un rapporto quasi continuo sia con la terra d'origine sia, a partire dagli anni trenta, con la corte sabauda, soprattutto per assolvere ai vari impegni contratti con il Teatro Regio. A proposito dell'arte piemontese, il lavoro dà conto degli scambi linguistici in atto a Torino in quegli anni, e del ruolo svolto dalle varie componenti (Beaumont, Trevisani, Giaquinto, Solimena) nella creazione del particolare stile di Crosato. Lo studio ha inoltre approfondito l'importanza del rapporto intercorso con la famiglia Algarotti, nel contesto culturale dell'arte veneziana degli anni quaranta, giungendo a chiarire lo sviluppo della poetica degli affetti nella pittura di Crosato. Anche per quanto concerne l'ultima attività del pittore, da collocare intorno alle tele per la Via Crucis di Santa Maria del Giglio, lo studio si è indirizzato ad un approfondimento che ha consentito il riconoscimento di un nucleo ben distinguibile, che chiarisce l'evoluzione dello stile del maestro. L'indagine si è rivolta anche alla valutazione della redazione di repliche, attività che egli ha in comune con alcuni degli artisti veneziani di quegli anni, come ad esempio Giambattista Pittoni. Un capitolo della tesi è dedicato alla fortuna del pittore, attraverso la lettura delle fonti, dei viaggiatori di passaggio a Stupinigi, sino alla riabilitazione più recente, a partire da Fiocco fino alle più recenti valutazioni sulla sua attività. Un altro aspetto di novità del lavoro è il primo tentativo di un profilo della produzione grafica del pittore. Un capitolo è dunque dedicato a tale aspetto assai problematico, a causa dell'esiguo numero di fogli assegnabile con certezza al maestro. Oltre a indicare le opere ritenute più verosimili, tra cui un paio di fogli di nuova attribuzione, si dà brevemente notizia delle principali attribuzioni emerse nel corso degli anni.

## ABSTRACT

"Remarkable but also full of exciting promises", so in 1968 Antonio Morassi wrote about the research into the painting of Giambattista Crosato. He wished a thorough examination of studies, necessary because of few paintings awarded to the master. Some indecisions of criticism and of connoisseurship has sometimes hampered the growth of knowledges about painter's art, although a slow but constant recovery of works, correctly assigned, the restitution of painting known with false name, the recognize of others wrong attributions has producted a *corpus* that counts, besides frescoes, about one hundred paintings. This catalogue needed a chronological rearrangement and a correct comprehension of the evolution of an art as original as, sometimes, receding. The present work is a monography about Giambattista Crosato, one of the most important Venetian painters among artists of generation of Tiepolo and Canaletto, working not only in Venetian but also in Piedmont, at Savoy Court. First of all a *catalogue raisonné* of his paintings has been drafted, with some new attributions, while numerous attributions, regarded wrong, have been expunged. Beside the painting of Crosato is been valued in its totality tempting to offer a chronology as much possible accurate about his production. The study has tried to solve the problem of painter's youth: it gives up theories that can't be proved, about Emilian journey of painter, to put back his formation in artistic Venetian environment in the early decades of the eighteenth century till Ca' Pesaro's frescoes in 1731. Therefore it's prefer to explain the artist's young works, through a contact, in the one hand, with the "Barocchetto" of academics of the of the eighteenth century, as Bellucci, Bambini and, above all, Angelo Trevisani and, on the other hand, through the knowledge of the early works of current of "neotenebrosi" as Bencovich, Piazzetta and the young Tiepolo. About his stays in Piedmont, the study of testimonies allows to check the permanence of a connection almost continuous both with his native land and, from thirty years, with Savoy Court, especially to solve the several contracts with Royal Theatre. Therefore the painter

wasn't in Turin only for two extended periods. This study argues the stylistic exchanges in Turin, with Piedmontese art, in those years and the role of various painters (Beaumont, Trevisani, Giaquinto, Solimena) in order to explain the particular Crosato's style. Beside this essay has studied the importance of the link with Algarotti's family, in the cultural environment of Venetian art of forty years, in order to make clear the development of poetic of feelings in Crosato's painting. This work has also analysed the last activity of the painter, around the paintings of Via Crucis of Santa Maria del Giglio. Moreover the research has valued the making of replicas, an activity in common with some of Venetian artists as, for example, Giambattista Pittoni. A chapter of the dissertation is dedicated to the fortune of the painter through the analysis of texts of travellers that visited Stupinigi, until more recent rehabilitation from Fiocco to more recent considerations about his activity. Another new aspect of the study is the first attempt of a profile of graphic production of the painter. Beside a chapter is dedicated to this very problematic aspect because few drawings are sure. The text indicates the sheets more likely identified as by Crosato, for example a couple of new drawings, and gives shortly information about main attributions appeared during the years.



## SOMMARIO

I. <i>La giovinezza: Crosato a confronto con pittura veneziana del Settecento</i>	3
II. <i>Crosato a Torino: da Villa della Regina a Stupinigi</i>	19
III. <i>Tra Venezia e Torino</i>	33
IV. <i>L'ultimo decennio: 1748-1758</i>	47
V. <i>Appunti sulla grafica</i>	63
VI. <i>Giambattista Crosato: la fortuna</i>	71
<i>Regesto</i>	89
<i>Appendice documentaria</i>	95
<i>Catalogo dei dipinti</i>	105
<i>Opere perdute o non rintracciate</i>	223
<i>Dipinti di attribuzione dubbia o non condivisa</i>	231
<i>Bibliografia</i>	253
<i>Illustrazioni</i>	285



# I

## *La giovinezza: Crosato a confronto con la pittura veneziana del suo tempo*

Giambattista Crosato nasce, probabilmente a Treviso, intorno al 1697, all'incirca nello stesso anno di Canaletto, un anno dopo Giambattista Tiepolo, il maestro rispetto al quale, per molta critica, egli occuperà una posizione da 'eterno secondo'. È Lino Moretti<sup>1</sup>, che segnala la dichiarazione dello stato libero per il matrimonio, il 6 gennaio 1736, in cui Crosato si dichiara trentottenne<sup>2</sup> e trevigiano ("tarvisinus"), a correggere la presunta data di nascita al 1686, se non al 1685, che si trascinava dagli anni della monografia di Giuseppe Fiocco<sup>3</sup>, il quale aveva preso per buono il necrologio dell'artista in cui, il 15 luglio 1758, egli era ricordato come settantaduenne<sup>4</sup>. Prima di quello studio, tuttavia, repertori e rapidi profili sul maestro riportavano correttamente la data 1697, sulla base del catalogo della collezione Algarotti redatto non lontano dall'anno della morte di Bonomo, avvenuta nel 1776<sup>5</sup>.

Il padre di Giambattista, Giacomo, di Falzè di Campagna, si trasferì presto a Venezia, esercitando la professione di panettiere<sup>6</sup>. Se anche Giambattista fosse effettivamente nato a Treviso, egli dovette, comunque, giungere piuttosto giovane a Venezia, prima dei diciotto anni, sia perchè egli è ricordato risiedere nella parrocchia di Santa Giustina "dalla sua pueritia" sia perchè Mattio Zais, amico e testimone dello stato libero del 1736, afferma di conoscerlo "da più di 20 anni in qua, essendo andato a studiar di pittore dove esso aveva compito il garzonato". Dal momento che Zais era di Venezia<sup>7</sup>, è facile immaginare che anche la formazione di Giambattista sia avvenuta in laguna e che egli si reputasse veneziano, di fatto, tanto che in Piemonte egli sarà noto come "Crosato veneziano". La correzione della data di nascita proposta da Fiocco e la collocazione di Crosato entro la generazione che è quella di Tiepolo, Bortoloni, Canaletto, ce lo restituisce come partecipe di una nuova fase della pittura veneziana, senza possibilità di inserimento in quel gruppo di pittori protagonisti del trapasso tra la maniera ancora seicentesca e quella settecentesca. Appoggiandosi a quella errata data di nascita, Fiocco aveva buon gioco nel trasformare Crosato da 'rivale' e seguace, a precedente e forse anche punto di riferimento di Tiepolo, non diversamente da Sebastiano Ricci, Antonio Pellegrini e Jacopo Amigoni, con questi ultimi due visti come contigui per stile e ruolo storico.

---

<sup>1</sup> L. MORETTI, *Notizie su Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", XLI, 1987, pp. 217-218.

<sup>2</sup> Si veda *Regesto*. Purtroppo, come osserva lo stesso Moretti, difficilmente si potrà trovare conferma della data e del luogo di nascita del pittore, a causa della perdita dei documenti di battesimo nell'Archivio Capitolare di Treviso, a seguito di un incendio scaturito durante un bombardamento della Seconda Guerra Mondiale.

<sup>3</sup> G. FIOCCO, *Risarcimento storico di Giambattista Crosato*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XCIV, 1934-35, p. 256.

<sup>4</sup> *Appendice documentaria*, doc. XXIV.

<sup>5</sup> G. SELVA, *Catalogo dei quadri dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu Sig. Conte Algarotti in Venezia*, s.l. [1776], pp. VII e XL.

<sup>6</sup> L. MORETTI, *Notizie su Giambattista...*, cit., p. 218.

<sup>7</sup> Ivi, p. 217. Altrettanto scarse le notizie su Mattio Zais che nel 1748, residente in Calle di Ca' Bembo, si dichiara pittore, ma nel 1750 tiene bottega di "imprimidor di tele" a San Lio (si veda F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Venezia 1745-1750: case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, in "Ateneo Veneto", N.S., 36, 1998, p. 137).

Una volta reso il pittore pressoché coetaneo di Giambattista Tiepolo, la nuova collocazione reclamava un cambiamento di rotta, ancora in buona misura da compiere, nella valutazione critica della giovinezza del maestro, sostanzialmente ferma alle considerazioni di Paola Mattarolo<sup>8</sup>, tanto più che Moretti poteva finalmente espungere dal catalogo di Crosato quella *Flagellazione*, del tutto incongrua, attribuitagli da Nicola Ivanoff, da lui scoperta nella Scuola del Crocifisso a San Marcuola<sup>9</sup>.

Le poche notizie documentarie sui primi tempi del pittore, la mancata conoscenza del maestro presso il quale Crosato compì la sua formazione, hanno incoraggiato gli studiosi a tentare ipotesi che solo parzialmente possono trovare giustificazione nelle opere stesse dell'artista. La data di nascita al 1685 e la conferma della *Flagellazione* di San Marcuola a Crosato, infatti, avevano indotto Paola Mattarolo a ipotizzare un esordio del pittore, intorno al 1706, proprio con quest'opera, sulla scia dei tenebrosi seicenteschi, senza un rapporto chiaro con la corrente chiaroscurale di Piazzetta e Bencovich che quelle premesse innovano sulla base di presupposti culturali assai differenti. Tale opera restava un episodio isolato, come la stessa studiosa era disposta a concedere, perché poi l'artista, invece, si sarebbe mosso poi, come intuibile sulla base degli affreschi di Stupinigi, verso Piazzetta, e soprattutto avrebbe compiuto una decisiva esperienza in terra emiliana. Tale ricostruzione parte naturalmente da uno dei pochi punti fermi della cronologia del maestro, prima della partenza per il Piemonte, vale a dire gli affreschi di due stanze in Ca' Pesaro<sup>10</sup>, che, sulla base del matrimonio tra Caterina Sagredo e Antonio Pesaro, sono correttamente databili al 1731, giusto prima del trasferimento del pittore<sup>11</sup>. Accogliendo un suggerimento che era stato già di Rodolfo Pallucchini<sup>12</sup>, Mattarolo proponeva di riconoscere nelle *Allegorie* della Stanza dell'Aurora prove di un contatto diretto con le opere di Domenico Maria Canuti nel Convento di San Michele in Bosco a Bologna. La trama di riferimenti si poteva estendere anche alle nature morte di Pier Francesco Cittadini nel Palazzo Ducale di Sassuolo, che avrebbero determinato una predilezione di Crosato nelle sue opere ad affresco<sup>13</sup>. In realtà la componente emiliana del pittore, come si vedrà poi, può trovare una differente spiegazione e, ad ogni modo, non

---

<sup>8</sup> P. MATTAROLO, *La formazione emiliana di Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 194-204.

<sup>9</sup> Ora Museo Diocesano (cat. R57). L. MORETTI, *Notizie su Giambattista Crosato...*, cit., p. 217. Come nota lo studioso, Zanetti nella sua *Descrizione* del 1753 menziona sì un "Cristo alla colonna" di Crosato nella cappella del Crocifisso di San Marcuola, ma tale ubicazione va individuata nell'attuale cappella dell'Addolorata attigua alla chiesa, ove era presente un ciclo di dieci tele, probabilmente tutte dedicate alla Passione di Cristo. L'opera gli era stata rivendicata dapprima da Ivanoff (N. IVANOFF, *Un ignoto ciclo pittorico di Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", V, 1951, pp. 170-171), quindi confermatagli da Paola Mattarolo, che suggeriva per l'opera una datazione al 1706 circa (P. MATTAROLO, *La formazione emiliana...*, cit., pp. 194-195).

<sup>10</sup> Mattarolo gli attribuisce solo una stanza, quella con gli affreschi intorno alla tela di Angelo Trevisani, detta la Sala dell'Aurora o del Guardaroba di Chiara Pesaro, anche se Egidio Martini aveva già provveduto ad assegnargli anche gli ovali monocromi, con *Storie di Gionone*, di un'altra stanza, intorno alla tela di Girolamo Brusaferrò (E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964, p. 174).

<sup>11</sup> A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *I Palazzi veneziani: la grande decorazione*, in *Venezia l'arte nei secoli*, 2 voll., a cura di G. ROMANELLI, Udine 1997, II, p. 621; G. PAVANELLO, *Temi mitologici nella decorazione monumentale veneziana fra Sei e Settecento*, in *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale 22 marzo-6 luglio 2003 – Salerno, Pinacoteca Provinciale, 19 luglio-19 ottobre 2003) a cura di M. ALBERTO PAVONE, Milano 2003, p. 45.

<sup>12</sup> R. PALLUCCHINI, *Giambattista Crosato*, in "Le Tre Venezie", vol XX, n. 11, (anno XVI), 1941, pp. 605-608; intuizione poi riproposta anche in R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960, p. 26.

<sup>13</sup> P. MATTAROLO, *La formazione emiliana...*, cit., p. 200.

sembra necessario chiamare in causa la necessità di un prolungato soggiorno di studio a Bologna. Inoltre, venendo a trovarsi nella stessa generazione che è, non solo di Tiepolo, ma anche di Bortoloni, di Canaletto, pure l'aggiogamento di Crosato al carro di Pellegrini, Amigoni, Sebastiano Ricci – come suggerito dalle interpretazioni di Fiocco e della stessa Mattarolo – diventa d'un tratto inappropriato e, necessariamente, fuorviante per la corretta comprensione della formazione del maestro. Oltre dieci anni per un pittore sul crinale del secolo a Venezia significano molto, tra Sei e Settecento: sono esattamente gli anni che ne fanno un pittore integralmente settecentesco, filtrando il contatto diretto con lo stile tardoseicentesco (tra accademismo bolognesizzante e ultimi fuochi del tenebrismo prima maniera), e lo proiettano direttamente negli anni dell'arte neo-tenebrosa di Bencovich, di Piazzetta, del primo Tiepolo e, viceversa, dell'ebbrezza del colore neoveronesiano dell'ultimo Sebastiano Ricci e delle invenzioni di luce-colore del Tiepolo a partire dalla metà del terzo decennio del Settecento.

Pochi i punti fermi cui appoggiarsi per tentare una ricostruzione dell'attività del maestro prima del trasferimento a Torino. Al 1729 risale la prima commissione importante di cui ci è giunta notizia: una pala d'altare e una serie di affreschi per la sacrestia della chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia<sup>14</sup>. L'artista aveva superato i trent'anni d'età e altri lavori egli doveva aver compiuto prima di questa data, senza che fino ad ora ce ne sia giunta notizia. Ma una conferma che la prima attività del pittore non fosse caratterizzata da un gran numero di incarichi ci arriva indirettamente da una delle rare citazioni che le fonti antiche gli riservano. Vincenzo Da Canal, infatti, in *Della maniera del dipingere moderno*, che dovrebbe datarsi intorno al 1732<sup>15</sup>, affida a queste poche righe il suo ricordo degli inizi di Crosato: “giovine intelligente del chiaro-scuro, risoluto e bizzarro, del quale si incominciano a vedere opere assai buone”<sup>16</sup>. Il fatto che, solo a questa data, si *incominciassero* a vedere opere di Crosato, significa, come ha osservato Giuseppe Maria Pilo<sup>17</sup>, che il maestro non era certo dei più noti, e che fino a quel momento egli aveva fatto solo sporadica apparizione pubblica. Nel testo di Da Canal traspare un intento didattico: offrire di ogni pittore di cui si fa menzione, gli elementi positivi da cui trarre insegnamento. Crosato è l'ultimo artista di cui egli parla, e nello schema generale di una rassegna di questo tipo non è una posizione di poco conto, come se veramente fosse una novità dell'ultima ora, una ‘giovane speranza’. Egli viene citato insieme ad altri maestri “di buono studio” quali “Angiolo Trevisan, che lavora di vaga e soda maniera, Giambattista Mariotti, Silvestro Manaigo, Jacopo Amigoni, che dipinge con maniera vaga aperta e spedita”<sup>18</sup>. Pittori eterogenei, a dire il vero, ma tutti, per diverse ragioni, non facilmente classificabili, un po' estranei agli stili più diffusi, alle divisioni per scuole.

---

<sup>14</sup> “L'altare della Sacrestia (a S. Maria dei Servi) e di tutte le altre pitture a fresco erano opere dello stesso Crosato, fatte l'anno 1729, quando si distrusse l'altare di legno che vi era, portando in chiesa la tavola di Benedetto Diana, e collocandovi invece quella di Santo Peranda, rappresentante San Filippo” (si veda *Appendice Documentaria*, doc. I).

<sup>15</sup> Riguardo alla datazione del testo di Vincenzo Da Canal, che potrebbe anche essere posteriore al 1735, data che compare nel testo, a proposito dell'*Assunta* di Piazzetta, mentre Sebastiano Ricci vi compare vivente, si veda N. IVANOFF, *Vincenzo da Canal critico della pittura italiana*, in “Arte Veneta”, 25-28, 1958, pp. 117-118.

<sup>16</sup> V. DA CANAL, *Della maniera del dipingere moderno. Memoria di Vincenzo Da Canal V.P. ora per la prima volta pubblicata*, in “Mercurio Filosofico Letterario e Poetico”, Marzo, 1810, p. 16.

<sup>17</sup> G.M. PILO, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone 1976, p. 127.

<sup>18</sup> V. DA CANAL, *Della maniera del dipingere...*, cit., p. 16.

Il testo di Da Canal, se pure da inquadrarsi nell'ambito di un certo accademismo riformato di inizio secolo, ci presenta le preferenze di un amatore del Settecento che guarda ormai con insofferenza alle consuetudini degli artisti della fine del Seicento. Da un punto di osservazione come i primi anni del quarto decennio del secolo, infatti, non era possibile consigliare l'emulazione di "que' moti troppo aperti, sbandati da que' nudi non convenienti del Zanchi e del Liberi, dai molti vestimenti del Fumiani e dalle facce bellettate del Celesti"<sup>19</sup>. E basterebbero queste considerazioni per sgombrare il campo dalle ipotesi di un rapporto troppo stretto con pittori ancora legati alla maniera del secolo precedente, mentre possiamo immaginare che Crosato abbia guardato con interesse ad artisti di differente natura, capaci di muoversi tra le esperienze degli anni tra i due secoli con spirito di riforma, come lo stesso Gregorio Lazzarini<sup>20</sup>, ma anche Antonio Bellucci e Nicolò Bambini. Le fisionomie rotondeggianti di quest'ultimo, per esempio, gli ovali perfetti dai tratti minuti, possiedono qualcosa che non avrà mancato di determinare le predilezioni di Crosato, così come possiamo incominciare a riconoscere sin dalle sue prime prove. Un'opera come la *Santa Giustina* di Antonio Bellucci, invece, recentemente pubblicata da Fabrizio Magani<sup>21</sup>, rivela come Crosato abbia fatto propri i volumi compatti e certi sguardi rivolti al cielo degli artisti di questo particolare momento della pittura veneziana. Secondo Da Canal, un giovane pittore sul principio degli anni trenta a Venezia, avrebbe fatto bene a trarre, invece, dagli artisti viventi, "le sagome de' nudi del Rizzi con la sua nobile maniera, la grazia delle immagini del Balestra, il disegno corretto del Lazzarini, la macchia del Pellegrini e di Giambattista Pittoni, e la franchezza pittoresca del Tiepolo. Così finalmente il buono, ch'è disperso fra' pittori del secolo passato, forse lo studioso pittore lo vedrà in questi viventi più raccolto a lode principalmente de' nostri passati maestri"<sup>22</sup>. A ciò andava infatti associato anche lo studio degli artisti della grande tradizione veneta: Tiziano, Tintoretto, Veronese, Palma il vecchio e Pordenone.

Questi erano gli orizzonti entro cui si poteva muovere un pittore all'inizio della propria attività a Venezia, intorno al terzo decennio del secolo, e certo anche Crosato non sarà sfuggito all'attrazione di una tale "regolata mescolanza" settecentesca<sup>23</sup>. Uno dei maestri a cui Crosato fu più vicino, al principio della sua carriera fu, probabilmente, uno degli artisti sedotti da tale eclettismo, e che, sebbene ancor oggi poco noto, deve avere svolto un ruolo importante in questi anni a Venezia: quell'Angelo Trevisani a cui spesso, nei pochi testi che li menzionano, fa seguito il ricordo di Crosato<sup>24</sup>.

---

<sup>19</sup> Ivi, p. 18.

<sup>20</sup> A conferma di tale indirizzo può essere di qualche interesse la notizia della presenza nell'Ottocento, in collezione Manfrin, di una copia di Crosato da Lazzarini: si veda: *Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2006, p. 79.

<sup>21</sup> Fig. 259. cfr. F. MAGANI, *I pittori di Vincenzo da Canal: Liberi, Dorigny, Lazzarini, Molinari e Bellucci*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di G.M. PILO, Venezia 1999, p. 172.

<sup>22</sup> V. DA CANAL, *Della maniera del dipingere...*, cit., p. 20.

<sup>23</sup> A proposito del panorama della pittura veneziana sulla soglia del 1700 si veda B. AIKEMA, *Molinari & co.: riflessioni sul momento internazionale della pittura veneziana fra Sei e Settecento*, in "Arte Veneta", 63, 2006, pp. 203-208. In particolare, sul rapporto tra questi pittori e il testo di Vincenzo da Canal: F. MAGANI, *I pittori di Vincenzo da Canal...*, cit., pp. 168-173.

<sup>24</sup> Su Angelo Trevisani l'interesse, a parte uno studio di Nicola Ivanoff (N. IVANOFF, *Angelo Trevisani*, in "Bollettino d'Arte", I, 1953, pp. 57-60), è veramente recente. Si vedano in particolare i contributi: U. RUGGERI,

Trevisani per età – nasce nel 1669 – e per la lunga attività che lo vide presente nel panorama artistico veneziano per tutta la prima metà del Settecento, è un artista chiamato a un ruolo di mediatore fra certa pittura seicentesca – Zanchi, Molinari, Bellucci – e gli innovatori come Sebastiano Ricci o, per altro verso, Giambattista Pittoni. Trevisani univa a tale capacità di sintesi il riferimento, come ben evidenziato da Adriano Mariuz<sup>25</sup>, a prototipi accademici bolognesi o romani, tanto che appare ben calibrato il giudizio che Luigi Lanzi poté formulare sullo stile “tratto dal naturale, non mai sublime, ma scelto e conformato in parte alle scuole allora regnanti. Il suo pennello fu diligente e ricercato, specialmente nell’arte del chiaroscuro”<sup>26</sup>. Il chiaroscuro è un’abilità, dunque, che Trevisani possiede in comune con Crosato, mentre la scelta tra le varie opzioni stilistiche delinea il gusto di un pittore capace di selezionare i propri referenti per la creazione di una maniera che può essere considerata un’espressione del ‘barocchetto’ di inizio secolo<sup>27</sup>: disegno accademico, abbigliamenti neoveronesiani, effetti luministici tra fondali scuri, accenti patetici, elementi che un pittore come Crosato poteva trovare estremamente suadenti. Trevisani, tra secondo e terzo decennio del Settecento, viene coinvolto in tutte le più importanti imprese pubbliche veneziane. Intorno al 1715 realizza due pennacchi della chiesa dell’Ospedaletto<sup>28</sup> e tra i linguaggi ben altrimenti aggressivi di Nicola Grassi e, soprattutto, Giambattista Tiepolo, Trevisani sembra indicare una via assai più moderata, pur non apparendo di semplice retroguardia. Le figure sgusciano fuori dal triangolo del pennacchio, con gesti eloquenti occupano interamente lo spazio a loro disposizione, mani e gambe sembrano pendere al di fuori della tela con abile modulazione chiaroscurale. V’è da credere che Crosato abbia guardato con interesse al *San Matteo* (fig. 258), in particolare, a quel gioco di gambe che è già presago del rococò di Pittoni, l’una col ginocchio sollevato e l’altra distesa, su cui netta si profila l’ombra suscitata dalla luce orientata. Una *aisance* e una solidità strutturale che ritroveremo nelle nicchie dipinte da Crosato entro le quadrature di Girolamo Mengozzi Colonna a Ca’ Pesaro e a Stupinigi. Il linguaggio di Tiepolo dovette apparire, in questo momento, di un’aggressività provocatoria, estrema, lontano da qualsiasi mediazione o possibilità di appropriazione: il colpeggiare a macchie, quel tingere inchiostrato che sfregia quasi i volti deformati in maschere, non ha elementi di contatto con questa pittura di Trevisani, così educata e accessibile, capace di un’illusività senza esagerazioni.

---

*Per Angelo Trevisani*, in “Arte Veneta”, XXXIX, 1985, pp. 168-169; A. MARIUZ, *Per Angelo Trevisani pittore “di vaga e soda maniera”*, in “Arte Veneta”, XL, 1986, pp. 108-116; U. RUGGERI, *Nuove opere di Angelo Trevisani*, in *Ex fumo lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, 2 voll., Budapest 1999, II, pp. 53-60; S. MARINELLI, *Notti e giorni di Angelo Trevisani*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. SACCOMANI, Cittadella, 2007, pp. 171-175.

<sup>25</sup> A. MARIUZ, *Per Angelo Trevisani...*, cit., p. 109.

<sup>26</sup> L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, 3 voll., Bassano del Grappa 1795-96, III, pp. 384-385.

<sup>27</sup> A. MARIUZ, *Per Angelo Trevisani...*, cit., p. 112: un gusto che lo accomuna al Balestra e al Bellucci.

<sup>28</sup> Ricca la bibliografia sui pennacchi della chiesa dell’Ospedaletto. Per un quadro generale si vedano: S. SPONZA, *La decorazione pittorica della chiesa dell’Ospedaletto ed il problema della prima attività di Giambattista Tiepolo*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, CXLV, 1986-1987, pp. 213-234 e G.M. PILO, *La chiesa dello ‘Spedaletto’ di Venezia*, Venezia 1985. Sull’intervento di Tiepolo si vedano B. AIKEMA, *Early Tiepolo Studies: I, The Ospedaletto Problem*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXXVI, 3, 1983, pp. 339-382 e, più recentemente, con la proposta di estendere l’intervento di Tiepolo ai due arconi prossimi all’altare maggiore: G. PAVANELLO, *Ancora sul giovane Tiepolo: un disegno per l’Apostolo Giacomo Maggiore e i pennacchi con i Dottori della Chiesa all’Ospedaletto*, in *Il cielo, o qualcosa di più...*, cit., pp. 166-170.

Ancora agli anni venti devono risalire probabilmente le tele di Scandolara (in deposito dalle Gallerie dell'Accademia di Venezia) con lo *Sposalizio della Vergine* e la *Visitazione*, al pari dei pennacchi dell'Ospedaletto ascrittegli da Adriano Mariuz<sup>29</sup>. Il rilucere di colori chiari tra fondi scuri, l'impostazione delle scene con figure di spalle inginocchiate, è un po' il medesimo che ritroveremo in opere di Crosato, riferibili alla giovinezza del maestro, quale il *Transito di san Giuseppe* già a Budapest, o anche la *Presentazione di Gesù al Tempio*, riemersa or ora nel mercato londinese. Ma è possibile rendere ragione di tali contiguità stilistiche anche con due altre tele a *pendant* di Crosato, da poco presentate nel mercato antiquario francese, raffiguranti l'*Allegoria della Pittura* e l'*Allegoria della Scultura*. Opere, invero, che possono collocarsi probabilmente nel terzo decennio del secolo e che sono una preziosa integrazione alla conoscenza dell'arte giovanile del maestro. V'è nelle tele un che di acerbo e incerto tanto nelle fisionomie – si veda in particolare l'*Allegoria della Pittura* – quanto nell'impostazione. Ma vi riconosciamo la predilezione per le volumetrie rotondeggianti, per toni enfatici e patetici, per fondi scuri di sapore, in questo caso, ancora seicentesco. A tutto si aggiunge una sensibilità che già ci introduce al gusto per l'eccentrico e per il grazioso, che diventerà tratto distintivo della sua arte. Qui egli interpreta un soggetto allegorico dei più comuni con un'invenzione capricciosa, trasformando le *Arti* in una sorta di 'accademie-nido', nelle quali le maestre insegnano i rudimenti del mestiere a bambine attente alle loro istruzioni. A ciò si accompagna il gusto esotico dell'ambientazione e degli accessori, con la *Scultura* rivestita con un abbigliamento quasi da odalisca, degno di un'attrice hollywoodiana degli anni trenta. Opere che si possono ben accostare alle *Virtù teologali* di collezione privata romana (fig. 255), tela non a caso disputata tra il catalogo di Crosato e di Trevisani<sup>30</sup>, ma probabilmente da confermare a quest'ultimo, in cui ritroviamo l'intonazione chiaroscurale dell'immagine, il taglio orizzontale ravvicinato – prossimo a certe invenzioni di Antonio Molinari – e, soprattutto, certe fisionomie di sguardi lacrimosi riversi al cielo, che invitano a confronti con altre opere, anche più tarde, di Crosato, come il busto di *Lucrezia* di collezione privata<sup>31</sup>.

Il profilo che Anton Maria Zanetti dedica ad Angelo Trevisani resta di grande intelligenza ed equilibrio, utile a comprendere quali doti vedessero in lui i suoi contemporanei: "Ebbe meritatamente nome di buon Pittore il Trevisani fra' nostri, come quello che faceva molto studio del naturale, ritraendolo con bella e forte maniera; sicchè rilievo e rotondità mostrano le figure sue, per la buona intelligenza del chiaroscuro. Grave fu il di lui stile e ricercato"<sup>32</sup>. Studio dal vero, ma anche eleganza d'invenzione; solidità della struttura nelle figure e uso intenso chiaroscuro. Rispetto alla radicalità della via proposta da Piazzetta e Tiepolo, la maniera di Trevisani poteva apparire maggiormente ricercata, e fors'anche 'colta', più sensibile alla tradizione veneziana consolidata e, al contempo, capace di aggiornamento

<sup>29</sup> A. MARIUZ, *Per Angelo Trevisani...*, cit., pp. 113-114.

<sup>30</sup> Attribuita a Crosato da Egidio Martini (E. MARTINI, *Note sul Settecento veneziano: Sebastiano Ricci, Pellegrini e Crosato*, "Arte Documento", 12, 1998, pp. 111-117), e a Trevisani da Ugo Ruggeri (U. RUGGERI, *Nuove opere di Angelo...*, cit., pp. 53-60). La figura della Carità pare prossima alle invenzioni crosatiane, mentre tutte le altre figure segnalano l'autografia di Trevisani, come d'altronde rivela anche il confronto con la *Fede*, pure di collezione privata, pubblicata dallo stesso Ruggeri. Si veda cat. R39.

<sup>31</sup> Cat. 6.

<sup>32</sup> A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri Libri V*, Venezia 1771, pp. 452-454.



sull'arte centroitaliana. Oltre ad essere autore di composizioni con poche figure monumentali, a ripresa ravvicinata, Trevisani è stato anche inventore di scene più vaste e affollate, come l'immenso *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio* (1732), oggi a Somaglia Lodigiana, ma un tempo nella chiesa veneziana dei Santi Cosma e Damiano, o come questo *Mosè e la prova del fuoco*<sup>33</sup> (fig. 257), che si può proporre a integrazione del suo catalogo, accostabile alle tele di Scandolara, ove ritroviamo l'espedito di alcune figure del primo piano tagliate a mezzobusto, che emergono dal basso, e un'ambientazione entro un'architettura complicata, il gusto per elementi decorativi bizzarri, come il vaso che campeggia nella stanza sopra un alto basamento. Anche in un *Matrimonio mistico di santa Caterina*<sup>34</sup> (fig. 256), la prossimità con le tipologie fisionomiche di Crosato è lampante: volti ovali, con palpebre socchiuse, volumi torniti ed espansi, netti contrasti chiaroscurali su nitidi lineamenti di volti. L'estensione dell'attività di Angelo Trevisani non esclude la possibilità che anch'egli possa, a sua volta, aver cominciato a guardare all'arte di Giambattista Crosato, circostanza che solo un approfondimento della conoscenza del catalogo di Trevisani potrà in qualche modo aiutare a precisare. Le sovrapposizioni di opere tra i due maestri, la prossimità stilistica che rivelano, possono indurre a ritenere più di un caso il fatto che la prima opera databile di Crosato, vale a dire gli affreschi di una stanza di Ca' Pesaro, del 1730-1731, accompagni una tela rappresentante l'*Aurora* di Angelo Trevisani, una della sue poche opere note a carattere decorativo. Ruolo tutto sommato secondario, come nel caso dell'analogo intervento realizzato attorno al dipinto di Girolamo Brusaferrò nella stanza adiacente e che conferma la posizione un po' marginale che il pittore occupa ai suoi esordi.

Ma se la pittura di Angelo Trevisani può fornirci validi spunti per la spiegazione dell'ambito nel quale Crosato viene costruendo la sua arte, solo un rapido *excursus* sulle novità emerse nei decenni chiave per la sua formazione può aiutare a comprendere quel tratto innovativo e spregiudicato con il quale ci apparirà nelle prime opere a lui rivendicabili e, successivamente, nelle prove piemontesi. Il ciclo chiave per la pittura veneziana del terzo decennio del Settecento è ovviamente la serie degli *Apostoli* nella chiesa di San Stae, fra 1722 e 1723, su commissione di Andrea Stazio<sup>35</sup>: il più giovane a parteciparvi è Giambattista Tiepolo, allora ventiseienne. Crosato, quasi suo coetaneo, non è chiamato in causa, a riprova della'estraneità rispetto al giro delle grandi imprese artistiche di questi anni. Ma il ciclo era un'efficacissima istantanea delle tendenze e delle opzioni stilistiche del momento: Gregorio Lazzarini e Nicolò Bambini, con Tiepolo e Piazzetta; Angelo Trevisani e Silvestro Manaigo con Giambattista Pittoni e Antonio Pellegrini, Antonio Balestra e Sebastiano Ricci. Accademismo 'barocchetto', con influenze romano-emiliane, conviveva con i portabandiera delle novità rococò, quali Ricci e Pittoni, e una prima decisa affermazione pubblica della corrente chiaroscurale di Piazzetta e Tiepolo. Si pensi che solo pochi anni prima la pala

---

<sup>33</sup> L'opera è documentata da una riproduzione presente nel Fondo Fiocco della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, con l'attribuzione a Claudio Francesco Beaumont e una collocazione presso una raccolta privata a L'Aja.

<sup>34</sup> Foto nella cartella Angelo Trevisani del Fondo Morassi del Dipartimento di Arti Visive Leopoldo Mazzariol dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

<sup>35</sup> Si veda L. MORETTI, *La data degli Apostoli della chiesa di San Stae*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 318-319

dell'*Angelo custode* di Piazzetta era stata giudicata troppo cara e venduta a Zaccaria Sagredo, sostituita da un'opera di Sebastiano Ricci con il medesimo soggetto<sup>36</sup>.

Non è solo un luogo comune della critica: il riconoscimento del ciclo di San Stae come esemplare delle novità che stavano emergendo nella pittura veneziana, è chiaro anche dalle parole con le quali, secondo Vincenzo Da Canal, Nicolò Bambini avrebbe liquidato l'apparentemente irrisolvibile eterogeneità delle proposte. A San Stae, aveva sentenziato il più anziano dei pittori all'opera, "aveasi giocato a chi peggio lavorava"<sup>37</sup>, sintomo di uno sconcerto, di un'insofferenza, alla quale egli non era in grado di reagire. In particolare le tele di Piazzetta e Tiepolo, rispettivamente raffiguranti *San Jacopo trascinato al martirio* e *Il martirio di san Bartolomeo*, dovevano rappresentare un testo sconvolgente per un artista in crescita come Crosato, di una tale novità che si sarà reso necessario un lungo e laborioso processo mediazione con i precedenti interessi nei riguardi di una pittura più educata, in grado di combinare in modo un po' eclettico tendenze differenti.

Ora che gli studi vengono correttamente a rivendicargli opere come il *Transito di Giuseppe*, già di collezione privata ungherese, e come *Il miracolo dell'Ostia* di Pordenone, riconosciuti a Crosato da Giuseppe Pavanello<sup>38</sup>, dopo una forzata militanza nel catalogo di Federico Bencovich, appare chiaro che pure per Crosato si deve necessariamente parlare di un momento di forte attrazione per la corrente 'neotenebrosa'. In particolare, il quadro di Pordenone rivela, proprio nel denunciato contatto con il dalmata, la cultura entro la quale dovette agire il pittore, negli anni giovanili. Benché l'opera sia contraddistinta da una varietà coloristica estranea a quella di Bencovich, sono certamente debitori di costui l'uso di figure di sguincio, sfuggenti, come se si sottraessero alla vista, la nitida definizione di volumi accarezzati dalla luce.

Appare dunque verosimile che il pittore si muovesse sulla scorta della corrente neotenebrosa, affascinato, al pari di altri giovani come Giambattista Tiepolo, dal magistero di Piazzetta, tanto che non avremmo difficoltà ad immaginarlo – come suggeriva Morassi – tra i ritratti della celebre *Scuola del nudo* di Tiepolo<sup>39</sup>. Una crescita interna, tutta veneziana, sui

---

<sup>36</sup> Oggi Detroit, Institute of Arte; cfr. A. MARIUZ, *L'opera completa del Piazzetta*, Milano 1982, p. 80, n. 22.

<sup>37</sup> V. DA CANAL, *Della maniera del dipingere...*, cit., p. 17.

<sup>38</sup> G. PAVANELLO, *Schedule sei e settecentesche*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 16-17, 1997, pp. 75-78. Catt. 4, 35.

<sup>39</sup> Non c'è naturalmente alcuna fondata ragione di ritenere Crosato allievo di Tiepolo, come ancora capita di leggere (Andreina Griseri è arrivata a ipotizzare una formazione "sui ponti del cantiere" di Udine; cfr. A. GRISERI, *Dell'interpretazione della natura: da Juvarra all'illuminismo*, in "Arte Documento", 7, 1993, p. 150). Ma non è impossibile supporre che Crosato abbia frequentato le accademie di Piazzetta e dello stesso Tiepolo, nel momento in cui esse apparvero a Venezia come i luoghi migliori per formarsi una cultura nuova, radicalmente differente da quella accademica accessibile nel primo decennio. Lo stesso Antonio Morassi, pubblicando il celebre disegno rappresentante la così detta "Scuola di nudo" di Tiepolo, secondo lo studioso da identificare con l'*atelier* piazzettesco, azzardava di identificare tra i presenti anche Giambattista Crosato (A. MORASSI, *A 'Scuola del nudo' by Tiepolo*, in "Master Drawings", 9, 1971, pp. 43-50). Morassi aveva in qualche modo intuito che la cultura entro cui si muove Crosato va identificata con quella più aperta alle novità della corrente chiaroscurale. George Knox ha recentemente proposto di riconoscere nel disegno la scuola di Gregorio Lazzarini (G. KNOX, *Giambattista Piazzetta*, Oxford 1992, p. 211). Come osserva giustamente Adriano Mariuz, tuttavia, nulla traspare "dello stile diligente di Lazzarini, con il suo blando classicismo". Il disegno è invece "significativa testimonianza di una tendenza pittorica d'avanguardia che si viene affermando a Venezia intorno al 1715, antitetica alla posizione di Lazzarini, quanto a quella di Ricci, e di cui è leader indiscusso Giambattista Piazzetta. A suo fondamento è lo studio del nudo dal vero, come a dire un più diretto rapporto con la realtà di natura, analizzata preferibilmente a lume artificiale" (A. MARIUZ, *Ateliers veneziani del Settecento*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2000, p. 6).

primi testi rivoluzionari dell'Ospedaletto, ma, soprattutto, del presbiterio di San Stae, permetterebbe di comprendere assai meglio anche la definizione di un Crosato quale "giovine intelligente del chiaroscuro", che certo, altrimenti, ben poco si adatterebbe alle opere più tipiche della sua arte.

Così il *Transito di san Giuseppe* di Budapest, per quello che è possibile valutare sulla base della mediocre fotografia disponibile, può spettare a questa fase di amor di tenebre che la pittura veneziana pare conoscere nei primi decenni del secolo e che sembra coinvolgere molti degli artisti attivi in questi anni. L'apertura delle ali dell'angelo in primo piano, che l'illuminazione a fasci trasforma in una bianca e una nera, a misurare lo spazio, quel lungo cero sghembo che affiora dall'oscurità, il centro d'ombra della scena ai lati del quale si affacciano i volti della Vergine e del san Giuseppe contratto dallo spasimo, segnalano una cultura consona a un'artista interessato alla pittura di Bencovich e di Piazzetta. In particolare, dal dalmata Crosato apprende che dalla sottrazione si può ricavare un'amplificazione emozionale più che dalla semplice esibizione di volti e sentimenti. Ecco allora braccia che vengono a interferire con la visione, panni poggiati in cui affondare il pianto, figure di spalle che celano un'espressione, e profili perduti che, come quello del frate in primo piano della pala con il *Beato Pietro Gambacorti* in San Sebastiano a Venezia, lasciano inappagati. Ma l'atmosfera da covo di cospiratori, che vive nella pittura di Bencovich, tanto in quella mitologica quanto in quella religiosa, è tradotta in un clima più intimo e domestico di affetti raccolti e tenerezze infantili.

Sono, queste, opere che difficilmente possono essere state concepite dopo quel fatidico 1729 nel quale Crosato risulta attivo per la chiesa dei Servi, e che anzi potrebbero risalire anche indietro, verso la prima metà degli anni venti del secolo. Ad esse, che si candidano per la giovinezza di Crosato, andrà aggiunto anche il *San Sebastiano curato da una pia donna*, già in collezione privata romana. Nonostante l'opera sia sempre stata ritenuta dagli studi sulla pittura settecentesca veneta come autografo giovanile di Tiepolo, anche l'esame della sola fotografia disponibile rende possibile l'espunzione dal suo catalogo: se pure compaiono nell'opera i violenti contrasti chiaroscurali della sua fase giovanile, su influsso della corrente neo-tenebrosa capeggiata da Piazzetta, sembrano mancare del tutto il senso provocatorio della forma, le distorsioni delle fisionomie, il colpeggiare con ammaccature, che si rintracciano nei pennacchi dell'Ospedaletto e, in misura minore, nella tela per San Stae. Viceversa il ruotare d'ombra sul corpo ben modellato del santo, la delicatezza, persino, con cui la luce scivola, s'addensa, ma subito sguscia rivelando di riflesso i tratti della fanciulla che, il mignolo

---

Non si potrà, ad ogni modo, escludere che Crosato abbia avuto contatti più stretti con lo stesso Tiepolo, qualora si consideri anche che Tiepolo, già intorno al 1732-1733, gestiva un'Accademia, in cui erano presenti anche pittori più anziani di lui, come ha rivelato Aikema segnalando il diario del pittore svizzero Johann Balthasar Bullinger (B. AIKEMA, *Tiepolo e la sua cerchia. L'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, Venezia 1996, (Cambridge, Harvard University Art Museum, 12 ottobre-10 dicembre 1996; New York, Pierpont Morgan Library, 17 gennaio-13 aprile 1997), pp. 16-17) anche se non sembra immediato dedurre che il disegno in questione, che si data a verso il 1720 e che lo stesso Aikema pensa rappresentare l'Accademia di Tiepolo, sia la testimonianza di un'attività di un così ampio *atelier* già quando il pittore era poco più che ventenne. Per quanto Crosato potesse riconoscere in questa fase un ruolo guida a Tiepolo sembra estremamente improbabile che tra i due potesse configurarsi un vero e proprio rapporto di discepolato, tanto più che l'impressione che si ricava dal diario di Bullinger è che frequentassero tale accademia in prevalenza artisti foresti, semplici dilettanti, o stretti collaboratori dello stesso Tiepolo. Crosato non mostra mai di accostarsi alla maniera tiepolesca in modo diverso da quello di un intelligente osservatore.

sollevato, accarezza la freccia conficcata nel costato del santo, denunciano un artista differente, che disinnesci l'accentuazione drammatica nel soggetto e pare legato a un senso costruttivo dell'immagine d'impronta accademizzante, nella linea Bellucci-Lazzarini, più di quanto Tiepolo sia in realtà mai stato. L'esame dei dettagli svela come l'autore di questo dipinto sia Giambattista Crosato, nel momento del suo esordio veneziano, intorno alla metà degli anni '20 del Settecento. Proprio il faccino della 'pia donna', le palpebre abbassate all'ingiù, il naso in scorcio, si rivela prossimo a quello della moltitudine di angioletti che popolano le sue opere più tipiche, per non dire del bizzarro *foulard* a righe, di un tessuto che più volte compare nella sua produzione, prestato all'occorrenza per gli impieghi sartoriali più diversi. Così il volto del santo, l'occhio riverso, un tocco di luce sulla punta del naso, col profilo strisciato da un raggio passante, è assai prossimo a quello di Santa Francesca Romana nel *Miracolo dell'Ostia* di Pordenone. Il gioco delle mani che, in alto, s'arrampicano nell'oscurità, intercettando la luminosità spiovente, richiama, ugualmente, quello del quadro già assegnato a Bencovich. Sebbene l'impostazione ricordi ancora certi tenebrosi seicenteschi, quali Zanchi e, soprattutto, Langetti, che rielaboravano soluzioni derivanti da Jusepe de Ribera, sono ancora il maestro dalmata, oltre che Piazzetta e, ovviamente, il primo Tiepolo, gli artisti da chiamare in causa per spiegare la particolare cultura che Crosato impiega per la realizzazione del suo *San Sebastiano*, che è però privo dello scatto del *Martirio di san Bartolomeo* tiepolesco e, già sin d'ora, concepito con una personale declinazione, indulgente alla tenerezza e all'abbandono sentimentale, dell'elemento patetico caro alla corrente chiaroscurale.

L'adesione a tale mondo da parte di Crosato non sembra mai condurlo a una drastica selezione della tavolozza come in certe opere di Piazzetta, realizzate attraverso la variazione di pochi toni di colore<sup>40</sup>. I corpi vengono affondati nell'ombra, ma le vesti fatte brillare, come pietre preziose rilucenti. Ciò è avvertibile anche nel quadro di Pordenone: una certa sobrietà della gamma cromatica sembra imposta dal soggetto stesso, con le monache oblate benedettine e le loro vesti grigie, ma un cielo azzurro illumina lo sfondo, l'angelo in primo piano è drappeggiato di rosso vivo, e un tappeto color oro ricopre i gradini dell'altare. Il chiaroscuro, così come è inteso da Crosato, sembra pertanto non la realizzazione di opposizioni nette quanto, piuttosto, l'occasione per un'articolazione di una luce dosata, ma pervasiva, capace comunque di raggiungere ogni angolo dell'immagine, di accendere una scintilla di colore nell'ombra.

È difficile resistere alla tentazione di collocare in posizione anticipata anche la *Crocifissione* della sacrestia del Duomo di Treviso. L'espressionismo del Cristo, di una crudezza fin sgradevole, un corpo da elettroshock entro uno schema rubensiano, più ancora dell'intonazione cupa dell'immagine, ambientata in uno di quei paesaggi spogli che ritroveremo nei pannelli delle *Metamorfosi*, sembra suggerire un accostamento a questa fase di riflessione sul neo-tenebrismo; mentre la Vergine ha un profilo acuto che reclama confronti con Bencovich, a cui rimanda anche il cromatismo acidulo del verdeazzurro siderale, Crosato non rinuncia al dettaglio prezioso del tessuto di seta a righe nella Maria di sinistra.

---

<sup>40</sup> Si vedano, a questo proposito, le osservazioni di Egidio Martini (E. MARTINI, *La pittura del Settecento Veneto*, Udine 1982, p. 488, nota 108)

Gli anni compresi tra il 1715 e il 1730, rappresentano uno di quei momenti in cui la pittura veneziana conosce un'accelerazione, una veloce evoluzione linguistica, che la porta in breve tempo a una trasformazione radicale. Fino al soffitto con la *Gloria di san Domenico* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo è forse Piazzetta a subentrare a Sebastiano Ricci nel ruolo di *leader* della riforma; poi, almeno a partire dal soffitto di palazzo Sandi, del 1726 circa, con il *Trionfo dell'Eloquenza*, Tiepolo conquista definitivamente il campo per realizzare nel giro di pochi anni una serie impressionante di capolavori, ognuno dei quali rappresenta la conquista di un nuovo stile. Abbiamo così la galleria del Palazzo Patriarcale ad Udine e la serie di dipinti per il salone di Ca' Dolfin a Venezia (1726-1729). A partire dal soggiorno milanese per la decorazione di palazzo Archinto nel 1731 si può considerare in parte conclusa questa fase di sperimentazione travolgente, per una più meditata evoluzione sulla base dei risultati conseguiti. In tale turbine di invenzioni – a cui non fu estraneo l'apporto di Canaletto, che nelle vedute a partire dagli anni venti, quasi precede Tiepolo nell'elaborazione di una colore saturato di luce – uno degli artisti che dovette esercitare il proprio influsso su Crosato fu senza dubbio Giambattista Pittoni, che in questo momento svolge un ruolo più appartato ma decisivo. È infatti nella pittura di Pittoni del terzo decennio che più efficacemente stili apparentemente lontani come quelli espressi dall'eterogenea compagnia impegnata a San Stae poterono trovare mediazione per il conseguimento di uno stile 'rococò', capace di distillare la *rocaille* internazionalizzata dei veneti itineranti quali Sebastiano Ricci e Antonio Pellegrini<sup>41</sup>, il barocchetto accademizzante e, in una certa qual misura, a partire dal *San Tommaso* di San Stae, le tendenze chiaroscurali della corrente 'neotenebrosa'. Franca Zava Boccazzi ha potuto pertanto scrivere che "il fiorire a Venezia di un'arte rococò a gusto latamente europeo, ad alta raffinatissima qualità formale, derivata dalla perfezione esecutiva, è un fenomeno connesso al solo Pittoni"<sup>42</sup>. Ad un certo punto, tra la metà degli anni venti e lo scadere del decennio, Crosato approfondisce la conoscenza dell'arte di Pittoni: un contatto agevolato anche dalla prossimità in uno dei cantieri decorativi più importanti al principio degli anni trenta, vale a dire la decorazione del piano nobile di Ca' Pesaro. Opere come la *Venere vincitrice* (fig. 261), già di collezione privata inglese, secondo Zava Boccazzi da collocare intorno al 1723<sup>43</sup>, presentano i tratti tipici di quello 'pseudo-francesismo' che ha fatto impropriamente parlare di rapporti con Boucher e che può essere sembrato particolarmente seducente a Crosato, tanto che se qualche traccia dell'influenza pittoniana compare già negli stessi affreschi di Ca' Pesaro, rimandi più precisi sembrano comparire anche a distanza di anni, come ad esempio nei *Guardiacaccia* della Sala dei Buffetti nella Palazzina di Stupinigi. La posa serpentinata della figura, che pare la rielaborazione, da un punto d'osservazione tutto settecentesco, delle formule di Parmigianino<sup>44</sup>; i gesti aggraziati e di una composta eleganza; il contrapposto delle

<sup>41</sup> Su questo punto si veda l'articolato profilo di Franca Zava Boccazzi (F. ZAVA BOCCAZZI, *Pittoni*, Venezia 1979, pp. 47-52).

<sup>42</sup> Ivi, p. 52.

<sup>43</sup> Ivi, p. 130, cat. 67.

<sup>44</sup> I disegni di Parmigianino, peraltro, erano a Venezia oggetto dell'appassionato collezionismo di Anton Maria Zanetti. Questi acquistò, infatti, centotrenta disegni di Parmigianino dalla collezione di lord Arundel, già nel 1720 (A.E. POPHAM, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven-London 1971, p. 32). Successivamente Zanetti farà anche incidere a Faldoni venticinque di quei disegni e nel 1731 riuni le proprie incisioni in una raccolta di quaranta chiaroscuri; si veda M.T. ALBERICI, in *Parmigianino tradotto. La fortuna di Francesco Mazzola nelle stampe di traduzione fra il Cinquecento e l'Ottocento*, catalogo della mostra (Parma,

gambe della figura adagiata sulla nuvola; ecco elementi che ritroveremo, tradotti in un linguaggio più immediato, meno 'educato', e di una franchezza che sembra a tratti possedere una forza primigenia, nell'arte di Crosato, per tacere di quei vasi eccentrici che campeggiano nel primo piano e che con le loro fantasiose figure paiono offrirsi da modello per quelli che Crosato porrà nella decorazione di una stanza di villa Torni a Mogliano Veneto. Nella stessa tela con *La Giustizia, la Pace, Minerva e Giove in Ca' Pesaro*, Pittoni pare perfettamente inserito in una congiuntura artistica nella quale si trova consentaneo Angelo Trevisani, pittore in grado di aggiornarsi su tale cultura, tutto sommato non troppo lontana dalle proprie premesse. I tipi fisionomici dai volti ovali, ben modulati da una luce ferma, le figure avvitate, come ravvisabile nella *Giustizia*, ad esempio, sono assai prossimi a quelli crosatiani<sup>45</sup>. Dal punto di vista morfologico, pertanto, la linea Trevisani-Pittoni, sembra quella vincente per comprendere la formazione di Crosato, alla quale andranno tuttavia aggiunti gli stimoli derivanti dalla corrente chiaroscurale e le prime scoperte del colore-luce tiepolesco. Per quanto concerne le scelte cromatiche, tuttavia, ancora una volta la lezione di Pittoni avrà svolto un ruolo significativo: i suoi colori smaltati, artificialmente modellati a una lucentezza minerale e ad una varietà talvolta sin contrastante possono ben avere condizionato alcuni degli esiti iniziali della pittura di Crosato, e anzi costituire un punto di confronto per tutta la sua attività, almeno per quanto riguarda la pittura su cavalletto. Un certo gusto eclettico, dunque, informa gli anni giovanili di Crosato, plasmato però a una sensibilità personale, capace di piegare tutti questi referenti entro un mondo unico e riconoscibile. Viene dunque a cadere la necessità del soggiorno emiliano postulato da Pallucchini e quindi ribadito da Mattarolo. Beninteso, un viaggio a Bologna non è certo circostanza impossibile, magari ad occhieggiare il soffitto di Crespi a palazzo Pepoli, ma l'insistenza sulla componente emiliana della pittura di Crosato pare eccessiva, qualora si consideri, come giustamente fa Nancy Susan Harrison<sup>46</sup>, i molti tramiti che elementi di tal genere avevano per giungere a Venezia.

La nitidezza di certi volumi può risentire senz'altro di un cignanismo di seconda generazione, mediato dallo stesso Bencovich, allievo di Cignani a Bologna, ma anche da Sebastiano Ricci, come ribadito da Annalisa Scarpa nella recente monografia sul pittore bellunese<sup>47</sup>. E lo stesso Piazzetta porta a Venezia numerose delle novità proposte da Crespi, e nel campo della decorazione soffittale, la sua *Gloria di san Domenico* dovette avere impressione duratura su Crosato, che se ne rammenterà allorché dovrà impaginare a Stupinigi il *Sacrificio di Ifigenia* e, ancora più avanti, per la *Gloria di san Francesco di Sales* a Pinerolo.

Se è corretto, come è probabile, il riferimento della decorazione di Ca' Pesaro al matrimonio tra Caterina Sagredo e Antonio Pesaro, nelle *Allegorie* della stanza dell'Aurora e nei medaglioni a monocromo con *Storie di Giunone* dell'ambiente adiacente possediamo il primo tassello sicuro della pittura di Crosato, intorno al 1731, poco prima della partenza per Torino. Entro le semicupolette finte dalla quadratura di Girolamo Mengozzi Colonna, l'artista

---

Biblioteca Palatina, 29 marzo-27 settembre 2003) a cura di M. MUSSINI, G.M. DE RUBEIS, Cinisello Balsamo 2003, p. 148.

<sup>45</sup> Ma si veda anche la *Giunone* (fig. 260) pubblicata da Egidio Martini (E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964, tav. 161) quando si trovava in collezione privata milanese, da datarsi secondo Zava Boccazzi (F. ZAVA BOCCAZZI, *Pittoni*, cit., p. 176, cat. 220) intorno al 1730.

<sup>46</sup> N.S. HARRISON, *The paintings of Giambattista Crosato*, Univ. Georgia 1983 (Ann Arbor 1984), pp. 10-11.

<sup>47</sup> A. SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006, p. 16.

ha immaginato delle *Allegorie* che si protendono verso lo spazio dello spettatore: figure di una tangibilità e di una presenza come si erano viste sino a quel momento solo in Piazzetta e Tiepolo. Anzi, nella collaborazione che Crosato realizza con i pittori specialisti nella quadratura, e con Mengozzi Colonna in particolare, si viene instaurando un rapporto di vera simbiosi, come forse mai riuscirà a compiere Giambattista Tiepolo, la cui fantasia senza freni poteva prendere abbrivio e slancio da una finta architettura, non certo trovare compimento in essa<sup>48</sup>. Crosato sembra un interprete perfetto del genere, anche per un'altra sua abilità: quella della realizzazione di finti rilievi e finte sculture, secondo una consuetudine che sembra svilupparsi più diffusamente a Venezia solo in anni successivi<sup>49</sup>. In un'altra stanza, entro una finta incorniciatura in stucco dello stesso Mengozzi Colonna, Crosato è stato chiamato a dipingere agli angoli quattro medaglioni ovali con *Storie di Giunone*, nei quali è possibile osservare come quell'"intelligenza del chiaroscuro" menzionata da Da Canal potesse essere piegata a fini illusivi di grande verosimiglianza. Già qui Crosato sembra sperimentare una tecnica maggiormente di tocco, libera, capace di ottenere con grande economia di segni il massimo dei risultati di imitazione del rilievo scultoreo. Un virtuosismo che le fonti riporteranno a proposito degli affreschi delle logge di Villa della Regina a Torino e che ha a lungo ingenerato confusione sul possibile ruolo di quadraturista dello stesso Crosato<sup>50</sup>. Tali scene in finto marmo, o in finto stucco, ma con infinite variazioni cromatiche e luministiche, erano il complemento perfetto per la quadratura e permettevano una sorta di mediazione tra la finta architettura vera e propria e la parte figurale e narrativa. Non sembra improbabile che Crosato debba tale abilità anche alla specializzazione come scenografo teatrale. Anche se fino ad oggi non si è stati in grado di reperire documentazione in merito al possibile intervento del pittore nelle scene di Mengozzi Colonna prima del soggiorno torinese, pare ipotesi plausibile la possibilità che il pittore fosse coinvolto a qualche titolo nell'attività veneziana di scenografo dell'artista ferrarese, che fu il responsabile dell'allestimento della stagione dell'Ascensione nel 1728 al teatro di San Samuele e, dall'autunno 1731, al teatro di San Giovanni Crisostomo<sup>51</sup>. D'altronde, è proprio come figurista di scenografia che Crosato, in collaborazione con Alessandro Mauro, fa la sua prima comparsa a Torino nel 1732, ed è probabile che una parte della sua attività giovanile fosse indirizzata in tale ambito. Il rapporto di collaborazione con Mengozzi Colonna si rivela sin da questa prova veneziana perfettamente bilanciato e di grande efficacia. Le figure, come fossero realmente inserite in quegli spazi, sono illuminate tenendo conto della luce reale dell'ambiente, in un *continuum* spaziale e illusivo che segnala l'applicazione della scienza gnomonica, sulla quale Mengozzi Colonna aveva anche realizzato un trattato<sup>52</sup>. La riuscita delle decorazione può essere misurata osservando la qualità eccezionale di quelle erme che seguono la sagoma dell'arco delle semicupole: formate, nella parte inferiore, da una lesena ricurva dell'intradosso dell'arco,

---

<sup>48</sup> A questo proposito si vedano le osservazioni, solo in una certa qual misura condivisibili, di Svetlana Alpers e Michael Baxandall (in S. ALPERS, M. BAXANDALL, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino 1995, pp. 98-103) che parlano di "cattiva riuscita (...) secondo gli standards di Tiepolo" degli affreschi del salone di palazzo Labia a Venezia.

<sup>49</sup> Anche in questo caso, tuttavia, un precedente importante era rappresentato dai monocromi realizzati da Giambattista Tiepolo nella Galleria del Palazzo Patriarcale di Udine.

<sup>50</sup> L. LANZI, *Storia pittorica...*, cit., pp. 384-385.

<sup>51</sup> R. DOMENICHINI, *Girolamo Mengozzi Colonna*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 28, 2004, p. 174.

<sup>52</sup> *Ibidem*. La Gnomonica studia la risposta alla luce degli oggetti e la proiezione delle ombre.

e, in quella superiore, come fosse fiorita dalla pietra dell'architettura, dalla metà di un corpo che non ha nulla da invidiare, in vitalità, con le figure di *Allegorie* ritratte al naturale che si protendono su piedistalli aggettanti. Un'architettura che sembra prendere vita: ecco quanto ha richiesto Mengozzi Colonna dalla collaborazione con Crosato.

Si comprende dunque che la presunta componente emiliana del pittore, così marcata secondo alcuni studiosi da richiedere necessariamente un prolungato soggiorno di studio a Bologna, non è altro che l'adeguamento e la perfetta comprensione delle tecniche e della struttura di quadrature realizzata a Venezia e a Torino da specialisti emiliani. Enfatizzare oltre tal segno tale componente, pare fuori di luogo non appena si isolino quelle figure e se ne ravvisino, invece, assai più, i riferimenti alla contemporanea pittura veneziana, in particolare, come già evidenziato, Trevisani stesso e Pittoni. Semmai, si potrà dir oltre di riferimenti meno scontati ma che possono giustificarsi con la notorietà del modello: alcune delle erme sembrano essere delle divertite citazioni dalla Galleria Farnese di Annibale Carracci, come ad esempio il telamone che si copre il volto con un drappo nascondendosi alla vista. Si è a lungo insistito anche, a proposito degli affreschi di Ca' Pesaro, di un evidente legame con la pittura di Antonio Pellegrini e Jacopo Amigoni<sup>53</sup>. Tuttavia, tale lettura risente anch'essa di un errore di prospettiva, determinato dalla collocazione della data di nascita del pittore nel 1686, e si scontra con l'evidenza dell'analisi stilistica. Il richiamo alla pittura di Pellegrini sembra per molti versi fuori luogo se si considera la consistenza plastica delle figure di Crosato in questo momento della sua attività, e che pare in netto contrasto con le evoluzioni del colore pellegriniano, prossime alla sublimazione gassosa e all'evanescenza in iridescenze scorporanti<sup>54</sup>. Per quanto riguarda i possibili contatti con la pittura di Jacopo Amigoni il problema si fa più complesso, in quanto il pittore sembra in effetti latore di certi stilemi avvicinati agli interessi crosatiani di questi anni. Egli pare consapevole tramite di elementi romani e napoletani che, in una certa qual misura, possono aver attratto l'artista, alla ricerca di una via alternativa all'accademismo dei pittori di transizione. Tuttavia, il percorso di Amigoni, che si svolge in gran parte lontano da Venezia, e lo sottrae all'ambiente artistico lagunare sin dal 1716, rende estremamente complesso valutare l'apporto di questo maestro per un artista in formazione come Crosato. Diversa sarà la situazione più avanti, a partire dal 1739, quando Crosato potrà incrociare la pittura sia a Torino che a Venezia, allorché Amigoni farà ritorno in Italia.

Ad ogni modo, per comprendere la cultura che Crosato dispiega nelle *Allegorie* di Ca' Pesaro, né Trevisani né Pittoni, sono sufficienti per spiegare le differenze di stile che, sin d'ora, egli manifesta rispetto ad entrambi quei precedenti che gli sono stati, evidentemente, presenti. Al principio degli anni trenta, nel campo della decorazione ad affresco, Crosato sembra partecipare ormai di una nuova, ulteriore, fase della pittura veneziana che rinnega anche le intonazioni cupe delle tele dei neotenebrosi, per convertirsi a una pittura luminosa. Tiepolo con i suoi affreschi a palazzo Sandi e poi nel Palazzo Patriarcale di Udine aveva chiaramente aperto una nuova strada, riprendendo direttamente il dialogo con Veronese,

---

<sup>53</sup> N. IVANOFF, *Un ignoto ciclo pittorico di Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", V, 1951, p. 171. Lo studioso definisce le figure "pellegrinesche nella tipologia, amigoniane nel colore ciprioso e latteo".

<sup>54</sup> In tal senso appare fuori luogo l'insistenza di Nancy Susan Harrison nel richiamare l'importanza di tale maestro per la formazione dell'arte crosatiana (N.S. HARRISON, *The Paintings of...*, cit., pp. 14-16).



attraverso il precedente di Sebastiano Ricci; Piazzetta avrebbe seguito a breve giro di anni, con l'utilizzo di un "lume solivo", a partire dall'*Assunta* del Louvre del 1735; nel 1733 Bencovich lamentava con l'amica Rosalba Carriera dell'intenzione di rimuovere le sue opere pubbliche, le pale nella chiesa della Fava e in San Sebastiano. Ma erano verosimilmente i due cicli di affreschi di Tiepolo i testi sui quali Crosato meditò un differente e nuovo approccio con il colore. Un colore capace di inglobare, come dato costitutivo della visione, l'elemento luce. Erano d'altronde interessi che i due pittori hanno in comune in questo momento, che li portano a sperimentare un illusionismo di figure incombenti – si veda in particolare l'Anfione di palazzo Sandi –, un'arte in grado di simulare aperture celesti tanto quanto finte sculture e rilievi. Tiepolo ha come obiettivo una pittura capace di giocare tutti i ruoli, il raggiungimento di un illusionismo totale, la creazione di un'allucinazione partecipata. Per ottenere questo risultato, egli si volge al grande inventore della decorazione ad affresco in area veneta, vale a dire Paolo Veronese. L'interesse per Veronese, in verità, non era venuto meno, almeno sin dalla seconda metà del Seicento, e Venezia, si può dire, non aveva mai cessato di fare i conti con la straordinaria eredità della sua arte. Tuttavia, solo quando Sebastiano Ricci recupera con ritrovata consapevolezza le sue soluzioni cromatiche, quando Antonio Pellegrini pare portare alle estreme conseguenze le premesse implicite nel suo linguaggio, l'arte lagunare conoscerà il cambiamento della pittura secondo formule veramente nuove. Tiepolo, giungendo da un versante nuovo, che non è più quello dell'eclettismo riformato del barocchetto, o del tardo-barocco di Baciccio e di Pagani, ma quello della corrente chiaroscurale, sembra cogliere nella pittura di Veronese le potenzialità di illusione luminosa nel momento stesso in cui andava a specializzarsi nella decorazione ad affresco. Attrezzerie veronesiane erano apparse sin dai tempi della *Crocifissione* di Burano, con la panciuta comparsa dall'inconfondibile vestito a righe larghe; ma è solo ad Udine che Tiepolo sembra appropriarsi di una comprensione più approfondita delle tecniche di Veronese.

Anche Crosato intorno alla fine degli anni venti deve aver preso coscienza delle opportunità nuove che una meditazione della pittura di Paolo offriva alla decorazione ad affresco, e gli esiti maggiori si rintracceranno agevolmente negli affreschi di Stupinigi. Ma già ora, nelle *Allegorie* di Ca' Pesaro, pare di intravedere un chiaro interesse per Veronese, anche nella tipologia fisionomica che viene a intersecarsi con gli ovali e volumi torniti derivanti da Angelo Trevisani. Si vedano in particolare la *Gloria dei principi* o la *Nobiltà*: vestito e accessori sono perfettamente *à la page* con l'ultima moda, quella appunto del recupero di Veronese, che conosce diverse declinazioni e livelli di comprensione. Per quanto riguarda il colore, si tratta verosimilmente di 'riportare in chiaro' le figure che erano state immerse nella notte piazzettesca, ma si andrà probabilmente fuori strada nel ritenere che Crosato seguisse un percorso coerente dal punto di vista dell'intonazione complessiva dell'immagine. Ripensamenti, concessioni a illuminazioni più contrastate potranno riaffacciarsi nuovamente nel percorso, a seconda anche del soggetto che egli era chiamato a rappresentare, soprattutto nel campo della pittura ad olio, dove l'elemento luministico poteva giocare un ruolo di accentuazione drammatica. In tal senso, una scoperta determinante per l'evoluzione dell'arte di Crosato furono le tele con scene di storia romana per il salone di Ca' Dolfin oggi disperse tra Vienna, New York e Pietroburgo. Concluse entro il 1729, esse rappresentano la parola più importante pronunciata da Tiepolo nel campo della pittura di

storia e a questa data sono la dimostrazione dell'applicazione dei principi ottici del colore-luce entro un contesto figurativo, in parallelo con le scoperte che Canaletto andava applicando alla veduta. In quella che può essere considerata l'opera conclusiva della serie, il cosiddetto *Trionfo di Mario* del Metropolitan, v'è l'apparizione di una potenza luminosa, abbacinante e quasi sovranaturale, che investe le figure, anzi le fa rifulgere come materia incandescente. Tutto sembra possedere una chiarezza adamantina, come se dopo un giorno di pioggia si fosse accesa all'improvviso la rivelazione di un cielo azzurro.

Vi si insinuava poi, tra i lampi di colore, un metro eroico-patetico che, con gli opportuni adattamenti e spiritosi controcanti, Crosato saprà cogliere come spunto per certe sue invenzioni, a partire dal ciclo, oggi frammentario, di Villa della Regina. Non a torto, dunque, è stato individuato in Tiepolo giovane uno dei referenti principali dell'arte di Crosato<sup>55</sup>. Possiamo anzi affermare, con buone ragioni, che gli anni dell'apprendistato veneziano, con una varietà di stimoli travolgente, abbiano su di lui agito come una sorta di *imprinting*, e che con tali premesse e problematiche egli abbia poi cercato di confrontarsi per tutta la sua attività. Collocarlo fuori Venezia, proprio in questi anni decisivi, significherebbe costringerlo alla perdita di alcune di queste battute in rapida successione che sembrano spostare sempre più in là difficoltà e obiettivi. Invero, se andiamo all'esame tecnico-stilistico delle opere tiepolesche di Udine e di palazzo Sandi, comprendiamo come Crosato resti fedele all'idea e, in qualche modo la porti anche alle estreme conseguenze, di una forma capace di prendere vita solo attraverso accostamenti di colore puro. Che non significa, come in qualche modo era stato in Pellegrini, rinuncia ai volumi o annerimento dei contorni, ma ricerca di una via esclusivamente pittorica per la formazione di essi, con l'obiettivo di "fingere i rilievi", "far apparire veri i sodi finti", e, in poche parole, ingannare l'occhio.

Dopo le prove di Ca' Pesaro, da figurista in collaborazione con uno specialista della quadratura, Crosato ricompare a Torino impegnato come scenografo teatrale per il Regio, e quindi, con ruoli sempre più di primo piano, tra i decoratori impiegati nei nuovi progetti juvarriani, Palazzo Reale, Villa della Regina, la Palazzina di caccia di Stupinigi.

---

<sup>55</sup> In particolare negli studi di Andreina Griseri e di Egidio Martini. Si veda *infra*: Cap. VI. *La fortuna*.

## II

### *Crosato a Torino: da Villa della Regina a Stupinigi*

È ormai accertato che Crosato fece la propria comparsa a Torino prima di quel 1733 in cui si registra un pagamento per un “sottofornello” per Palazzo Reale<sup>1</sup>. Mercedes Viale Ferrero<sup>2</sup> ha portato l’attenzione su un documento degli Ordinati e dei Libri dei Conti della Società dei Cavalieri del Teatro Regio di Torino, in cui, alla data 17 giugno 1732, lo scenografo Alessandro Mauro si impegna nella realizzazione delle scene per la stagione successiva. Tra i punti dell’accordo si ricorda che “oltre à giovani per l’architettura farà venire un figurista eguale, e non di minore abilità del Sig.r Gio: Batta Crosato”. Da ciò la studiosa ha dedotto che il pittore godesse già di qualche considerazione nell’ambiente piemontese di quegli anni. Poiché Romualdo Mauro e “compagni” furono gli inventori delle scene per le opere rappresentate nella stagione 1730-1731<sup>3</sup> si può ipotizzare, benché né i documenti né i frontespizi dei libretti ne facciano esplicita menzione, che Crosato potesse essere stato coinvolto anche in tali allestimenti teatrali, e aver fatto quindi la sua comparsa a Torino già nel 1730. L’ipotesi pare ragionevole, e non osta più che tanto la datazione plausibile degli affreschi di Ca’ Pesaro, pure del 1730-1731 circa, dal momento che l’impegno come collaboratore figurista per l’allestimento di una scenografia teatrale non dovette implicare da subito un trasferimento prolungato del pittore in Piemonte. Come avverrà anche successivamente, al principio del sesto decennio, Crosato sembra assolvere a impegni su più fronti, sia sul versante torinese che su quello veneziano. Solo dopo avere avuto contezza delle numerose opportunità di lavoro che Torino offriva in quegli anni, egli dovette prendere in animo l’idea di un soggiorno più prolungato, come in effetti possiamo pensare a partire dal 1732-1733 quando risulta attivo in più cantieri della città. Crosato ottenne la commissione per gli affreschi di Stupinigi solo dopo l’incarico assolto per il Teatro Regio, e nel primo documento relativo ai lavori del pittore nella Palazzina di caccia, del maggio del 1733, egli è citato come “Pittore Veneziano dell’opera”, segno evidente, come notato da Viale Ferrero, che era quella l’attività per la quale egli doveva la fama in quegli anni a Torino. Per quanto riguarda il possibile ruolo di Juarra nell’impiego del pittore, insieme ai fratelli Mauro, non è possibile trovare conferma, nelle numerose carte ora rese disponibili sulla committenza artistica del cardinale Ottoboni<sup>4</sup>, dell’intrigante ipotesi che la stessa Viale Ferrero aveva formulato a riguardo di un possibile coinvolgimento di Crosato nell’ambiente artistico

---

<sup>1</sup> A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L’arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino 1963-1982, I, p. 377.

<sup>2</sup> M. VIALE FERRERO, *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al teatro regio di Torino*, in *Venezia e il melodramma*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1978, pp. 47-62.

<sup>3</sup> M. VIALE FERRERO, *Storia del Teatro Regio di Torino. III. La scenografia dalle origini al 1936*, Torino 1980, p. 506, doc. XXIX.

<sup>4</sup> Sulla committenza artistica e il collezionismo del cardinale Ottoboni, si vedano in particolare: E.J. OLSZEWSKI, *The inventory of paintings of cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York 2004; F. MATITTI, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689-1740)*, in “Storia dell’Arte”, 84, 1995, pp. 156-243.

romano, sotto la protezione del cardinale stesso, al pari dei Mauro, ove egli avrebbe potuto entrare in contatto con Juvarra, abituale frequentatore di quella cerchia. Tuttavia, va detto che non era certo Roma il luogo in cui Crosato e i Mauro poterono compiere le prime prove di collaborazione, poiché allestimenti aventi per responsabile Romualdo Mauro, ad esempio, si registrano a Venezia, nel 1726 (al teatro di San Giovanni Crisostomo: *Aldiso, Meride e Selinunte, Siface, Siroe re di Persia*, queste ultime eseguendo un progetto di Marco Ricci; al teatro di San Samuele: *I rivali generosi*), nel 1727 (*Arianna e Teseo*, al teatro di San Giovanni Crisostomo) e nel 1728 (*Argeno*, sempre a San Giovanni Crisostomo, opera peraltro dedicata al cardinale Ottoboni)<sup>5</sup>. Un'attività di Crosato quale scenografo anche a Venezia, benché ancora non documentabile, appare estremamente probabile. Allo stato attuale delle conoscenze, dunque, l'ipotesi più plausibile sembra che Juvarra possa aver avuto notizia delle abilità di Crosato, proprio attraverso la sua collaborazione con il Teatro Regio, dal momento che la scelta degli scenografi era stata delegata, dalla Società dei Cavalieri, al conte Carlo Giacinto Roero di Guarene, architetto dilettante amico dello stesso Juvarra. Quest'ultimo era stato in passato impegnato in allestimenti scenografici al Teatro Regio: lavorare lì rappresentava per Crosato un'entrata privilegiata con la corte e con il grande architetto impegnato nel rinnovamento della città<sup>6</sup>. Straordinario incentivo, infatti, alla creazione di quella che Andreina Griseri ha potuto chiamare "internazionale accademica", furono le fabbriche predisposte per Vittorio Amedeo II, e poi per Carlo Emanuele III, da Filippo Juvarra e, in particolare, il cantiere per la palazzina di Stupinigi. Alcuni degli artisti lì impiegati si trasferirono a Torino chiamati esplicitamente per intervenire in tale progetto: è il caso dei fratelli Valeriani che, secondo il contratto dell'8 marzo 1731, furono interpellati a Venezia, e da lì fatti partire per giungere a Torino il 20 aprile di quello stesso anno<sup>7</sup>. Come detto, è improbabile che Crosato compisse lo stesso percorso e che dunque fosse stato chiamato direttamente da Juvarra per far parte degli artisti impegnati nella decorazione della palazzina di caccia<sup>8</sup>. Nel corso degli anni l'attività teatrale di Crosato dovette, infatti, costituire una sorta di tramite sicuro del pittore per l'ottenimento di altre commesse torinesi, nonché una forma di sostentamento alla quale affidarsi, almeno fino al 1750, nel caso gli fossero venuti a mancare lavori di altro genere. Dalla quantità di incarichi che egli si impegnò ad assolvere per il Regio di Torino, nel corso degli anni, anche dopo il 1736, capiamo anche che sarebbe fuorviante insistere troppo in una rigida divisione della sua attività per soggiorni, prima a Torino e poi di nuovo a Venezia, come se la distanza fra le due città non consentisse, talvolta, la possibilità di adempiere negli stessi anni a commissioni sui due versanti. Certo il gran numero di lavori a cui il pittore assolve al principio del quarto decennio, e poi di nuovo circa un decennio dopo, induce a considerare questi i momenti di massima fortuna del pittore, e di massimo impegno nel campo della pittura decorativa, senza dimenticare che, dipinti, ad

---

<sup>5</sup> C. SARTORI, *I libretti italiani dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 6 voll., Cuneo 1991-1994, *passim*.

<sup>6</sup> Per l'attività di scenografo di Juvarra si veda ancora: M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970.

<sup>7</sup> G. GRITELLA, *Stupinigi. Dal progetto di Juvarra alle premesse neoclassiche*, Modena 1987, p. 296, doc. XXXV.

<sup>8</sup> Giuseppe Fiocco ipotizza cautamente un ruolo di Juvarra nel trasferimento di Crosato a Torino (G. FIOCCO, *Giambattista Crosato*, Padova 1944, p. 34), sostenendo la possibilità di un soggiorno veneto dell'architetto.

olio su tela, potevano anche essere spediti, come aveva d'altronde fatto lo stesso Sebastiano Ricci.

Quando Crosato giunge in Piemonte, Torino era già da qualche tempo uno dei centri più vitali dell'arte settecentesca italiana, un vero 'laboratorio del rococò' capace di far convivere, senza apparente contraddizione, alcuni degli stimoli che li giungevano, attraverso le commesse affidate ad artisti delle più diverse regioni della penisola<sup>9</sup>. Il secolo si era aperto con la commissione a Carlo Maratta della pala d'altare per la chiesa di San Filippo, nel 1700<sup>10</sup>, ed era poi proseguito con gli incarichi per i palazzi reali affidati a Francesco Solimena, Sebastiano Ricci, e Francesco Trevisani. Intorno alla metà degli anni venti, la linea vincente, sostenuta dal primo architetto di Vittorio Amedeo II, Filippo Juvarra, educato nella cerchia del cardinal Ottoboni, sembra essere quella dell'accademismo classicistico d'impronta romana, tanto che Francesco Beaumont viene mandato a studiare nella bottega di Trevisani. Ma tale indirizzo poteva conoscere alcune eccezioni e, in particolare, l'insistenza nel richiedere opere a Sebastiano Ricci segnala, già in questi anni, una predilezione per la pittura veneta, quale vera alternativa all'accademia marattesca. La cappella di Sant'Uberto nella reggia di Venaria, in tal senso, rappresenta una testimonianza importante e quasi sintomatica di tale atteggiamento ambivalente. Gli artisti chiamati a decorare uno dei capolavori di Juvarra con le loro pale d'altare, intorno al 1724, furono Francesco Trevisani, Sebastiano Conca e, per l'appunto, Sebastiano Ricci<sup>11</sup>. La pala di Ricci, raffigurante *La Vergine, l'arcangelo Gabriele e i santi Eusebio, Rocco e Sebastiano*, accesa dai fuochi di un crepuscolo che avvampa al di là della balaustra che delimita il palcoscenico abitato dai santi, è percorsa da un'eccitazione cromatica e luministica che la distanzia nettamente dall'impeccabile lucentezza degli altri quadri del ciclo, caratterizzati da smalti e riflessi lunari suscitati da un'illuminazione da *atelier*. Il possibile dualismo di indirizzi era ulteriormente

---

<sup>9</sup> L'opera giunse a Torino nel 1708, e fu realizzata principalmente dagli allievi di Maratta. Tale complesso ambiente è stato ben illustrato da Andreina Griseri nei suoi molti interventi sull'argomento. Si veda in particolare, per una visione riassuntiva: A. GRISERI, *Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento*, in *Storia dell'Arte italiana. Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. ZERI, Torino 1981, vol. IV, parte I, pp. 526-595. Fondamentale il catalogo della mostra del 1963 e il relativo saggio della stessa Griseri: A. GRISERI, *La pittura*, in *Mostra del Barocco Piemontese. II. Pittura. Scultura. Arazzi*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963) a cura di V. VIALE, Torino 1963, pp. 1-17. Utile egualmente il volume che raccoglie le più importanti osservazioni della studiosa: A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967. Una voce diversa, ma pure significativa, è quella di Mallè (L. MALLÈ, *Le arti figurative in Piemonte. Dal secolo XVII al secolo XIX*, Torino 1974). Più recentemente, per un quadro riassuntivo e aggiornato, si veda anche M. DI MACCO, *La pittura del Settecento in Piemonte*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, 2 voll., Milano 1990, I, p. 33-42 e M. DI MACCO, *Duchi, Madame Reali e Re sabaudi: forme d'arte di corte a Torino dal Cinquecento al Settecento*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia, 12. ottobre 2007-30 marzo 2008) a cura di E. CASTELNUOVO, 2 voll., Torino 2007, I, pp. 260-266.

<sup>10</sup> L'opera giungerà a Torino nel 1708, realizzata in prevalenza dagli allievi di Maratta, Giuseppe Chiari, Andrea Procaccini e Giuseppe Passeri (si veda M. DI MACCO, *La pittura del Settecento...*, cit., p. 33; per le vicende della commissione e della realizzazione della pala: J. WESTIN, *Documentation for a little known work by Carlo Maratti*, in "The Burlington Magazine", 1973, pp. 740-741).

<sup>11</sup> Sulla cappella di Sant'Uberto, e le pale ivi conservate si vedano da ultimo le schede di Francesca Grana in occasione della mostra *La Reggia di Venaria e i Savoia* (F. GRANA, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia, 12. ottobre 2007-30 marzo 2008) a cura di E. CASTELNUOVO, 2 voll., Torino 2007, II, p. 288-292, nn. 18.2-18.5). Le altre tele del ciclo rappresentavano rispettivamente, quella di Francesco Trevisani, *La Vergine immacolata con san Luigi IX re di Francia e il beato Amedeo di Savoia*; quelle di Sebastiano Conca, *La Madonna con il Bambino e san Francesco di Sales*, e *La Madonna con il Bambino e san Carlo Borromeo*.

complicato dalle influenze francesi mediate da Carlo Andrea van Loo, che oltre ai consueti studi presso Trevisani, poteva vantare anche contatti diretti con la pittura transalpina e, in particolare, con François Boucher; nonché dalla presenza di opere di altri artisti napoletani, influenzati dal luminismo sofisticato e teatrale di Francesco Solimena, pure presente con sue opere<sup>12</sup>. Si può affermare, dunque, che Torino rappresentasse in quegli anni il centro di sperimentazione più vario della penisola, il luogo dove linguaggi differenti si trovavano a dialogare sotto il controllo di un progettista visionario quale Filippo Juvarra. Solo parzialmente in grado di aggiornare ai nuovi tempi la tradizione, pure significativa, della pittura seicentesca locale, la cultura artistica piemontese poté rivitalizzarsi col ricorso di opere di artisti stranieri: la monarchia di recente formazione poneva nuove sfide, la necessità di una dotazione di fabbriche e luoghi della celebrazione dinastica, consoni al nuovo *status*. Le scuole individuate come adatte a tale compito erano per l'appunto quella napoletana, romana e veneziana, con, in aggiunta, il ricorso al quadraturismo bolognese, che a Torino poterono trovare, meglio che altrove, il luogo ideale per accostarsi l'una all'altra<sup>13</sup>. Un incontro che sarebbe stato impossibile altrove, dove le influenze esterne venivano comunque riassorbite entro la coscienza di una tradizione più forte, con la quale ristabilire una continuità. Sarebbe esagerato affermare che Torino rappresentasse una sorta di *tabula rasa*, ma non v'è dubbio che la mancanza di una scuola 'forte', di una tradizione riconosciuta, fosse una grande opportunità per lo sviluppo di questo straordinario *melting pot* pittorico, capace di trasmettersi a un pittore come Beaumont, giusto nel 1731 diventato primo pittore del re, al quale, non a caso, Ignazio Nepote attribuiva "quel bel misto del carattere romano, sodo impasto lombardo, chiaro scuro e tinger veneziano"<sup>14</sup>. Per quanto riguarda più in particolare la pittura veneta, l'insistenza nel richiedere opere a Sebastiano Ricci, indica una predilezione che, nel corso degli anni, sembra per certi versi spostare gli equilibri di potere fra le preferenze delle commissioni reali. Ricci ottiene infatti incarichi con una certa frequenza a partire dal 1724 e fino al 1733, pur non trasferendosi mai a Torino, a causa dell'interdetto comminatogli al tempo del suo primo soggiorno. La fortuna raggiunta da Sebastiano presso l'ambiente torinese è documentata anche da ben due sepolcri immaginari che Juvarra gli dedica nel 1735 nelle sue *Memorie sepolcrali dell'homini più insigne di questo secolo conosciuti da Me*, accompagnati,

---

<sup>12</sup> Su tale aspetto: M. DI MACCO, *I pittori "napoletani" a Torino: note sulla committenza negli anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. GRISERI, G. ROMANO, Chieri 1989, pp. 267-322.

<sup>13</sup> Per un panorama del quadraturismo in Piemonte, e le influenze della cultura emiliana in tale ambito, si veda: E. FILIPPI, *Quadratura e quadraturisti nel Piemonte del Settecento. Il nuovo gusto di corte ed i suoi riflessi nelle architetture minori della provincia*, in *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Rimini, Palazzina Roma, 28-30 novembre 2002) a cura di F. FARNETI, D. LENZI, Firenze 2004, pp. 228-241.

<sup>14</sup> Per un quadro aggiornato sugli spostamenti e i viaggi compiuti da Beaumont nel corso degli anni, fondamentali per comprendere la ricchezza degli spunti culturali che crearono tale gusto eclettico, si veda ora: F. MONETTI-A. CIFANI, *Contributi documentari per il pittore torinese Claudio Francesco Beaumont (1694-1766)*, in "Storia dell'Arte", 116-117, 2007, pp. 203-248.

Esemplificativo di tali preferenze cosmopolite è l'episodio della progettazione di una 'peota' veneziana, nel 1731, con i pannelli dipinti realizzati nello studio di Beaumont (si veda A. GRISERI, *Torino 1731: il palcoscenico sul fiume le sue quinte*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D. LENZI, Bologna 2004, pp. 269-275).

in entrambi i casi, da un'urna più piccola per le ceneri del nipote Marco<sup>15</sup>. Lo stesso Ignazio Nepote, presente a Venezia nel 1734, nel suo *Pregiudizio mascherato*, scritto con lo scopo di sfatare il preconcetto negativo nei riguardi della pittura piemontese, dedica numerosi versi a Sebastiano Ricci e alle sue opere, riconoscendolo “nell’inventar a Giacomo / il Tintoretto simile / e nel color seguita / di Paolo le vestigia / questi due grandi mostrano / la fantasia fertile / nel ritrovar un numero / sì grande d’attitudini”<sup>16</sup>. Veronese, in particolare, sembra essere considerato l’artista per eccellenza della tradizione veneta e Sebastiano Ricci una sorta di suo erede settecentesco. Comprendiamo così come Lalande, qualche anno dopo, potesse attribuire a Crosato una consanguineità con l’arte di Veronese, individuando la continuità di una grande tradizione<sup>17</sup>. Veronese godeva di fortuna a Torino sin dai tempi di Carlo Emanuele I di Savoia al quale Paolo aveva inviato una versione del *Ritrovamento di Mosè* e altri quadri tra cui un *Salomone e la regina di Saba*, opere oggi giudicate di collaborazione con il fratello Benedetto Caliari, ma che dovettero contribuire, data la loro destinazione pubblica, a mantenere viva la coscienza della grandezza della sua arte, cui veniva riconosciuta una supremazia per quanto riguarda l’uso del colore. Secondo la biografia scritta dal conte Durando di Villa, Claudio Francesco Beaumont, ancora giovanissimo, nel 1710, tra le sue prime opere avrebbe realizzato una copia da un quadro di Veronese<sup>18</sup>. L’abilità per il colore riconosciuta al pittore veneziano sarebbe stata poi riferita a Sebastiano Ricci, tanto che lo stesso Beaumont nel 1735 si faceva mandare da Venezia l’azzurro oltremare, con la richiesta esplicita che fosse il medesimo utilizzato dal pittore bellunese da poco scomparso<sup>19</sup>. Anche Giambattista Pittoni avrà occasione di giovare di questo clima favorevole per i pittori veneti, prestando la sua opera per la corte torinese e realizzando, fra 1732 e 1733, un *Sacrificio della*

<sup>15</sup> *Memorie sepolcrali dell’homini più insigne di questo secolo conosciuti da Me cav. Filippo Juvarra Architetto e disegnatore per memorie del loro grande nome alcuni nell’armi, altri nelle lettere e molte nel disegno di Pittura, Scultura e Architettura in Torino nel 1735*, Torino, Museo Civico di Palazzo Madama, Gabinetto di Disegni e Stampe, vol III.

<sup>16</sup> I. NEPOTE, *Il pregiudizio smascherato da un pittore, colla descrizione delle migliori pitture della real città di Torino. Ragionamento sdrucchiolo coll’amico Fabrizio, diviso in quattro giornate*, Venezia 1770, p. 46. Tra le opere più celebrate c’erano naturalmente le due tele per il castello di Rivoli oggi alla Galleria Sabauda di Torino, che furono accolte con grandi favori da Vittorio Amedeo II. Ignazio Nepote continua la celebrazione delle qualità dell’arte di Sebastiano, sottolineando la varietà delle attitudini nella tela rappresentante Mosè fa scaturire l’acqua dalla roccia: “Ove Mosè la virgola / sopra del sasso adopera / e l’acque scaturiscono / per ristorar il popolo / osserva quella vecchia / che con aduste labbra / di tracannare affrettasi / il dolce refrigerio / e le assetate pecore / intente sol a bere / e quei, che vasi portano / nappi, scodelle e calici” (Ivi, pp. 46-47).

<sup>17</sup> J. DE LA LANDE, *Voyage d’un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766. Contenant l’histoire & les anecdotes les plus singulieres de l’Italie*, 8 voll., Venezia 1769, I, pp. 241-242. In precedenza Charles Nicolas Cochin aveva più volte ricordato la superiorità di Sebastiano Ricci rispetto agli artisti dell’arcadia marattesca quale Sebastiano Conca. Il versante francese della critica che giungeva a Torino, dunque, era decisamente favorevole all’apporto della cultura veneziana, preferendola nettamente a quella d’impronta romana-napoletana (si veda M. DI MACCO, *I pittori napoletani...*, cit., p. 277). Si ricordi che lo stesso Cochin, in visita a Villa della Regina, giudicò favorevolmente ancora i soffitti di Daniel Seyter, avvertendovi affinità con Veronese (M. DI MACCO, *Duchi, Madame Reali...*, cit., p. 260).

<sup>18</sup> A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme...*, cit., I, p. 99.

<sup>19</sup> Epistolario tra il residente sabauda a Venezia, Marini e il duca d’Ormea del 9, 16 e 23 aprile 1735 (A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme...*, cit., I, pp. 102-103). “Per le pitture alle quali attualmente sta lavorando il signor Beaumont per S.M. si vuole qualche quantità d’azzurro oltremare. Devo però pregare V.S. Ill.ma a farne ricercare e trasmettere un’oncia del più bello e del più sottile del prezzo di L. 45:0:50 l’oncia (D’Ormea a Marini, 9 aprile)”; “V.E: riceverà qui unita una scatoletta che contiene l’oncia d’azzurro oltremare. Ne mandai nel 1733 per ordine della Regina di felice memoria, e me lo scelse il pittore Sebastiano Ricci; ma questi è morto” (Marini a D’Ormea, 16 aprile); “Il signor Beaumont lo trova (l’azzurro oltremare) perfettissimo e desidera perciò d’averne altre due oncie” (D’Ormea a Marini, 23 aprile).

*figlia di Jefte*, destinato al Palazzo Reale di Torino, per una stanza nella quale erano altre opere di soggetto biblico dipinte da Agostino Masucci, Francesco Monti e Sebastiano Conca, a conferma di una persistenza nella volontà di proporre, quasi con intento programmatico, una sorta di paragone fra le scuole, con gusto non privo di un certo curioso eclettismo<sup>20</sup>. Le relazioni artistiche vive tra Torino e Venezia comprendono anche rotte collezionistiche e di mercato, ma non è chiaro quali dipinti, e di che genere, Beaumont farà giungere in Piemonte da Venezia nel 1737, acquistando da un mercante di nome Bodissoni per conto del re Carlo Emanuele III<sup>21</sup>.

Il 30 aprile del 1733 si registra il già ricordato pagamento a Crosato per un “sottofornello” per il Palazzo Reale di Torino<sup>22</sup>, mentre già a maggio di quello stesso anno viene previsto il suo impiego per la decorazione “con ornati e figure” di due ambienti, definiti anticamera, nella palazzina di caccia di Stupinigi<sup>23</sup>. Poiché anche gli affreschi di Villa della Regina possono datarsi a questo momento, essendo stati eseguiti verosimilmente nello stesso momento in cui sono realizzati quelli di Corrado Giaquinto nella parte centrale del salone, comprendiamo come Crosato abbia dovuto affrontare nel giro di poco più di due anni un numero considerevole di lavori giuntigli direttamente dall’ambito delle commissioni regie. In tale serrata agenda sembra di potersi delineare, ad ogni modo, una progressione che vede proprio negli affreschi della palazzina, che gli sono saldati solo nel dicembre del 1734, l’ultimo lavoro al quale egli attese a Torino, prima di tornare a Venezia. Le tele di Villa della Regina possono invece avere impegnato il pittore sovrapponendosi ai due incarichi, potendo egli attendervi nei momenti meno favorevoli per la pittura ad affresco. Precedenti a entrambi i lavori, quale collaboratore di *minusiere*, le opere per l’arredo di Palazzo Reale: non solo i due sottofornelli rappresentanti l’*Allegoria dell’Inverno* e *Venere nella fucina di Vulcano*, ma anche le porte e gli sguanci delle finestre della Camera di Lavoro della Regina, con decorazioni varie di putti<sup>24</sup>. Tali interventi testimoniano della capacità di adattamento del pittore, in grado di impegnarsi egualmente fra grande decorazione, collaborazione da figurista entro quadrature architettoniche o scenografie teatrali, elementi d’arredo, *boiseries*, forse anche pannelli di portantina<sup>25</sup>. Un’attitudine che ne rivela l’adesione ad uno spirito rococò secondo modalità francesizzanti che, se assenti in realtà nell’ambito dello stile, si fanno invece più forti e precise in questa sua abilità ‘micromegalica’ di giostrare fra grande e piccolo, fra vedute celesti e pannelli di un porta, fra nature morte e finti giganti scolpiti,

---

<sup>20</sup> Oggi Genova, Palazzo Reale (cfr. F. ZAVA BOCCAZZI, *Pittoni*, Venezia 1979, p. 129).

<sup>21</sup> Si trattava prevalentemente di dipinti fiamminghi e olandesi: C. MOSSETTI, *La politica artistica di Carlo Emanuele III*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. PINTO, Torino, 1987, p. 26. Per la vicenda, i dubbi e i sospetti nutriti in merito alla bontà dei quadri procurati dal mercante, che aveva confessato allo stesso Sebastiano Ricci di avere falsificato dei quadri nella sua precedente attività in Germania si veda A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme...*, cit., I, p. 103. Il collezionista veneziano dei dipinti acquistati dal re sabauda, con la mediazione di Bodissoni, era un certo Cristoforo Bonlini (si veda B.A. KOWALCZYK, *Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori*, in *Rembrandt: dipinti, incisioni e riflessi sul ‘600 e ‘700 italiano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2002-6 gennaio 2003) a cura di E. HINTERDING, Ginevra 2002, pp. 341-342).

<sup>22</sup> A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme...*, cit., I, p. 377.

<sup>23</sup> G. GRITELLA, *Stupinigi. Dal progetto...*, cit., p. 298, doc. XLI. Si veda *Appendice documentaria*, doc. III.

<sup>24</sup> Il corretto riconoscimento degli elementi d’arredo dipinti da Crosato spetta ad Andreina Griseri, dopo che il documento era già stato trascritto da Baudi di Vesme (si veda cat. 51; A. GRISERI, *Il “Rococò” a Torino e Giovan Battista Crosato*, “Paragone”, XII, 135, 1961, p. 52).

<sup>25</sup> cfr. cat. 9.



mostrando di comprendere il *continuum* decorativo ed estetico che anima molti progetti di Juvarra, vero architetto *designer*. La stanza stessa che ospita l'*Allegoria dell'Inverno*, denominata di Lavoro della Regina, presenta nel soffitto un affresco di Beaumont, commissionato direttamente da Juvarra<sup>26</sup>. È tuttavia il secondo paracamino a fornirci interessanti indicazioni in merito allo stile del pittore di questo momento, che troviamo puntualmente allineato su quelli che erano stati i suoi traguardi veneziani. In *Venere nella fucina di Vulcano*, inoltre, Crosato ci consegna ancora una prova della declinazione spiritosa con la quale egli era capace di interpretare un tema mitologico, trattato con arguzia, sul filo di un'ironia che però non conosce sarcasmo quanto la tenerezza e un invincibile amore per i soggetti trattati: una Venere di una bellezza insolitamente 'classica', quasi intimidita dai nerboruti fabbri dell'officina, è appena scesa dal proprio cocchio; nell'incontro con Vulcano pare esitare e farsi precedere da Cupido che, scattato in avanscoperta, tenta un saluto, pronto però a nascondersi in grembo alla madre; un'ancella, intimorita, ritrae lo sguardo, stringendo a sé una colomba, e consegna alla luce un profilo perduto, secondo un comporre che era già nei primi quadri a lui attribuibili, durante gli anni di formazione a Venezia. Nonostante le lacune sulla conoscenza della prima attività crosatiana, avvertiamo una continuità con le citate tele rappresentanti l'*Allegoria della Scultura* e l'*Allegoria della Pittura*. L'illuminazione contrastata e orientata ci riporta alle predilezioni neo-tenebrose di cui avevamo creduto di trovare traccia nella sua educazione giovanile, così come la modellazione per volumi e superfici compatte con cui è costruito il corpo di Venere, con il volto emergente dall'oscurità ma segnato da un semicerchio d'ombra alla base del collo. Le forme sono concepite come facenti parte di una sorta di sistema solare, che, una volta stabilita la posizione della fonte di luce, ne determina poi zone di luce e d'ombra. Un'impostazione che rivela uno studio approfondito dell'arte chiaroscurale piazzettesca<sup>27</sup>.

A poco a poco la credibilità di Crosato come decoratore cresce sino a farsi strada l'idea di impiegarlo nei cantieri juvarriani, con ruoli sempre più significativi. Nel 1729 Filippo Juvarra, mentre aveva dato avvio ai lavori per Stupinigi, incomincia a riflettere su come trasformare quella che era stata nel secolo XVII la residenza di campagna del cardinale Maurizio di Savoia, nel luogo denominato La Vigna, in una residenza agreste per gli ozi e i divertimenti della coppia reale, in particolare della moglie di Carlo Emanuele III – sovrano nel 1730 –, Polissena d'Assia<sup>28</sup>. Il metro richiesto era ben differente, più intimo e domestico, incline alle divagazioni esotiche delle lacche cinesi<sup>29</sup>, da quello che v'era in animo di adottare a Stupinigi.

---

<sup>26</sup> A. GRISERI, *Il "Rococò" a Torino...*, cit., p. 52.

<sup>27</sup> Quando l'ombra si riaffercherà più avanti ancora, nelle opere ad olio del maestro, non si riproporrà mai con tale concezione per 'corpi celesti', tra riflessi ed ombre orientate, bensì attraverso una struttura pulviscolare di accensioni cromatiche, ben differenti, che può essere di grande aiuto per tentare una scansione cronologica del suo catalogo.

<sup>28</sup> Su Villa della Regina, i contributi più recenti, dopo lo studio di Olivero (E. OLIVERO, *La Villa della Regina in Torino*, con un saggio di O. Mattiolo, Torino 1942), sono legati principalmente all'importante operazione di recupero ad opera della Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico del Piemonte. Si vedano in particolare ANG. GRISERI, *Un inventario per l'esotismo. Villa della Regina 1755*, Torino 1988 ("Biblioteca di Studi Piemontesi"); *Villa della Regina. Diario di un cantiere in corso*, a cura di C. MOSSETTI, Torino 1997; *Villa della Regina: il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di L. CATERINA, C. MOSSETTI, Torino 2005; *Juvarra a Villa della Regina. Le storie di Enea e di Corrado Giaquinto*, a cura di C. MOSSETTI, P. TRAVERSI, Torino 2008. Su Crosato, in particolare: A. GRISERI, *Il gusto di vivere in villa: Crosato*

Allo stesso 1733 deve essere datato il suo impegno in Villa della Regina, per lo meno per quanto riguarda la decorazione ad affresco delle due logge adiacenti al salone. Non deve sorprendere che Crosato fosse impegnato in questa impresa in contemporanea con la sottoscrizione del contratto per la decorazione della palazzina di Stupinigi. Gli anni erano vantaggiosi, l'attività edilizia in grande fermento, gli artisti chiamati ad assolvere a richieste su più fronti ed è, d'altronde, dato ormai comprovato lo scambio di maestranze e la contiguità dei vari progetti juvarriani per la corte reale<sup>30</sup>. In Villa della Regina, in collaborazione con il quadraturista modenese Giuseppe Dallamano, egli realizza le *Allegorie delle Stagioni*, immaginando putti intenti in varie attività (a giocare nella neve riparandosi dal freddo, riposare nella calura, spremere vino dai tini, immersi in cespi di fiori) e finte sculture adagate sopra gli archi delle finestre del salone, con annesse nature morte di vasi di fiori. Le superfici che egli si trova a decorare non sono delle più agevoli, strette e lunghe, negli anditi risparmiati dalle colonne all'interno del salone. Per risolvere tali difficoltà egli adotta, come sarà poi nel *Sacrificio di Ifigenia* a Stupinigi, un sistema compositivo che prevede una distribuzione perimetrale delle figure. I gruppi di putti vengono così ad occupare le estremità, andando a configurarsi come delle sovrapposte rispetto agli ingressi per le stanze degli appartamenti della villa.

Tuttavia, benché lo stato di conservazione ne abbia compromesso in alcuni punti la tenuta, si osserva, in particolare nelle finte sculture, quella capacità della sua pittura ad affresco, che si potrà apprezzare anche a Stupinigi, di far splendere i bianchi, per sovrapposizioni abbaglianti, quasi a corpo sullo strato d'intonaco, come se assorbissero la luce, e che hanno fatto pensare, ad alcuni commentatori, agli effetti che saranno di Subelyras<sup>31</sup>. Inquadrate dai tondi poste sopra le colonne del salone, tali creature appaiono visibili anche da altri punti dell'ambiente: sculture, insomma, come erano già negli stipiti di Ca' Pesaro, possedute da una carica espressiva e patetica del tutto inedita. Screizature di colore, sparso dai petali gettati dai putti in volo nel cielo immaginato oltre la quadratura, conferiscono all'insieme una multiforme varietà che accompagna bene i coevi affreschi di Corrado Giaquinto nel salone. Si data dunque a quest'anno il primo contatto con l'opera del pittore d'educazione napoletana, che certamente, anche in futuro, sarà punto di riferimento per Crosato<sup>32</sup>. Nel salone di Villa

---

con Juvarra, in *Juvarra a Villa della Regina. Le storie di Enea e di Corrado Giaquinto*, a cura di C. MOSSETTI, P. TRAVERSI, Torino 2008, pp. 51-58.

<sup>29</sup> Si veda ANG. GRISERI, *Un inventario per l'esotismo...*, cit., p. X.

<sup>30</sup> C. MOSSETTI, *I Gabinetti di Villa della Regina. Modelli e confronti*, in *Villa della Regina...*, cit., pp. 128-129. Ciò non riguarda soltanto i frescanti, ma coinvolge anche ebanisti, stuccatori, mobiliari e altri decoratori, secondo una volontà di controllo e di progettualità globale che è tratto caratteristico dell'esperienza torinese di Juvarra.

<sup>31</sup> A. GRISERI, *Il "Rococò" a Torino...*, cit., p. 60; G. ROMANO in *Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recupero e restauri 1968-1976*, catalogo della mostra (Vercelli, Civico Museo Francesco Borgogna, maggio-settembre 1976), Torino 1976, p. 36.

<sup>32</sup> Sulla presenza di Giaquinto a Torino e le ipotesi di datazione sui suoi due soggiorni si vedano: M. DI MACCO, *I pittori napoletani...*, cit., 282-322; M. DI MACCO, *Corrado Giaquinto a Torino*, in *Corrado Giaquinto il cielo e la terra*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana-Palazzo Romagnoli 9 dicembre 2005-15 marzo 2006) a cura di M. SCOLARO, Bologna 2005, pp. 53-62; nonché, più recentemente, M. DI MACCO, *Corrado Giaquinto a Villa della Regina*, in *Juvarra a Villa della Regina. Le storie di Enea e di Corrado Giaquinto*, a cura di C. MOSSETTI, P. TRAVERSI, Torino 2008, pp. 71-82. Per i contatti Giaquinto-Crosato, si veda già la prefazione di Antonio Morassi a M. PRECERUTTI GARBERI, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, prefazione di A. MORASSI, Milano 1968, p. 21.

della Regina si ha già una prima percezione di quella parlata multiculturale che, sotto la supervisione unificatrice di un architetto geniale, era capace di associare, senza alcun apparenza di contrasto, un pittore veneto e uno d'estrazione meridionale, con la collaborazione di un quadraturista emiliano.

In Villa della Regina Crosato viene impiegato anche nella realizzazione di ben quattordici sovrapposte con temi mitologici, segnalate nel 1961 da Andreina Griseri<sup>33</sup>. Solo sei di queste sono sopravvissute alle razzie succedutesi nel corso degli anni di abbandono della villa e ciò limita purtroppo la valutazione delle prime opere ad olio su tela databili con una certa sicurezza. Anche in questo caso, dunque, il nostro giudizio potrà essere condotto sulle mediocri riprese fotografiche disponibili, che si rivelano, ad ogni modo, una testimonianza preziosa e poco sfruttata per la comprensione, almeno, della struttura compositiva con la quale erano impaginate le scene. Ecco riaffiorare dunque, il tenebrismo cruento nell'*Apollo e Marsia*, di sapore langettiano, che recupera i precedenti seicenteschi, attraverso l'impiego di corpi nudi, tesi, che oscillano, s'inclinano, sottoposti alle onde d'urto di una forza alla quale sembrano abbandonarsi. Riconosciamo in Marsia, in quella mano aperta alla luce, in quel busto sincopato, nobilitato dalla luce che lo fa sbocciare dall'ombra, i medesimi tratti del *San Sebastiano curato dalla pia donna*, già attribuito a Tiepolo. La pozza buia al centro, fra i due corpi, sembra accentuare questa impostazione drammatica e sentimentale della scena, che ritroviamo nello spezzarsi asimmetrico di Procri tra le braccia di Cefalo piangente, con le gambe della morente, trafitta da un'enorme freccia, gettate in avanti a mo' di *repoussoir*, lo sguardo umido che rimanda alle eroine di Angelo Trevisani. I ricordi tiepoleschi si fanno evidenti, nella scena esoterica della *Medea che ringiovanisce Esone*, con il corpo riverso del padre di Giasone, ricalco del cadavere in primo piano ne *La presa di Cartagine* di Ca' Dolfin, opera che dovette essersi impressa nella mente del giovane pittore prima della partenza per Torino, e non soltanto per alcune riprese tipologiche. È probabile, tuttavia, che tale accentuazione di netti risalti creati da illuminazioni a fascio, abbia ritrovato un rinforzo dal contatto con l'opera di Francesco Solimena, di cui a Torino, sin dagli anni venti, si conservavano capolavori straordinari, nella chiesa di San Filippo e a Palazzo Reale. Ignazio Nepote rammentava il pittore napoletano come "Dotato di gran spirito / nell'inventare fertile / bizzarro nel comporre / con chiaroscuro terribile"<sup>34</sup>. E proprio il *chiaroscuro terribile* dovette apparire a Crosato, giungendo a Torino – dopo che già a Venezia egli poté aver veduto sue opere, per esempio le sette tele conservate in collezione Baglioni – come uno degli elementi più affascinanti della sua arte. Ora, di fronte al lampeggiare fosforico del *San Filippo Neri intercede per la città di Torino presso la Madonna con il Bambino*, del 1723 circa, egli può cogliere un'esperienza di continuità rispetto al neotenebrismo veneziano, a cui guardare con curiosità, allargando l'ambito dei propri referenti. Per quanto riguarda la sua produzione da cavalletto, l'opzione chiaroscurale, su tali stimoli, dovette pertanto perdurare ancora ai primi anni del quarto decennio del secolo. Le composizioni sono spesso inserite in stipate ambientazioni architettoniche, che schiacciano i protagonisti nel primo piano. Vi troviamo il basamento di una colonna tortile a fondale della *Semiramide*, e lesene e colonne scanalate per

---

<sup>33</sup> A. GRISERI, *Il "Rococò" a Torino ...*, cit., p. 59. Per i soggetti possiamo avvalerci dell'inventario del 1755 pubblicato da Angela Griseri (ANG. GRISERI, *Un inventario per l'esotismo...*, cit, pp. 17, 22).

<sup>34</sup> I. NEPOTE, *Il pregiudizio smascherato...*, cit., p. 3, a proposito della pala della chiesa di San Filippo.

la *Sofonisba* ispirata che s'accinge a bere il veleno, come per l'*Achille tra le figlie di Licomede*, che sguaina la spada estraendola da un forziere di nature morte risplendenti: vasi, gioielli, strumenti musicali.

In *Teti a cavallo di un delfino* e nel *Ratto d'Europa* – che si conservano ancora *in loco* – i corpi, piegati a flessuosi *déhanchements* di memoria pittoniana, paiono riflettere di luce propria, mentre il colore ha una morbidezza di cera fusa, con improvvisi viraggi. Il pittore sembra riflettere sul giovane Tiepolo anche nella figura femminile distesa che occupa l'angolo destro del *Ratto d'Europa*, la cui veste è percorsa da bagliori e affondi scuri. Sono tutte figure di grande presenza scenica, di uno strapotere quasi fisico nell'accamparsi nel primo piano dell'immagine, smaniose di possedere il palcoscenico, certo ben diverse dalla grazia già rococò delle sovrapposte di Corrado Giaquinto con *Storie di Enea*, pure dipinte per Villa della Regina, ma oggi al Quirinale, dove figure più minute, un comporre più fitto, sembrano offrire un'alternativa di cui Crosato farà tesoro più avanti<sup>35</sup>.

Alla metà circa del 1733 e poi per tutto il 1734 risalgono i lavori per la palazzina di caccia di Stupinigi, con una sequenza che, secondo ipotesi formulabili sulla base dei pagamenti, sembra procedere dalle Sale degli Scudieri e dei Buffetti, per poi proseguire nell'Anticamera della Regina, con un coinvolgimento del pittore, dunque, sempre maggiore. Se nelle due sale, infatti, il suo ruolo, è quello di collaboratore di un quadraturista come Girolamo Mengozzi Colonna, nell'anticamera Crosato si ritrova a impaginare da solo, senza alcun aiuto prospettico, la scena con il *Sacrificio di Ifigenia*. Il ruolo preponderante che anche i contratti stipulati sembrano conferire a Mengozzi Colonna rendono abbastanza improbabile che il suo nome fosse stato suggerito da Crosato stesso, come recentemente ipotizzato da Domenichini<sup>36</sup>. Sarà stata, piuttosto, la felice circostanza di trovarsi ad operare di nuovo insieme a Torino, dopo la prova veneziana di Ca' Pesaro, a rendere naturale l'associazione tra i due, e forse andrà indicato proprio in Mengozzi Colonna la causa di un coinvolgimento di tale portata all'interno del cantiere di Stupinigi, dopo che Crosato aveva già iniziato a dare prova di sé in alcuni significativi, ma limitati, interventi tra i vari progetti juvarriani. Nella Sala degli Scudieri, le *Stagioni* sono pronte a scattare dai piccoli anditi ovali che a stento le ospitano, paiono, anzi, essere colte nell'attimo del primo passo compiuto verso il mondo reale, un piede poggiato sicuro lungo il cornicione, le ombre che si sdoppiano sul fondo della nicchia. Opere per le quali si è a lungo insistito, come già per le *Allegorie* di Ca' Pesaro, in merito al possibile contatto con la pittura emiliana e che si giustificano, in verità, con la prosecuzione di un rapporto di collaborazione con un maestro verso il quale Crosato sembra realizzare un perfetto connubio, nel quale le figure non sono elementi sovrapposti alla quadratura, quanto, piuttosto, connaturati ad essa. Si prenda, in particolare, la figura di vecchio intento a scaldarsi a un braciere che poggia su un piano di posa immaginario, come pendesse nel vuoto, ma così credibile che la mano offerta al fuoco, subito proietta un'ombra alle sue spalle. A tale reclamo

---

<sup>35</sup> Le quattro sovrapposte, già inventariate in passato come opere di Crosato, erano comunemente ritenute come nate per il castello di Moncalieri, dal quale provenivano. Tuttavia, il recente ritrovamento dell'inventario del 1755 di Villa della Regina ha permesso di appurare definitivamente l'originaria destinazione (ANG. GRISERI, *Un inventario per l'esotismo...*, cit., p. XXIX). Esse si possono datare intorno al 1735, al tempo cioè del secondo soggiorno di Giaquinto e pertanto possono aver esercitato un influsso su Crosato solo a partire dalla seconda metà del quarto decennio (M. DI MACCO, *Corrado Giaquinto a Torino...*, cit., p. 61).

<sup>36</sup> R. DOMENICHINI, *Girolamo Mengozzi Colonna*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 28, 2004, p. 177.

di vita, per le figure al naturale, si accompagnano elementi decorativi, non meno straordinari nella loro resa mimetica, come le nature morte inserite negli spazi di connessione tra l'architettura e la finta cornice del quadro centrale: gruppi di pescato, di ortaggi, di fiori, selvaggina, e trofei di caccia, come si conviene a una palazzina dedicata a Diana. Crosato gioca a mimare tutto l'esistente, senza preoccuparsi di risultare verosimile, quanto di restituire, in libera combinazione, l'immagine della vita. Al centro, nella scena di *Apollo e il Pitone*, il pittore, come è stato giustamente osservato<sup>37</sup>, concepisce la scena come un finto quadro riportato, senza ricercare connessioni con la quadratura tutt'attorno. Ne sortisce una scena insolita, asimmetrica, concepita per una lettura privilegiata e orientata, con un lato soltanto dell'immagine ad ospitare la fascia di terreno su cui sta Apollo. Su tutto, però, è la tecnica straordinaria di una pittura in grado di dare vita a un dio del Sole dal crine fiammeggiante, un poco agitato da un rossore di concitazione, il panno rubino svolazzante a intercettare la luce, e ad una quadriga di cristallo, tutta bianchi e grigi, appena ravvivata dal verde acqua e dal rosa pallido delle vesti leggere delle Ore, come affiorasse, emergendo dal fondo, sulla superficie del mare, e che possiede, veramente, la distanza perfetta dei sogni che giungono da un altro mondo.

Nella sala dei Buffetti, Crosato convoca giovani cacciatori e fanciulle. Il passo verso di noi di queste figure dipinte è ormai compiuto, hanno scavalcato il limite della quadratura: sono a portata di mano, oltre che di sguardo, creature di un mondo magico, cui il gioco della pittura ha dato una vita che, in qualche modo, pare mettere in discussione la natura della nostra. Si è parlato di realismo, persino di verismo, per queste figure un poco maleducate e piene, anche, di 'sagra campestre'<sup>38</sup>. Ma ciò va ribaltato: perché se i protagonisti hanno del popolaresco, nei tratti e nei modi, il mondo a cui accediamo è quello di una fiaba, della narrazione immaginata, sognata, che ci porta a evadere dalla realtà più che ad avvicinarsi ad essa. Sono figure *in limine*, abitano la soglia, tanto più appaiono reali tanto più ostentano la loro natura magica e fittizia. È proprio la mancanza di un soggetto ben preciso che le pone al di fuori del mondo della mitologia e dell'allegoria, a conferire loro quel tratto vagamente allucinatorio, di ospiti perenni, senza tempo. Un'adunata che gioca a dichiararsi provvisoria – il cinturone posato alla curva della mensola, il cane che ha seguito la coppia di padroni e annusa incuriosito una gru – ma bloccata dall'eternità della pittura. Eccentrico *couturier*, Crosato ha vestito la fanciulla seduta sulla mensola con accostamenti audaci e a dir poco bizzarri, quasi alla zingaresca: un tessuto a righe veronesiane per la gonna, un gambaletto tutto lacci per calzatura, e come copricapo un fantasioso piumaggio, quasi fosse un'abitante del nuovo mondo. Con pochi tocchi, quasi raccogliendo i primi accessori trovati, la posa pittoniana viene trasformata, resa viva e quasi irriconoscibile. D'altronde, sono figure che di Veronese non possiedono solo qualche dettaglio d'abbigliamento, ma anche l'aspirazione alla creazione di un contatto con l'osservatore, l'irruzione illusoria di una 'porta' tra i due mondi, della finzione e della realtà, che Paolo aveva inaugurato a villa Barbaro a Maser.

Ancora a Stupinigi, nell'Anticamera della Regina, Crosato è chiamato alla prova più impegnativa, la decorazione dell'intera volta con il *Sacrificio di Ifigenia*. Senza avvalersi più

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 222.

<sup>38</sup> A. GRISERI, *Aequa potestas "tra architettura e pittura"*, in *Stupinigi: luogo d'Europa*, a cura di R. GABETTI e A. GRISERI, Torino 1996, pp. 59-82.

di alcun elemento quadraturistico, egli imposta la scena immaginando lungo il cornicione una linea di terreno che ospita i personaggi, secondo una soluzione tardobarocca che si può fare risalire indietro a Luca Giordano ma che aveva trovato ampia applicazione anche in Veneto, in Sebastiano Ricci, e, più recentemente, in Tiepolo, a palazzo Sandi. Pur scegliendo un punto di vista privilegiato, Crosato si premura di rendere leggibili tutti i lati della composizione. Linee guida diagonali indirizzano lo sguardo all'esplorazione di tutto lo spazio dipinto, dividendo e, al contempo, associando i vari gruppi. Armi, vasi<sup>39</sup>, oggetti preziosi, ancore di nave, poste lungo il cornicione e aggettanti verso lo spazio reale, contribuiscono a rendere accessibile e quasi tangibile l'insolita e un poco bizzarra comitiva di soldati e familiari achei chiamati a raccolta nella residenza sabauda.

Crosato non spalanca visioni come Tiepolo, ma suscita apparizioni fiabesche. La sua opera va gustata per brani, così concepita com'è con lo scopo di distrarre lo spettatore, nel senso proprio del termine, sottraendolo al suo mondo, per condurlo fuori strada, e, a poco a poco, in una *féerie* di volti pensosi e sorridenti dove il dramma non è mai completo, o senza speranza; d'altronde, anche in questo esprimendo un'anima del Settecento, perfettamente rappresentata dall'episodio del *Sacrificio di Ifigenia*, non a caso tanto amato<sup>40</sup>: una fanciulla in pericolo, una scelta dolorosa da compiere, lacrime da spargere, addii da protrarre, ma anche imprevisti capovolgimenti, ricongiungimenti insperati. Tanta *suspence* ma lieto fine assicurato. Crosato riesce a trasformare questo soggetto ricorrendo a una emotività a fior di pelle, instabile, dove il tono scelto sembra mutare di segno ad ogni gesto, quasi ad ogni figura, come se diversa fosse la consapevolezza degli attori, la loro capacità di immedesimazione. E allora il fanciullo, rosso per lo sforzo, che a stento riesce a trasportare un vaso più grande di lui; una fanciulla inturbantata che si adagia sulla scalinata dell'ara, come rapita dallo sconforto, e l'altra, che s'inginocchia non volendo lasciarla andare; Agamennone solo un vecchio traballante che si appoggia al bastone, il pesante mantello di pelliccia impigliato al grottesco spadone; il soldato che s'accascia a terra, il volto poggiato alla mano a pugno, lo sguardo perso in un pensiero triste, che interroga malinconicamente lo spettatore – è forse il fidanzato di Ifigenia? –: tutti protagonisti di questo teatrino incantato, che è più quello delle marionette per divertire, che quello del grande melodramma, una meravigliosa stanza di giocattoli, con bambole, cavallucci a dondolo e soldatini<sup>41</sup>. Ma dall'assidua frequentazione teatrale Crosato almeno una cosa poteva avere appreso, vale a dire il principio, così bene espresso da Gravina (*Della tragedia*, 1715), che “non si parla mai abbastanza al cuore degli spettatori, che è la sola arte del teatro, dove nulla è capace di piacere, se non quel che commuove gli affetti, e che fa impressione sull'anima”. Crosato ci fa commuovere, intenerire, sorridere, più volte insieme,

---

<sup>39</sup> Sull'ossessione dei vasi nella cultura juvarriana di quegli anni si veda: A. GRISERI, *I nuovi protagonisti della decorazione*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. GRISERI, G. ROMANO, Chieri 1989, p. 248. Un'ossessione che sembra trasmettersi in breve tempo allo stesso Crosato che ne farà ampio uso in quasi tutte le sue decorazioni ad affresco e che dispiegherà, in versione preziosa e rilucente, in molte delle sue tele ad olio.

<sup>40</sup> Per una disamina sulla fortuna del tema in ambito letterario, per tutto il Settecento, da Goethe a Glück, si veda A. GRISERI, *Arcadia: crisi e trasformazione...*, cit., pp. 584-585. Per un possibile legame tra *Dell'arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni (1728) e l'affresco di Crosato: M. VIALE FERRERO, *Storia del Teatro Regio* ..., cit., pp. 130-131. Più in generale sul tema, e le varie riprese dettate anche dal ricordo della *Naturalis historia* di Plinio: E. HÉNIN, *"Iphigénie" ou la représentation voilée*, in “Studiolo”, 3, 2005, pp. 95-132.

<sup>41</sup> Si veda anche N.S. HARRISON, *The paintings of...*, cit., p. 5.

secondo una strategia di presa sull'anima dello spettatore, che vuole essere avvinto, irretito, letteralmente divertito. Egualmente dirà Francesco Algarotti nel suo *Saggio sopra l'opera in musica* che “quanto di più attrattivo ha la Poesia, quanto ha la Musica, e la Mimica, l'arte del Ballo e la Pittura, tutto si collega nell'Opera felicemente insieme ad allettare i sentimenti, ad ammaliare il cuore, e fare un dolce inganno alla mente”<sup>42</sup>.

Il colore non conosce né le evanescenze di Antonio Pellegrini, né il senso costruttivo, tettonico, delle pennellate di Giambattista Piazzetta, con il quale pure condivide la robustezza d'impianto plastico in alcune figure, come già giustamente sottolineato da Fiocco<sup>43</sup>. Assistiamo invece a un vero proprio colore vibrato, pulsante, la cristallizzazione di una materia fotosensibile sul punto di mutare di stato, come se la luce ne alterasse la stabilità, la stessa struttura molecolare. Il principio di una forza già operante ora, che raggiungerà i suoi strabilianti risultati negli affreschi di villa Maruzzi Marcello a Levada. Non è possibile affermare che tutto ciò non abbia legame di parentela con i coevi raggiungimenti di Giambattista Tiepolo<sup>44</sup>, tuttavia è vero che i risultati, e non solo sul piano della sensibilità del racconto, sono assai differenti. Crosato è capace di innervare le fonti primarie della sua arte, che vanno identificate nell'accademia riformata di primo Settecento e nel rococò internazionalizzato di Pittoni, con il colore-luce tiepolesco, intraprendendo un percorso di grande coerenza nel campo dell'affresco che lo porterà alle estreme conseguenze di tali premesse stilistiche. Il soggiorno piemontese, in queste date cruciali dei primi anni trenta, non significa soltanto che Crosato si inserisce in questo dialogo serrato di novità e di diversi linguaggi, magari con intento polemico, ma che egli alimenta una dialettica in cui il suo apporto non appare limitato a una dogmatica esibizione delle proprie radici venete, con intento anti-accademico e anti-classicistico. Ciò che è mancato sinora, nella valutazione critica della sua attività, a partire da questi anni piemontesi è la valutazione di un complesso rapporto di dare-avere, nel quale Crosato non si pone in semplice antitesi con la “pompa trionfante” di Beaumont, di Conca e di Trevisani. Una contaminazione è già, sin d'ora, in atto, e più ancora agirà a partire dall'inizio del quinto decennio, con le opere successive che egli realizzerà in Piemonte. Per rendersene conto basterà osservare, ad esempio, la delicata Diana che galleggia sopra il nucleo drammatico del *Sacrificio di Ifigenia*, prossima a certo Beaumont giovanile, più svaporato e dai contorni meno definiti, come ad esempio la *Venere sul carro* del soffitto del Gabinetto delle Lacche cinesi di Palazzo Reale. La stessa impostazione dell'affresco, se pure derivata da possibili precedenti veneti, poté bene essere concordata nell'ambito di una progettazione generale della decorazione, poiché compare anche, sempre a Stupinigi, con gli opportuni adattamenti, sulla volta con *Storie di Diana* realizzata da Carlo Andrea Van Loo nella camera da letto del re.

Sappiamo che Juarra sovrintese all'esecuzione degli affreschi, facendosi mostrare modelletti e progetti, approvando preventivamente le soluzioni proposte dai vari artisti. Certo,

---

<sup>42</sup> F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno 1763, p. 7.

<sup>43</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato ...*, cit., p. 40. Lo studioso però ritiene plausibile un deciso contatto con l'arte di Pellegrini: “si tratta di un Piazzetta tutto traslato in tonalità chiare, anzi squillanti, con tal gusto per lo sfumato, il rorido e l'acceso, da rilevare come l'influenza del gran maestro corroborante veneziano si fosse vivacemente sovrapposta a un sedimento meno costruttivo, sul tipo dell'Amigoni, del Pellegrini o del Grassi”.

<sup>44</sup> Come voleva Fiocco (*Ibidem*).

ciò sarà avvenuto anche per Crosato<sup>45</sup>. Rispetto agli altri artisti attivi a Stupinigi, in particolare i fratelli Valeriani nel salone e Carlo Andrea van Loo, gli affreschi di Crosato paiono sfruttare veramente, qui come già a Villa della Regina, gli ambienti e le invenzioni di Juvarra, esserne quasi il naturale compimento, sembrano nutrirsi degli spazi aperti delle sue architetture, pareti e ambienti ‘drogati’ di luce, vere trappole per il sole, che riportano ogni colore dipinto al massimo diapason espressivo, saturando e incidendo i contrasti.

È probabile che Crosato facesse ritorno a Venezia prima di quel 1736 in cui compare iscritto nella Fraglia dei pittori veneziani. Già nel 1735, quell’ambiente favorevole, per numero di commissioni, varietà di stimoli e di opportunità, che aveva trovato al suo giungere, era in qualche modo venuto meno. La guerra di successione polacca alla quale Carlo Emanuele III aveva preso parte distoglieva gli interessi del sovrano dalla politica artistica, mentre lo stesso Juvarra preferì trasferirsi – temporaneamente, nelle sue intenzioni – a Madrid, alla corte del re di Spagna, ma lì morirà l’anno successivo e non farà perciò più ritorno a Torino. Una stagione, in qualche modo, con la sua dipartita, si chiudeva e quando Crosato sarà di nuovo coinvolto in commissioni torinesi e piemontesi, la situazione che si troverà di fronte dovette apparirgli inesorabilmente mutata.

---

<sup>45</sup> Recentemente Andreina Griseri ha suggerito la plausibile ipotesi che la scelta del soggetto da rappresentare, *Il Sacrificio di Ifigenia*, fosse stata determinata da una preferenza di Filippo Juvarra che aveva lavorato alle scenografie dell’*Ifigenia in Aulide* di Domenico Scarlatti nel 1714, progettando varie scene con *Porto di mare e Porto di navi* (A. GRISERI, *Il gusto di vivere in villa...*, cit, p. 57).



### III

#### *Tra Venezia e Torino*

Una conferma del ritorno di Crosato in laguna già nel 1735 può giungere dalla dichiarazione di stato libero del pittore del gennaio 1736, che può farci ben supporre una sua presenza a Venezia anche nell'anno precedente<sup>1</sup>. A ciò si può aggiungere, verosimilmente, la datazione della pala per Santa Maria dei Sabbioni a Rovigo (oggi conservata nel Municipio della città) che, come annotato da Adriano Mariuz<sup>2</sup>, dovrebbe spettare all'anno di erezione dell'altare, secondo Bartoli, per l'appunto, il 1735<sup>3</sup>. La continuità con le tele di Villa della Regina, con il paracamino con *Venere nella fucina di Vulcano*, appare evidente: gli stessi volti di taglio, le figure monumentali, che attaccano il primo piano, entro un impianto chiaroscurale in cui gli angeli affiorano dall'oscurità, emergendo dalla pioggia di una luce verticale che fa rilucere colori preziosi e compatti, indicano come il pittore stia ancora seguendo il filo di un'esperienza che vede in Piazzetta e Bencovich i propri referenti, uniti ad altri ricordi, quali, per esempio, Sebastiano Ricci<sup>4</sup>.

L'iscrizione alla fraglia veneziana nel 1736<sup>5</sup> testimonia dello spostamento degli interessi di Crosato di nuovo a Venezia. Affetti e lavori sembrano condurlo stabilmente in laguna. Gli incarichi giungono soprattutto da commissioni ecclesiastiche: oltre alla pala già ricordata per la chiesa di Rovigo, l'artista è operoso, come ci risulta da una documentazione già segnalata a suo tempo da Giuseppe Fiocco, per la chiesa di Santa Maria dei Servi a Venezia. A più riprese, fra 1738 e 1739, Crosato è impegnato nella realizzazione di alcune pale d'altare con immagini di santi<sup>6</sup>: dapprima le raffigurazioni dei beati Giovanni Angelo Porro e Gioacchino Piccolomini, nel 1738; l'anno seguente si rammenta invece l'esecuzione del "nostro Santo Patriarca Alessandrino e Martire Tadeo Girardo ed il B. Francesco Patrizio da Siena". In aggiunta agli interventi già realizzati nella sacrestia, nel 1729, Crosato appare protagonista nella decorazione e riallestimento della chiesa al pari dello scultore Giovanni Marchiori che, già a queste date, compare quale sodale e compagno di avventura di Crosato, non solo per la contiguità delle sue realizzazioni ma anche per il ruolo di testimone del già ricordato stato libero del pittore del 1736. Una conoscenza che Marchiori dichiara risalire a quando Crosato era solo un "putello" e si esercitava nella pittura e che sembra possa indirizzare anche una certa consonanza di gusto, tra i due artisti impegnati nelle diverse discipline, incline al patetismo e all'abbandono sentimentale, che troverà i punti di maggiore tangenza più oltre, quando entrambi entreranno nell'orbita di Francesco Algarotti.

---

<sup>1</sup> L. MORETTI, *Notizie su Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", XLI, 1987, p. 217.

<sup>2</sup> A. MARIUZ, *Opere sacre di Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", 45, 1993, pp. 88-89.

<sup>3</sup> F. BARTOLI, *Le pitture sculture e architetture della città di Rovigo*, Rovigo 1793, p. 89.

<sup>4</sup> A. MARIUZ, *Opere sacre...*, cit., p. 89. In particolare, si individua nell'angelo di sinistra un ricordo della pala di Sebastiano Ricci per la chiesa di Sant'Alessandro a Bergamo.

<sup>5</sup> *Nota de' pittori registrati ne' libri della Veneta Accademia, trattate l'anno 1815*, Venezia, Museo Correr, ms. Moschini sec. XIX, 4, c. 28v; E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, p. 159.

<sup>6</sup> Si veda *Appendice documentaria*, doc. I.

Il contatto rinnovato con la cultura veneziana deve aver portato Crosato, tuttavia, a rivedere in parte la predilezione per le intonazioni chiaroscurali delle sue immagini. Come già ricordato, al 1735 si è soliti datare anche la ‘conversione’ piazzettesca al “lume solivo” e Crosato non poteva certo rimanere l’unico estraneo a tale fenomeno di apertura alla luminosità aperta, senza contrasti, che sembra ora contagiare la pittura veneziana, benché, a ben vedere, nel suo complesso, il ricordo dell’originaria esperienza neo-tenebrosa manifesti in lui una straordinaria resistenza. Applicando dunque al campo della pittura ad olio quelle stesse predilezioni di cui aveva ormai fatto ampia prova nella decorazione ad affresco, Crosato tenta una via nuova anche nelle sue opere da cavalletto. Ciò non implica, naturalmente, che tale adeguamento alla nuova corrente non possa ammettere altri ripensamenti, e un ritorno sui propri passi, e anzi il pittore si dimostrerà a lungo tra i più legati al principio di una drammatizzazione chiaroscurale, talché basarsi esclusivamente su tale elemento per una datazione dei dipinti può risultare alquanto rischioso. Non sembra dubbio, ad ogni modo, che il *Transito di san Giuseppe* di Monselice, probabilmente proveniente dalla chiesa dei Gesuiti a Padova, appartenga a questo momento di schiarimento delle tinte, collocabile nella seconda metà degli anni trenta del Settecento, al ritorno del pittore da Torino. L’impianto non è poi così diverso dalla tela già in collezione privata ungherese, con l’angelo reggicero in primo piano, colto di spalle; ma se quella aveva potuto a lungo essere ritenuta un’opera di Federico Bencovich, in questa, che aveva militato inopinatamente nel catalogo di Antonio Balestra, si può individuare un possibile contatto con la pittura di Jacopo Amigoni, come colto felicemente da Mariuz, responsabile della restituzione dell’opera a Crosato. Certo il mondo di squarci luministici ha lasciato il posto a tonalità più chiare, tenui, in cui anche i contorni paiono intaccati dalla luce, entro una “diluizione luminosa dello spazio”<sup>7</sup>. La fine del quarto decennio può essere, effettivamente, un buon momento per situare un confronto meno episodico con l’arte di Amigoni, che, al pari degli altri protagonisti della pittura veneziana del momento, poteva indirizzarlo ad un generale schiarimento di fondali, incarnati e preparazioni. Quanto rileva Anton Maria Zanetti – “Tenero molto e pastoso fu il suo dipingere; lasciando in una gustosa dubbiozza i contorni, cui non si curava di purgare affatto e decidere”<sup>8</sup> – delinea perfettamente l’apporto dell’arte di Amigoni, tornato stabilmente a Venezia nel 1739<sup>9</sup>. In quello stesso anno Amigoni inviava anche una sovrapporta con la *Continenza di Scipione* per il Palazzo Reale di Torino e dunque anche in Piemonte Crosato aveva modo di approfondire la conoscenza del pittore<sup>10</sup>. Un interesse che può proseguire anche per tutto il quinto decennio del secolo, quando la pittura di Amigoni ottiene i maggiori riconoscimenti pubblici, tali da segnalare un deciso mutamento di gusto. Il progetto di rimozione della pala di Federico Bencovich nella chiesa della Fava a Venezia trovava compimento nel 1743 con la commissione di due pale ad Amigoni, rappresentanti la *Visitazione* e *San Francesco di Sales*, quest’ultima destinata a sostituire l’opera del dalmata<sup>11</sup>. Ma era anche la pittura di soggetto mitologico del maestro, oggetto

---

<sup>7</sup> A. MARIUZ, *Opere sacre...*, cit., p. 88.

<sup>8</sup> A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri libri V*, Venezia 1771, p. 455.

<sup>9</sup> A. SCARPA SONNINO, *Jacopo Amigoni*, Soncino 1994, p. 42.

<sup>10</sup> A. GRISERI, *L’ultimo tempo dell’Amigoni e il Nogari*, in “Paragone”, 123, 1960, pp. 21-26.

<sup>11</sup> Ivi, p. 49.

delle cure di collezionisti privati, a imporsi come nuovo modello di grazia e tenerezza, che non sarà certo sfuggito alle attenzioni di Crosato: quegli accarezzati abbracci, nei quali il contatto sfiorato amplifica una sensualità alimentata dalla distanza invece che dal possesso; quel controllo su una pittura in punta di pennello che fa vivere le figure entro una vibrazione cromatica e atmosferica, hanno certo trovato Giambattista attento osservatore, interessato a uno stile capace di far convivere patetismo e forme elette. Alcune piccole tele a carattere mitologico, veri e propri epilli, già ritenute opere dello stesso Jacopo Amigoni, rappresentanti *Diana ed Endimione* e *Marte e Venere*<sup>12</sup>, come anche una più tarda *Giunone scatenata i venti di Eolo*<sup>13</sup>, possono in qualche modo inserirsi in questo genere e documentare tale rapporto: nuvole quali effetti speciali annuncianti l'apparizione della dea, protagonista della scena, gesti aggraziati, e ancora, tuttavia, un insieme luministico non privo di contrapposti d'ombra, qualche incertezza disegnativa, che ce le presenta come opere un poco acerbe, candidate per una collocazione comunque piuttosto anticipata all'interno del catalogo del maestro.

Alla fine del quarto decennio del Settecento, all'epoca del suo rientro a Venezia, sembra plausibile datare ancora, come suggerito da Paola Mattarolo, e quindi accettato, pur con qualche riserva, da Franca Zava Boccazzi e Rodolfo Pallucchini, gli affreschi di una stanza al piano nobile di villa Torni a Mogliano Veneto con Storie tratte dalla *Gerusalemme Liberata*, senza dubbio il ciclo pittorico più difficile da collocare dell'intera attività di Crosato, tanto che, dopo la corretta rivendicazione al pittore da parte di Nicola Ivanoff<sup>14</sup>, le proposte di datazione hanno oscillato dalla metà degli anni trenta alla fase finale della sua carriera<sup>15</sup>.

Considerazioni di natura stilistica, e riguardanti la particolare sensibilità che traspare negli affreschi, inducono a dubitare dell'originaria proposta cronologica di Ivanoff, il quale, soffermava la sua attenzione sui legami con il ciclo di villa Maruzzi Marcello a Levada, il cui confronto, in verità, pare condurre proprio al posizionamento a una certa distanza da quell'impresa. Aveva ragione Zava Boccazzi quando osservava la difficoltà di accostare questo affresco agli altri episodi noti della sua attività<sup>16</sup>. Qui Crosato pare prendersi esageratamente sul serio, senza alcuna divagazione divertita, se non nelle parti decorative di accompagnamento, con un grado di partecipazione emotiva alle scene rappresentate, certo incompatibile sia con l'opera realizzata nella Palazzina di caccia di Stupinigi, sia a Carpenedo, nel 1750, e a Levada. Con un semplice vestito, pronta serenamente ad accettare il proprio destino, è infatti Sofronia, dal bell'incarnato pallido e dal nobile atteggiamento di rassegnazione, circondata dai volti contratti e un poco sgradevoli dei vecchi che si fanno da presso alla pira del sacrificio, registrati attraverso una scrittura fitta, una ragnatela di segni e pennellate sovrapposte. La pittura che anima le superfici con tocchi di luce tassellati sulle gambe dell'eroina e sul suo volto, con sovrapposizioni a corpo di pittura a calce sulla manica candida della camiciola, così come sul turbante del vecchio seminudo con faretra, posto nell'angolo inferiore sinistro, qualificano un magistero di grande perizia, che si avvia ai virtuosismi disgreganti della fase finale della sua attività ed è già un passo ulteriore rispetto

---

<sup>12</sup> Cat. 68.

<sup>13</sup> Cat. 25.

<sup>14</sup> N. IVANOFF, in *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, ottobre 1960), Venezia 1960, pp. 135-136, n. 107.

<sup>15</sup> Si veda cat. 20.

<sup>16</sup> F. ZAVA BOCCAZZI, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, in "Arte Veneta", XXIII, 1969, p. 276.

alla tecnica utilizzata a Stupinigi e a Villa della Regina. Il volto della *Flora*, che occupa il centrale del soffitto, carico di un patetismo sottolineato dalle palpebre pesanti e dalle ombreggiature stese sui lineamenti rotondi, indica una prossimità con certe creazioni piemontesi, intorno al 1740, come è possibile osservare nel confronto con gli angeli che portano in volo San Francesco di Sales negli affreschi della chiesa della Visitazione di Pinerolo. Così nell'episodio di *Rinaldo e Armida*, ambientato in una foresta impenetrabile, l'eroe maschile, dalla robusta definizione plastica, in avvitamento, può accostarsi ai personaggi dei pannelli delle *Metamorfosi* di Palazzo Madama, con l'insistenza nella resa della muscolature, lo strapotere fisico con cui agguanta lo spazio. Il gusto capriccioso, assente nelle scene principali, trova sfogo nell'invenzione di un'eccezionale serie di finti vasi, con guarnizioni in bronzo dorato, retti da mensoloni con testine di putto, che sono una gustosissima variazione su un tema caro a Crosato: nel vaso sovrapporta un bizzarro *joker* – una nota che ci induce a dubitare della serietà dell'insieme delle raffigurazioni, che si qualificano in tal modo come un sapiente gioco di prestigio – si mimetizza tra divagazioni *rocaille*, mentre un altro vaso, alla destra dell'episodio di *Olindo e Sofronia*, ha per base un vecchio che si scalda a un braciere e per sommità un demone, curiosa interpretazione del tema delle tentazioni di sant'Antonio abate. Una delle pareti della decorazione è poi integralmente occupata da una struttura a volute che ospita due finte sculture di geni alati, accampati sulla parete rosa, che rammentano, nelle fisionomie, nelle pose, gli angeli della Consolata.

Il rientro a Venezia permise a Crosato anche l'inserimento nella fiorente industria dell'incisione libraria, nella quale incominciavano ad essere coinvolti tutti i più importanti maestri del tempo, quali Piazzetta e lo stesso Tiepolo, fornendo disegni e invenzioni per edizioni sempre più ricercate e sontuose. Al 1739 risale la sua collaborazione con Pietro Monaco per la realizzazione della cornice delle stampe tratte da quest'ultimo da celebri dipinti aventi per soggetto storie di argomento sacro. Il primo fascicolo, approntato in tale anno, comprendeva undici incisioni da Tiziano, Liberi, Solimena, Angelo Trevisani, Luca Giordano, Veronese e Jacopo Bassano. Non sembra un caso che fra tutti i dipinti scelti, solo uno, rappresentante "L'Infante Mosè salvato dal Nilo" di Paolo Veronese, posseduto dai Grimani e oggi a Dresda, non fosse stato inciso sulla base di un disegno di Pietro Monaco ma fosse stato delineato dallo stesso Crosato, a indicare una preferenza di gusto che traspare anche dalla sua opera pittorica<sup>17</sup>. Nella cornice *rocaille*, di gusto capriccioso, con volute e targhe per la scritta, simili a delle cartegloria, compaiono due piccoli putti alati, appoggiati a mensole. Anche in un impegno tanto modesto, Crosato trova l'occasione per l'aggiunta di una nota irriverente. Se il putto di sinistra sembra girarsi e quasi voltare le spalle all'osservatore, reggendo una Bibbia<sup>18</sup>, l'altro alza sopra il proprio capo una tavola con lettere ebraiche, evidentemente una tavola della Legge, facendo il verso al celebre gesto di Mosè, quando spezzò le tavole dei comandamenti. Il pittore non perde occasione per declinare quel suo mondo di recitazioni

---

<sup>17</sup> D. APOLLONI, *Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, prefazione di A. MARIUZ, Monfalcone 2000, pp. 33-35.

<sup>18</sup> Un disegno, conservato alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, collegato a tale dettaglio è stato pubblicato da Nancy Susan Harrison: S. HARRISON, *A drawing by Crosato*, in "Arte Veneta", XXXVII, 1983, pp. 208-209. Tuttavia la ripresa fedele, ma anche piuttosto debole, dai contorni spessi che appiattiscono l'immagine, inducono a considerare con grande prudenza l'autografia, per il rischio concreto che si tratti più semplicemente di un modesto *d'après*.

improvvisate e allusioni divertite. Più in generale, la partecipazione alla fase iniziale del progetto di Pietro Monaco, poté rappresentare per Crosato l'opportunità di tornare a confrontarsi con alcuni dei capolavori più celebri conservati in città, e in particolare per rimeditare su alcune opere cinquecentesche, non solo il già ricordato *Ritrovamento di Mosè* di Veronese, ma anche con alcuni quadri di Tiziano, come vedremo più avanti.

Nonostante gli interessi, professionali e privati, avessero ricondotto Crosato a Venezia, non dovettero venire meno i contatti con il Piemonte e la corte sabauda. Nel 1740, ritroviamo Crosato a Torino. Questa volta non sembrano essere stati gli accordi con i Cavalieri del Teatro Regio la ragione principale del suo spostamento, ma non è escluso che il pittore pensasse come prima alternativa di inserirsi nuovamente nelle commissioni di allestimenti scenografici, presso il nuovo Teatro Regio, inaugurato il 26 dicembre 1740 su progetto di Benedetto Alfieri.

Giuseppe Fiocco ipotizzava che le gelosie di Beaumont impedissero a Crosato l'ottenimento di importanti incarichi da parte della corte sabauda, nel corso del suo secondo prolungato soggiorno a Torino<sup>19</sup> e il conseguente ripiegamento su commissioni secondarie, in provincia<sup>20</sup>. Ciò appare improbabile, innanzitutto perché Beaumont ricopriva l'incarico di primo pittore della corte anche al tempo del primo viaggio; in secondo luogo perché, proprio a Pinerolo, dove troviamo il pittore veneto attivo nella chiesa della Visitazione, presso uno dei conventi più amati e sostenuti dall'aristocrazia piemontese e dalla stessa dinastia sabauda<sup>21</sup>, Crosato decora la cappella di San Francesco di Sales, ornata, in quello stesso 1740, di una pala di Beaumont. Si viene anzi configurando una sorta di collaborazione tra i due, benché episodica, nella quale, tuttavia, si riconosceva l'abilità di Crosato quale perfetto illusionista e allestitore di apparizioni miracolose. Infine è recente il collegamento, da parte di Cristina Mossetti, del ciclo di pannelli con soggetti mitologici di Palazzo Madama, a una committenza reale legata al matrimonio, avvenuto in quello stesso 1740, di Luigi Vittorio principe di Carignano e Cristina Enrichetta d'Assia Rheinsfeld-Rottenburg, sorella della scomparsa regina Polissena<sup>22</sup>. Tutti questi elementi possono indurci a ritenere come Crosato non si ponesse in alcun modo in contrasto con la cultura artistica della Torino di quegli anni, come anzi vi fosse perfettamente inserito, anche se non sempre con ruoli di primo piano. Tanto più che a partire dal 1742 egli viene nuovamente incaricato dal Regio per le scenografie della stagione 1742-1743, con il *Caio Fabricio* di Zeno e Auletta e il *Tito Manlio* di Jommelli<sup>23</sup>. E

---

<sup>19</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato*, Padova 1944, p. 49.

<sup>20</sup> Tra le altre notizie cui Fiocco (Ivi, p. 100) dà credito vi è quella, tratta dalle Schede Vesme, che nel 1741 fosse chiamato al Santuario di Mondovì per giudicare gli affreschi di padre Pozzo. Il conseguente giudizio sfavorevole avrebbe decretato la distruzione dell'opera di Pozzo. Bibiena e Galeotti sarebbero quindi stati incaricati di sostituire tali decorazioni. Von Langen ha rintracciato la dichiarazione di non idoneità degli affreschi, ad opera degli stessi Bibiena e Galeotti. Ciò non permette dunque di confermare un possibile coinvolgimento del pittore nella valutazione dell'opera (S. VON LANGEN, *Die Fresken von Crosato in Turin*, München 1991, p. 101).

<sup>21</sup> cfr. E. BRUERA, *Il monastero della Visitazione*, in *Il Settecento religioso nel Pinerolese*, atti del convegno (Pinerolo, 7-8 maggio 1999) a cura di A. BERNARDI, M. MARCHIANDO PACCHIOLA, G. GRADO MERLO, P. PAZÈ, Pinerolo 2001, pp. 301-337.

<sup>22</sup> C. MOSSETTI, in *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra di Torino (Stupinigi, Museo dell'Arredamento, 31 marzo-8 settembre 1996) a cura di S. PETTENATI, G. ROMANO, Torino 1996, p. 147, n. 307.

<sup>23</sup> M. VIALE FERRERO, *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al teatro regio di Torino*, in *Venezia e il melodramma*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1978, p. 53. Anche l'impiego di Apostolo Zeno quale librettista d'opera può essere inserito tra quei rapporti che contribuirono ad arricchire gli scambi culturali tra Venezia e il Piemonte.

anche la commissione della decorazione della cupola della chiesa della Consolata a Torino, un tempio caro a tutte le casate più illustri della città, non sarebbe stato certo possibile se Crosato fosse stato percepito come un potenziale rivale, o addirittura un corpo estraneo all'arte locale. Come nota Viale Ferrero, per tutto il periodo documentabile in cui il pittore assolve a commissioni per il Teatro Regio, egli "fu il decoratore teatrale prediletto dalla aristocrazia e dalla corte", per il quale si era disposti a pagare cifre sensibilmente superiori ad altri specialisti del mestiere<sup>24</sup>. Permaneva, in verità, così come era stato nel terzo e nel quarto decennio del secolo, quel clima di apertura alle esperienze delle diverse culture pittoriche italiane, nel quale si potevano richiedere opere a Francesco De Mura come a Giuseppe Nogari<sup>25</sup>. Naturalmente era venuto a mancare, con la scomparsa di Juvarra, un elemento di geniale unificazione tra queste varie esperienze, la capacità di armonizzarle in modo assolutamente originale e a tratti impreveduto. Così il fervore edilizio, che tante opportunità aveva fornito agli artisti giunti a Torino, aveva conosciuto una pausa, per concentrarsi piuttosto negli arredamenti interni delle residenze reali, che poteva proseguire talvolta con l'invio di opere da fuori, senza la necessità della presenza stessa degli artisti.

Gli affreschi di Pinerolo, datati al 1740, permettono di conoscere bene lo stile di Crosato nel momento in cui si riaffaccia in Piemonte, giustificando al contempo la continuità con gli affreschi di Mogliano. I due episodi della vita di san Francesco di Sales, dipinti alle pareti della cappella, testimoniano ora una cura di regolarizzazione e semplificazione delle forme cui forse non è estraneo il contatto con la pittura di Beaumont stesso, unita tuttavia a una variabilità cromatica senza pari in cui le tonalità più delicate sono accostate liberamente, le une alle altre, come trapassate da una luce che filtra in diagonale alle spalle dei gruppi di personaggi che affollano le scene. Sorprende, in particolare, l'episodio con *San Francesco di Sales impartisce la Cresima*, modulato da un raggio di luce che investe il giovane nel momento dell'unzione, mentre lascia in un'ombra di pensieri e di riflessi ribattuti il volto del chierico che, alle spalle del santo, regge il pastorale. In primo piano, un altro giovane, mentre sostiene il libro, si sporge all'indietro per osservare la scena, sfiorato da una luce passante, sulle tempie e sulla punta del naso. La delicata tavolozza prescelta, dal verde acqua del piviale, foderato in malva, al rosa pesco, dall'arancione all'azzurro e al giallo terra delle vesti dei fedeli – tra cui spicca il volto di profilo di una popolana sorridente, un orecchino di perla all'orecchio, un modesto fazzoletto sul capo – ha poche possibilità di confronto con la pittura settecentesca europea, se non con Corrado Giaquinto, cui Crosato è evidentemente debitore per tali imprevedute associazioni, per il gusto di tonalità fredde e rilucenti. Per questo tramite, la scena di Pinerolo s'apparenta anche, alla lontana, al Goya giovanile dei cartoni d'arazzi per l'Escorial<sup>26</sup>. Tra Napoli, Roma, Torino e la Spagna, la pittura di Giaquinto ha un'importanza fondamentale per l'estrinsecazione di uno stile rococò cortese, capace di offrire un'alternativa stilistica al classicismo di Trevisani, Conca, Benefial e Mengs. Portando ben dentro il

---

<sup>24</sup> M. VIALE FERRERO, *Storia del Teatro Regio di Torino. III. La scenografia dalle origini al 1936*, Torino 1980, p. 179.

<sup>25</sup> Su Nogari a Torino, si veda ancora A. GRISERI, *L'ultimo tempo...*, cit.

<sup>26</sup> Per un quadro aggiornato sull'arte di Giaquinto in Italia e in Spagna, si vedano: N. SPINOSA, *Corrado Giaquinto in Italia*, in *Corrado Giaquinto y España*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, 5 aprile – 25 giugno 2006) a cura di A.E. PERÉZ SÁNCHEZ, Madrid 2006, pp. 19-33; J. URREA, *Corrado Giaquinto en España*, in *ibidem*, pp. 35-55.

Settecento la lezione di Luca Giordano, aggiornandola sui veneti, in particolare Sebastiano Ricci, e la cultura napoletana più recente, come sviluppata da Francesco Solimena, egli giunse all'elaborazione di una tavolozza originale, ricca di accostamenti audaci. I colori possiedono una consistenza perlacea, che li fa rilucere in modo impreveduto, anche entro drammatici chiaroscuri.

Nel soffitto della volta, Crosato accompagna alcuni angeli in finto stucco ad altri cherubini, ritratti al naturale, nei pressi di vasi di metallo riflettente, con rigogliose nature morte di fiori. Al centro, sorvola la cappella il gruppo con la *Gloria* del santo, emergente dalla vampa sospesa di angeli, di varie età e taglie, che lo conducono in cielo. Qui sono di nuovo i ricordi veneziani a farsi maggiormente presenti al pittore, non solo Tiepolo, per l'impostazione 'a grappolo' delle figure in volo, ma anche, ancora una volta, Piazzetta, evocato nell'angelo con il braccio sollevato, ricordo della *Gloria di san Domenico* nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Però è ancora al Tiepolo della fine degli anni venti e dei primi anni trenta, che si deve guardare per comprendere certe strisciate di luce sulle dita delle mani di questo mirabile gruppo di figure in sospensione. Crosato continua a inseguire una sorta di 'generazione luminosa' della forma che rende instabile la natura stessa del colore, come quel verde brillante della veste dell'angelo di destra, colto nel momento del trapasso in rosa. Rispetto agli affreschi di Stupinigi, ma anche al ciclo di Mogliano, Crosato pare avere compiuto un passo in più, nella creazione di colori cangianti, tramati di riflessi che alterano la materia stessa che fingono, trasformando panni e tessuti in specchi e lamine di metallo. A tutto questo si accompagna lo spirito vario e mutevole con cui è condotto il racconto. Il tono intimo e domestico delle due scene parietali, non privo di note di gioiosa amabilità, è qua e là accompagnato da figure più pensose, sottratte al nucleo emotivo dell'episodio. Così l'angelo di sinistra, nella *Gloria di san Francesco di Sales*, il volto ombreggiato, di piazzettesca riservatezza, ma non privo di una certa qual scostante turbolenza, nei capelli mossi dal vento, appare sfrontato ed elusivo ad un tempo e possiede un *pathos* tutto suo che ne fa una scontrosa creatura celeste. Allo stesso modo, il chierico reggilibro già rammentato, nel volto costruito ad incastri di luce-ombra, sembra tutto preso da un sentire dolente e distante che lo strappa dai volti gioiosi della Cresima. Pittore estroverso, di gioie, scherzi ed estasi, Crosato dissemina talvolta, nella sua arte, questi volti riflessivi, tutti seri, come posseduti da un demone personale, isolandoli per un istante dal centro della scena.

Come già era stato al principio degli anni trenta, l'artista a Torino viene impiegato nella realizzazione di affreschi tanto quanto come decoratore d'interni a complemento delle *boiseries* utilizzate secondo un gusto affine a quello francese. Quando nel 1961 Andreina Griseri rendeva noto un ciclo composto da diciotto pannelli, aventi per soggetto episodi mitologici tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio<sup>27</sup> il catalogo di Crosato conosceva un'integrazione importante, che è oggi possibile datare, come già accennato, intorno al 1740. Provenienti da Palazzo dei Carignano, ramo cadetto di Savoia, tradizionalmente legato alla corte francese, tali scene certo non appartenevano a uno zoccolo collocato in basso, nella parte inferiore della parete, così come vediamo ancora oggi a Palazzo Madama, secondo l'allestimento degli anni sessanta del Novecento, ma dovettero essere inseriti in una posizione

---

<sup>27</sup> A. GRISERI, *Il "Rococò" a Torino e Giovan Battista Crosato*, in "Paragone", XII, 135, 1961, pp. 42-65.

rialzata, adeguata per essere attentamente osservati e gustati secondo quell'individuazione delle tipologie di *lambris* suggerita dalle parole di Francesco Milizia<sup>28</sup>. Gli esperimenti compiuti negli affreschi di Pinerolo, ritornano ora nello spazio raccolto di un pannello, entro il quale c'è un nuovo interesse per il paesaggio, cui non sembra estraneo il ricordo di certe tempere di Marco Ricci, ma che forse è da imputare anche a un più generale interesse che pare coinvolgere il gusto di questi anni a Torino<sup>29</sup>.

La pittura su tavola sembra veramente quello che è la pittura su pelle di capretto per Marco Ricci: il supporto sul quale realizzare il proprio ideale di stile. Uno stile, in questo caso, nato per sposarsi perfettamente con gli ambienti per i quali tali opere erano state concepite, realizzando, da un punto d'osservazione tutto italiano, di un veneto trapiantato in Piemonte, quell'istanza di un'arte al servizio degli oggetti e della vita dell'uomo che in essi si vuole rispecchiare. In tal senso, Crosato è forse il più decoratore tra i grandi pittori veneti del Settecento, quello capace di circoscrivere nello spazio ridotto di un pannello, di uno sportello di portantina, fors'anche di un ventaglio – conosciamo un suo disegno destinato a tale scopo<sup>30</sup> – il fragile ma prezioso mondo dell'immaginario settecentesco. È il medesimo gioco micromegalico che Crosato ripropone elevando fanciulli a protagonisti delle sue raffigurazioni, e che vive anche nell'abilità di racchiudere entro una tavola di pochi centimetri i miti delle divinità antiche, come se un poema stesso potesse ridursi a una breve raccolta di madrigali.

E veramente non è possibile immaginare tema più consono alla pittura di Crosato, di questi soggetti tratti dalla mitologia, illustranti talvolta eventi di misteriosa iniziazione come nella *Medea ed Esone*, con la maga vera sciamana *in trance*, che compie i suoi riti al fuoco di poche, sottili candele, in un notturno illuminato da una rada luce lunare. Il rosso avvampa sulla sua veste, mentre un'ombra cala alle spalle sul basamento con un bassorilievo scolpito, sormontato da una civetta. Gli incarnati perlacei, d'estrazione amigoniana, il bianco su bianco,

---

<sup>28</sup> “Ma in Francia e ne paesi più Settentrionali sono usitatissimi i rivestimenti di legno ne muri interni o sieno i lambris e sono stimati di grandi utilità perchè rendono i luoghi asciutti e caldi e in conseguenza sani ed abitabili poco dopo che sono stati costrutti oltre che risparmiano i mobili ne i pezzi di una mediocre grandezza e in quelli che sono più frequentati e correggono i difetti degli sbiechi o de tubi che si possono trovare nelle camere. Anche in qualche palazzo d'Italia si vede qualche camera ornata di lambris di legno. Questi lambris che si mettono alquanto staccati dal muro sono di due specie o di appoggio o per tutta l'altezza della camera. I primi che si usano nel contorno delle sale e delle camere apparate hanno piedi 2 ½ o al più 3 ½ di altezza e servono per rivestire i muri al disotto delle tappezzerie e per impedire che l'umidità non le guasti e che il dorso delle sedie non le logori. I secondi servono a rivestire le camere in tutta la loro altezza fin sotto alla cornice. Siccome la continuità e la rassomiglianza degli stessi pezzi in un lambris fa una vista poco soddisfacente vi si introducono dei compartimenti dei quadri e dei pilastri disposti con euritmia di distanza in distanza e corrispondenti alle parti che loro sono opposte. Gli ornati che vi si distribuiscono a proposito concorrono ancora ad aumentare la ricchezza. Si affetta di dare molta leggerezza e varietà a tutto quello che compone il *lambris*. Gli ornamenti vi sono delicatissimi con gran voti fra di loro con poco oggetto e con gran riquadri. Ma quello che più rileva la magnificenza e la bellezza di questa decorazione sono gli specchj che vi s incorporano e si mettono sopra i cammini in faccia negli intervalli delle finestre e fino negli angoli della camera che è tagliata a petto. Tanti specchi in uno stesso luogo producono un colpo d occhio sorprendente. Di queste sorprese però che non sono che momentanee basta una camera per ogni gran palazzo e nelle altre si mettono degli ornati di un piacere più durevole” (F. MILIZIA, *Principj di architettura civile, terza edizione veneta riveduta e corretta da Giovanni Battista Cipriani Sanese*, 3 voll, Bassano del Grappa 1813, vol. II, p. 116-117).

<sup>29</sup> C. MOSSETTI, *La politica artistica di Carlo Emanuele III*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. PINTO, Torino, 1987, p. 21: “Boscherecce” e paesaggi sono tra i soggetti più ricorrenti per i cartoni degli arazzi con cui si intendeva ornare gli appartamenti reali.

<sup>30</sup> Washington, National Gallery of Art, 1993.29.1 (S. ONGPIN, *An exhibition of Master Drawings*, catalogo della mostra (Londra, Colnaghi, 30 giugno- 9 luglio 1993), Londra 1993, n. 44).



dato a corpo, degli abiti un poco slacciati delle protagoniste femminili – nonostante la castigataggine imposta dal re – affiorano sulla superficie, ben altrimenti reattiva di quella di una tela. Sulla tavola Crosato avvicina i risultati che va perseguendo sulla parete murale: accostamenti minuti di colore, piccoli tasselli di luce, che vanno a ricomporre una forma complessa, di una verità ottica che solo Canaletto o Tiepolo erano stati in grado di offrire. L'obiettivo è quello di una luce che, talvolta, pare abbandonare l'illuminotecnica scenica, per recuperare l'effetto del sole in paesaggio aperto, come nella sbazzatura luminosa del corpo dell'Apollo che, iscritto nelle pieghe complesse del suo manto rosso, le lacrime agli occhi, lo sguardo mesto, si accinge allo scorticamento di Marsia, mentre i compagni del satiro si disperano un poco discosti. Il gruppo occupa solo la metà destra del pannello, mentre nella parte restante si estende una veduta paesaggistica. Anche il comporre asimmetrico è strumentale alla diffusione luminosa: poche grandi figure accampano il primo piano, mentre comparse, paesaggi boscosi, vedute marine fanno da quinte nello sfondo, o incorniciano la scena. A Tiepolo, invece, e all'ultimo ricordo di un sadismo neo-tenebroso, si può ricondurre l'impiego di corpi riversi a terra.

Alla varietà infinita di segni, di stesure le più diverse di colore, a strati, a velature, a gocce, si accompagna la volubilità emotiva dei protagonisti, pronti ad effondersi in pianti, in singhiozzi, con una recitazione commossa e un poco sopra le righe, a cui non è estraneo, tuttavia, il motto scherzoso, la deriva comica, connaturata alla dimensione del gioco che sembra essere la quintessenza della pittura di Crosato. Ed è un elemento che lo distanzia nettamente dagli altri protagonisti della pittura veneta del Settecento. Se Tiepolo, ad esempio, compone sempre in termini di visione, secondo una strategia 'attrattiva', Crosato compone in termini di descrizione e di affabulazione, secondo un progetto 'distrattivo' che disattende le aspettative dello spettatore, anche in termini di decifrazione della natura sentimentale dei soggetti rappresentati. Come era stato a Stupinigi, con il *Sacrificio di Ifigenia*, sulla volta dell'Anticamera della Regina, nell'esplorare lo spazio dipinto, l'osservatore è chiamato ad interpretare ciò che sta accadendo: qualcosa di triste, senza dubbio qualcosa di grave; ma subito un dettaglio 'scarta', disorientando e proiettando lo spettacolo entro un altro orizzonte emotivo. È una poetica che potremmo definire dell' 'inatteso', della sorpresa: in pochi attimi, il tempo di uno sguardo, chi osserva è indotto allo spavento, sul punto della commozione e, infine, a una liberatoria risata: ecco Venere che si fa da presso al corpo scempiato di Adone, sconciamente riverso al suolo – un cadavere vero, di polvere e sangue; ha raccolto la faretra del suo innamorato e accosta un lenzuolone al volto in lacrime, mentre Amore, che l'accompagna, non trova di meglio, vinto dall'emozione, che smoccolare sul drappo rosa svolazzante della dea, quasi a farle il verso. In pochi istanti, il tempo della lettura dell'intera scena, lo spettatore è condotto dal pianto al riso. Con uno scherzo ben riuscito, che è quello che ci vuole con i bambini in lacrime. Crosato non solo impiega fanciulli e putti un po' ovunque nella sua pittura, secondo un'istanza tutta settecentesca che vuol bandire la seriosità e la noia, e che può trovare un corrispettivo, ad esempio, nell'ipolalia della poesia metastasiana; non solo affida ruoli divini ed eroici a giovani un poco irriverenti ma chiede anche una sorta di infantilizzazione dello spettatore. Chiede, in poche parole, che ci si abbandoni al gioco della pittura, all'illusione, secondo il senso proprio di tale termine, di partecipazione a quel *ludus* nel quale ciò che è reale e ciò che è immaginario non confliggono.

Francesco Algarotti, con il quale Crosato entrerà in rapporti, forse poco più avanti, ma già nel quinto decennio del secolo, consigliava i pittori di ricrearsi con qualche bambocciata, “come i più grandi maestri di Musica scrivono di quando in quando delle arie buffe”. Intatti: “I più sublimi ingegni non debbono esser nemici della piacevolezza; e il dono di sapere scherzare suol esser compagno di una bella fantasia, come si trovano spesso delle vene d’argento vivo nelle miniere d’oro”<sup>31</sup>.

La fortuna del ciclo di Palazzo Carignano è testimoniata anche dalle numerose derivazioni che i vari pannelli ebbero. Alcune invenzioni vennero riprese, in parte, dallo stesso Crosato, come la struttura generale del *Ratto d’Europa*, ricalcata nelle sue linee principali in una tela oggi ad Hartford<sup>32</sup>. Ma si conoscono anche quattro tele, già comparse nel mercato antiquario come opera di Claudio Francesco Beaumont, che ripropongono le scene dello stesso *Ratto d’Europa*, di *Atalanta e Meleagro*, di *Giasone e Medea* con, in aggiunta, un inedito episodio con *Bacco e Arianna*, che potrebbero essere anche delle repliche autografe dello stesso Crosato<sup>33</sup>. È possibile infatti documentare come il pittore non fosse estraneo alla pratica della replica da modello, secondo una procedura che, ad esempio, egli ha in comune con Giambattista Pittoni, che invece la impiegò su larga scala. Al quinto decennio potrebbe infatti spettare anche la serie avente per oggetto il *Sacrificio di Ifigenia*, che conosciamo in ben tre redazioni, una oggi alla Galleria degli Uffizi di Firenze, una già in collezione Lynch e una in collezione privata torinese<sup>34</sup>, di cui forse quest’ultima è la redazione definitiva, quella statunitense è un modelletto preparatorio e la teletta fiorentina una replica sulla base di quest’ultimo<sup>35</sup>.

La realizzazione di pannelli lignei, ad integrazione di *boiseries* d’arredo, può essere diventata una specializzazione del pittore, da circoscrivere verosimilmente a questo momento di commissioni torinesi. Conosciamo infatti alcune altre opere ad olio su tavola, di dimensioni confrontabili tra di loro, che possono essere state concepite con tale scopo, per essere inserite nei battenti di una porta, o come decorazione di una carrozza. Opere come il *Marte e Venere* del Museo Civico Luigi Mallè di Dronero<sup>36</sup>, o come l’*Apollo e le Ore*, recentemente segnalato da Alberto Craievich<sup>37</sup>, o ancora la *Flora* già apparsa nel mercato antiquario<sup>38</sup>, se non sono appartenute al medesimo ciclo, certo spettano a una stesso momento, di poco più inoltrato, forse, nella seconda metà del secolo, e a una medesima destinazione d’arredo o di decorazione. Una pittura di vapori colorati, quasi, e di tepori di sogno dischiusi allo svanire del giorno, che ci danno la misura dell’adattabilità di Crosato nella creazione di questi brevi divagazioni mitologiche.

---

<sup>31</sup> F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Venezia 1756, ed. cons. a cura di W. SPAGGIARI, Roma 2000, p. 72.

<sup>32</sup> Cat. 12.

<sup>33</sup> Cat. 11.

<sup>34</sup> Si vedano Catt. 7, 10, 49.

<sup>35</sup> Chiamate “riduzioni” da Eduard Safarik (E.A. SAFARIK, *Il Settecento veneziano nelle collezioni cecoslovacche*, in “Arte Veneta”, XVIII, 1964, pp. 110-112.), esse hanno un ruolo significativo in molti pittori del Settecento veneto, come ad esempio Sebastiano Ricci. Per i problemi connessi con l’attività di Giambattista Pittoni si veda F. ZAVA BOCCAZZI, *Pittoni*, Venezia 1979, pp. 74-77.

<sup>36</sup> Cat. 9.

<sup>37</sup> A. CRAIEVICH, *Per Giambattista Crosato: un bozzetto e alcuni dipinti profani*, in “Arte Veneta”, 62, 2005, pp. 135-142. cfr. cat. 24.

<sup>38</sup> Cat. 16.

Se veramente, come afferma Francesco Bartoli<sup>39</sup>, la cupola della chiesa della Consolata di Torino, realizzata da Alberoni per la parte quadraturistica e da Crosato per quella figurale, deve a Giuseppe Galli Bibiena il disegno generale, l'opera deve essere stata commissionata poco dopo quel 1740 nel quale l'illustre scenografo risulta presente a Torino per l'inaugurazione del Teatro Regio. L'impegno assolto per la chiesa della Consolata può essere collocato, plausibilmente, tra 1741 e 1742, quando nelle carte del monastero l'esagono guariniano risulta già decorato di pitture<sup>40</sup>. Si rinnovava un rapporto con l'ordine dei cistercensi piemontesi, che doveva risalire ai tempi della commissione degli affreschi, oggi perduti, realizzati nella chiesa di Sant'Andrea di Chieri, altro luogo juvarriano, dove Crosato era stato chiamato a intervenire probabilmente al tempo del primo prolungato soggiorno torinese, intorno a quel 1733, in cui si ricorda la consacrazione della chiesa<sup>41</sup>. Lo stato di conservazione, unito alle infelici condizioni di illuminazione dell'opera, mortificano alquanto la percezione degli affreschi realizzati nella cupola esagonale. Crosato venne chiamato a realizzare tutta la parte figurale, con medaglioni a monocromo violaceo aventi per soggetto varie *Storie della Vergine*, le finte statue con profeti dell'Antico Testamento, e gli angeli musicisti, ripresi al naturale. Le successive integrazioni pittoriche hanno naturalmente irrigidito e 'regolarizzato' molte delle figure crosatiane, e il recente restauro ha solo parzialmente potuto restituire loro leggibilità e freschezza<sup>42</sup>. Tuttavia, è ancor oggi apprezzabile il disporsi dei protagonisti della sacra rappresentazione, tutt'attorno all'architettura dipinta, a mo' di nastro, sovrapponendosi alla quadratura e spezzandone la rigida simmetria con i voli degli angeli, trasportati talvolta da nuvole che s'immaginano travalicare la superficie muraria. Alcune invenzioni si possono tuttavia apprezzare in uno stato di sufficiente integrità, tale da lasciarci intravedere ampie parti d'autografia: è il caso dell'angelo cantore, che a cavalcioni della balaustra, al di sotto del medaglione con la *Visitazione*, distrae lo sguardo dallo spartito, sospende il canto, e si rivolge carico di malinconia verso lo spettatore. Figura patetica tra le più rappresentative dell'arte crosatiana, che oltre a dichiarare la propria parentela con la riflessività creaturale di certe invenzioni piazzettesche, si rivela prossimo anche a taluni angeli di Jacopo Amigoni negli affreschi di Ottobeuren. Altri angeli, sfruttando il passaggio di qualche nuvola, fanno capolino nell'esagono: come quello planante, con turibolo, accompagnato da un vivace fratello minore, e l'altro, il capo nascosto dall'ombra della folta chioma, che diteggia un flauto traverso. Improvvisa sottrazione, secondo la figura retorica della preterizione, che ritorna nell'angelo della balaustra al di sotto della *Natività della Vergine* che, maneggiando l'archetto del suo violino, protende un braccio alla luce e cela il

---

<sup>39</sup> F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le Chiese e gli altri Luoghi pubblici di tutte le più belle città d'Italia*, 2 voll., Venezia 1776-1777, I, pp. 12-13.

<sup>40</sup> Cfr. cat. 43.

<sup>41</sup> Ivi, p. 65: "Il dipinto del Volto con varj Santi della Religione Cistercense; è opera di Gio: Battista Crosato Veneziano: il quale colori ancora in quattro nicchie, altrettante finte statue". Per ulteriori informazioni e documentazione in merito alla costruzione della chiesa, si veda: R. POMMER, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, a cura di G. DARDANELLO, Torino 2003, pp. 124-125.

<sup>42</sup> Si vedano i saggi contenuti in *La Consolata. Arti e mestieri. La civiltà della preghiera*, a cura di A. GRISERI, F. PERADOTTO, Torino 2005 e, per la parte quadraturistica di Alberoni, A. RAVA, E. FILIPPI, *L'ausilio della fotogrammetria digitale come strumento per la lettura e l'analisi in chiave interpretativa dell'architettura dipinta. Il caso del restauro all'opera quadraturistica nel Santuario della Beata Vergine della Consolata di Torino*, in *Sulle pitture murali: riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del convegno di studi (Bressanone, 12-15 luglio 2005), Venezia 2005, pp. 251-263.

suo sguardo. Gli affreschi della cupola della Consolata sembrano portare a compimento una specialità del pittore, che si era rivelata sin dagli anni della decorazione realizzata in Ca' Pesaro, in collaborazione con Girolamo Mengozzi Colonna. L'integrazione con la quadratura è giunta ormai a un grado di verosimiglianza che ostenta la propria abilità, e mima uno spazio completamente percorribile, in ogni sua parte, andando a realizzare una necessaria e straordinaria integrazione con la finta architettura stessa, che da tali volteggi, sovrapposizioni ed effrazioni ne poteva in tal modo ricavare nuova credibilità. Le finte statue, in taluni casi non dimentiche di certe invenzioni tiepolesche, proiettano ombre riportate sulle modanature architettoniche, e scomodamente appollaiate su volute, scalciano con le gambe a penzolini fuori dallo spazio simulato. Nelle scenette entro i medaglioni con *Storie della Vergine*, è purtroppo scomparsa la mossa modulazione luministica, la libertà di segno con la quale possiamo immaginare, confrontando le analoghe realizzazioni dello stesso genere, esse siano state condotte. Ma è interessante notare l'impaginato delle scene, con le figure disposte a cascata, miniaturizzate rispetto al metro gigante di tutte le altre comparse della rappresentazione celeste che abitano la quadratura: poste spesso sulla sommità di scalinate, con alcuni personaggi che occupano il primo piano, sono piacevoli episodi di vita domestica, di affetti familiari, arricchiti talvolta dagli usuali accessori capricciosi, come i vasi, dai quali Crosato non sembra sapersi separare. Vi riconosciamo un modo di comporre che ritroveremo nei monocromi della parrocchiale di Ponte di Brenta, ma anche nelle scene principali del soffitto della stessa chiesa.

Nelle tre sacrestie minori del tempio della Consolata, Crosato realizza tre ispirati episodi ad affresco, di cui il più significativo è *San Bernardo in gloria e angeli musicanti*. Per valutarli, purtroppo, dobbiamo oggi avvalerci delle fotografie realizzate prima dei danni arrecati dal secondo conflitto mondiale e dalle maldestre ridipinture successive, che li hanno irrimediabilmente guastati. Se ne intuisce una capacità sintetica di descrizione della forma, sciolta entro una diffusione luminosa priva di grandi contrasti, in cui si può ammirare la grazia tenera dei putti, ciascuno dotato di un proprio spirito.

Si data invece al 1743 l'intervento nella chiesa dell'Immacolata, appartenente ai missionari di San Vincenzo de' Paoli, come ha potuto appurare Stephanie von Langen<sup>43</sup>. Un intervento di portata ridotta, che coinvolge la cappella di sinistra dedicata a san Vincenzo. Alle pareti, come d'abitudine, Crosato non rinuncia all'impiego di finti medaglioni, raffigurando putti con vari strumenti e colti in differenti attitudini. Una volta di più, il pittore dà sfoggio della sua abilità di illusionista, modulando un'infinita varietà di spessori e di ombreggiature con pochi tratti di bianco e di grigio. Nella volta della cappella, invece, sulla sommità dell'altare, poco oltre una semplice quadratura che fa da punto d'appoggio al resto della decorazione, rappresenta una *Trinità*, come un semplice triangolo, e una *Gloria di angeli*. È il simbolo trinitario al centro a irradiare sulle creature adoranti una luce che li investe e li reclama alla contemplazione; una luce in buona misura corrispondente a quella reale di illuminazione della cappella: proveniente da sinistra, si immagina interrotta dalla modanatura architettonica del cornicione e quindi proseguire sul volto intento dell'angelo reggiburlo,

---

<sup>43</sup> S. VON LANGEN, *Die Fresken ...cit.*, pp. 66-73.

avvitato in un manto rosso a più viluppi, perfettamente bilanciato dall'ala che sbuca alla sua destra, e che lo trasforma in una fiammella fluttuante oltre la superficie muraria.

Si nota una fattura diversa, nuova anche rispetto all'affresco di Pinerolo: la luce ha un potere nuovo sui contorni, impastando linee e colori, accendendo riflessi su ciascuno degli anelli della catena del turibolo portato dall'angelo, e sui riccioli della sua chioma, ma abbassando anche, imprevedibilmente, ombre travisanti sui volti inebriati dalla visione. Una luce stordente, per certi versi, che scioglie le forme, sprigionando il colore come una sostanza volatile in libera circolazione per lo spazio della visione mistica, strisciando le ali degli angeli con scintille in progressione cromatica dal rosa al rosso.

Gli anni dal 1742 al 1745 dovettero condurre ancora più volte Crosato a Torino anche per gli allestimenti teatrali di cui si conserva traccia nei libri degli Ordinati dei Cavalieri del Teatro Regio, secondo la documentazione già ricordata, rinvenuta da Mercedes Viale Ferrero, preziosa per stabilire, in linea di massima, i momenti di presenza del pittore della capitale del regno sabauda<sup>44</sup>. Nel 1743 collaborò con Giovanni Francesco Costa non solo per il *Tito Manlio*<sup>45</sup>, ma anche per il *Cajo Fabricio*<sup>46</sup>. Altri pagamenti sono registrati nel 1744, e ancora nel 1745 si segnala la volontà di avvalersi dei servizi di Crosato, che viene raggiunto tramite missiva per informarsi sulle sue richieste. Potrebbe essere il 1745, pertanto, una data possibile per fissare il momento di rientro più prolungato del pittore a Venezia ma, come vedremo più avanti, è plausibile che egli non avesse mai realmente cessato i contatti con la propria città di provenienza.

Ad ogni modo, il continuo gravitare del pittore a Torino, per assolvere a tutti gli incarichi che gli giungevano dal Teatro Regio, poté consentirgli di realizzare anche alcuni dipinti su tela che ancor oggi permangono nel territorio piemontese. Il minore impegno nel campo della decorazione ad affresco, rispetto ai primi anni trenta, in cui si erano sovrapposti gli impegni a Villa della Regina e a Stupinigi, rendono questo momento più favorevole per la realizzazione di commissioni private o per chiese della provincia. È il caso, ad esempio, del *Sogno di Gioacchino* di Trino Vercellese<sup>47</sup>, in cui assistiamo a una ripresa di un'animazione chiaroscurale dell'immagine, dominata dall'atlantica figura di angelo che s'accosta al vecchio, l'impressionante ala nera dispiegata per tutta l'ampiezza della tela, mentre un riflettore ne illumina il panno candido e ne enfatizza il diafano pallore dell'incarnato. Nell'espressionismo del volto di Gioacchino vediamo riapparire il san Giuseppe dei vari *Transiti* giovanili, anche se ora la superficie compatta dei colori, segnala uno stile che si differenzia alquanto dalla compendiarità stenografica dei pannelli lignei, così come dalla libertà di segno che persegue, con sempre maggiore convinzione, nel campo della decorazione ad affresco. La ragione andrà ricercata, con ogni probabilità, nell'ormai avvenuta integrazione con la cultura artistica piemontese, talché non sorprende più di tanto se l'opera di Trino, prima che Andreina Griseri

---

<sup>44</sup> A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963-1982, I, pp. 377-378; M. VIALE FERRERO, *Giovanni Battista Crosato...*, cit., p. 60. M. VIALE FERRERO, *Storia del Teatro Regio di Torino. III. La scenografia dalle origini al 1936*, Torino 1980, pp. 520-524. Si veda ancora *Regesto e Appendice documentaria*.

<sup>45</sup> Come segnalato da Baudi di Vesme: A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme*, cit., p. 368.

<sup>46</sup> C. SARTORI, *I libretti italiani dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 6 voll., Cuneo 1991-1994, II, p. 13 e V, p. 336.

<sup>47</sup> Di quest'opera, purtroppo, non si conosce l'ubicazione originaria. Cat. 58.

la restituisse a Crosato, potesse passare per una tela di Pier Francesco Guala. Il contatto prolungato con l'accademismo di Beaumont e di Conca, unito alla declinazione della vulgata solimenesca che De Mura continuava a diffondere a Torino, non poteva che condurre il pittore a un gusto per forme elette, sempre più regolarizzate, che in taluni casi possono anche apparire in certa misura 'classiche'.

Crosato si trova di fronte a un'alternativa netta: da un lato la disgregazione della forma nella luce, la creazione di volumi solo attraverso l'impiego di incastri di luce ed ombra; dall'altro l'irrigidimento di quei volumi, il ritorno a una compattezza monumentale delle figure chiamate in causa. Il quinto decennio ci appare, pertanto, come quello più ricco di sperimentazioni e di stimoli per il pittore, attratto da entrambe le istanze e condotto a enfatizzare ora un aspetto ora un altro, in una difformità di risultati tali da rendere talvolta assai arduo proporre una cronologia delle opere a lui attribuibili. A tale periodo, intorno alla seconda metà degli anni quaranta, possono forse andare collocate infatti anche le tre tele del Museo del Territorio di Biella, rappresentanti *Giuditta e Oloferne*, *Sansone e Dalila* e *Giaele e Sisara*, da confermarci sicuramente, nonostante le perplessità di Mattarolo e di Harrison<sup>48</sup>. In tal caso, non sembra fuori luogo chiamare in causa il ricordo della tela attribuita da Tiziano e già in collezione Da Lezze a Venezia, incisa da Pietro Monaco nel 1739, come modello per la figura della Giuditta del quadro di Crosato. Se è vero che l'opera poteva essergli nota da prima, l'occasione della pubblicazione della stampa dovette costituire incremento considerevole della fama del dipinto, tanto più per un artista che aveva partecipato in prima persona al primo fascicolo di stampe. Sono soprattutto le indicazioni di stile, il rarefarsi del colore, che sembra affondare entro preparazioni rossicce e fondi verdastri a indicare l'inizio di un precipitare dell'arte del pittore verso forme sempre più convulse, che troverà poi, nelle tele della Via Crucis di Santa Maria del Giglio, il proprio compimento.

---

<sup>48</sup> Cat. 2.

## IV

### *L'ultimo decennio: 1748-1758*

Benché impegnato a Torino almeno fino al 1745, Crosato dovette mantenere frequenti rapporti con Venezia e la sua famiglia, pronto a cogliere le occasioni che potevano giungere dalla propria terra d'origine. Testimonia il permanere di questo legame anche la partecipazione, al pari di altri importanti maestri del Settecento veneziano, quali Piazzetta, Tiepolo e Cignaroli, all'edizione illustrata del *Paradiso Perduto* di John Milton, con le incisioni di Francesco Zucchi, nel 1742<sup>1</sup>. Nel 1745, ad ogni modo, Crosato risiede a Venezia in Barbaria delle Tole, nella Parrocchia di Santa Maria Formosa<sup>2</sup> ed è questo l'anno in cui si può presumere che il pittore rinunci ad una frequentazione assidua dell'ambiente torinese, anche in relazione alla chiusura del Regio, in concomitanza con la guerra di Successione austriaca<sup>3</sup>. L'anno successivo, in una lettera di padre Giovanni Antonio Sandelli di San Nicolò di Treviso al priore dei Santi Giovanni e Paolo, si fa menzione del pittore, come residente nella stessa Barbaria delle Tole e come artista indicato a realizzare i chiaroscuri di cui abbisognava il refettorio dei padri Domenicani<sup>4</sup>.

L'ultimo decennio di attività di Crosato a Venezia, che va dagli affreschi di Ponte di Brenta alla morte avvenuta nel 1758, segna anche il momento di massima fortuna del pittore in Veneto, quello in cui commissioni sempre più importanti valgono a renderlo finalmente uno degli artisti più apprezzati del suo tempo. Il panorama artistico che Crosato trovava a Venezia, una volta fatto più stabile ritorno in laguna, a partire dal 1745, era sensibilmente mutato, rispetto al decennio precedente. I grandi protagonisti del suo tempo – in particolare Tiepolo e Piazzetta, gli artisti che il pittore volle sempre considerare quali referenti principi e modelli della propria attività – manifestano ora un rinnovato interesse per la pittura di storia, anche a causa delle sollecitazioni del poligrafo e intendente d'arte Francesco Algarotti, tornato a Venezia nel 1743, al quale, come è noto, proprio Giambattista Tiepolo dovette nuove riflessioni su uno stile magniloquente e aulico, ben rappresentato dalle varie redazioni del *Banchetto di Cleopatra* o dagli affreschi di villa Cordellina a Montecchio Maggiore, con la *Continenza di Scipione* e la *La famiglia di Dario ai piedi di Alessandro*<sup>5</sup>. Tale premessa è

---

<sup>1</sup> J. MILTON, *Il paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton del quale non si erano pubblicati se non i primi sei Canti tradotto in verso sciolto dal Signor Paolo Rolli compagno della Reale Società in Londra l'acclamato nell'Accademia degl'Inoltrati di Siena e pastore arcade in Roma. Con la vita del Poeta e con le annotazioni sopra tutto il Poema di G. Addison Aggiunte alcune osservazioni critiche*, Parigi (ma Verona) 1742. Il pittore realizza il disegno del *Dio Padre fulminante e Gesù Cristo con la Croce*, vignetta di pagina 26.

<sup>2</sup> F. MONTECUCOLI DEGLI ERRI, *Venezia 1745-1750: case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, in "Ateneo Veneto", N.S., 36, 1998, p. 91.

<sup>3</sup> Cfr. M. VIALE FERRERO, *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al teatro regio di Torino*, in *Venezia e il melodramma*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1978, pp. 55-56.

<sup>4</sup> G. FOGOLARI, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, in "Archivio Veneto", LXV, serie V, 33-34, 1934, p. 415. Non sappiamo se l'opera venne mai realizzata.

<sup>5</sup> Nutrita la bibliografia sui rapporti tra Algarotti e Tiepolo. Si veda ad esempio le pagine che all'argomento dedica Michael Levey (M. LEVEY, *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Milano 1986, pp. 125-141; M.

fondamentale per comprendere alcuni degli sviluppi dell'arte di Crosato, a partire da questi anni. Al metro eroico e sublime, con l'impiego di quinte e attrezzerie neoveronesiane, si accompagnavano infatti umori sentimentali, risultato di quella poetica degli affetti che Algarotti contribuì a generare. Crosato viene dunque a essere sollecitato su quello che era stato il suo terreno preferito, sin dalle prove torinesi, quello per l'appunto dell'espressione dei sentimenti. Con l'attenzione da sempre riservata agli affetti, Crosato ha anticipato tali tendenze e si rivela ora, con la sua pittura sopra le righe, talvolta eccessiva, un interprete perfetto per soggetti drammatici e patetici. A differenza di Piazzetta e di Tiepolo, tuttavia, il metro aulico, rappresenta qualcosa di estraneo alla sua sensibilità: egli dimostra un'innata idiosincrasia per tutto ciò che cerca di apparire 'alto', senza un controcanto ironico e scherzoso. Analizzare l'attività di Crosato a partire dalla metà degli anni quaranta, dunque, non può che costituire un esempio straordinario per comprendere come, da medesimi stimoli, artisti e sensibilità differenti potessero trarre risultati diversi e, per certi versi, antitetici.

Gli affreschi della parrocchiale di Ponte di Brenta sono la prima opera databile con certezza agli anni del ritorno a Venezia: essi risultano terminati nel 1748, ma accordi poterono essere stati presi sin dal novembre del 1747<sup>6</sup>. L'intervento richiesto era piuttosto esteso e comprendeva, oltre al centrale del soffitto con la *Gloria di san Marco*, ai monocromi con *Storie del santo* e riquadri, a *grisaille* su fondo oro, di soggetto biblico, anche un tondo, oggi quasi scomparso, al centro dell'androne della navata, con il *Martirio di santo Stefano*. I tre comparti centrali del soffitto sono stati per lo più compromessi, ad eccezione della *Predica del santo*, ambientata entro un'architettura con un'alta scalinata e un ordine gigante di colonne, per la quale non è improprio cogliere, come è stato fatto, un richiamo alla *Gloria di san Domenico* di Tiepolo della chiesa dei Gesuati a Venezia<sup>7</sup>. I medaglioni a monocromo, invece, così come alcuni di quelli su fondo oro della navata, sono meglio conservati e consentono notazioni sullo stile del maestro in questo scorcio del decennio. Nelle *Storie di san Marco* del soffitto, entro medaglioni polilobati, ritroviamo l'impostazione architettonica che avevamo incontrato nelle *Storie della Vergine* della Consolata a Torino: piccole aule con cupole, scalinate, colonne tortili. Notazioni minimali che creano ambienti raccolti, un poco soffocanti, nei quali talora le figure si assiepano occupando una porzione dei medaglioni e lasciando ampi spazi vuoti, come fossero di materiale liquido e occupassero il fondo di un recipiente. I volti sono appena accennati, ma dai tratti talvolta assai caricati, sfioranti talvolta il grottesco, con le orbite fonde, gli occhi infossati, i baffi esageratamente lunghi, i copricapi bislacchi. Nei

---

Levey, *Two Paintings by Tiepolo from the Algarotti Collection*, in "The Burlington Magazine", Vol. 102, 687, giugno, 1960, pp. 250-257). Sul problema dell'influenza di Algarotti sul tema del Banchetto di Cleopatra, dall'acquisizione della tela di medesimo soggetto oggi a Melbourne agli affreschi di palazzo Labia, si veda ancora: F. HASKELL, *Algarotti and Tiepolo's 'Banquet of Cleopatra'*, in "The Burlington Magazine", vol. 100, 663, giugno, 1958, pp. 212-215. Un aggiornamento sul problema in B. MAZZA, *Algarotti e lo spirito cosmopolita di Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di Studi (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996), a cura di L. PUPPI, 2 voll., Venezia 1998, I, pp. 411-419. Per gli affreschi di villa Cordellina, che si datano al 1743, anno del ritorno di Algarotti in Veneto, e che si collocano all'inizio dell'amicizia con Tiepolo e che potrebbero essere il primo risultato del contatto con il poligrafo, si veda ancora A. MARIUZ, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, prefazione di R. PALLUCCHINI, testi di F. D'ARCAIS, F. ZAVA BOCCAZZI, G. PAVANELLO, 2 voll., Venezia 1978, vol. I, pp. 197-198, n. 118.

<sup>6</sup> Si veda *Appendice Documentaria*, doc. XIV.

<sup>7</sup> N.S. HARRISON, *The paintings of Giambattista Crosato*, Univ. Georgia 1983 (Ann Arbor 1984), pp. 48-51.



monocromi rettangolari della navata con *Storie bibliche*, il fondo d'oro contribuisce all'aggetto delle figure sagomate, aggiungendo una variante e una nota preziosa rispetto ai medaglioni del soffitto<sup>8</sup>. È possibile che l'estensione delle parti monocrome degli affreschi, che giocano un ruolo fondamentale nella decorazione, sia in parte imputabile alle nuove istanze classiciste che si fanno strada nella cultura pittorica veneziana, anche perché le fonti antiche, in particolare Plinio, raccontano della maestria del pittore Zeusi in tale genere<sup>9</sup>. Tuttavia, è difficile stabilire quanto classiciste potessero essere percepite queste composizioni capricciose, eccessive, in cui le figurine si agitano scomposte e irrequiete. L'episodio dell'*Incontro di Iefte con la figlia* presenta, nella figura del sovrano che scopre di dover sacrificare la figlia per assolvere al suo voto, l'esplicita citazione dall'*Alessandro copre il cadavere di Dario* dipinto da Piazzetta nel 1746 per palazzo Pisani a Venezia<sup>10</sup>. Ciò testimonia come Crosato stesse in questi anni prendendo le misure con la grande pittura di storia del suo tempo, facendo propria una nuova gestualità e una recitazione sopra le righe che, nei contesti miniaturizzati e agitati dei suoi monocromi, acquistano un'imprevista coloritura ironica. Il dipinto di Piazzetta rimarrà un punto di riflessione continua per Crosato, sino al controcanto esplicito nel medesimo episodio negli affreschi di villa Maruzzi a Levada. Ma è tutto il nuovo corso nell'arte dell'anziano maestro, improntata alla resa degli affetti, unita a una grazia a buon diritto definibile, in alcuni risultati, rocò e visibile anche nelle tavole della *Gerusalemme Liberata* del 1745, a interessare Crosato, che dovette studiare attentamente tale nuovo linguaggio sentimentale.

Il rilancio dell'attività veneziana di Crosato sembra passare innanzitutto per incarichi minori in piccole parrocchiali della terraferma. Ma anche nelle opere apparentemente più modeste, Crosato trova lo scatto inventivo, l'idea capace di trasformare il soggetto richiestogli in un vero e proprio *hapax*. A Zeminiana dove, nel 1749, come riconosciuto da Mariuz e Pavanello<sup>11</sup>, il pittore dipinge un tondo al centro del presbiterio, il Salvatore è un bambino che a stento regge la pesante Croce, con i simboli eucaristici del grappolo e delle spighe, tra i compagni di giochi degli angeli suoi coetanei con strumenti della Passione. Tutt'attorno altri tondi monocromi su fondo oro – la costante di questi anni – con episodi di sacrificio dell'Antico Testamento che preannunciano il Sacrificio di Cristo. L'invenzione del medaglione principale non è tanto una simpatica divagazione sul tema, ma s'inserisce perfettamente nella poetica dell'infanzia che ormai Crosato sta portando avanti e che culminerà con gli esiti eroicomici negli affreschi di villa Maruzzi Marcello a Levada. A

---

<sup>8</sup> L'idea dei monocromi su fondo oro che, nella produzione di Crosato, sembra trovare espressione per la prima volta a Ponte di Brenta potrebbe essere acquisizione risalente a uno dei suoi soggiorni torinesi. Nel 1739 Vittorio Maria Bigari realizza infatti nella Sala del Caffè di Palazzo Reale *Le Quattro parti del mondo* secondo un'analogia soluzione. In area veneta, tuttavia, già Tiepolo ne aveva realizzati di analoghi, ad esempio nella Galleria del Palazzo Patriarcale di Udine. Non c'è dubbio, tuttavia, che da un certo periodo in poi, la pittura tiepolesca sembra esserne sempre più sedotta e, più in generale, si assista a un maggiore impiego di monocromi nella sua pittura, come ad esempio negli affreschi di Palazzo Barbarigo a Santa Maria del Giglio, o nel soffitto della chiesa della Pietà, dietro suggestione, probabilmente, delle predilezioni del figlio Giandomenico, per natura estremamente portato nel genere.

<sup>9</sup> PLINIO, *Naturalis Historia*, XXXV, 64. Erano chiamati "monochromata ex albo".

<sup>10</sup> A. MARIUZ, *L'opera completa del Piazzetta*, presentazione di R. PALLUCCHINI, Milano 1982, pp. 103-104, n. 121.

<sup>11</sup> A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *Le decorazioni settecentesche della villa e del palazzo dei Baglioni*, in "Arte Veneta", 44, 1993, pp. 54-55.

Zeminiana l'estetica del diminutivo, della riduzione del soggetto – che, dobbiamo credere, se anche suggerito dalla committenza, trova nel pittore l'interprete perfetto – diventa anche l'amplificazione massima e il compimento di senso del tema rappresentato: ricorrendo alla retorica dell'*hysteron proteron*, posticipando ciò che precede, e chiamando il Gesù Bambino dell'adorazione natalizia alla sovrapposizione con il Cristo sottratto alla morte, Crosato allude all'eternità del progetto di salvazione della Grazia. Un Cristo vincitore sul tempo, in una circolarità di stati umani e divini che interpreta la Resurrezione come una nuova, mistica, Natività. Il gusto per l'inatteso, per il mai visto, con cui convive questa poetica dell'infanzia, è dunque capace di modularsi a seconda dei temi, oscillando tra l'ironia di certe decorazioni a carattere mitologico, al *pathos* a fior di pelle di altre rievocazioni di fantasia, sino all'espressione di una religiosità che combina l'immediatezza del sentimento – suscitato dalla tenerezza invincibile del bambino – con l'approfondimento del tema delle sofferenze e morte del Salvatore.

Finalmente, nel 1750, giunse a Crosato l'occasione per assolvere a una commissione più prestigiosa anche in terra veneta. Si data infatti a quest'anno il ciclo con *Storie dell'Iliade* realizzate a monocromo in una sala della villa degli Algarotti a Carpenedo. Nel novembre di quell'anno, Francesco scrive da Berlino al fratello Bonomo: “Mi fate venir l'acqua in bocca con la descrizione di Carpenedo e dei bassi rilievi del Crosato, il quale vi prego abbracciare in mio nome”<sup>12</sup>. Testimonianza che assicura di una conoscenza personale tra i due, che sarà da far risalire agli anni quaranta, durante i quali Algarotti soggiornò con frequenza in laguna, se non a quel 1740-41 in cui Francesco risulta a Torino presso la corte sabauda<sup>13</sup>. È forse, tuttavia, con il fratello Bonomo che i legami con Crosato sono più stretti e risalenti almeno a quel 1748 in cui egli compare come testimone del battesimo di una delle figlie di Crosato<sup>14</sup>. In collezione Algarotti erano presenti, secondo l'inventario dei quadri redatto intorno al 1776, anche tredici acquarelli che potrebbero essere una sorta di modelletti per i monocromi poi realizzati in villa a Carpenedo<sup>15</sup>.

La scelta dei soggetti, piuttosto insolita, invero, nella decorazione della prima metà del Settecento, e di una tale estensione da rappresentare quasi il corredo illustrativo di un'edizione a stampa del poema omerico, va riferita alla cultura algarottiana, e alle predilezioni per l'età classica che non mancano di trasparire nei suoi saggi e nel suo epistolario. Se nel *Saggio sopra la pittura* del 1756, definirà Omero, riprendendo Luciano, quale “il primo dei pittori”<sup>16</sup>, sottolineando l'icasticità delle scene dell'*Iliade*, tali, dunque, da prestarsi perfettamente a una traduzione visiva, in precedenza, intervenendo sul dibattito suscitato da una traduzione di Salvini, in una lettera da Dresda al conte Paolo Brazolo, il 12 marzo 1747, – autore egli stesso di una nuova traduzione del poema, e più in generale fanatico del culto di Omero, a testimonianza della fortuna in Veneto dell'epica antica in questi anni – egli aveva affermato di aver con diletto “rinavigato in quel mare di poesia”,

---

<sup>12</sup> L. CROSATO LARCHER, *Gli affreschi delle ville del Terraglio dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Il Terraglio. La storia, le ville e l'arte di un'antica via*, Treviso 2005, pp. 95-96.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> L. MORETTI, *Notizie su Giambattista Crosato*, in “Arte Veneta”, XLI, 1987, p. 218.

<sup>15</sup> G. SELVA, *Catalogo dei quadri dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu Sig. Conte Algarotti in Venezia*, s.l. [1776], p. XL

<sup>16</sup> F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Venezia 1756, ed. cons. a cura di W. SPAGGIARI, Roma 2000, p. 61

commentando: “Che calore, che vita nello stile! Che bellezza sopra tutto di favola grande, meravigliosa, costumata, passionatissima, varia, semplice, una!”<sup>17</sup>. La scelta della decorazione della propria villa con episodi dell’*Iliade*, nasce pertanto da tale predilezione, e dal fitto dibattito che sembra percorrere questi ultimi anni del quinto decennio del Settecento, sulle modalità migliori di rendere l’originale greco. Il ciclo di Carpenedo anticipa un gusto che troverà espressione negli affreschi commissionati a Giambattista Tiepolo da Giustino Valmarana per le stanze della sua villa vicentina, dove, per l’appunto, troveremo altri episodi tratti dall’*Iliade*, ma trascelti fra quelli a maggior connotazione sentimentale e amorosa.

Crosato ne dà una personalissima interpretazione in chiave rococò, con un’eccitazione convulsa e sbilenca, ove le notazioni caricaturali rasentano talvolta la goffaggine, ma tale da suscitare quei commenti entusiasti di Bonomo che contagiarono Francesco a Berlino. Per certi versi, Crosato sembra qui aver perso la voglia di scherzare, come troveremo ancora negli ultimi anni della sua attività, in un approccio verso i soggetti da rappresentare che ha quasi i tratti della suscettibilità ciclotimica, tra stati di tenerezza malinconica, di ironia dissacrante, e di resa alla negatività della storia. Come sarà poi nelle tele della *Via Crucis* di Santa Maria del Giglio, Crosato pare nel punto più basso del suo umore bipolare. Le battaglie si svolgono su tappeti di cadaveri, cui nessuna grazia conferisce decoro, entro assiepamenti a perdita d’occhio. I volti delle fanciulle sono sempre in lacrime, nascosti tra i drappi delle vesti. I guerrieri, talvolta, sono occultati dai grandi scudi con i quali si proteggono. L’omissione dei volti dei protagonisti sembra ora portare a conclusione quell’innata inclinazione del pittore per la sottrazione visiva. Se al principio del suo percorso Crosato faceva propria un’istanza collegata alla pittura neotenebrosa di Bencovich e Piazzetta, via via egli interpreta un suggerimento che ha le proprie basi nella cultura antiquaria di quanti andavano leggendo le fonti sulla pittura antica, e, in particolare, la *Naturalis Historia* di Plinio, in cui si faceva menzione di un quadro di Timante raffigurante il *Sacrificio di Ifigenia*, in cui il volto di Agamennone non veniva raffigurato, proprio per dare espressione a un dolore irrepresentabile. Episodio che Algarotti non mancherà da portare ad esempio per il giovane pittore, nel suo *Saggio sopra la pittura*<sup>18</sup>. Il colmo dell’arte di un pittore, infatti, è proprio l’espressione, “per cui s’intende ancora più che non è dipinto”<sup>19</sup>.

L’effetto che Crosato realizzava nei riquadri a monocromo di Carpenedo è più prossimo a delle *strips* fumettistiche, che a veri rilievi classici. Anche il segno pare mutare, di pari passo ai soggetti rappresentati: ora spezzato ora filamentoso, nell’ingenuità di qualche soluzione, sembra che Crosato stia adottando, dopo il ricorso ad improvvisati interpreti bambini, un vero e proprio *ductus* infantile, che è quasi una dichiarazione d’impotenza di fronte alle scene di

---

<sup>17</sup> F. ALGAROTTI, *Opere del conte Algarotti cavaliere dell'ordine del Merito e ciambelano di S.M. il Re di Prussia*, 8 voll., Livorno 1764-1765, V, p. 319.

<sup>18</sup> PLINO, *Naturalis Historia*, XXXV, 73. F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Venezia 1763 (ed. cons. 1784), pp. 125-126: “Egli ha molto del probabile che dalla tragedia di Euripide fosse suggerito a Timante quel bel pensiero di coprire con un lembo del mantello il viso ad Agamennone nel sacrificio d Ifigenia”.

<sup>19</sup> F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Venezia 1756, ed. cons. a cura di W. SPAGGIARI, Roma 2000, p. 66. Nelle edizioni successive (1763), affermerà: “Non basta che il pittore sappia delineare le più scelte forme, rivestirle de’ più bei colori, e bene comporle insieme, che mediante i chiari e gli scuri faccia sfondere la tela, dia a’ suoi personaggi convenienti vestiti, e di graziose posture; conviene ancora che sappia atteggiarli di calore e letizia, di temenza e d’ira, che scriva in certo modo nella faccia loro ciò che pensano, che gli renda vivi e parlanti. E là veramente si esalta la pittura, e diviene quasi maggiore di sé, dove sa fare intendere assai più di quello che vede dipinto” F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Venezia 1763 (ed. cons. 1784), p. 112.

morte e distruzione che egli è chiamato a realizzare: non v'è nulla di epico nell'interpretazione degli episodi del poema omerico, nè il giudizio potrebbe essere più severo per l'Achille che, nascosto forse per la vergogna, infierisce sul fantoccio sgradevole del corpo esanime di Ettore.

Tra le opere della collezione Algarotti si rammentava poi un "Cristo morto steso sopra un panno lino, un lembo del quale è sostenuto da un Angiolo che con la veste si copre gli occhi piangenti per non mirarlo. Altri Angioletti gli bacciano le piaghe. Quadro di bellissima composizione"<sup>20</sup>. Algarotti pare sollecitare la componente drammatica dell'arte del pittore, presente in verità in ogni sua realizzazione, ma con accenti che qui sembrano coinvolgere un abbandono compiaciuto al dolore e al patetismo. Giuseppe Maria Pilo<sup>21</sup> pensava di riconoscere l'opera già in collezione Algarotti con un quadro di collezione privata, già assegnato a Crosato da Roberto Longhi, quando era transitato nel mercato antiquario<sup>22</sup>. Un'opera di straordinario impatto drammatico, col corpo del Cristo reclinato all'indietro, il corpo osteso tra le braccia della Vergine, a ricevere la luce che lo investe dall'alto. La corona di spine e i chiodi ritorti gli sono appena stati estratti, mentre alcuni angeli lo piangono ai lati. Un *vesperbild* inedito per la pittura veneta del Settecento, che dovrà attendere forse certe invenzioni di Francesco Guardi, per rivedere un medesimo grado di partecipe commozione religiosa. Nella tipologia della composizione, come anche nell'illuminazione sapientemente concentrata sul busto incorrotto del Cristo, illuminato come se prossimo al riscatto della Resurrezione, non è fuori luogo riconoscere un possibile contatto con soluzioni centro-italiane, quali quelle offerte da Francesco Trevisani, ad esempio, in più redazioni su tale tema che presentano più di un tratto in comune con l'opera di Crosato<sup>23</sup>. Ma anche alcuni dipinti di Corrado Giaquinto, pure educato a Roma nell'orbita di un certo classicismo post-marattesco, possono candidarsi per un confronto. Tuttavia, come notato correttamente da Lino Moretti<sup>24</sup> e da Adriano Mariuz<sup>25</sup>, la tela non è quella di cui si fa menzione nel catalogo della collezione Algarotti. Le misure non corrispondono e, in aggiunta, Riccoboni, pubblicando la tela come opera di Bazzani, segnalava una provenienza dal convento di San Michele ad Este.

In verità, disponiamo di una testimonianza importante per comprendere esattamente la struttura del quadro Algarotti, che come sensibilità e tenore espressivo non doveva discostarsi molto dalla tela ora esaminata. Esiste infatti un'incisione di Giacomo Leonardis del 1776<sup>26</sup>, raffigurante una tela di Giambattista Crosato, che si attaglia perfettamente alla descrizione offerta da Selva nel catalogo della collezione Algarotti. Compare infatti l'angelo piangente

---

<sup>20</sup> G. SELVA, *Catalogo dei quadri ...*, cit., p. VII. Con la notazione: "In tela, alto p. I onc. 10, l.p. 1.1/2". Nel catalogo si ha premura di sottolineare in prefazione come la gran parte degli acquisti fossero stati effettuati da Francesco e che solo in qualche caso Bonomo intervenne per altre acquisizioni avendo cura di comprare solo opere di elevata qualità.

<sup>21</sup> G.M. PILO, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone 1976, pp. 146-151.

<sup>22</sup> *Maestri italiani del '600 e del '700. Relarte - Relazioni internazionali d'arte*, catalogo della mostra (Milano, Palazzetto Serbelloni, 25 ottobre-15 novembre 1964), Milano 1964, p. 28.

<sup>23</sup> Si veda, ad esempio, il Cristo morto sostenuto dagli angeli del Kusthistorisches Museum di Vienna (F.R. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painters in Rome. A catalogue raisonné*, Washington 1977, p. 54, n. 58).

<sup>24</sup> L. MORETTI, *Notizie su Giambattista...*, cit., p. 218.

<sup>25</sup> A. MARIUZ, *Opere sacre di Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", 45, 1993, p. 91, nota 12.

<sup>26</sup> Essa riporta al centro la scritta: "SIC DEUS DILEXIT MUNDUM" con le seguenti annotazioni d'autore "Jo. Bapt. Crosatto pinx. / Jac. Leonardis sculp. / App. Wagner Ven.a. C.P.E.S 1776" (acquaforte e bulino, esemplare del Museo Civico di Padova, inv. 2241).

che bacia le piaghe del Cristo, riverso sul bordo del sepolcro, e l'altro angelo, sulla destra, che si copre il volto con lo stesso panno sul quale è posato il corpo di Gesù. Poiché Leonardis era specializzato nell'incisione di opere appartenute alla collezione Algarotti<sup>27</sup>, nonostante nella stampa non si faccia esplicita menzione sulla sua provenienza, non sembrano potere esservi dubbi sulla pertinenza alla raccolta del poligrafo del dipinto attestato da quella incisione. Si nota, in tale particolare attitudine per soggetti carichi di patetismo, un'innequivocabile contiguità di gusto con un altro artista protetto e amato dagli Algarotti, quel Giovanni Marchiori con cui Giambattista Crosato, oltre al legame d'amicizia che risale agli anni della giovinezza, sembra avere condiviso parte della sua carriera. La *Pietà* della parrocchiale di Strigno, realizzata dallo scultore trevigiano (fig. 264), è l'unica opera, nel panorama delle arti a Venezia, che possa sostenere un confronto con queste realizzazioni crosatiane. È stato ipotizzato che anche tale scultura, risultato di un'intelligente rielaborazione di un modello classico, possa essere stata in qualche modo ispirata dalle teorie di Algarotti<sup>28</sup>: egli avrà interpretato l'accentuazione emotiva di tali soggetti religiosi come il versante sacro di quella poetica degli affetti che auspicava in pittura<sup>29</sup>: "quello che è più meraviglioso, il potere della pittura (...) si stende fino a esprimere i sentimenti e le passioni dell'animo, la interna costituzione dell'uomo; ch'è il più bell'oggetto della Poesia. Così pare che l'occhio venga non solamente a sentire e ad udire, ma anche a ragionare e ad appassionarsi"<sup>30</sup>.

In quello stesso 1750 in cui risultano terminati gli affreschi per villa Algarotti a Carpenedo apprendiamo che Crosato era ancora attivo per il Teatro Regio di Torino<sup>31</sup>, in lavori che dovettero coinvolgerlo almeno per la prima parte dell'anno. Spettano probabilmente a questo momento i bozzetti per scenografia conservati a Torino, uniche testimonianze sopravvissute dell'attività teatrale del pittore. Il meraviglioso bozzetto per sipario con il *Sacrificio di Ifigenia* del Museo Civico di Palazzo Madama, presenta quell'allungamento delle figure, con le teste piccole su lunghi colli, che diventerà tipico della sua arte nel sesto decennio del secolo, in ispecie nelle opere da cavalletto. La sprezzatura del segno, con i contorni interrotti e appena accennati delle figure, la costruzione delle figure per macchie, i contrapposti di luce ed ombra, sono la prova di una libertà compositiva assoluta che si aggiunge all'acquisizione di una tecnica che sembra mutuata da quella del giovane Canaletto, o da certe tempere di Marco Ricci. Un'opera di questo genere, induce a collocare in tale momento, sul finire degli anni quaranta, o sul principio dei cinquanta, le due tele a *pendant* di collezione privata, rappresentanti *Il sacrificio di Ifigenia* e *Il sacrificio di Polissena*, ambientate entro estrosi capricci architettonici, connotati in senso opposto, classico e neogotico, con templi bizzarri,

<sup>27</sup> Su tale aspetto, in particolare, si veda: L. ZAGGIA, *Giacomo Leonardis incisore di riproduzione*, in *Giacomo Leonardis incisore*, catalogo della mostra (Palmanova, Polveriera napoleonica di Contrada Foscarini, 15 settembre-20 ottobre 2002) a cura di G. BERGAMINI, G. DEL FRATE, Tavagnacco (Udine) 2002, pp. 39-42.

<sup>28</sup> M. DE GRASSI, *Giovanni Marchiori appunti per una lettura critica*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 21, 1997, p. 148.

<sup>29</sup> Nella prossimità di gusto tra lo scultore e il pittore, può andare riconosciuta anche in alcuni dettagli spiritosi presenti nella scultura di Marchiori, come ad esempio i putti che giocano con gli oggetti del viandante nella lunetta con la *Gloria* di san Rocco per la facciata della chiesa di San Rocco a Venezia (Ivi, p. 14, fig. 37).

<sup>30</sup> <sup>30</sup> F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura...*, cit., p. 66.

<sup>31</sup> M. VIALE FERRERO, *Giovanni Battista Crosato...*, cit., p. 57; M. VIALE FERRERO, *La Vittoria d'Imeneo (1750): una festa musicale di Galuppi e l'organizzazione spettacolare*, in *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985) a cura di N.T. MURARO, F. ROSSI, Firenze 1986 ("Quaderni della rivista italiana di musicologia"), p. 305, nota 19. Si veda *Regesto*.

sullo sfondo di rovine come il Colosseo o una sorta di diroccato Palazzo Ducale. Se per la parte architettonica può supporre una collaborazione con una specialista della veduta, non facilmente identificabile – forse Giovan Francesco Costa –, nella parte di figura Crosato realizza un mondo di luci nitide e colori sfolgoranti, con una capacità di sintesi luminosa che si direbbe propria di un pittore abituato alla realizzazione di tali macchiette. Il riferimento più esplicito è tuttavia ai celebri *Tombeaux des princes* commissionati da Owen Mc Swiny a partire dal 1720, che nel corso degli anni quaranta dovettero conoscere nuova fama, a seguito della pubblicazione, nel 1741, ad opera di artisti francesi, della serie di stampe collegate ai dipinti<sup>32</sup>. In queste opere si assiste, ad ogni modo, a una predilezione per figure minute, in contesti vasti e affollati; mentre i colori, liquidi, sono accostati puri, con grande libertà, con un effetto-luce abbagliante, che getta ombre diagonali ma, nel complesso, diffonde un chiarore senza contrasti.

L'altro bozzetto, con il *Tempio del Sole*, oggi alla Galleria Sabauda è un altro caso di collaborazione con un quadraturista, forse uno dei Galliari invece che Girolamo Mengozzi Colonna<sup>33</sup>. Con quest'ultimo ha, tuttavia, proprio in questi anni, modo di riallacciare i rapporti, per gli allestimenti teatrali degli anni 1749-1750, creando forse le premesse per la società che sarà all'opera nel salone di Ca' Rezzonico. I nuovi contatti intrecciati con i Cavalieri del Teatro Regio, consentirono probabilmente al pittore l'ottenimento di ulteriori incarichi per decorazioni ad affresco: si può ragionevolmente situare in questo giro di anni, tra 1749 e 1750, anche la celebre decorazione, oggi purtroppo perduta, del palazzo del conte Birago di Borgaro, architetto e responsabile degli allestimenti teatrali al Regio.

Dopo il 1750 non c'è più traccia di Crosato a Torino. Il numero e l'estensione delle commissioni che gli giungevano a Venezia non dovettero consentirgli di assolvere ad altri impegni, lontano dalla Serenissima. Sembra indicativo, in tal senso, il fatto che Crosato non accettasse di realizzare le scene per la *Vittoria d'Imeneo*, composta da un suo compatriota, Giuseppe Bartoli, dopo che i Cavalieri avevano inizialmente indirizzato il poeta ad accordarsi con lui<sup>34</sup>. L'estate di quell'anno, probabilmente, Crosato aveva in animo di assolvere ad altri impegni, come la decorazione di villa Algarotti, un'opportunità che certo non poteva mancare.

Non gli si può dare torto: da quel momento in poi il pittore ottiene solo commissioni prestigiose. Dapprima, è incaricato dai Baglioni della decorazione di quattro ambienti del proprio palazzo veneziano a San Cassiano, che hanno come filo conduttore la celebrazione delle virtù femminili. L'intervento più significativo riguarda una stanza al primo piano trasformata da uno straordinario centrale mistilineo circondato da stucchi policromi rosa, bianchi e rossi, rappresentante il *Trionfo di Giunone*, con, agli angoli, altri monocromi su

---

<sup>32</sup> Per la storia della commissione e della pubblicazione del relativo volume di stampe si veda: B. MAZZA, *La vicenda dei "Tombeaux des Princes": matrici, storia e fortuna della serie Swiny tra Bologna e Venezia*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 10, 1976, pp. 79-102, 141-151.

<sup>33</sup> R. DOMENICHINI, *Girolamo Mengozzi Colonna*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 28, 2004, p. 275, n. 50.

<sup>34</sup> M. VIALE FERRERO, *La Vittoria d'Imeneo...*, cit., p. 19. Una conferma della mole a cui il pittore deve assolvere a partire da questi anni potrebbe essere la rinuncia di portare a compimento gli affreschi di Mattia Bortoloni nella volta di San Bartolomeo a Bergamo, rimasti interrotti alla morte di questi nel giugno del 1750, secondo la notizia, di cui non mi è riuscito di trovare altrove conferma, riportata da Simonetta Coppa (S. COPPA, *I Ligari nel Settecento valtellinese e lombardo*, in *I Ligari. Pittori del Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 12 aprile-19 luglio 2008; Sondrio, Credito Valtellinese, 14 maggio-19 luglio 2008), a cura di S. COPPA, E. BIANCHI, Milano 2008, p. 30).

fondo oro, con storie della dea, a ragione definito “il più squisito soffitto veneziano di metà secolo”<sup>35</sup>. Crosato sembra giungere a una nuova semplificazione della composizione, i colori acquosi di estrazione giaquintesa si adattano perfettamente a una materia soffiata, a volumi leggeri, quasi illuminati dall’interno, mentre ogni gesto è intonato alla grazia e allo spiritoso, dal delicato versare di Ebe alle pose acrobatiche degli amorini: “la forma s’alleggerisce, trasformandosi in una sostanza serica e viva, come di fresche corolle”<sup>36</sup>. Il soggetto e le esigenze della committenza, certo imponevano a Crosato un tono ben diverso da quello adottato in villa Algarotti. L’assenza di ogni elemento quadraturistico è il segno dei tempi nuovi: il rifiuto di ogni connessione tardobarocca, di ogni illusionismo spaziale, conferisce intimità all’ambiente, che non rinuncia all’elemento prezioso dell’oro, nei fondali dei monocromi, nella cornice del riquadro, nelle graffe a motivi a conchiglia: una via tutta veneziana al rococò. Nelle sue dimensioni contenute, il soffitto di Ca’ Baglioni rappresentava per Crosato una sorta di prova generale per la decorazione, ben altrimenti impegnativa per estensione, del salone da ballo di Ca’ Rezzonico, dove, il pittore viene chiamato alla realizzazione di un analogo centrale da soffitto, più legato, tuttavia, alla tradizione tardobarocca di quanto non fosse questo per i Baglioni.

Fu forse Girolamo Mengozzi Colonna – fuori gioco Tiepolo, assente perché impegnato a Würzburg – a suggerire ai Rezzonico il nome di Crosato per la collaborazione nella decorazione del salone del palazzo da loro ristrutturato a San Barnaba nel 1752<sup>37</sup>. Il quadraturista, con gli affreschi di palazzo Labia, si era accreditato quale uno dei protagonisti del genere. Ma è altresì vero che ormai Crosato si era fatto apprezzare come uno dei decoratori più dotati della sua generazione, tanto che lo stesso Francesco Algarotti, nel dicembre del 1751, bisognoso di una perizia per i quadri della sua collezione che intendeva cedere al Langravio di Kassel, chiedeva al fratello Bonomo di interpellare per la firma tutti “i nostri celebri pittori” vale a dire: Piazzetta, Pittoni, Fontebasso, Crosato, Nogari, Nazari, Zuccarelli, oltre a Giuseppe Angeli<sup>38</sup>. Come si vede, nessuno tra questi, se non, forse, Fontebasso, avrebbe potuto possedere le credenziali per assolvere a un incarico come quello della decorazione di un ambiente tanto ampio. Mengozzi Colonna doveva apprezzare anche la disciplina di un figurista capace di ‘stare al suo posto’, ove magari Giambattista Tiepolo sarebbe stato in grado di scardinarne la struttura architettonica o di impaginare senza alcun supporto quadraturistico uno spazio così vasto. E i committenti furono forse sedotti dall’idea di proporre un’accoppiata nuova, diversa da quella da poco vista all’opera nel salone di palazzo Labia. Il soggetto richiesto era il medesimo che Tiepolo andava realizzando nello scalone della Residenz di Würzburg: *Apollo e i Quattro continenti*. Sarebbe inutile insistere sui superiori meriti di Tiepolo. Sarà piuttosto il caso di osservare che Crosato avrà forse avuto presente l’affresco, rappresentante un analogo *Trionfo di Apollo e le allegorie dei quattro*

---

<sup>35</sup> A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *I Palazzi veneziani: la grande decorazione*, in *Venezia l’arte nei secoli*, 2 voll., a cura di G. ROMANELLI, Udine 1997, II, p. 634.

<sup>36</sup> A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *Le decorazioni settecentesche...*, cit., p. 52.

<sup>37</sup> La presenza di Mengozzi Colonna a Ca’ Rezzonico, invece di quella di Pietro Visconti è stata proposta da Mariuz e Pavanello (A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *I Palazzi veneziani...*, cit., p. 634), quindi confermata da Domenichini (*Girolamo Mengozzi Colonna...*, cit., pp. 228-231, n. 17).

<sup>38</sup> Tiepolo non viene preso in considerazione in quanto assente da Venezia. Si veda *Appendice Documentaria*, doc. XXI.

*continenti*, che Johann Rudolph Byss dipinse, fra 1710 e 1715, sulla volta del castello degli Schönborn a Pommersfelden, verosimilmente noto al pittore dall'incisione di Salomon Kleiner del 1728; come anche la corsa del carro del Sole del soffitto di palazzo Clerici, così come impostata dallo stesso Tiepolo nel suo affresco milanese del 1740. Ma Crosato seppe trasformare l'idea del dio emergente dal centro del carro, come proiettato dalla cavalcata frontale dei suoi destrieri, avendo in mente un punto d'osservazione privilegiato, per l'osservatore della scena che andava dipingendo. Dall'ingresso del salone era infatti possibile la lettura perfetta del sottinsù con l'esplosione globulare di luce da cui emerge, come la schiuma di un'onda alla spiaggia, la quadriga di Apollo, gambe d'ancelle alate e zampe di cavalli coordinate in un inedito balletto celeste. Tutt'attorno, occupanti il perimetro polilobato, secondo un'invenzione anch'essa d'estrazione tardobarocca, sono le allegorie dei *Quattro Continenti*, rappresentati come fanciulle riccamente abbigliate, dai volti malinconici e patetici. Ma era, ancora una volta, nei medaglioni a monocromo e nelle finte statue rappresentanti i vari segni zodiacali che Crosato offriva una delle prove più convincenti, nella quale la completa assenza di rigidi elementi 'statuini', ci inducono a più di una cautela nel considerare 'classicista' tale genere di decorazione. Tuttavia è vero che, forse per adattarsi a una componente quadraturistica che assurge a un ruolo di primo piano, in una decorazione in cui non si negava l'elemento murario, ma quasi gli si conferiva nuova consistenza, le figure di Crosato paiono caratterizzate da un certo assestamento nel colore, nei volumi, tale da considerare l'affresco di Ca' Rezzonico quasi una battuta d'arresto nel percorso intrapreso dal pittore verso la dissoluzione del disegno. Gli attori di questa rappresentazione cosmica<sup>39</sup> sono improntati ancora una volta ad un metro sentimentale e patetico, che non risparmia il pianto allo stesso Apollo, disperato per l'uccisione di Coronide. Talvolta affiorano però, qua e là, tra i volti dei comprimari – si veda ad esempio la Ebe che fa capolino del riquadro centrale – temperamenti improntati alla grazia e sorrisi appena accennati, che sono già quelli che ritroveremo nei protagonisti degli affreschi di villa Maruzzi a Levada. Assieme agli affreschi con *Storie di Cleopatra* realizzati da Mengozzi Colonna e da Giambattista Tiepolo a palazzo Labia, il salone di Ca' Rezzonico rappresenta l'impresa decorativa più importante di quegli anni a Venezia, il segno forte che le famiglie intese a ristrutturare i propri palazzi di rappresentanza sapevano cogliere nell'abilità trasfigurante dei pittori chiamati in causa l'opportunità per la creazione di cerchi magici di sospensione del reale, nei quali immergere i visitatori, a maggior gloria del proprio casato. Non si può negare che Crosato assolvesse al compito richiestogli con una soluzione, non rivoluzionaria, ma di grande efficacia.

Ben diversa la situazione che gli si presentava nel salone di villa Maruzzi a Levada di Piombino Dese, nella campagna compresa tra Castelfranco e Treviso. La villa era di proprietà sin dal 1725 di una ricca famiglia di mercanti greci, finanziatrice degli imperi di Austria e Russia, capace nel breve volgere di pochi decenni di ottenere nel 1764, con Pano Maruzzi, che era stato console della Russia presso la Serenissima, il titolo di marchesi<sup>40</sup>. Una famiglia

---

<sup>39</sup> Cfr. A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *I Palazzi veneziani...*, cit., p. 634.

<sup>40</sup> M. DE VINCENTI, S. GUERRIERO, *Gli stucchi di Villa Maruzzi-Marcello a Levada di Piombino Dese*, in *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII. Storia, tecnica, interconnessioni*. Atti del Convegno internazionale (Passariano-Udine 24-26 febbraio 2000), a cura di G. BERGAMINI, P. GOI, Udine 2001, pp. 187-198, anche per ulteriori notizie sulla famiglia. E così F. RIGON, *Villa Maruzzi Camerini Rigon. Carmignano del Brenta*, s.l. 2003.



di *outsiders*, impegnati nella creazione di un movimento politico in favore della liberazione della Grecia dal dominio turco, che può avere suggerito a Crosato gli episodi legati alla storia di Alessandro Magno, come un tributo al potere della cultura ellenica di trasmettersi ai vari popoli, di fecondare le arti, di farsi promotrice d'equilibrio e d'indulgente *pietas* verso i vinti<sup>41</sup>. Nel soffitto, l'intero Olimpo accorre a rendere omaggio ad Atena, maestra di civiltà. Questa volta Crosato si trova ad impaginare la scena senza alcun apporto quadraturistico: uno spazio vasto, di un'ampiezza quale egli non si era mai trovato ad affrontare. Nonostante i danni del tempo e i rifacimenti, che hanno ingiustamente causato la sottostima da parte della critica, il soffitto di villa Maruzzi costituisce un esperimento di grande portata nell'ambito della decorazione ad affresco in villa. Il pittore risolveva la sfida che gli veniva presentata, costruendo lo spazio attraverso una disposizione per 'onde' delle nuvole ospitanti le varie divinità, secondo un ritmo pausato ma mosso che pare suscitato dalla sagomatura della cornice in stucco, e che induce a sostare lo sguardo per brani: la Venere ignuda, che volge le spalle ma offre allo sguardo la schiena e la lunghissima gamba; Marte armato di spada e di un'enorme bandiera che accampa il primo piano, l'evanescente cocchio della coppia sovrana di Giove e Giunone; il volteggio impreveduto della figura alata che regge le corone d'alloro sul capo di Minerva. I protagonisti sono giovani, poco più che adolescenti, e per di più impegnati da una quantità impressionante di putti, piccoli amorini, cupidi che s'esercitano, tanto che l'Olimpo crosatiano viene a configurarsi quale una sorta di bizzarra *nursery* di divinità ed eroi.

Sono tuttavia i quattro riquadri delle pareti a trasformare il salone di villa Maruzzi come uno dei luoghi più rappresentativi non solo della pittura veneziana, ma dell'intera arte europea del Settecento. Ciascuno di essi appare come una meditazione del pittore sul genere della pittura di storia, una risposta, se vogliamo, agli affreschi realizzati da Tiepolo in villa Cordellina a Montecchio Maggiore nel 1743. Essi denunciano, innanzitutto, un'assoluta alterità tecnica in rapporto a qualsiasi altra realizzazione nella Venezia di quegli anni: su una grana grossa dell'intonaco, il pittore sembra perseguire risultati più prossimi al pastello che all'affresco, accostando un'infinita varietà di segni, di riflessi, di colature, a tradurre una complessità luministica incomparabile, capace di trasformare il raso luccicante della veste di Campaspe, di far affiorare luci nell'ombra, dissolvendo i contrasti nelle figure sullo sfondo, ma senza annullare i volumi che anzi affiorano per generazione luminosa, per successivi accostamenti di toni di colore, ponendosi di fatto al di fuori anche della linea Pellegrini-Guardi, con cui pure ha in comune l'audacia sperimentale. Quando il pittore cita esplicitamente composizioni altrui, come nel *Matrimonio tra Alessandro e Rossane*, che guarda chiaramente a una delle varie redazioni tiepolesche del *Banchetto di Cleopatra*, alla tela di Melbourne o all'affresco di palazzo Labia, nella quinta veronesiana dello sfondo, quello che ne esce fuori è uno spazio insolitamente sbilenco, instabile, tutto impostato in diagonale, in cui l'aulica formalità del modello è tradotta entro un clima fiabesco e, allo stesso tempo, molto accessibile e domestico, coi volti bonariamente sorridenti dei protagonisti. Addirittura inintelligibile è invece lo spazio entro cui si svolge la scena con *Apelle ritrae Campaspe*, dominata da una coppia di colonne tortili, su basamento con bassorilievo, che fanno ombra alla coppia, mentre sta scomodamente seduto sul suo sgabello un Apelle multicolore, tra vasi cinesi di bizzarra

---

<sup>41</sup> Cfr. Ivi, p. 192.

invenzione e balaustre in ferro battuto che riportano subito la scena entro gli ambienti stessi della villa. Ancor più, le altre due scene, caratterizzate dalla comparsa di fanciulli, trasformano questi illustri episodi tratti dalla storia antica in un'improvvisata recita scolastica di fine anno, talchè con grande esattezza Adriano Mariuz ha potuto parlare di Crosato come del maestro dei "sentimenti in boccio"<sup>42</sup>. Lo spettatore vi coglie ironia mista ad affetto, giudica insieme comico e commovente lo spettacolo di fronte ai propri occhi, non diversamente dall'adulto che veda un gioco di bimbi al quale non può più prendere parte, serissimo per i piccoli partecipanti, ameno per gli osservatori ormai privi della fantasia trasfigurante del fanciullo.

Nell'episodio con *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro*, ritroviamo lo stesso soggetto che Tiepolo aveva interpretato a villa Cordellina, con una solenne e composta adunata di spiriti eletti, entro spazi vasti, in cui il cielo stesso, percorso da qualche volo d'uccello, e sullo sfondo di una loggia neoveronesiana, appare d'immensità divina. Crosato scompagina tale educato consesso: tanto che ad Alessandro e a Efestione scappa un sorriso mentre ascoltano l'impertinente bimbetta che, rubando la parola alla madre singhiozzante, tenta senza timore un discorso al condottiero, tirandosi su il vestito che l'inciampa, mentre la sorella, ritrosa e intimidita, da vera principessa in miniatura, abbassa gli occhi con le mani in grembo. Il contenuto drammatico ed edificante del soggetto, senza risultarne annullato, viene intrecciato a sentimenti di tenerezza divertita, scherzosa, che ha nell'impiego di bambini quali protagonisti del racconto, uno dei tratti qualificanti. Nel secolo per eccellenza dell'infanzia, il Settecento – che ama al pari di tutte le forme in divenire, come il bozzetto e la musica strumentale, ricorda Diderot<sup>43</sup> – l'interesse e la psicologia del bambino giunge in Crosato ad esiti imprevisi, tali da attribuire ad ogni piccolo personaggio chiamato in causa un tratto di personale identificazione. Ogni fanciullo ha un suo carattere, ma tutti sono espressione di una spontaneità che disinnesci l'elemento fittizio e, potenzialmente, artificioso dei soggetti. Di più, il fanciullo è il punto là dove naturalezza e finzione si dissolvono, dove autenticità e recitazione coincidono. Vi è distacco, senza dubbio, ma anche una malinconia non priva di rimpianti. L'infanzia e l'età degli eroi o del mito sono, allo stesso grado, i luoghi dell'inattingibile; solo attraverso l'adozione dello sguardo del fanciullo, uno sguardo non gerarchico, che s'appunta sulle cose che gli adulti ignorano, è possibile prestare fede alle favole che il pittore appresta. E il bambino è l'unico attore che può recitarle senza falsificarle, ostentando i sentimenti mimati imitando i grandi, "sentimenti in boccio", per l'appunto, incerti fra la gioia e il pianto, volubili come quello di un fanciullo che esageri la 'bua' e sia di nuovo subito pronto a giocare.

L'associazione di soggetti tanto solenni a interpreti tanto disinvolti, giunge talvolta ad esiti che, non sembri malizia del commentatore moderno, ci appaiono effettivamente irrisori, perfino ambigui. La scena di *Alessandro e il cadavere di Dario*, risulta, in tal senso, disorientante. Crosato prende a modello la straordinaria interpretazione che Giambattista Piazzetta aveva realizzato per i Pisani (oggi a Ca' Rezzonico, fig. 262), nel 1746, già citata in un monocromo a Ponte di Brenta. Nella tela piazzettesca il soggetto veniva risolto come uno

---

<sup>42</sup> "Fra tutti i pittori veneziani del Settecento, nessuno, meglio di lui, ha saputo cogliere l'anima dell'infanzia, esprimere la delicatezza dei sentimenti in boccio" (A. MARIUZ, *Opere sacre...*, cit., pp. 88-89).

<sup>43</sup> Si veda J.P. MINGUET, *Esthétique du Rococò*, Paris 1966, p. 243, nota 68.

straordinario doppio compianto, impostato sul chiasmo tra il cadavere di Dario e il suo destriero egualmente abbattuto a terra, e che, nella figura in meditazione al centro, si trasforma in una riflessione universale sul destino di morte che accomuna ogni essere vivente, capace di commuovere un Alessandro che, col gesto enfatico di ritrarsi, sembra prendere atto della propria fragilità, cui onori e vittorie non potranno porre rimedio. Crosato pare citare in ordine sparso questi elementi, riportando il notturno piazzettesco in un diurno sfolgorante di luce e di colori. Il cavallo però è discosto dal centro della scena, a mostrare le terga, in modo un po' irriverente, rispetto a un contesto che si dovrebbe solenne; il cadavere di Dario è un corpo livido e scomposto, cui nessuno sembra essersi premurato di dare dignità. Ma è l'Alessandro che getta il mantello a ricoprire il corpo del suo rivale, che pare citare proprio il gesto del precedente piazzettesco, a rappresentare una nota stonata, nell'esagerata enfasi, in quel mettersi in posa cantata, mentre recita la propria battuta, quasi fosse un Peter Pan, crudele e ingenuo allo stesso tempo, che, concedendo l'onore al vinto, pare anche farsene beffa. Come se non bastasse, per nulla terrorizzato dalla macabra visione, un paggetto reggiscudo, col cappello piumato, se ne sta tranquillamente ad assistere alla scena, abbozzando un sorriso che fa dubitare della gravità dell'episodio cui assistiamo. Eppure elementi tanto diseguali creano un effetto stonato, che possiamo accettare solo se comprendiamo che dove Crosato ebbe maggiore libertà d'espressione, dando voce al proprio spirito irriverente, qui come in talune scene dei pannelli con Storie delle *Metamorfosi*, egli appare l'inventore di un genere che potremmo definire 'eroicomico', nel quale però i due poli sembrano stridere con una tale forza, che il contrasto può talvolta apparirvi quasi irrisolto. Crosato fa gli sberleffi alle spalle di Tiepolo e Piazzetta, esagerandone i tic, i gesti, la retorica. Nella loro eccezionalità, le scene di villa Maruzzi rappresentano, in qualche modo, il *Quartetto delle dissonanze* della pittura veneziana del Settecento.

L'accostamento a Piazzetta, in questo momento dell'attività di Crosato, che possiamo collocare tra gli affreschi di Ponte di Brenta e la partecipazione alla Via Crucis di Santa Maria del Giglio, del 1755, non si esaurisce nell'interesse per le soluzioni elaborate per la creazione di una nuova pittura di storia, ma coinvolge anche le fisionomie stesse dei personaggi. Si vedano ad esempio, i tipi dei fanciulli che Piazzetta impiega nel *Sacrificio di Ifigenia* di Cesena (fig. 263), del 1750 circa, con le palpebre abbassate, i sorrisi appena accennati, che sollecitano confronti con i bambini della banda chiamata in causa per gli affreschi di villa Maruzzi, come lo stesso paggio dell'*Alessandro copre il cadavere di Dario*.

Una predilezione che si ritrova in altri dipinti del maestro: si data bene in prossimità degli affreschi di Levada, ad esempio, una *Madonna con Bambino*, transitata con la corretta attribuzione nel mercato antiquario viennese<sup>44</sup>, connotata da tale serena compunzione, così come un *Antonio e Cleopatra*, già ritenuto opera di Giambattista Pittoni, ma da attribuire senza indugio a Crosato<sup>45</sup>: qui a parlare è, tra le altre cose, il confronto tra la Rossane del riquadro di villa Maruzzi e la regina egiziana della tela di collezione privata.

Il successivo intervento di Crosato, databile con sicurezza, è rappresentato dalle due tele facenti parte della *Via Crucis* di Santa Maria del Giglio<sup>46</sup>, commissionata nel 1755 da

---

<sup>44</sup> Cat. 72.

<sup>45</sup> Cat. 13.

<sup>46</sup> Cat. 66.

Vincenzo Pisani, oltre che a Crosato, ai pittori Francesco Zugno, Giuseppe Angeli, Francesco Fontebasso, Domenico Maggiotto, Gaspare Diziani e Jacopo Marieschi. Un ciclo in formato ridotto che, al pari di quello maggiore di San Stae, trent'anni prima, rappresenta una sorta di agone pittorico, un efficace compendio delle tendenze e delle scuole allora in vita. E questa volta, Crosato aveva i titoli per farne parte, tanto che il 13 febbraio dell'anno successivo Crosato risulta fra i trentasei membri fondatori dell'Accademia Veneziana, cui continuerà a dare la propria collaborazione nel corso degli anni successivi<sup>47</sup>. Nella *Via Crucis*, rispetto alle linee guida d'estrazione piazzettesca – Angeli e Maggiotto –, tiepolesca, in Francesco Zugno, nonché riccesca, per Diziani, Marieschi e Fontebasso, l'opzione crosatiana rivela la propria irriducibilità. Le scene che egli viene chiamato a rappresentare, *Cristo caricato della Croce* (stazione II) e la *Deposizione della Croce* (stazione XIII), appaiono tra le più originali della serie, sposando un linguaggio d'espressionismo estremo, che sembra molto distante dal mondo di villa Maruzzi. Quell'equilibrio, che già pareva così instabile, risultato di una compresenza di forze quasi inconciliabili, pare essere andato definitivamente perduto. Così come era stato per le scene drammatiche dell'*Iliade*, realizzate nel salone di villa Algarotti a Carpenedo, Crosato pare sollecitato a una riflessione sulla morte e la violenza dell'uomo, che egli interpreta attraverso una pittura sgangherata, con figure disossate e disarticolate, quasi occultate da maschere grottesche sui volti. Il segno stesso, nella discontinuità del tratto, non è che un mesto singhiozzare. La cordialità dei tratti dei protagonisti, lascia talvolta il posto a fisionomie un poco inquietanti, adunche e grifagne, che non risparmia gli stessi soggetti sacri del racconto. Nella *Deposizione di Cristo* in particolare, Fiocco colse opportunamente un contatto con soluzioni rembrandtiane<sup>48</sup> e, invero, il nuovo abbassarsi dell'ombra nella pittura di Crosato degli ultimi tempi, pare suggerire un contatto con l'arte del maestro olandese, mediata principalmente dalle sue ricercate stampe ma anche da dipinti presenti in collezioni veneziane. A tale giro d'anni, in cui Crosato non cede al monocromatico ma fa rilucere colori e suppellettili entro cupi annidamenti di figure, gracili e sottoposte a allungamenti innaturali, si possono riferire anche le tele, recentemente pubblicate da Craievich, rappresentanti il *Sacrificio di Polissena* e il *Convito di Baldassare*<sup>49</sup>. L'"opzione rembrandtiana", che sembra essere stata tenuta ben presente da Crosato, anche in anni precedenti, come in certe quadri a soggetto evangelico di qualche anno prima, come il *Cristo davanti a Erode* di collezione privata veneziana<sup>50</sup>, era d'altronde probabilmente auspicata da Algarotti, che oltre ad essere ammiratore dell'opera del maestro olandese, ne consigliava l'emulazione anche per quanto concerne l'illuminotecnica scenografica, un versante al quale Crosato dovette essere particolarmente ricettivo: "Mirabili cose farebbe il lume, quando non fosse scompartito sempre con quella uguaglianza, e così alla spicciolata, come ora si costuma. Distribuendolo artificiosamente, mandandolo come in massa sopra alcune parti della scena, e quasi

---

<sup>47</sup> Si veda *Regesto*.

<sup>48</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato*, Padova 1944, p. 64.

<sup>49</sup> Si veda cat. 27; A. CRAIEVICH, *Per Giambattista Crosato: un bozzetto e alcuni dipinti profani*, in "Arte Veneta", 62, 2005, pp. 138-139.

<sup>50</sup> Cat. 69.

privandone alcune altre, non è egli da credere, che producesse anche nel teatro quegli effetti di forza, e quella vivacità di chiaroscuro, che a mettere nei suoi intagli è giunto il Rembrante?”<sup>51</sup>.

Gli ultimi anni di vita di Crosato sembrano essere segnati soprattutto dalla realizzazione di opere da cavalletto<sup>52</sup>. Quadri seducenti, scintillanti, ma in cui qualcosa sembra essersi spezzato, nel sereno equilibrio formale delle opere che precedono, in cui la nota drammatica, tratto costante della sua poetica, pare aver perso ogni possibilità di contromisura scherzosa. Il gioco si fa singolarmente serio e, sollecitato su temi violenti e di sacrificio, il pittore pare concedersi con inusitata mestizia. Prossime alla metà del secolo sono sicuramente anche le due redazioni del *Sacrificio di Polissena*, a Digione e a Rjazan'<sup>53</sup>, caratterizzate da questa tipica materia di metallo fuso, che aderisce alle forme, come avviluppandole.

Espressione esatta dello stesso mondo dal quale erano nate le tele della Via Crucis di Santa Maria del Giglio, è anche il *Martirio di una santa* (santa Barbara?) del Musée de Berry di Bourges<sup>54</sup>, dove la disgregazione della forma sembra aver raggiunto il proprio acme, con le testine quasi appiccicate sui busti imponenti delle figure, la composizione convulsa, asimmetrica, per onde d'urto, a partire dal centro del corpo di cui si è appena fatto scempio. Crosato non abbassa lo sguardo di fronte al dramma, né coglie l'attimo d'edificante tensione del momento che precede il delitto – come avrebbe fatto un accademico piazzettesco: giunge a cose fatte, a notificare l'orrore. Un orrore senza decoro, né vero riscatto, cui certo non è sufficiente per far mutare di segno la scena l'ingresso del piccolo putto, in alto, con la palma del martirio.

Dell'ultimo periodo del pittore è anche l'eccezionale *Punizione di Uzza*, di collezione privata<sup>55</sup>, – riconosciuta al pittore da Adriano Mariuz, al pari della tela francese – ambientata in un'ampia veduta paesaggistica, che pare essere ricordo delle vaste composizioni dei teleri di Sebastiano Ricci e Giambattista Pittoni per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano, in cui lo

---

<sup>51</sup> F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno 1763, p. 68. Per la fortuna di Rembrandt a Venezia: B.A. KOWALCZYK, *Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori*, in *Rembrandt: dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2002-6 gennaio 2003) a cura di E. HINTERDING, Ginevra 2002, pp. 335-371. Joseph Smith possedeva fino al 1762 una *Deposizione delle croce* di Rembrandt, che fu forse quella vista da Algarotti e così descritta, lodando l'artificio del chiaroscuro: “Distaccano molto bene l'uno dall'altro i gruppi col farne alcuni sbattimentati ed uno schiarato principalmente da lume. Il quale artificio vedesi con grande maestria posto in opera dal Rembrante in un celebre suo quadro rappresentante Nostro Signore depresso di Croce, nel quale gioca meravigliosamente un raggio di sole che trafora i nugoli onde scurata è l'aria, e vi produce i più belli effetti che un possa immaginare”. (Ivi, p. 366). Kowalczyk pone l'attenzione sugli influssi dell'opera in alcuni dipinti di Giambattista e Giandomenico Tiepolo, ma anche il quadro di Crosato può bene inserirsi per documentare la fortuna dell'opera in area veneta. Più in generale sulla fortuna di Rembrandt in Italia: G.C. SCIOLLA, *Appunti per la storia della fortuna di Rembrandt in Italia nel Sei e Settecento*, in “Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino”, 110, 1975-76, pp. 143-158.

<sup>52</sup> Gli interventi ad affresco, tuttavia, non vengono meno. A questo giro di anni si può datare l'intervento in collaborazione con Francesco Zanchi nella Cappella del Santissimo Sacramento nella Chiesa di San Moisè a Venezia (si veda cat. 24) che secondo il Coletti, nel 1758, sono stati eseguiti *nuper*, cioè da poco, così come al 1755 si datano i perduti affreschi nell'Ospedale di San Servolo, commissionatigli da Antonio Mocenigo (si veda A. NIERO, *Architetti e pittori nell'isola di S. Servolo: precisazioni e recuperi*, in “Arte Veneta”, XXXV, 1981, pp. 237, 240 nota 27). A questi anni potrebbero spettare anche i *Giochi di putti*, visti da Egidio Martini (E. MARTINI, *La pittura del Settecento Veneto*, Udine 1982, p. 488, nota 106) in Palazzo Cavazza Foscari Mocenigo.

<sup>53</sup> Cat. 8, 36.

<sup>54</sup> Cat. 3.

<sup>55</sup> Cat. 29.

stesso Crosato, a suo tempo, aveva lasciato un *Ritrovamento di Mosè*<sup>56</sup>. Alcuni elementi sono quelli del repertorio crosatiano, come il cavaliere che fa irruzione a sinistra, nel primo piano in ombra, che ricorda la soluzione del capriccio gotico con il *Sacrificio di Polissena*, così come il corpo fulminato di Uzza, a terra, punito per aver toccato l'Arca dell'Alleanza, ricorda quello di Adone nel pannello di Palazzo Madama del 1740. Ma le figure sono quelle della *Deposizione* di Santa Maria del Giglio, con gli occhi infossati nelle orbite, estremità che s'incendiano alla luce per istantanea combustione, quasi fossero di una materia infiammabile, mentre permane quel gusto per gli accordi audaci di colori, i rosa con i gialli, gli azzurri accesi con i bianchi abbaglianti, che il pittore non abbandona nemmeno nell'interpretazione di un soggetto così insolito, nel quale il sacro si rivela portatore di distruzione.

Il paesaggio svuotato in cui, al pari della tela di Bourges, si svolge la scena, diviene quasi la cifra di un senso di solitudine assediata, dove il volto dell'uomo e di Dio paiono offrire lo stesso grado di ostilità, senza pietà, né commozione, a travolgere i destini e le vite, come sotto le ruote di un carro trascinato dai buoi recalcitranti. Crosato si congeda senza sorrisi, con queste opere di desolata sconfitta e di perdita, lui che, per molti versi, dalle tavole mitologiche di Palazzo Madama alle storie di Alessandro di villa Maruzzi, aveva cercato di realizzare in pittura la traduzione del medesimo ideale di saggezza, tutta settecentesca, con cui si chiude il *Così fan tutte*, capace di trovare “cagioni di riso” fra “quel che suole altrui far piangere”; saggezza nella quale, tuttavia, il riso non può fare a meno di scoprirsi talvolta amaro, beffardo, o perfino assurdo, fra tante lacrime.

Sono queste, verosimilmente, le ultime riflessioni affidate alla tela. Per un colpo d'apoplezia – quello che oggi chiameremmo ictus – che aveva aggravato una crisi già in atto, il pittore moriva a Venezia, nella Parrocchia di San Marcuola, alle ore 12 del 15 luglio del 1758<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> G. FIOCCO, *Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti*, in “Rivista di Venezia”, IV, aprile, 1927, p. 170. Opera da datare a dopo il 1733 (si veda cat. 11).

<sup>57</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato ...*, cit., p. 102.

## V

### *Appunti sulla grafica*

Tra i meriti della monografia di Giuseppe Fiocco, va ascritto anche il primo tentativo di affrontare il problema dei disegni di Crosato<sup>1</sup>. Si può dire, anzi, che tra tutti i successivi contributi, la sua rapida analisi appaia oggi ancora di notevole equilibrio, e i progressi in quest'ambito, dal 1944 ad oggi, si possano veramente considerare assai modesti, tanto che l'esigua quantità delle proposte attendibili ci consente qui di passare in rassegna quasi ad una ad una le varie attribuzioni.

Lo studioso segnalava innanzitutto tre fogli al Museo Correr di Venezia: due di essi<sup>2</sup>, molto piccoli, rapidi schizzi a matita nera, rappresentano figure allegoriche femminili, tra le quali una, con la spada, può essere plausibilmente identificata come l'allegoria della *Giustizia*, mentre più complesso appare associare l'altra figura, accompagnata da due vasi, con l'allegoria della *Temperanza*<sup>3</sup> (figg. 285, 286). A questi veniva ad aggiungersi una scena, ritenuta rappresentare il *Banchetto di Cleopatra*, pure del Correr, e sempre eseguito a matita nera, che secondo lo studioso potrebbe collocarsi, insieme agli altri due disegni, in un momento piuttosto giovanile, per quel fare morbido e pittoresco che lo avvicinerebbe in qualche modo a Jacopo Amigoni e Antonio Pellegrini<sup>4</sup>. Già Pignatti dubitava di tale possibilità, segnalando come, a suo avviso, il tocco risentisse invece della grafica del tardo Sebastiano Ricci e di Gaspare Diziani, andando a collocare il foglio almeno "verso il quinto decennio"<sup>5</sup>. Allo stesso modo, lo studioso proponeva, per le figure femminili dei primi due studi, confronti con i monocromi di Ponte di Brenta del 1748, in particolare con le figure di *Giuditta* e della *Figlia di Jefte*. Per quanto riguarda la scena di *Banchetto* (fig. 290) v'è una certa contiguità, specie per la figura in armi, seduta a un capo del tavolo, con il *Matrimonio di Alessandro e Rossane* di villa Maruzzi a Levada. Indizi, come anche i tipi delle figurine, con le teste rimpicciolite rispetto al corpo, che possono suggerire una collocazione, per questi fogli, piuttosto avanzata, verso gli anni cinquanta del secolo.

---

<sup>1</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato*, Padova 1944, pp. 77-79.

<sup>2</sup> Figg. 286, 287. Matita nera su carta bianca, mm. 76 x 133; Venezia, Museo Correr, inv. 5698, (*La Temperanza*); Matita nera su carta bianca, mm. 77 x 134; Venezia, Museo Correr, inv. 5699, (*La Giustizia*). Nel retro del primo dei due fogli, compare un altro schizzo di figura femminile panneggiata.

<sup>3</sup> Come anche nel catalogo del Museo Correr di Terisio Pignatti: *Disegni del Museo Correr di Venezia. I.*, catalogo a cura di T. PIGNATTI, Venezia 1980, pp. 164-165.

<sup>4</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato ...*, cit., p. 77. Venezia, Museo Correr, inv. 5697. Matita nera su carta bianca, mm. 120 x 165.

<sup>5</sup> Terisio Pignatti: *Disegni del Museo Correr...*, cit., pp. 162, n. 220. Una proposta che ha trovato vari consensi (ad esempio nella mostra dei figuristi veneziani: *Dal Ricci al Tiepolo. I pittori di figura del Settecento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 giugno-15 ottobre 1969) a cura di P. ZAMPETTI, Venezia 1969, p. 200, n. 91), ma meritevole di ulteriori verifiche e che al momento sembra prudente espungere, appare invece il disegno rappresentante *Zefiro e Flora* del Museo Correr (inv. 960), rivendicato a Crosato da Pignatti (*Disegni del Museo Correr...*, cit., pp. 161-162, n. 219), che Martini è peraltro categorico nel ritenere di Gaspare Diziani (E. MARTINI, *La pittura del Settecento Veneto*, Udine 1982, p. 487, n. 101).

Più perplessità suscitano invece altri due disegni attribuiti a Crosato da Fiocco. In particolare per l'*Elemosina di san Carlo Borromeo*, che lo studioso affermava di aver veduto in collezione Alberto De Buri a Berlino<sup>6</sup>, non sembrano sussistere elementi di stile tali da confermare l'assegnazione a Crosato, né, tanto meno, sono noti dipinti con simili composizioni. Il tratto appare grossolano e non è possibile instaurare confronti con altri disegni sicuri del pittore. Analoghe considerazioni valgono per *Lo studio di figure di orientali*, della Kunsthalle di Brema<sup>7</sup>, dove il tiepolismo così evidente, derivante dai *Capricci* del 1743, come la disposizione delle figure, allineate l'una alle spalle dell'altra, appare così incompatibile con lo stile noto di Crosato da rendere estremamente improbabile il riferimento alla sua attività grafica, nonostante la presenza di una scritta, a prima vista degna di fede, in basso a destra, "Crosati".

Più interessante, invece, un altro disegno segnalato da Fiocco, recante un'analogia scritta, riferibile alla così detta "Reliable Venetian Hand", vale a dire a quel coerente nucleo collezionistico di disegni, prevalentemente di Sei e Settecento veneto, portati all'attenzione degli studi dalla mostra curata da Alessandro Bettagno nel 1966<sup>8</sup>, caratterizzati dalla presenza del nome dell'autore, di medesima grafia, su ciascuno dei fogli.

Il disegno proposto da Giuseppe Fiocco, e poi segnalato successivamente da Pierre Rosenberg in collezione privata parigina<sup>9</sup>, è uno studio di soffitto rappresentante verosimilmente l'incontro fra *Zefiro e Flora*, tra putti, cesti di fiori e un cavallo alato (fig. 288). Disegno che distilla le doti migliori della pittura crosatiana, entro un segno delicatissimo, abbreviato, che tratteggia i contorni, sottolineando appena le ombre, senza alcuna complicazione gestuale, come se la forma fiorisse libera e perfetta, d'un solo tratto di penna. Siamo nello stesso mondo, sognante, dei pannelli delle *Metamorfosi* di Palazzo Madama a Torino: e infatti il modello che più gli si fa da presso è l'episodio di *Zefiro e Flora* di quel gruppo – ancora più tenero, il precedente pittorico, con tanto d'affettuoso bacio impresso sul capo della fanciulla – o delle altre tavole che gli sono state ascritte. Un tale studio che, nel campo della decorazione a soffitto, si può bene accostare al *Trionfo di Giunone* di Ca' Baglioni, ci persuade dell'autografia del disegno, senza possibilità di confusione con altri fogli, più ragionevolmente riferibili ad ambiti di scuola, dai quali Crosato si distingue sempre con chiarezza. Una collocazione attorno alla seconda metà del quinto decennio, sembra, per una prova di tale maturità, la più convincente. A questo disegno si può accostare, per l'appartenenza alla stessa collezione della "Reliable Venetian Hand" e per la medesima tenuta stilistica, anche uno studio per ventaglio, conservato nella National Gallery di

---

<sup>6</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato ...*, cit., pp. 77-78. Penna e acquerello, inchiostro seppia su carta bianca, mm 210 x 171. Non appare, dalla fotografia pubblicata, la firma in basso a destra segnalata dallo studioso.

<sup>7</sup> mm. 230 x 175.

<sup>8</sup> *Disegni di una collezione veneziana del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1966) a cura di A. BETTAGNO, presentazione di G. FIOCCO, Venezia 1966. A seguire si rammenta l'intervento di Pierre Rosenberg sulla questione: P. ROSENBERG, *Quelques dessins ayant appartenu au "collecteur vénitien credible"*, in "Arte Veneta", XXXVIII, 1984, pp. 168-172. Per un aggiornamento sul problema, e nuovi contributi: U. RUGGERI, *Nuovi disegni dalla collezione della Reliable Venetian Hand*, in *Per Luigi Grassi: disegno e disegni*, a cura di A. FORLANI TEMPESTI, Rimini 1998, pp. 288-296.

<sup>9</sup> P. ROSENBERG, *Quelques dessins ...*, cit., p. 168. Matita nera, penna, acquerello, inchiostro grigio su carta bianca, mm 182 x 275. Reca l'iscrizione "Giambattista Crosato Venez<sup>o</sup>."



Washington<sup>10</sup>, rappresentante *Anfitrite* con il suo corteo marino (fig. 289). In tali disegni, così rifiniti da essere pensati, probabilmente, quali ultimo stadio progettuale prima della realizzazione del vero e proprio bozzetto, sembra conservarsi traccia della freschezza della prima idea: il tratto della penna appare così fluido che, anche tra interruzioni e arricciamenti, pare seguire il percorso di una linea continua, dettata da un unico gesto. Un'acquerellatura leggera ne restituisce sapientemente una grande variazione di ombre e di rilievi, mentre l'effetto delicato del segno offre l'immagine di una creatura rorida, come appena emersa dal mare, generata da quella stessa sostanza liquida con la quale è tratteggiata.

A questo gruppo di disegni della "Reliable Venetian Hand" appartengono altri due fogli, oggi conservati al British Museum di Londra, rappresentanti una *Madonna in gloria* e la *Crocifissione dei martiri gesuiti*, entrambi caratterizzati dalla presenza della consueta sigla "Giambattista Crosato Venez.<sup>o</sup>"<sup>11</sup>. Il primo (fig. 287) è uno studio molto semplice, acquerellato in modo analogo al disegno di Washington, ma più corsivo e anche più scolastico: tuttavia, anche in ragione del permanere delle tipologie crosatiane nei volti dei fanciulli, esso gli va confermato. Rispetto al disegno di Gaspare Diziani, un foglio di questo tipo, ad ogni modo, rivela il fare tipico di Crosato, dalle forme più arrotondate, dal segno meno incisivo e tagliente. Le fisionomie dei personaggi, come il sottinsù del volto del Bambino, possono suggerire una collocazione più giovanile per il disegno, intorno al quarto decennio del Settecento.

Bernard Aikema ha voluto sottrarre l'altro foglio, rappresentante *La Crocifissione dei martiri gesuiti* (fig. 283) dal catalogo di Giambattista Crosato per proporre un'attribuzione a Pietro della Vecchia che non sembra avere ragione d'essere<sup>12</sup>. Il disegno, sagomato come in previsione di un'incorniciatura, dovrebbe rappresentare l'episodio di martirio che vide coinvolti tre padri gesuiti e ventitre francescani, avvenuto il 5 febbraio 1597 a Nagasaki, e potrebbe essere collegato a una commissione proveniente dai Gesuiti veneziani. Il disegno è perfettamente confrontabile con la ben nota abilità del maestro nella realizzazione di monocromi simulanti rilievi scolpiti, analoghi ai medaglioni del soffitto della parrocchiale di Ponte di Brenta con cui è opportunamente stato collegato da Alessandro Bettagno<sup>13</sup>. Gli unici disegni di cui ci è giunta notizia dalle fonti sono i tredici acquerelli ricordati da Selva nella collezione Algarotti, che potrebbero anche essere degli studi preparatori per le storie tratte dall'*Iliade* realizzati nel salone di villa Algarotti a Carpenedo. È verosimile supporre, pertanto, che la realizzazione ad acquerello di disegni finiti potesse assolvere al ruolo di bozzetti nel

---

<sup>10</sup> Washington, National Gallery of Art, 1993.29.1. Penna e inchiostro grigio, acquerello grigio e marrone, tracce di matita nera, su carta bianca, 275 x 452 mm. Cfr. S. ONGPIN, *An exhibition of Master Drawings*, catalogo della mostra (Londra, Colnaghi, 30 giugno- 9 luglio 1993), Londra 1993, n. 44.

<sup>11</sup> *Madonna con il Bambino in gloria*, Londra, British Museum, inv. 1946-7-13-856. Penna, inchiostro seppia, acquerello grigio su carta bianca, mm 262 x 185.

*Crocifissione dei martiri gesuiti inglesi*, Londra, British Museum, inv. 1946-7-13-855. Pennello e acquerello grigio su carta bianca, mm. 229 x 271. Si veda: *Disegni di una collezione...*, cit., p. 71, nn. 80-81.

<sup>12</sup> B. AIKEMA, *Pietro Vecchia e i Gesuiti*, in "Le ricche minere della pittura veneziana": studi sulla pittura veneta del Seicento, a cura di V. SGARBI, Roma 1982, p. 126. Secondo lo studioso il foglio sarebbe da espungere dal catalogo dei disegni di Crosato, dal momento che la tecnica, tanto quanto lo stile rimanderebbero a un artista veneto seicentesco, prossimo a Pietro Liberi. Aikema ipotizza quindi che il disegno appartenga alla mano di Pietro della Vecchia e sia da riconoscere quale studio preparatorio per uno dei riquadri del chiostro del convento dei Gesuiti a Venezia.

<sup>13</sup> *Disegni di una collezione...*, cit., p. 71, n. 80.

caso di dipinti monocromi. Anche lo stile del disegno londinese rinvia ad un momento prossimo ai monocromi di Carpenedo e, dunque, intorno al 1750. La figura di carnefice, di spalle, che tiene bloccato il martire sulla destra, richiama alcuni dei combattenti del ciclo omerico, mentre lo stesso gesuita crocifisso, dal volto contratto ed espressionistico, sollecita confronti con fisionomie più tipiche dell'attività precedente di Crosato, come anche con il Gioacchino del *Sogno di Gioacchino* di Trino Vercellese. Il disegno va pertanto confermato al catalogo di Crosato, con l'opera del quale presenta punti di contatto evidenti, a partire dalla tecnica, per proseguire con le tipologie delle figure.

Credo che possa essere accostato a questo foglio del British Museum un altro disegno, conservato all'Albertina di Vienna e variamente attribuito a Giambattista Pittoni e a Fontebasso, rappresentante *Lot e le figlie*<sup>14</sup> (fig. 284). Anch'esso appare molto rifinito, ma, in tal caso, è difficile pensare che sia l'idea per un monocromo. Esso è, invece, un disegno pensato per la progettazione di un quadro ad olio su tela, in una fase avanzata di studio luministico e compositivo, oppure un disegno finito destinato al mercato. Se il vecchio è vicino al martire gesuita del disegno ora esaminato, la figura femminile di sinistra richiama immediatamente il mondo più tipico di Crosato, come le allegorie di Ca' Pesaro o le figure di cacciatrici della Palazzina di caccia di Stupinigi. Anche il richiamo a Pittoni, presente nell'impostazione delle figure, e nell'ancheggiare della figura di Lot, pare suggerire una collocazione intorno alla prima metà degli anni trenta. Egualmente appartenente a tale gruppo di disegni a penna (o direttamente a pennello) e acquerello, studi generali di composizione, è il foglio già in collezione Bertini a Calenzano, rappresentante una scena di sbarco, forse uno studio per l'*Incontro di Antonio e Cleopatra*<sup>15</sup> (fig. 291). La figura di cavaliere a destra, che irrompe nella scena, rimanda all'analoga soluzione adottata nel *Sacrificio di Polissena* di collezione privata, entro capriccio architettonico neogotico.

Uno studio più circoscritto, di tre figure colte in varie pose, enfaticamente caratterizzate con gesti magniloquenti, è invece il foglio pubblicato da Fiocco, allora appartenente alla collezione Fontana di Torino<sup>16</sup> (fig. 292). A parte la presenza della scritta "Crosati" in basso a sinistra, il disegno sembra dover essere confermato alla mano dell'artista, al quale rimanda il panneggiare raccolto, a più viluppi discendenti dalla linea di cintura, con pieghe scomposte e a nodi. La figura di sinistra si può convincentemente confrontare con il dio dell'*Apollo e Marsia* di uno dei pannelli di Palazzo Madama, per la netta divisione di luce e ombra sul corpo. Si ha l'impressione che le figure siano degli studi ispirati al mondo teatrale, prendendo a modello la recitazione di attori e cantanti, il che appare perfettamente plausibile per l'impegno assunto dal pittore nel campo della scenografia.

---

<sup>14</sup> Vienna, Albertina, inv. 1039. Penna, inchiostro grigio, tracce di matita nera, lumeggiatura a biacca, su carta giallina, mm. 290 x 350. Cfr. V. BIRKE-J. KERTÉSZ, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, 4 voll., Wien-Köln-Weimar 1992, I, p. 532, n. 1039. Si riportano i giudizi di Fiocco, Bettagno e Benesch a favore dell'attribuzione a Francesco Fontebasso e quelli di Fröhlich-Bum e Fenyö a favore dell'attribuzione a Giambattista Pittoni. Si veda anche: *Mostra di Disegni Veneti dell'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1961) a cura di O. BENESCH con la collaborazione di K. OBERHUBER, presentazione di G. FIOCCO, Venezia 1961, n. 95.

<sup>15</sup> Foto al Kunsthistorisches Institut di Firenze, con la corretta assegnazione a Crosato: mm. 160 x 410.

<sup>16</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato*, cit., p. 79.

Un ulteriore studio per composizione, a penna e acquerello, si conserva invece, con il nome di Giambattista Crosato, a Varsavia<sup>17</sup> (fig. 297): la proposta, benché basata sul confronto con l'*Elemosina del San Carlo Borromeo* pubblicato da Fiocco, appare pertinente, soprattutto in relazione alla tipologia delle figure poste alla sommità, con le testine piccole su lunghi colli, profili perduti e panneggiare complessi. Certo, un disegno di questo genere si differenzia molto dai disegni a penna più rifiniti già noti, quelli recanti l'attribuzione della "Reliable Venetian Hand": si tratta di una prima idea per una composizione di figure, di cui si progetta l'articolazione luministica e in tal senso, se si potesse confermare l'attribuzione, il foglio verrebbe a costituire un punto di riferimento importante nell'individuazione del segno del maestro in schizzi più rapidi, arruffati, privi di un confronto immediato con lo stile pittorico e anche con il fare degli studi a penna più nitidi e sicuri.

Non sono invece accettabili, a mio avviso, le altre proposte attributive formulate oralmente da George Knox nel 1984 e poi riprese in occasione della medesima mostra di Varsavia del 1997, con schizzi di teste e di figure, la cui impostazione può talora rammentare alcune soluzioni della pittura di Crosato, ma che rivelano un *ductus* piuttosto debole e, per lo più, incompatibile con altri suoi fogli certi<sup>18</sup>.

Come si vede, di nessuno dei fogli ragionevolmente attribuibili a Crosato è possibile instaurare una parentela stretta con le opere sopravvissute del pittore e ciò rende assai arduo l'estensione del suo catalogo grafico. Un caso pressoché unico e, dunque, assai importante, è quello del foglio di collezione privata, recentemente transitato nel mercato antiquario londinese con la corretta attribuzione a Crosato, studio per uno dei gruppi di finte statue sovraffinestre negli affreschi di Villa della Regina del 1733<sup>19</sup>. Uno studio preparatorio con varianti, evidentemente, poiché nell'affresco la figura di destra, una sorta di faunesco Bacco, è stata sostituita da un'altra figura femminile, mentre la compagna, sulla sinistra, ha conservato il profilo perduto di piazzettesca memoria ma è stata riccamente panneggiata e nella sua mano destra è comparsa una corona di fiori. Un disegno molto nitido, dai profili taglienti e netti, che ci rivela come Crosato, anche negli studi preparatori rinunciava a complicazioni, senza ripassi o zig zag. Interessante è anche l'impiego di una tecnica che, in questo caso, prevede l'impiego congiunto della matita nera e di quella rossa, e un'ulteriore finitura ad acquerello. La grafica di Crosato viene a presentarsi, da queste poche testimonianze recuperate, come estremamente personale e assai differente rispetto al segno più convulso di Gaspare Diziani o

---

<sup>17</sup> Varsavia, Biblioteca Universitaria, inv. 220; penna, acquerello, inchiostro marrone su carta bianca, mm. 250 x 174. Si veda S. WOJCIECHOWSKI, in *Tiepolo i tiepoleschi w zbiorach polskich rysunki, ryciny, obrazy*, catalogo della mostra (Varsavia, Museum Narodowe, 19 settembre – 30 ottobre 1997; Cracovia, Zamek Królewski na Waweln, 16 gennaio – 22 febbraio 1998) a cura di J. GUZE, Warszawa 1997, p. 170, n. 88. Il soggetto viene qui identificato come *Giacobbe e Rachele al pozzo*.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 172-187. Sembra in verità che all'interno del gruppo dei disegni qui attribuiti possano riconoscersi più mani, ma nessuna in particolare associabile al nome di Crosato. Forse solo il numero d'inventario 341 (Ivi, p. 176, n. 91) presenta qualche contatto con le finte statue realizzate dal maestro, in particolare con i segni zodiacali sul cornicione del salone da ballo di Ca' Rezzonico. George Knox è recentemente tornato a proporre nuove assegnazioni alla grafica di Crosato, ma non sembra che anche tali fogli possano essergli riconosciuti, al pari dei disegni della Galleria Sabauda che lo studioso gli rivendica egualmente e che vanno invece ricollocati in un più generico ambito tiepolesco (si veda G. KNOX, *A panorama of Tiepolo drawings*, s.l. 2008, nn. 46-47; N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino 1971, nn. 467-475).

<sup>19</sup> Christie's, London, *Old Master Drawings*, 7 luglio 1998, p. 29, n. 26. Matita nera e matita rossa, penna, inchiostro marrone, acquerello e inchiostro marrone su carta bianca, mm. 156 x 215.

di Antonio Pellegrini, ma anche difficilmente identificabile a causa della grande eterogeneità del materiale a lui rivendicabile.

Sorprende, in relazione al maggior numero di fogli a penna, la scarsa quantità di studi a matita, a parte i piccoli schizzi del Correr già pubblicati da Fiocco. Questi segnalava anche, su indicazione di Vittorio Viale, un ulteriore disegno a carboncino del Museo Civico di Torino, con la scritta, in basso a sinistra: “Ritratto del Sig.re Gaetano Perico Pittore Milanese Dipinto dal Sigr.re Crosatti Veneziano”<sup>20</sup>, che rappresenta evidentemente un caso a parte tra tutti i fogli rivendicati al maestro (fig. 293). Lo studio rappresenta dunque il volto del quadraturista milanese Gaetano Perego, che fu attivo a Torino, anche come scenografo teatrale, a partire dal quinto decennio del Settecento<sup>21</sup>. Il foglio attesterebbe l’esistenza del quadro correlato poiché la scritta afferma che Crosato avrebbe anche “dipinto” tale ritratto. Una divagazione che, per stile e sensibilità, sembra accostarsi alle teste di carattere di Piazzetta, più che a qualsiasi altra invenzione di Crosato, ma che risulta un convincente esercizio sui tratti del volto del collega, carico di un patetismo che riconosciamo come elemento ricorrente della sua pittura decorativa. Tuttavia non sembra da escludere la possibilità che il disegno sia anche un *d’après* dal ritratto dipinto da Crosato, tratto magari da uno dei Galliari ai quali pertiene il fondo grafico in cui si trova il disegno<sup>22</sup>.

Si può ampliare il catalogo dei disegni a matita del maestro con un foglio, rappresentante una figura femminile dolente, già ritenuta una *Maddalena* implorante, conservata nella Graphische Sammlung della Staatsgalerie di Stoccarda, tradizionalmente riferito a Federico Bencovich<sup>23</sup> (fig. 294). In questo caso la prossimità con le opere dell’artista è tale da consentire di sciogliere qualsiasi elemento di dubbio sul disegno in questione: la tipologia della testa femminile, reclinata all’indietro con gli occhi riversi in alto e la bocca socchiusa sollecitano il confronto, fra i tanti possibili, con la *Lucrezia* di collezione privata recentemente pubblicata da Craievich (cat. 6), o con l’ancella che accompagna, nella penombra, disperandosi, la *Sofonisba* della collezione Martini di Ca’ Rezzonico (cat. 61). Un foglio di grande qualità che conferma la predilezione per una messa a fuoco nitida dell’immagine, sia nella fase progettuale della composizione sia nella definizione più particolareggiata di figure singole. Per queste ragioni appare prudente dubitare della possibilità di assegnare al pittore

---

<sup>20</sup> Torino, Museo Civico di Palazzo Madama, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 3247. Carboncino, gessetto bianco, carta marroncina, mm. 370 x 267.

<sup>21</sup> A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme...*, cit., III, p. 809. Giunto probabilmente in Piemonte intorno al 1741, è tuttavia a partire dagli anni cinquanta che il suo nome compare nell’ambito delle commissioni sabaude: nel 1750 si rammenta un pagamento di 300 lire al “Pittore Gaetano Peregho, per aver dipinto li due vascelli che hanno servito per li fuochi di gioia sul Po in prospetto del Real Valentino” (Ivi, I, p. 9). Egualmente suoi lavori si ricordano al Teatro Carignano. Ignazio Nepote così ricorda la sua attività: “Perego nel battesimo / Gaetanin gli dissero, / Con particolar metodo / Colora le muraglie. / Sa naturale e lucida / L’architettura rendere / Ornati, fiori e foglie / Dipinge a meraviglia (I. Nepote, *Il pregiudizio smascherato da un pittore, colla descrizione delle migliori pitture della real città di Torino. Ragionamento sdrucchiolo coll’amico Fabrizio, diviso in quattro giornate*, Venezia 1770, p. 66).

<sup>22</sup> A complicare ulteriormente le cose è anche la presenza, sul retro del foglio torinese, di uno studio per figura panneggiata, che non sembra avere nulla a che fare con lo stile crosatiano. Ad ogni modo, il disegno sembra testimonianza interessante del rapporto di consuetudine tra i pittori, tutti coinvolti negli allestimenti scenografici del Teatro Regio. Sappiamo, peraltro, che Bernardino Galliari non esitava a dichiararsi allievo di Crosato.

<sup>23</sup> Stoccarda, Graphische Sammlung, Staatsgalerie, inv. C90/3988. Matita rossa su carta azzurrina, mm. 50 x 30,3. Si veda C. HÖPER, in *Tiepolo und die Zeichenkunst Venedigs im 18. Jahrhundert. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung*, catalogo della mostra (Köln, Wallraf-Richartz-Museum-Stuttgart, Graphische Sammlung 7 dicembre 1996- Mai 1997) a cura di C. HÖPER, U. WESTFEHLING, Stuttgart-Köln 1996, pp. 208-209, n. 78.

tutta una serie di fogli che più genericamente sembrano accostabili alla grafica tiepolesca, o che denunciano un contatto con il disegno di Diziani, dalle caratteristiche estremamente differenti da quelle individuate nell'opera di Crosato. Tra le tante proposte più o meno convincenti<sup>24</sup>, si ricorda anche un foglio a lui attribuito conservato alla Kunsthalle di Brema<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Oltre alle già ricordare proposte di Knox meritano menzione gli studi di Andreina Griseri (A. GRISERI, *Inediti per il disegno veneto del '600 e '700*, in "Arte Veneta", XX, 1966, pp. 184-186) ed Edoardo Arslan (E. ARSLAN, *Cinque disegni veneti (Farinati, Fetti, Bassetti, Crosato, P. Longhi)*, in "Arte Veneta", VIII, 1954, pp. 289-294). Nessuna delle assegnazioni lì proposte sembra poter essere riferita a un autografo certo del maestro, così come pare da respingere anche l'ulteriore proposta di Andreina Griseri, lo studio di una testa femminile su carta azzurra, conservato nella Biblioteca Nazionale di Torino (mm 255 x 230. Cfr. A. GRISERI, *Fortuna del collezionismo dei disegni a Torino*, in *Nuove ricerche in margine alla mostra Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, Vigna di Madama Reale, 24-25 ottobre 1990) a cura di G.C. SCIOLLA, Torino 1990, p. 74).

Assegnato alla cerchia di Crosato è anche un acquerello, probabile studio per un ovale da soffitto, rappresentante un *Sacrificio di Ifigenia*, conservato al Musée des Beaux-Arts di Lille, completamente differente dalle varie redazioni note del tema, a cominciare da quella realizzata nel soffitto dell'Anticamera della Regina a Stupinigi. L'accostamento alla mano di Crosato non è fuori luogo: i tipi fisionomici dei personaggi, a cominciare dai putti che accompagnano Diana sulle nuvole, per proseguire con il volto di Ifigenia, dai tratti rotondi appena accennati, e il sacerdote sulla sinistra, dalla fisionomia contratta, rimandano al suo mondo, anche se la composizione appare tutt'affatto seicentesca, ed estranea a qualsiasi realizzazione crosatiana, per cui sembra il caso di escludere anche tale disegno dal novero degli autografi certi (Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. 403; matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su carta bianca, mm. 254 x 215. Il disegno è collegato a un'attribuzione alla cerchia di Crosato da una fotografia conservata nel Fondo Fiocco dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. cfr. B. BREJON DE LAVERGNÉE, *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1997, pp. 370-371, n. 970. La studiosa colloca il disegno in area veneta sul finire del XVII secolo). Tra le altre attribuzioni dubitative: un disegno con *Crocifissione* all'Accademia di Romania di Bucarest (fig. 296; cfr. M. CHIARINI, in *I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest*, a cura di M. CHIARINI, schede di M. CHIARINI e C. MACOVEI, Firenze 2004, p. 198, n. CXXII; per una discussione su questo disegno, che potrebbe essere uno studio preparatorio per una delle Stazioni di Santa Maria del Giglio, si veda la scheda relativa al dipinto, cat. 65); un *Apollo e Diana*, alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia (si veda D. APOLLONI, in *I disegni del Professore. La raccolta Giuseppe Fiocco della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 8 maggio-24 luglio 2005) a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2005, pp. 62-63, n. 64). Certamente non sono suoi i disegni della Biblioteca Reale di Torino che sinora gli sono stati rivendicati: il foglio con *Due putti in lotta* (inv. 15980) nonostante la scritta tradizionale "Crosatto 1780" non ha nulla a che vedere con la grafica del maestro, nemmeno con la sua scuola (*I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo a cura di A. BERTINI, Roma 1958, p. 76, n. 635). Lo studio di figure del Nationalmuseum di Stoccolma, pure siglato a inchiostro nero "Crosato Veneto" e proveniente da una collezione privata torinese, è stato collegato alla *Caduta della Manna* di Domenico Fetti di Mantova (A. GRISERI, *Inediti per il disegno...*, cit., p. 178; *Drawings in Swedish Public Collection. III. Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa*, a cura di P. BJUSTRÖM, Stockholm 1979, n. 132). Il progetto di soffitto del Museo di Budapest, già attribuito ad anonimo artista veneziano, non sembra spettargli come ritiene invece Puppi (L. PUPPI, *Disegni veneti al Museo di Belle Arti di Budapest*, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1958-1959, p. 291) sulla base di una proposta avanza, con molta prudenza, peraltro, da Fenyő. (I. FENYŐ, *Disegni veneziani nel Museo di Belle Arti di Budapest*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", VI, 1-2, 1959, p. 118): la qualità appare troppo modesta per poter essere riferita a Crosato. Non può essere egualmente confermata l'attribuzione inventariale dell'*Agar e Ismaele* del Museo Civico di Urbania (*La collezione di disegni di Enrico Galluppi da raccolta amatoriale a collezione del Museo*, catalogo della mostra (Urbania, Biblioteca e Civico Museo, 7 maggio-15 giugno 2000) a cura di F. PAOLI, Urbino 2000, p. 45, n. 27). Da respingere decisamente i modesti schizzi con la *Flora* e vari *Putti*, comparsi nel mercato antiquario come opera di Crosato (*Disegni del manierismo e Barocco nell'Italia Settentrionale*, catalogo della mostra (Milano, Artelevi) a cura di G. NEERMAN, Milano 1971, pp. 154-157, nn. 75-76). Ben più tardo, di pittore prossimo a Giambattista Canal, sembra il foglio a penna con *San Marco riceve la visione della Sacra Famiglia*, transitato a Londra, Christie's, il 19 aprile 1988 (si veda *Il disegno italiano antico. Artisti e opere dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M. DI GIAMPAOLO, Milano 2000, p. 125). Non è di Crosato il disegno del Museo Civico di Bassano del Grappa, proposto a suo tempo da Magagnato (L. MAGAGNATO, *Disegni del Museo Civico di Bassano, da Carpaccio a Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Venezia 1956, p. 70) ma di Giuseppe Antonio Ghedini (cfr. G. ERICANI, *Il piacere del collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 1 novembre 2008 - 15 febbraio 2009) a cura di G. ERICANI-F. MILLOZZI, Padova 2008, p. 227, n. 83). Due progetti

(fig. 296), che nel tessuto a righe veronesiano, nella tipologia del volto della figura femminile, probabilmente l'Allegoria dell'*America*, sembra poter essere accostato al *ductus* crosatiano, anche se non sembra che lo studio possa essere collegato all'opera pittorica, né, tanto meno, ai *Quattro Continenti* rappresentati nel centrale di soffitto del salone di Ca' Rezzonico. Sono dunque pochi i disegni riconoscibili con buona sicurezza come di mano dell'artista e ciò sorprende in relazione a un decoratore specializzato come Crosato, non solo nell'ambito della pittura, ma anche della scenografia teatrale. Una dolorosa ma, credo, necessaria operazione di selezione fra le varie proposte sin qui elaborate, può, se non altro, costituire un punto di partenza nuovo per ulteriori, più fondate, rivendicazioni.

Non è nemmeno semplice delineare il procedimento creativo del pittore, anche se sembra ovvio che oltre agli studi dedicati alla prima idea generale della composizione, e alla definizione più particolareggiata delle singole figure, esso doveva prevedere anche la creazione di bozzetti e modelletti preparatori, sia per lo studio delle luci e del colore nella scena, sia per la presentazione al committente di un modello prossimo al risultato finale, o anche solo per la possibilità di trarne repliche. In tal senso tra i pochi candidati a tale ruolo si può ricordare il *Sacrificio di Ifigenia*, già della Lynch Collection, da cui poterono essere tratte le versioni di Firenze e di collezione privata torinese<sup>26</sup>. Ad esso si può aggiungere anche una piccola tela transitata nel mercato antiquario come opera di Giambattista Pittoni, e che rappresenta un interessante studio per soffitto, con la *Primavera che scaccia l'Inverno*, entro i segni di incorniciatura mistilinea<sup>27</sup>, composizione che non ci è nota per alcuna decorazione compiuta.

---

per decorazione, conservati uno nell'Ashmolean Museum di Oxford, l'altro alla National Gallery di Ottawa già tradizionalmente ritenuti di Crosato sono stati restituiti correttamente a Michel-François Dandré Bardon da Pierre Rosenberg (*French Master Drawings of the 17th & 18th centuries*, catalogo della mostra (Toronto, Gallerie de l'Ontario, 2 settembre-15 ottobre 1972; Ottawa, The National Gallery of Canada, 3 novembre – 17 ottobre 1972; New York, The New York Cultural Center, 4 aprile-6 maggio 1973; San Francisco, California Palace of the Legion of Honour, 12 gennaio – 11 marzo 1973) a cura di P. ROSENBERG, Westerham 1972, p. 151). Non sono invece riuscito a verificare i due disegni attribuiti a Crosato in collezione privata berlinese, non riprodotti nel catalogo della stessa: *Eine unbekannte Sammlung italienischer Zeichnungen aus Berliner Privatbesitz: Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek*, catalogo della mostra (Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz; Kupferstichkabinett-Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, 13 dicembre 1997-15 marzo 1998) a cura di HEIN-TH. SCHULZE ALTCAPEBERG con la collaborazione di B. EVERS, A. RASCHE, Berlin 1997, p. 87, nn. 60-61.

<sup>25</sup> Bremen, Kunsthalle, 36/48. Penna, acquerello grigio, 246 x 196. Foto del Fondo Fiocco dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

<sup>26</sup> Si veda cat. 7.

<sup>27</sup> Si veda cat. 15; per la proposta di Craievich di riconoscere nella tavola con *Apollo e le Ore* da lui pubblicata il bozzetto per Ca' Rezzonico, si veda cat. 24.

## VI

### *Giambattista Crosato: la fortuna*

La più antica menzione sul pittore spetta alle poche, più volte ricordate, righe che Vincenzo da Canal gli dedica, verosimilmente nel 1732<sup>1</sup>, poco prima della partenza per Torino, in cui lo si dichiara “intelligente del chiaro-scuro, risoluto e bizzarro”<sup>2</sup>. Ma, al di là dei ricordi che talvolta le guide locali riportano di alcune sue opere, o di qualche positivo ma sbrigativo giudizio dei suoi contemporanei<sup>3</sup>, sono assenti profili più articolati, a meno di non voler ricordare quel “bel genio per l’arte, molto ragionevole e di buon gusto” che gli riserva Anton Maria Zanetti nella sua *Della pittura veneziana* del 1771<sup>4</sup>, comunque molto meno dei “primi posti” ove colloca altrove Giambattista Pittoni, o della definizione di “universale pittore” per Angelo Trevisani. Altri scrittori non mancheranno di fare menzione del maestro, ma sovente più con l’intento strumentale di sviluppare un discorso generale sulla fortuna dell’arte veneta, che con la volontà di tracciare un profilo, foss’anche per sommi capi, della pittura di Crosato. Si prenda ad esempio Martinelli con i suoi *Quattro discorsi di Anton Chi-Chiama* nei quali l’autore, in risposta alle accuse rivolte da Reynolds alla scuola veneziana, elenca un certo numero di pittori veneziani degni di essere accolti nelle più importanti corti italiane ed europee. L’autore menziona Ricci, Pellegrini, Battaglioli, Amigoni e naturalmente Giambattista Tiepolo, ma non manca di ricordare “il Mengozzi-Colonna e il Crosato che furono a servir il Re di Sardegna”<sup>5</sup>. Eppure, come si è già avuto più estesamente modo di ricordare, Francesco Algarotti, sul finire del 1751, considerava Crosato “fra i nostri più celebri pittori” insieme a Piazzetta, Pittoni, Fontebasso, Nogari, Nazari, Zuccarelli e Giuseppe Angeli<sup>6</sup>. Erano d’altronde gli anni in cui il maestro raccoglieva preferenze presso il patriziato

---

<sup>1</sup> Per la questione della possibile datazione del testo di Da Canal, si rammentino ancora le osservazioni in: N. IVANOFF, *Vincenzo da Canal critico della pittura italiana*, in “Arte Veneta”, 25-28, 1958, pp. 117-118.

<sup>2</sup> V. DA CANAL, *Della maniera del dipingere moderno. Memoria di Vincenzo Da Canal O.V. ora per la prima volta pubblicata*, “Mercurio Filosofico Letterario e Poetico”, marzo, 1810, p. 16.

<sup>3</sup> Come “valente” pittore è ricordato in un testo manoscritto sulla chiesa dei Servi (Santa Maria dei Servi, 1738, 2 agosto, Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cod. Cicogna 32-36), mentre una lettera del 1746 lo menziona come “uomo bravo nel suo mestiere” che aveva lavorato in molti luoghi con plauso” (G. FOGOLARI, *Il processo dell’Inquisizione a Paolo Veronese*, in “Archivio Veneto”, 1934, p. 415; cfr. G. FIOCCO, *Giambattista Crosato*, Padova 1944, p. 25)

<sup>4</sup> A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ veneziani maestri libri V*, Venezia 1771, p. 454; A.M. ZANETTI, *Rinnovazione delle Ricche Minere*, Venezia 1733, p. 415.

<sup>5</sup> M. MARTINELLI, *Quattro discorsi di Anton Chi-Chiama bidello dell’Accademia veneziana di pittura, scultura e architettura che possono servire di risposta a quanto scrisse Giosue Reynolds*, Venezia 1783, p. 82.

<sup>6</sup> F. ALGAROTTI, *Lettera a Bonomo, 18 dicembre 1751*, Biblioteca Civica di Treviso, Ms. 1256B. Cfr. L. CROSATO LARCHER, *Gli affreschi delle ville del Terraglio dal Cinquecento all’Ottocento*, in *Il Terraglio. La storia, le ville e l’arte di un’antica via*, Treviso 2005, p. 95. Si noti, tuttavia, che Crosato non era stato incluso tra gli autori dei dipinti selezionati per la Galleria di Dresda, che Algarotti aveva approntato fra 1743 e 1745. Ciò

veneziano, quali i Rezzonico, i Maruzzi, i Torni, i Baglioni che gli commissionavano affreschi per i loro palazzi a Venezia e nella terraferma. Poco prima, nel 1746, padre Giovanni Antonio Sandelli, scrivendo al priore dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia lo consigliava del modo più opportuno per decorare il refettorio del convento con santi a chiaroscuro “ben disegnati e ben disposti” ricordando che gli fu suggerito, per tale compito, il nome di Giambattista Crosato “uomo bravo del mestiere e che lavorò in molti luoghi con plauso”<sup>7</sup>.

Dunque, l’attenzione che la critica d’arte ottocentesca ha riservato alla sua abilità di “fingere i rilievi” e di far sembrare vere le sculture dipinte, che tanti fraintendimenti ha generato, con l’ipotetica assegnazione al pittore di un ruolo di quadraturista che probabilmente mai assunse, trova una giustificazione parziale nella considerazione che già i contemporanei riservavano alla sua abilità di ‘finto scultore’, capace di risolvere un’intera decorazione come se fosse stata realizzata a stucco.

Si rimarrebbe assai delusi nel credere che in Piemonte gli scrittori d’arte riservassero un’attenzione maggiore per le opere di Crosato. Benché, infatti, si conservasse lì memoria duratura dei suoi interventi, sono ben poche le osservazioni caratterizzate da qualche intuizione critica capaci di andare oltre alla mera elencazione dei contributi di quello che viene sempre ricordato come “Gio. Battista Crosato Veneziano”, ad indicare l’appartenenza a una scuola che appariva già come una chiara indicazione di stile. A ben vedere, comunque, le informazioni che gli scritti d’arte settecenteschi d’area piemontese ci forniscono sono di qualche interesse in più, rispetto alle scarse opinioni riportate in area veneta. C’è da dire che alcune di queste spettano a una fase di poco successiva alla morte di Crosato, quando il gusto era mutato inesorabilmente, con il rischio di una valutazione dell’arte del maestro ormai compromessa da valutazioni di stampo accademico e classicistico. Alcune delle osservazioni più interessanti spettano ad amatori stranieri di passaggio, più che a intendenti locali. Charles-Nicolas Cochin, solitamente molto esigente, nel suo *Voyage en Italie*, passando a Torino nei primi mesi del 1750 annota a proposito dell’affresco di Crosato: “Ces plafond à fresques, étants clairs, décors gaiement & très bien”<sup>8</sup>. Nel suo *Voyage*, Jérôme de Lalande, fra 1765 e 1766, trova che gli affreschi della cupola della Consolata, “sans etre d’un grand mérite aux yeux des connoisseurs”, siano “quelque chose de gracieux”<sup>9</sup>. Più severe ma anche assai più interessanti le osservazioni che Lalande riserva invece agli affreschi della palazzina di caccia di Stupinigi:

---

può essere inteso come una scarsa conoscenza delle qualità del pittore ancora nei primi anni quaranta, ma forse, soprattutto, tale circostanza sarà da imputare principalmente al gravitare di Crosato nell’ambito delle commissioni torinesi, e del Teatro Regio, in particolare, almeno fino al 1745. Sul progetto della Galleria di Dresda, cui Algarotti sovrintese, si veda: B. Boccazzi Mazza, *Francesco Algarotti: un esperto d’arte alla corte di Dresda*, Trieste 2001.

<sup>7</sup> G. FOGOLARI, *Il processo dell’Inquisizione a Paolo Veronese*, in “Archivio Veneto”, LXV, serie V, nn. 33-34, 1934, p. 415.

<sup>8</sup> C.N. COCHIN, *Voyage en Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu’on voit dans les principales villes d’Italie*, 3 voll., Paris 1758, I, p. 31.

<sup>9</sup> J. DE LA LANDE, *Voyage d’un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766. Contenant l’histoire & les anecdotes les plus singulières de l’Italie*, 8 voll., Venezia 1769, I, p. 162.



“Le plafond de la premiere chambre de l’appartement du Roi représente le sacrifice d’Iphigénie, peint à fresque par le *Croisati*; il participe de la maniere de Paul Véronese & de celle de M. De Troy, qui, comme le *Croisati*, a cherché celle de ce Maître. Il y a dans le surplus des appartemens de ce Château quelques autres plafonds de même Artiste, mais si foibles qu’il est inutile d’en faire ici mention”<sup>10</sup>.

Indicazione vieppiù interessante perché sancisce, con intelligenza critica, un’associazione che è un’acuta comprensione dell’operazione linguistica che Crosato compie negli affreschi di Stupinigi: un accostamento con la pittura di Paolo Veronese. Viceversa la consanguineità con la pittura di De Troy appare dettata più dal comune referente veneziano che da un reale interesse di Crosato per l’arte francese. Sono osservazioni, in vero, che forse nessun altro scrittore d’arte veneziano avrebbe potuto compiere, parendo il riferimento a Veronese, nel secondo quarto del Settecento, ormai, qualcosa di ovvio, ma che un viaggiatore straniero ben istruito poteva cogliere, soprattutto con la possibilità di confrontare opere d’arte di differente natura e cultura.

Appena qualche anno dopo, il pittore piemontese Ignazio Nepote, riservava nel suo *Il pregiudizio smascherato*, del 1770, un libro in versi realizzato per smascherare le ingiuste prevenzioni nei riguardi della pittura piemontese<sup>11</sup>, un rapido accenno alla pittura di Crosato. Anch’egli rammenta il suo intervento a Stupinigi:

“Crosato fe’ più camere  
Col naturale spirito  
Buon inventor, ed ottimo  
Coloritore Veneto”<sup>12</sup>.

L’intuizione più interessante sembra di cogliere, più che nella sottolineatura delle sue doti di colorista e di decoratore, proprio nella comprensione del particolare *spirito naturale* che vive nei suoi affreschi di Stupinigi, quel tono tra il drammatico e lo scherzoso, quelle figure non in posa, scomposte e anche un poco maleducate, se confrontate con le protagoniste inappuntabilmente compite degli affreschi delle altre stanze.

Di altra natura le considerazioni di una viaggiatrice inglese, Anne Miller, fra 1770 e 1771, più interessata si direbbe alla particolare capacità del maestro nella resa degli ‘affetti’ in una vicenda come quella di Ifigenia, particolarmente frequentata anche dal melodramma:

“The ceiling of the first room of the king’s apartment represents the sacrifice of Iphigenia, painted in fresco, by *Croisati*. The subject is well treated; there is a strong expression on grief in one of Iphigenia’s attendants, great dignity and resignation to her fate

---

<sup>10</sup> Ivi, I, pp. 241-242.

<sup>11</sup> Il libro, pubblicato anonimo, verrà assegnato a Nepote da Onorato Derossi nella sua guida alla città di Torino del 1781. Per una disamina critica del testo e, più in generale sulla letteratura artistica in Piemonte in questi anni, si veda: G.C. SCIOLLA, *Letteratura ed istituzioni artistiche*, in *Storia di Torino. V. Dalla città razionale alla crisi dello Stato d’Antico Regime*, a cura di G. RICUPERATI, Torino 2002, pp. 774-778.

<sup>12</sup> I. NEPOTE, *Il pregiudizio smascherato da un pittore, colla descrizione delle migliori pitture della real città di Torino. Ragionamento sdrucchiolo coll’amico Fabrizio, diviso in quattro giornate*, Venezia 1770, p. 62.

in the countenance of the princess, and the deepest affliction in the attitude of Clytemnestra who appears at a distance endeavouring to sustain herself upon the bosom of Agamemnon, unable to support the near approach of the sacrifice. The figure the least interesting (though the most a propos to prevent the impending stroke from the uplifted arm of the unfeeling Priest) is Diana, who looks as if she did not recollect why she came here, nor for what purpose”<sup>13</sup>.

Si intuisce la natura emotiva dell'arte di Crosato, l'insistenza sull'espressione dei sentimenti, anche se pare andare oltre le intenzioni reali del pittore l'insistenza sull'aspetto del 'decoro' dell'immagine. Sullo scadere del XVIII secolo sono le parole di Lanzi a offrire una nuova prospettiva sull'arte del maestro: ricordando che Zanetti non potè rammentare che una sua opera in pubblico, rileva che in questo “genere e in ogni altro di figurista fu meno ammirato che in fatto di quadratura. È di quei pittori che ingannano l'occhio col rilievo, e che i sodi finti fan parere veri. Di tale maestria ha dato saggi qua e là pel Piemonte ove molto visse; e i più onorevoli alla sua memoria sono alla Vigna della Regina”<sup>14</sup>, proseguendo rammentando il presunto magistero esercitato nei confronti di Bernardino Galliari. Sono da queste parole che ha avuto origine l'equivoco di un Crosato quadraturista che si è poi diffuso per tutto il XIX secolo.

Per tornare all'ambito veneziano, molta fortuna hanno goduto le parole che Gianantonio Moschini riserva al pittore nella *Letteratura veneziana* del 1806, anch'esse chiaramente rimodulate sulle informazioni fornite da Luigi Lanzi e da Zanetti: “Fu pure un bel genio nell'arte della pittura, ragionevole assai e di buon gusto, Giambattista Crosato, che morì nel 1756. Lo Zanetti, che così parla di lui non potè indicarne che una tavola; ma in questo e in ogni altro lavoro di figurista fu meno ammirato che nella quadratura. Il Crosato è uno di quei pittori, che ingannano l'occhio col rilievo, e che fa rassembrare veri i sodi finti. Di tale sua perizia lasciò varie prove nel Piemonte, ove soggiornò per lungo tempo, e dov'ebbe il merito d'allevare Bernardino Galliari, che riuscì poi tanto insigne nelle prospettive”<sup>15</sup>. Parole che hanno attirato le critiche di Giuseppe Fiocco<sup>16</sup>, e, sulla sua scorta, di Paola Mattarolo<sup>17</sup>, in quanto colpevoli del conseguente fraintendimento critico nella valutazione del pittore come specialista delle quadrature. Se però è, in effetti, fuorviante l'immagine di un pittore ammirato per le quadrature più che per le figure, l'appuntarsi dell'osservazione sulle capacità di “ingannare l'occhio col rilievo” dà conto e ragione di una capacità reale della pittura di Crosato, la predisposizione mimetica di una pittura che, ancorchè vincolata alla sola parte figurale, si offre quale credibile continuazione dello spazio vissuto dallo spettatore. Si prendano ad esempio le figure che si affacciano dal cornicione negli affreschi di Ca' Pesaro a

---

<sup>13</sup> A. MILLER, *Letters from Italy, describing the manners, customs, antiquities, paintings, & c. of that country, in the years 1770. and 1771., to a friend residing in France, by an English woman*, 3 voll., London 1776, I, p. 165.

<sup>14</sup> L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi*, 3 voll., Bassano del Grappa 1795-1796, III, pp. 384-385.

<sup>15</sup> G. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*, 4 voll., Venezia 1806, III, p. 68.

<sup>16</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato...*, cit., p. 26.

<sup>17</sup> P. MATTAROLO, *Giambattista Crosato*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore R. PALLUCCHINI, a.a. 1969-1970, pp. 180-181.

Venezia, o le creature tratte da un mondo fantastico eppure improvvisamente tangibile, nelle stanze di Stupinigi. Una qualità che è ben percepibile anche là dove si tenga conto dell'abilità nella realizzazione di *grisailles*, di finte statue e finti stucchi, negli apparati decorativi e quadraturistici nei quali era chiamato ad intervenire, a Villa della Regina o nel salone di Ca' Rezzonico. A parziale riconsiderazione del commento di Moschini, si deve anche ricordare che le parole che egli riserva a Crosato, se pur seguite dai profili dedicati ai pittori realmente "da ogni dove celebrati" quali Jacopo Amigoni e Giambattista Pittoni, sono collocate in un contesto che lo accomuna all'arte di Angelo Trevisani e Mattia Bortoloni, artisti con i quali, in effetti, il maestro ha più di un elemento in comune.

Sulla scia di Moschini, Ticozzi nel 1830 considerava Crosato un "non ignobile pittore veneziano del diciottesimo secolo, si distinse particolarmente come quadraturista. Lavorò molto nel Piemonte, e specialmente alla Villa della Regina, ove diede un tal rilievo ai finti marmi, che ingannano l'occhio più esperto"<sup>18</sup>, cogliendo dunque ancora nel ciclo torinese una delle manifestazioni più riuscite delle sue qualità di decoratore.

Da un Crosato "seguace di Veronese", come erano soliti presentarlo i primi commentatori, soprattutto stranieri, si era dunque passati alla considerazione di Crosato come "pittore quadraturista", interpretazione resa convincente dall'autorevolezza di autori come Lanzi e Moschini.

Le cose cominciarono a mutare poco alla volta solo nel corso dei primi decenni del Novecento. Quanto precaria e insufficiente fosse la conoscenza della pittura di Crosato ad inizio del secolo scorso, in special modo quella ad olio su tela, attesta anche la grande mostra veneziana sul Settecento italiano del 1929 dove il maestro era chiamato in causa soltanto con le due tele di collezione Bondi rappresentanti una *Danza campestre* e una *Scena bacchica* che, confermategli ancora da Fiocco, e ripropostegli ancora più recentemente da Pilo<sup>19</sup>, non gli spettano certamente e contribuirono a offrire un'immagine del tutto fuorviante e sottodimensionata delle sue reali qualità, anche come artista da cavalletto<sup>20</sup>.

Gino Fogolari annota, nel suo studio sull'Accademia veneziana, la mancanza di informazioni sull'opera di Crosato, ma, osservando il *Sacrificio di Ifigenia* di Stupinigi, trova che "ha una maniera tutta sua, che non imita servilmente il Tiepolo"<sup>21</sup>, considerazione che va apprezzata per la capacità di cogliere, sulla base di quest'unico testo figurativo, l'originalità del linguaggio del maestro, che anche commentatori più recenti e più informati si ostineranno a negare<sup>22</sup>. Guide locali e rapidi accenni al pittore, infatti, cominciano a riferirsi a Crosato,

---

<sup>18</sup> S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori*, 4 voll., Milano 1830-33, I, p. 383.

<sup>19</sup> G.M. PILO, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone 1976, p. 137.

<sup>20</sup> *Il Settecento italiano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo delle Biennali ai Giardini Pubblici, 18 luglio-10 ottobre 1929), Venezia 1929, p. 78, nn. 5-6.

<sup>21</sup> G. FOGOLARI, *L'accademia veneziana di pittura e scultura nel Settecento*, in "L'Arte", 16, 1913, p. 247.

<sup>22</sup> Si prenda ad esempio a Bernard Aikema, il quale ritiene che se Pittoni e Grassi occuparono una posizione relativamente autonoma rispetto a Giambattista Tiepolo, Crosato fu, nelle sue prove torinesi, "strettamente apparentato" a Ricci e Pellegrini, mentre a Venezia, e in particolare a Ca' Rezzonico, mostrò di "subire interamente" il fascino di Tiepolo (B. AIKEMA, *La pittura del Settecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano 1990, p. 194).

ritenendo di individuarne le caratteristiche precipue con la sanzione di un discepolato presso Tiepolo che non trova giustificazione nelle fonti, né, a ben vedere, nella pittura stessa dell'artista.

In tal senso merita ricordo lo studio di Hegemann che nel 1940 enfatizza il presunto ruolo di Tiepolo nella formazione di Crosato, trasformato addirittura in uno dei suoi collaboratori in villa Valmarana<sup>23</sup>, naturalmente subito corretto da Goering che nota l'impossibilità di tale evenienza<sup>24</sup>.

La circostanza che Crosato sia pittore veneziano, ma pittore le cui opere certe sono quasi esclusivamente circoscritte al Piemonte, indirizza gli studi a una certa superficialità nell'individuare le fonti primarie della sua arte. Gli studi sulle residenze sabaude, da Villa della Regina alla Palazzina di caccia di Stupinigi, sono le uniche occasioni perché se ne tracci un profilo, mentre sull'altro versante, la conoscenza così ridotta della sua attività anche ad affresco nelle ville della terraferma veneta, o nella stessa Venezia, non agevolano un bilancio della sua attività. Il pittore è, per così dire, adottato dagli studiosi piemontesi, che ne nutrono considerazione tale da giungere ad attribuzioni inappropriate che estendono indebitamente il catalogo del maestro, rimandando una corretta valutazione della sua pittura ad olio. Tale 'adozione' non implica un misconoscimento della sua origine veneziana, ma indirizza alla superficialità nell'esame precipuo dell'individuazione dell'elemento veneziano della sua pittura. Come detto, esso viene il più delle volte riconosciuto nel riferimento più ovvio alla pittura di Tiepolo, probabilmente il più noto artista del Settecento veneziano, che, a partire dagli studi di Eduard Sack<sup>25</sup> andava assumendo nei primi decenni del XX secolo connotati meno sfumati e, soprattutto, giudizi meno negativi di quelli solitamente espressi per la pittura di quel periodo. Esempari in tal senso le osservazioni di Augusto Telluccini che, nel 1924, reputa Crosato "allievo del Tiepolo" e ispirato "alla maniera e all'arte del maestro", tanto che egli "non tralascia alcuno degli elementi cari al pittore veneto" quali "i cieli aperti e spaziosi", "il colorito brillante, le tinte chiare ed ariose con cui l'artista si sforza di dare ampiezza e sfondo alle scene"<sup>26</sup>. Non contribuiva a far chiarezza la pretesa di trovare Crosato coinvolto nell'elaborazione di bozzetti per arazzi, nell'ambito della così detta Arazzeria Reale, che lo stesso Telluccini elaborò a pochi anni di distanza dallo studio che aveva dedicato al pittore in occasione del suo saggio sulla Palazzina di Stupinigi<sup>27</sup>.

È dunque in tale contesto di studi, tutti in buona misura sedotti dall'idea, un po' pigra, di riconoscere in Crosato un semplice allievo, quando non un epigono, di Tiepolo, che si muove

<sup>23</sup> H.W HEGEMANN, *Giambattista Tiepolo. Die Kunst Italiens*, 2 voll, Berlin 1940.

<sup>24</sup> M. GOERING, *H.W Hegemann, Giambattista Tiepolo. Die Kunst Italiens*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 10 (6), 1941-1942, pp. 327-329.

<sup>25</sup> E. SACK, *Giambattista und Domenico Tiepolo: Ihr Leben und ihre Werke. Ein Betrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1910.

<sup>26</sup> A. TELLUCCINI, *Le decorazioni della già Reale Palazzina di caccia di Stupinigi*, Torino 1924, p. 7. A proposito del presunto discepolato di Crosato presso Tiepolo, si veda anche L. ROSSO, *La Pittura e la Scultura del '700 a Torino*, prefazione di G.E. MOTTINI, Torino 1934, pp. 7-9.

<sup>27</sup> A. TELLUCCINI, *Arazzeria torinese*, in "Dedalo", VII, 1926-1927, pp. 101-131, 167-185. Vi poneva rimedio con decisione Giuseppe Fiocco, dedicando un capitolo della sua monografia alla contestazione di questa ipotesi priva di fondamento (G. FIOCCO, *Giambattista Crosato...*, cit., pp. 55-57).

Giuseppe Fiocco, lo studioso al quale spetta il merito del primo, autentico, “risarcimento storico” del pittore. Dapprima rivendicandogli l’affresco di una stanzetta in Ca’ Pesaro a Venezia<sup>28</sup>, quindi tracciandone un rapido profilo a proposito delle aggiunte di Francesco Maria de Tassis alla guida dello Zanetti<sup>29</sup>, e, infine, giungendo a un articolato saggio, con tanto di nuove rivendicazioni e nuovi dati documentari. Tali risultati vennero pubblicati inizialmente in uno studio comparso in “Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti” del 1934-1935<sup>30</sup>, quindi in volumi a se stanti, nel 1941<sup>31</sup> e in seconda edizione, nel 1944<sup>32</sup>.

La prima acquisizione fondamentale del saggio di Fiocco fu il rifiuto di riconoscere nella pittura di Crosato tracce di un presunto discepolato del pittore presso Tiepolo; in secondo luogo egli abbandonò l’idea di un pittore versato nell’arte della quadratura così come era stato delineato nelle righe a lui dedicate da Lanzi e Moschini. Con giudizio sicuro, Fiocco riconosce in Crosato “il maggiore frescante del Settecento veneto accanto al Tiepolo”, ma lo sottrae a un qualsiasi rapporto di dipendenza anche sulla base della presunta data di nascita che sposta di circa un decennio prima di quanto comunemente ritenuto, su indicazione dell’inventario della collezione Algarotti fornito da Selva. Il necrologio rinvenuto dallo studioso, infatti, alla data del 15 luglio 1758, gli attribuisce 72 anni di età, andando a collocare la data di nascita del pittore intorno al 1686. Ne risultava un Crosato precorritore delle soluzioni adottate dallo stesso Tiepolo, invece di esserne il timido epigono. Allo stesso modo, la formazione del pittore veniva a svincolarsi da quelli che erano stati i veri punti di partenza dell’arte tiepolesca, in particolare Piazzetta – con il quale pure Fiocco, talvolta, individua dei punti di contatto – e Sebastiano Ricci, per accostarsi alla “branca più effusa e più decorativa dell’Amigoni e di Antonio Pellegrini”<sup>33</sup>.

Allo stesso Fiocco si deve la divisione dell’attività del maestro attraverso la scansione offerta da quelli che egli considerava i due grandi soggiorni in Piemonte del maestro: un primo viaggio, tra 1732 e 1736, anno in cui risulta documentato a Venezia nella Fraglia pittorica, e un secondo soggiorno a partire dal 1740, quando esegue gli affreschi per la chiesa di Santa Maria della Visitazione a Pinerolo. Per primo lo studioso individua due cicli veneti della sua attività di decoratore: gli affreschi, assai danneggiati, della parrocchiale di Ponte di Brenta e, soprattutto, la parte figurale dell’affresco del salone da ballo di Ca’ Rezzonico a Venezia. A Fiocco spetta anche un primo bilancio della sua attività di scenografo, e un tentativo di rivendicazione di alcuni suoi disegni.

---

<sup>28</sup> G. FIOCCO, *Palazzo Pesaro*, in “Rivista della città di Venezia”, IV, 11, novembre, 1925, pp. 6-48.

<sup>29</sup> G. FIOCCO, *Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti*, in “Rivista di Venezia”, IV, aprile, 1927, pp. 141-174.

<sup>30</sup> G. FIOCCO, *Risarcimento storico di Giambattista Crosato*, in “Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, XCIV, 1934-35, pp. 251-278.

<sup>31</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato pittore di casa Savoia*, Venezia 1941.

<sup>32</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato...*, cit. [1944]. L’impianto fondamentale del testo non fu sottoposto, tuttavia, che a leggere modifiche rispetto all’originaria stesura del ’34.

<sup>33</sup> G. FIOCCO, *Giambattista Crosato ...*, cit. [1944], p. 83

La prima trattazione monografica del pittore, tuttavia, fra i tanti meriti delle precisazioni storiche, del giudizio finalmente consapevole della sua eccezionale qualità, conosceva qualche incertezza attributiva, a proposito, soprattutto, delle opere ad olio su tela che lo studioso provava ad attribuire al maestro: non più di una manciata di numeri, oltre alle tele per la *Via Crucis* di Santa Maria del Giglio e tutte attribuzioni che non hanno retto al progredire degli studi: come le ricordate *Danze* della collezione Bondi di Firenze, la *Gloria del Peloponnesiaco* allora in un palazzo viennese, un bozzetto di collezione privata a Carmignano, che hanno contribuito a una certa confusione nel riconoscimento della mano del pittore nelle prove da cavalletto.

Alcune degli eccessi critici dello studio di Fiocco, in buona misura giustificabili in quanto reazioni ai luoghi comuni dei commentatori che lo avevano preceduto, suscitarono le perplessità di alcuni recensori. Tra questi merita menzione la recensione di Lorenzo Rovere<sup>34</sup>, il quale osserva una certa radicalità dello studioso nel sottolineare l'indipendenza di Crosato da Tiepolo, andando a confermare la tendenza degli studiosi piemontesi – come sarà poi in Andreina Griseri – nel confermare il riconoscimento di influenze tiepolesche nell'arte del pittore.

Di diversa natura le osservazioni che Rodolfo Pallucchini riserva al lavoro di Fiocco<sup>35</sup>: egli conferma la distanza del pittore dallo stile di Tiepolo, la cui somiglianza andrà semmai giustificata col comune riferimento all'arte di Piazzetta, notando, in aggiunta, che “il piazzettismo del Crosato è di una qualità acutamente crespiana”, e che la supposta presenza di Alberoni nel cantiere di Stupinigi si giustificerebbe come circostanza non soltanto casuale. Pallucchini giungeva a ipotizzare un passaggio di Crosato in Emilia, prima del soggiorno piemontese, a trarre insegnamenti dagli affreschi di Crespi a Bologna e di Cittadini a Sassuolo, dal quale, in particolare, egli avrebbe tratto l'amore per le nature morte di vasi di fiori che compaiono a più riprese nei suoi affreschi. Pallucchini inaugurava così la tesi dell'influenza dell'arte emiliana nella formazione del pittore che troverà fortuna in seguito, negli stessi scritti dello studioso, ma soprattutto in quelli della sua allieva Paola Mattarolo<sup>36</sup>.

La persistenza della valutazione dell'arte di Crosato come direttamente debitrice di quella di Tiepolo è testimoniato dagli studi di ambito piemontese redatti a breve giro di anni dal saggio di Fiocco. Pur tenendo conto delle considerazioni dello storico veneto, non si esita a ribadire tale influenza. Tra tutti, si può scegliere il profilo che al pittore dedica Olivero, il quale reputa “inesatto” considerare la pittura di Crosato come una semplice derivazione da

---

<sup>34</sup> L. ROVERE, *Giambattista Crosato*, in “Bollettino Bibliografico Subalpino Della Regia Deputazione Di Storia Patria e Belle Arti”, 1941-42, s.p. Altra recensione da segnalare è quella di E. MARINI, *Giambattista Crosato di Giuseppe Fiocco*, in “La Porta Orientale”, XXI, 1942, pp. 165-167.

<sup>35</sup> R. PALLUCCHINI, *Giambattista Crosato*, in “Le Tre Venezie”, anno XVI (vol XX, n. 11), 1941, pp. 605-608.

<sup>36</sup> Anche De Logu inserisce Crosato tra i pochi maestri della generazione di Tiepolo capace di evitare l'attrazione acritica della sua arte, insieme a Mariotti e a Rosalba Carriera. E segue Fiocco anche nell'opinione che Crosato sia debitore piuttosto di Ricci, Pellegrini ed Amigoni che di Tiepolo. Egualmente afferma che Crosato doveva aver visto necessariamente le opere di Tiepolo a palazzo Sandi, a Udine e a Ca' Dolfin prima di giungere in Piemonte, “passando, per una rapida ricognizione, in Emilia”, accogliendo l'ipotesi formulata da Pallucchini (G. DE LOGU, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo 1958, p. 183).

Tiepolo. Tuttavia le somiglianze e le affinità tra i due maestri sono “sorprendenti” anche se difficilmente valutabili<sup>37</sup>.

Vittorio Viale, invece, nel suo prima estesa disamina sull’arte di un pittore che reputa “grandissimo”, pare mettere in evidenza maggiormente il legame con la pittura costruttiva di stampo piazzettesco, pur riconoscendo la “grandiosità d’impianto” di stampo tiepolesco<sup>38</sup>. Soprattutto, lo studio di quest’anno è importante perché egli riconosce alcuni bozzetti per scenografia, andando a puntualizzare con documenti visivi la già nota attività del pittore per gli allestimenti teatrali.

Sino qui la ricezione dello studio di Fiocco sembra essersi limitata alle reazioni di ambito piemontese, mentre in area veneta, ad eccezione della recensione di Pallucchini, le considerazioni sono davvero limitate. Un nuovo, significativo, contributo viene invece offerto, negli anni Cinquanta, da Nicola Ivanoff<sup>39</sup>. Lo studioso russo era capace di identificare infatti l’importante ciclo di Crosato a Levada, a villa Maruzzi Marcello, con gli affreschi rappresentanti *Storie di Alessandro*, rivelanti uno stile nel quale “nulla ricorda la linea arguta e sintetica” di Tiepolo, nonché una stanza con storie tratte dalla *Gerusalemme Liberata*, in villa Torni a Mogliano Veneto.<sup>40</sup> A ciò egli aggiungeva il riconoscimento di quello che considerava una primizia del pittore, vale a dire la *Flagellazione di Cristo* dell’oratorio di San Marcuola descritta da Zanetti, che egli crede di poter individuare in un’opera di analogo soggetto lì conservata. Pur senza pubblicare la foto, egli riconosceva l’assoluta distanza dalle altre opere del maestro, giustificabile tuttavia con la precocità della tela. Per molti anni, sino alle osservazioni di Lino Moretti, la tela verrà considerata un imprescindibile punto di partenza per la ricostruzione dell’attività giovanile di Crosato.

Nel 1958 Maurizio Bernardi proponeva un’estesa disamina degli affreschi di Stupinigi, nella quale, pur dichiarando inizialmente l’accettazione delle posizioni di Giuseppe Fiocco riguardo la negazione della consonanza del pittore con Tiepolo, si giunge presto a riconoscere la dipendenza di molte soluzioni di Crosato, che giungono a configurarsi come “innegabili affinità” con il suo rivale. Secondo lo studioso, benchè sia a Piazzetta che si deve guardare “per l’ampiezza maestosa e la parca movenza” delle forme, si rintracciano precedenti figurativi per alcune figure del *Sacrificio di Ifigenia* negli affreschi tiepoleschi di palazzo Sandi e del Palazzo Patriarcale di Udine<sup>41</sup>.

Ma la strada per una completa rivalutazione del pittore era ben lontana dall’essere compiuta, nonostante la monografia di Fiocco avesse contribuito a spezzare il silenzio sulla

---

<sup>37</sup> E. OLIVERO, *La Villa della Regina in Torino*, con un saggio di O. MATTIROLO, Torino 1942, pp. 66-69.

<sup>38</sup> V. VIALE, *La pittura in Piemonte nel Settecento*, in “Torino”, XXI, 9, settembre, 1942, pp. 8-12.

<sup>39</sup> N. IVANOFF, *Un ignoto ciclo pittorico di Giambattista Crosato*, in “Arte Veneta”, V, 1951, pp. 170-171.

<sup>40</sup> N. IVANOFF, in *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell’affresco*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, ottobre 1960), Venezia 1960, pp. 135-136, n. 107.

<sup>41</sup> *La palazzina di caccia di Stupinigi*, a cura di M. BERNARDI, Torino 1958, pp. 48-60. Lo studioso si appoggia, per contestare la radicalità della posizione di Fiocco, riguardo la pretesa di non riconoscere che poche affinità tra Crosato e Tiepolo, alle opinioni espresse da Carlo Donzelli nel profilo dedicato al pittore, nel quale si riconosce che a partire dal 1740 “la sua pittura è già permeata del fervore inventivo del Tiepolo, alla cui influenza il Crosato non potrà del resto sottrarsi” (C. DONZELLI, *Pittori veneziani del Settecento*, Firenze 1957, p. 73).

sua arte. Quanto modesta fosse la considerazione per Crosato dimostrano le parole che Michael Levey – che pure fu uno degli studiosi più impegnati nella rivalutazione della pittura veneta del Settecento – dedicava all'affresco con il *Sacrificio di Ifigenia* di Stupinigi, in un confronto con il dipinto tiepolesco di medesimo soggetto a villa Valmarana:

“It is not enough to say that Crosato is an inferior painter to Tiepolo: in the Stupinigi ‘Sacrifice of Iphigenia’ there is no coherence at all, and the ceiling must be scanned most carefully – like a puzzle picture – until the hind half hidden under a riot of putti, the goddess, and the whole significance of the scene are traced. Crosato in fact presents no world at all, and his work is simply an eccentric and unsuccessful attempt to carry Baroque conventions of decorations into the eighteenth century”<sup>42</sup>.

Una condanna senza appello. Ma che ormai Crosato fosse diventato, a partire da questi anni, un pittore riconosciuto come tra i più significativi della sua generazione, e della pittura settecentesca *tout court*, testimoniano i vari riferimenti stilistici che lo raggiungerebbero, o che da lui partirebbero, a volte con associazioni improbabili, talaltra con intuizioni interessanti: per Mucchi e Dalla Croce, Crosato a villa Maruzzi torna a confrontarsi con certe fisionomie e stilemi di Andrea Celesti<sup>43</sup>, mentre, qualche anno dopo, per Renato Roli, il tingere più carico che Vittorio Maria Bigari esibisce nella cappella Aldrovandi non è senza rapporti con quello del Crosato a Stupinigi<sup>44</sup>. Crosato diviene a tutti gli effetti un terminale stilistico, a lui giungono e da lui partono i maestri più differenti, veneti, piemontesi ed emiliani.

È invece del 1961 il fondamentale saggio di Andreina Griseri, apparso su ‘Paragone’ con il titolo programmatico de *Il rococò a Torino e Giovan Battista Crosato*: la studiosa intendeva collocare l’opera di Crosato nell’ambito dello straordinario ambiente culturale a Torino intorno agli anni trenta del Settecento<sup>45</sup>. Il suo ruolo accanto all’arcadia trionfante di un van Loo o di un Beaumont veniva ad assumere le sembianze di un’alternativa netta, polemica, contro la “pompa trionfante” e “l’insegnamento accademico romano”, in parallelo ai contemporanei raggiungimenti di Sebastiano Galeotti<sup>46</sup>. Pur reputando superfluo l’attendere a un catalogo del maestro, visti i risarcimenti forniti da Giuseppe Fiocco, la studiosa poteva presentare in quell’occasione un considerevole ampliamento della sua produzione da cavalletto, soprattutto con la serie di pannelli lignei con soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio in Palazzo Madama a Torino, letti peraltro con rara sensibilità e intelligenza:

---

<sup>42</sup> M. LEVEY, *Tiepolo’s treatment of classical history at Villa Valmarana*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, XX, 1957, p. 308.

<sup>43</sup> A.M. MUCCHI, C. DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, prefazione di A. MORASSI, Milano 1954, p. 74.

<sup>44</sup> R. ROLI, *Pittura bolognese: 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, p. 64.

<sup>45</sup> A. GRISERI, *Il “Rococò” a Torino e Giovan Battista Crosato*, in “Paragone”, XII, 135, 1961, pp. 42-65.

<sup>46</sup> Ivi, p. 54.



“Ritmi esaltanti accendono la scioltezza ch’era propria dello stile rocaille: scatti che avvivano ogni falda e accendono i movimenti contro le zonature del cielo. Una vitalità ora sommersa ora carica d’affetti rattenuti e sull’orlo di sbocciare in malinconia”<sup>47</sup>.

Nel profilo che Andreina Griseri riserva al pittore, Tiepolo, quello giovanile di San Stae e di Udine, appare di nuovo come fonte importante per la crescita di Crosato, al pari di Sebastiano Ricci e Piazzetta, e molto di più di Amigoni, mentre si ridimensiona il ruolo dell’ambiente bolognese di Canuti e di Crespi. Inserito così, come estremo di una dialettica che vede da una parte la sua “tenerezza franca e pulsante” e dall’altra “la grazia statuina che doveva apparire ai suoi occhi come una insoffribile posizione di trompe-la vie”<sup>48</sup> di Beaumont e di Trevisani, Crosato acquisiva una posizione nuova, che lo delineava quale elemento di novità e di contrasto rispetto al linguaggio accademico.

Si ponevano le premesse perché Crosato potesse trovare nuova considerazione critica: da pittore frivolo e lezioso quale ancora viveva nell’immaginario, nonostante l’analisi offerta da Fiocco, ad artista di fronda, in aperta polemica con un’arte conformista e banale. Tanto più che finalmente delle opere autentiche del maestro, e delle più rappresentative, trovavano opportuna collocazione in un’esposizione come quella dedicata al *Barocco in Piemonte* del 1963: la sezione della pittura, curata dalla stessa Griseri, presentava infatti i paracamini di palazzo Reale e la serie delle *Metamorfosi* di Palazzo Madama<sup>49</sup>.

È sufficiente in tal senso confrontare le opinioni espresse in più occasioni da Giovanni Testori. Nel 1954 l’arrivo di Crosato a Torino non è in grado di scuotere gran che nell’asfittico panorama dell’arte piemontese:

“Egli, in fondo, a Torino, non è più che un travaso tiepolesco e mostra di capir poco delle cause da cui si sprigiona, non dico la fantasia superiore degli architetti, ma anche l’eccitante estro degli artigiani: tanto che spesso, non lo si figura troppo bene nelle architetture in cui pure fu chiamato a disporsi”<sup>50</sup>.

Ancora, a confronto del pittore piemontese Pier Francesco Guala, Crosato viene definito egli stesso “pomposo”.<sup>51</sup> A poco più di un decennio di distanza, Crosato diventa, invece, per

---

<sup>47</sup> Ivi, p. 56.

<sup>48</sup> Ivi, p. 58.

<sup>49</sup> *Mostra del Barocco Piemontese. II. Pittura. Scultura. Arazzi*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963) a cura di V. VIALE, Torino 1963, pp. 79-81.

<sup>50</sup> G. TESTORI, *Introduzione al Guala*, in “Paragone”, 5, 1954, p. 29.

<sup>51</sup> *Mostra di Pier Francesco Guala*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Olivetti, maggio 1954; Milano, Castello Sforzesco, giugno 1954; Torino, Palazzo Carignano, giugno 1954) a cura di G. TESTORI, Ivrea 1954, p. 17. Opinione che troverà concorde ancora, a distanza di anni, Mercedes Viale Ferrero (M. Viale Ferrero, *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al teatro regio di Torino, in Venezia e il melodramma*, a cura di M.T. Muraro, Firenze 1978, p. 58) la quale trova nei successi teatrali di Crosato un indizio per confermare l’opinione di Testori che voleva accomunare Crosato a Van Loo e Beaumont, pittori di ‘pompa’. Posizione di un certo interesse, se vogliamo, in quanto smentisce l’idea di un pittore ‘di opposizione’, così come proposto da Griseri, e corrisponde, tutto sommato, alla reale posizione che egli occupò a Torino in quegli anni.

Testori, “il mentore più variato e più alto” della pittura decorativa piemontese<sup>52</sup>, ma la rivalutazione sembra passare attraverso la rivendicazione all’artista di un ritratto che gli è invece estraneo e che sembra suggerire al critico la visione di un Crosato ‘verista’, che si piemontesizza a contatto con la cultura sabauda, cogliendo nel reale l’ispirazione per i volti dei suoi affreschi. Tra le due posizioni è però, evidentemente, la lettura dello studio di Andreina Griseri.

Molte delle osservazioni della studiosa erano prontamente recepite da Luigi Mallè, nel suo studio sulla Palazzina di caccia di Stupinigi del 1968<sup>53</sup>. Egli osserva, infatti, che se il pittore “arieggia” Tiepolo “per certo modo baldanzoso e sonante di gettar su volte le sue ampie composizioni allegoriche” ben diversa era la personalità e la poetica, con “l’attitudine ad un discorso più intimo, ad una resa in cui l’oratoria stessa si frena nelle timbrature più dolci, nelle grazie più ‘rocaille’, nelle tonalità più cristalline, trasparenti, nel disegno che non ha mai l’intransigente e sempre sorprendente rigorismo tiepolesco e fluisce meno acuto e più sommario, lasciando più libero il canto terso e a tratti quasi glaciale del colore”<sup>54</sup>. L’interpretazione che ne offre Mallè non sfugge all’esaltazione del ‘verismo’ del pittore, tanto che il *Sacrificio di Ifigenia* dell’Anticamera della Regina, diventa un “raduno non di principesse né di dee, ma di donne e fanciulle di gentilezza quasi contadina, pienotta e colorita, sotti i frizzi e i lustri delle sete”, così come l’infilata di cavaliere diviene un “bell’episodio veritiero”<sup>55</sup>.

Sullo scorcio degli anni Sessanta uno degli studiosi consapevoli della grandezza del pittore e capace di un giudizio equilibrato è Antonio Morassi, nel breve profilo che dedica a Crosato nella prefazione dello studio di Mercedes Precerruti Garberi sugli affreschi settecenteschi nelle ville venete<sup>56</sup>. Se quest’ultima eccedeva nell’attribuire al pittore complessi decorativi i più disparati, tra i quali gli affreschi di villa Baglioni a Massanzago e di villa Albrizzi a Preganziol – subito sottrattigli da Franca Zava Boccazzi<sup>57</sup> – il grande studioso goriziano non esitava a riconoscere la forza e l’originalità di Crosato, pur sottolineandone la dipendenza da alcune soluzioni del giovane Tiepolo e lamentando la scarsa conoscenza della sua produzione da cavalletto:

“Non mi par dubbio che il Crosato sia di estrazione veneziana, anche se durante il suo percorso egli ebbe ad avvertire suggestioni (ma scarse, in definitiva) dell’arte francese e di altre fonti. Le sue radici affondano in quel terreno lagunare già fertilizzato da tante sostanze vive che rispondono ai nomi del Lazzarini, dell’Amigoni, del Piazzetta; e primariamente del giovane Tiepolo. Piaccia o no, a me sembra che l’arte del Crosato sia difficilmente

---

<sup>52</sup> G. TESTORI, *Ceruti a confronto*, in *Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell’Italia Settentrionale*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d’arte moderna, febbraio-marzo 1967), a cura di L. MALLÈ, G. TESTORI, Torino 1967, p. 41.

<sup>53</sup> L. MALLÈ, *Stupinigi. Un capolavoro del Settecento europeo tra barocchetto e classicismo: architettura, pittura, scultura, arredamento*, Torino 1968.

<sup>54</sup> Ivi, p. 116.

<sup>55</sup> Ivi, p. 118.

<sup>56</sup> M. PRECERRUTI GARBERI, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, prefazione di A. MORASSI, Milano 1968.

<sup>57</sup> F. ZAVA BOCCAZZI, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, in “Arte Veneta”, XXIII, 1969, pp. 275-277.

immaginabile senza le invenzioni tiepolesche che fecero epoca sin dal 1720-25: affermazione, questa, che non toglie né diminuisce i meriti del Crosato ma che è necessaria a meglio precisarne la posizione storica nell'iter settecentesco. E i pregi del Crosato io li ritengo molto alti. Anzitutto è da dire che, nonostante varie radici e disparati influssi, la sua arte è improntata ad una originalità marcatissima, un'originalità prontamente spontanea. Vale a dire che egli era dotato di natura, cioè pittore nato; e che il suo talento talvolta rasentò il genio"<sup>58</sup>.

Morassi giustificava tali asserzioni sulla base degli splendidi cicli ad affresco realizzati da Crosato nella terra ferma veneta, nelle quali egli percepisce un rinnovato contatto con la cultura pittorica natale, dopo le prove torinesi.

Ma per molto tempo, a partire dal saggio di Fiocco, il dibattito critico su Crosato sembra ridursi a una presa di posizione riguardo all'influenza esercitata da Tiepolo sulla sua pittura, di fatto bloccato entro l'alternativa secca di chi si dichiara a favore e di chi la nega decisamente. In tale contesto s'inserisce la prima disamina che Egidio Martini dedica al pittore nel testo dedicato alla pittura veneziana del Settecento pubblicato nel 1964<sup>59</sup>. Secondo lo studioso, i suoi modi pittorici sono "quasi completamente indipendenti da quelli della scuola romano-napoletana" e invece denunciano un contatto con il giovane Tiepolo di palazzo Sandi, ma che può essere circostanziato con altre desunzioni compositive anche nei decenni successivi, tanto che appare inaccettabile l'opinione che lo vuole indipendente da Tiepolo, benchè Crosato tenda a salvaguardare l'aspetto materiale e plastico delle figure, senza mai risolverle nell'atmosfera e nella luce. Anche Martini, tuttavia, accusa Crosato di un'eccessiva "suntuosità", riscattata però dalle parti decorative di accompagnamento rinvenibili nei suoi affreschi, come nature morte e figure secondarie.

A cavallo tra anni '60 e '70 si collocano gli interventi di Paola Mattarolo. Nella tesi di laurea sul pittore, condotta con la supervisione di Rodolfo Pallucchini<sup>60</sup>, e nel successivo articolo sulla formazione di Crosato pubblicato in "Arte Veneta" nel 1971<sup>61</sup> si portavano alle estreme conseguenze le ipotesi formulate dallo stesso Pallucchini in merito alla possibilità di un contatto del maestro con l'arte emiliana. Si delinea un percorso della giovinezza di Crosato che parte dalla *Flagellazione* dell'Oratorio del Cristo di San Marcuola, rivendicatogli sulla scorta di Ivanoff, tutt'affatto seicentesca, e per di più, con "echi mazzoniani", giustificabile sulla base della data di nascita proposta da Fiocco (1686), e prosegue poi con la conoscenza del Crespi di palazzo Pepoli, comportante un soggiorno prolungato in Emilia. Lo schema così nuovo delle *Allegorie* di una stanza di Ca' Pesaro, si precisa con la conoscenza degli affreschi di Domenico Maria Canuti nella Biblioteca del Convento di San Michele in Bosco; l'amore per le nature morte di fiori deve nascere dalla visione diretta degli affreschi del palazzo Estense di Sassuolo e le decorazioni di Cittadini. Di più: è da Bologna, dal mondo anti-eroico della decorazione crespiana, che Crosato prede spunto per il suo "intento polemico

---

<sup>58</sup> M. PRECERUTTI GARBERI, *Affreschi settecenteschi...*, cit., p. 20.

<sup>59</sup> E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964, pp. 34-37.

<sup>60</sup> P. MATTAROLO, *Giambattista Crosato*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore R. PALLUCCHINI, a.a. 1969-1970.

<sup>61</sup> P. MATTAROLO, *La formazione emiliana di Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 194-204.

chiarissimo” che informa il *Sacrificio di Ifigenia* dell’anticamera della Regina a Stupinigi, con personaggi “colpiti dalle sensazioni più fragilmente comuni”, “fissati negli atteggiamenti più strampalati con una capacità di caratterizzazione sottilmente caricaturale ed una vena di ironia”<sup>62</sup>. Riguardo al rifiuto della dipendenza da Tiepolo, la posizione espressa a suo tempo da Fiocco pecca di unilateralità, anche perché non considera la precedenza dei raggiungimenti di Tiepolo nel campo della decorazione ad affresco<sup>63</sup>.

A tali opinioni concedeva credito nel 1976 Giuseppe Maria Pilo nel profilo dedicato al pittore all’interno dello studio su Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento<sup>64</sup>. Ferma la consapevolezza che il pittore sia da considerare “una personalità eccezionale, a livello dei maggiori veneziani del secolo”, ma “richiedente un approfondimento di indagine che ne consenta la necessaria sistemazione globale”<sup>65</sup>, Pilo non nutre dubbi sul viaggio di studio compiuto in Emilia, che potrebbe averlo portato in contatto anche con Giovanni Antonio Burrini<sup>66</sup>, così come conferma l’attribuzione della *Flagellazione di Cristo* di San Marcuola. L’influsso crespiano non si limiterebbe a condizionare gli esiti della sua attività di decoratore ad affresco, ma risulterebbe evidente anche nella materia pittorica dei pannelli lignei di Palazzo Madama. Riguardo al rapporto con Tiepolo, invece, l’incontro fu “limitato nel tempo e nella portata”<sup>67</sup>. Purtroppo il discorso critico dello studioso, capace di cogliere le qualità di un artista che reputa “entusiasmante”, è inficiato dalla presentazione di un nutrito gruppo di opere che, a parte la coppia di tele con *Il sacrificio di Ifigenia* e *Il sacrificio di Polissena* di collezione privata, non gli possono essere riconosciuti come autografi<sup>68</sup>.

Franca Zava Boccazzi aveva avuto modo di intervenire nel dibattito critico concernente l’attività di frescante in villa del pittore recensendo il volume di Precerutti Garberi nel 1969. La studiosa definiva la parte dedicata a Crosato l’aspetto “più scottante” del volume, in quanto l’entusiasmo giustificato dalla straordinaria statura dell’artista avrebbe generato nello studio di Precerutti Garberi un’estensione della sua produzione ad affresco in area veneta capace di alterare la fisionomia di un artista “di fresca originalità inventiva, ma anche dalla coerenza di uno stile squisito e personalissimo”. Crosato crea un mondo figurativo “fortemente caratterizzato nell’organizzazione compositiva di tipo ‘scenico’, ricca, direi generosamente gremita, nella verve bizzarra e teatrale dei personaggi, nella tipologia caricata di quei visetti arguti, inconfondibili, in tutta una profusa suppellettile capricciosa, nella vita

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 200.

<sup>63</sup> Ivi, p. 195.

<sup>64</sup> G.M. PILO, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone 1976, pp. 124-151.

<sup>65</sup> Ivi, p. 124.

<sup>66</sup> Ivi, p. 137. Tale opinione è stata curiosamente ripresa da Clauco Benito Tiozzo, il quale pensa che Crosato possa aver seguito Burrini di ritorno da un suo viaggio veneziano e che quindi sia entrato nella sua scuola (C.B. TIOZZO, *Alcune note sugli affreschi del Crosato a Ca’ Marcello di Levada*, in “Ateneo Veneto”, CXCI, terza serie, 5/II, 2006, p. 23). Per un’altra presa di posizione a favore della ‘formazione emiliana’ di Crosato si veda anche F. LANDOLFI, *Piemonte*, in *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. GREGORI, Bergamo 1989, pp. 202-209.

<sup>67</sup> Ivi, p. 139.

<sup>68</sup> Si vedano in merito alle proposte di Pilo le osservazioni di Lino Moretti (L. MORETTI, *Notizie su Giambattista Crosato*, in “Arte Veneta”, XLI, 1987, p. 218) e di Adriano Mariuz (A. MARIUZ, *Opere sacre di Giambattista Crosato*, in “Arte Veneta”, 45, 1993, p. 91, nota 12).

crepitante del colore acceso o trascolorante in trasparenze iridescenti, nel tocco mobile, franto, e nello stesso tempo concretamente struttivo della pennellata”<sup>69</sup>.

Successivamente, Zava Boccazzi, intervenendo sulle vicende dell’attività veneta di Crosato nel suo saggio sugli affreschi veneti del Settecento, nel 1978, osservava che “a sproposito” si sarebbe insistito sul presunto tiepolismo di Crosato, che non va oltre la ripresa di alcuni schemi compositivi, mentre a Levada il pittore sembra realizzare “una interpretazione spiritosa, se non parodiale” del mondo tiepolesco<sup>70</sup>. E l’attenzione per la particolare sensibilità narrativa del pittore sembra diventare, nel corso degli anni, uno dei punti di maggiore attrazione della critica.

Egidio Martini, che dedicherà successivamente anche altri importanti integrazioni al suo catalogo<sup>71</sup>, tornando ad affrontare il problema della formazione del pittore, ritiene che essa si radicherebbe sull’*humus* dell’inizio del secolo, ancora dominato dal seicentismo<sup>72</sup>, ma aperta alle novità di Ricci e Pellegrini, a cui andrebbe ad aggiungersi un’esperienza in terra emiliana, così come proposto da Pallucchini e da Mattarolo. Da Torino in poi Crosato si rivelerebbe quale pittore “anticonformista” e “verista”, soprattutto con i *Guardiacaccia* di Stupinigi<sup>73</sup>. Una considerazione che porta avanti gli spunti di Testori, accentuando la connotazione realistica dell’arte di Crosato, secondo un’interpretazione che anche Pallucchini, più recentemente, farà propria, tanto che anch’egli reputa il pittore in grado, “con la stessa sensibilità di un Crespi e d’un Piazzetta” di cogliere “momenti di vita del suo tempo al di fuori di ogni travestimento o finzione mitologica”<sup>74</sup>.

Al 1983 si data invece il tentativo di Nancy Susan Harrison di un riordino generale del catalogo del pittore<sup>75</sup>. Dal punto di vista interpretativo, il testo si configura come la ricerca di inquadrare il maestro entro la categoria del “Barocchetto”, invece che in quella del Rococò<sup>76</sup>. Le proporzioni e la saldezza plastica delle figure, la robustezza dei prototipi femminili, segnalerebbero la distanza dell’arte di Crosato da quella di maestri francesi quali Boucher. Per quanto riguarda le influenze emiliane sull’arte del pittore, pure presenti, esse sarebbero in buona misura giustificabili con il tramite di altri pittori veneziani a conoscenza delle novità prodotte a Bologna, come Sebastiano Ricci, pittore al quale Harrison fa assumere un ruolo

---

<sup>69</sup> F. ZAVA BOCCAZZI, *Affreschi settecenteschi...*, cit., pp. 275-277.

<sup>70</sup> F. ZAVA BOCCAZZI, *Il Settecento*, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all’Ottocento*, prefazione di R. PALLUCCHINI, testi di F. D’ARCAIS, F. ZAVA BOCCAZZI, G. PAVANELLO, 2 voll., Venezia 1978, vol. I, pp. 65-67.

<sup>71</sup> E. MARTINI, *La pittura del Settecento Veneto*, Udine 1982. Per le aggiunte al catalogo si veda egualmente: E. MARTINI, *Pittura veneta ed altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini 1992, p. 328; E. MARTINI, *Note sul Settecento veneziano: Sebastiano Ricci, Pellegrini e Crosato*, in “Arte Documento”, 12, 1998, pp. 111-117.

<sup>72</sup> Martini riprende l’ipotesi che Crosato, al principio della sua attività, possa aver guardato con una certa attenzione ad Antonio Molinari (E. MARTINI, *La pittura del Settecento...*, cit., p. 487, nota 101).

<sup>73</sup> Ivi, p. 27.

<sup>74</sup> R. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento*. I, Milano 1995, p. 133. Ma si vedano anche le considerazioni di Sestieri in merito al realismo della pittura di Crosato. Egli delinea un progressivo scadimento qualitativo della produzione di Crosato, che va dai grandi risultati di Stupinigi al consolidamento della componente chiaroscurale e plastica sino al ripiegamento delle prove venete. Individua inoltre una componente legata a Ricci e Pellegrini su cui innesta un’intonazione realistica “corposa e cordiale” (G. SESTIERI, *La pittura del Settecento*, (“Storia dell’Arte in Italia”), Torino 1988, p. 126).

<sup>75</sup> N.S. HARRISON, *The paintings of Giambattista Crosato*, Univ. Georgia 1983 (Ann Arbor 1984).

<sup>76</sup> Si vedano in particolare le osservazioni iniziali: Ivi, pp. 3-4.

chiave nell'elaborazione del linguaggio di Crosato, sia dal punto di vista della ripresa di alcuni schemi compositivi, sia nell'evoluzione del gusto neoveronesiano. Tale profilo è parzialmente falsato dalla considerazione di Crosato come nato nel 1685, appartenente dunque a una generazione che pone la sua formazione in anni in cui egli si sarebbe posto come parte dell'azione riformatrice di Ricci, Amigoni e Pellegrini. Uno studio che, apprezzabile per il suo equilibrio, l'intelligenza di alcune considerazioni, si presta a ulteriori integrazioni non appena si esamini il *corpus* messo insieme dalla studiosa. Un catalogo ristretto, ove mancano alcune opere già acquisite alla letteratura<sup>77</sup>, e in cui una sezione di opere dubbie contiene al suo interno alcuni pezzi certi, come il *Sacrificio di Ifigenia* del Musée Magnin di Digione, con altri certamente da espungere.

Le poche pagine che Lino Moretti, nel 1987, regala alla letteratura sul pittore, invece, rendendo nota la più verosimile data di nascita al 1697, permettono una correzione significativa della prospettiva sugli anni di sviluppo dell'arte di Crosato<sup>78</sup>. A pochi anni di distanza, il testo che Adriano Mariuz riserva all'arte sacra del maestro<sup>79</sup>, oltre a restituire al maestro alcune delle sue opere da cavalletto più belle, utili peraltro a delineare una più precisa cronologia della sua produzione – la pala della Pinacoteca Vaticana, il *Transito di san Giuseppe* di Monselice – offre un'immagine di grande acume sulla sensibilità dell'artista, che mancava alla critica su Crosato dai tempi della lettura di Andreina Griseri, nel 1961, così come, peraltro, era stato fatto poco prima, insieme a Giuseppe Pavanello, a proposito dello studio sul mecenatismo artistico della famiglia Baglioni<sup>80</sup>.

Ancora Andreina Griseri, che tanto ha contribuito alla conoscenza del pittore a partire dagli anni sessanta, è tornata in anni recenti ad occuparsi estemporaneamente di Crosato e in tali occasioni ha concorso a ingenerare una certa confusione nel catalogo del maestro. La possibilità che Crosato abbia potuto conoscere le prime prove ad affresco di Giambattista Tiepolo, si è trasformata in un apprendistato del pittore a Udine, sui ponteggi del cantiere al Palazzo Patriarcale. La prossimità con l'opera giovanile di Tiepolo, giustificherebbe anche gli scambi attributivi di alcune tele ascritte al catalogo di questi, ma da ricondurre, invece, a Crosato. Fra queste, Griseri torna ad attribuire a Crosato gli affreschi del salone di villa Baglioni a Massanzago, ma anche lo stesso *Trionfo di Aureliano* della Galleria Sabauda di Torino<sup>81</sup>: tutte opere che certo appartengono al catalogo di Tiepolo e sono del tutto estranee, anche dal punto di vista della sensibilità, al mondo visivo di Crosato.

---

<sup>77</sup> Come ad esempio le sovrapposte di Villa della Regina, non pubblicate integralmente, ma segnalate da Andreina Griseri già nel 1961.

<sup>78</sup> L. MORETTI, *Notizie su Giambattista ...*, cit.

<sup>79</sup> A. MARIUZ, *Opere sacre di Giambattista...*, cit.

<sup>80</sup> A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *Le decorazioni settecentesche della villa e del palazzo dei Baglioni*, in "Arte Veneta", 44, 1993, pp. 48-61.

<sup>81</sup> A. GRISERI, *Dell'interpretazione della natura: da Juvarra all'illuminismo*, in "Arte Documento", 7, 1993, pp. 24-28. La studiosa, nelle righe di questo studio dedicate a Crosato, sembra ricondurre a quest'ultimo anche il *Trionfo di David* del Louvre, l'*Allegoria della Morte* delle Gallerie dell'Accademia, la *Madonna con il Bambino e santi* del Castello Sforzesco, il *Giugurta dinanzi al console romano* della collezione Marinotti, l'*Eliodoro al tempio* di Castelvechio, la *Susanna e i vecchioni* di Hartford, l'*Annunciazione* e il *Ratto delle Sabine* dell'Ermitage. L'attribuzione a Crosato del *Trionfo di Aureliano* è ribadita più recentemente dalla studiosa: A.

Nel 1991 Stephanie von Langen dedicava un ampio studio sugli affreschi di Crosato conservati nella città di Torino, ricco di un'analisi particolareggiata, ampiamente descrittiva e documentata<sup>82</sup>. Mentre spetta ancora una volta a Rodolfo Pallucchini fornire un profilo che rappresenta a tutt'oggi lo stato dell'arte degli studi sul pittore, ritenuto occupare una posizione che lo affianca degnamente a Sebastiano Ricci, Antonio Pellegrini, Jacopo Amigoni e, “con le debite distanze”, lo stesso Giambattista Tiepolo. Un rapporto con le opere giovanili di quest'ultimo non viene negato, e anzi appare probabile allo studioso, al pari del contatto diretto con la decorazione emiliana, tra Crespi e Pier Francesco Cittadini, secondo un'intuizione che Pallucchini ha portato avanti sin dalla recensione del testo di Fiocco del 1941. L'arte di Crosato appare “un po' ai margini” della corrente decorativa dominante in Veneto, sulla scia di Tiepolo, ma accanto a schemi comuni con altri decoratori, egli imponeva “un'interpretazione più bonaria e talvolta ironizzata della realtà umana dei suoi personaggi”. I cicli di Stupinigi e di villa Marcello delineano, secondo lo studioso, l'immagine di “una delle figure più interessanti ed originali della pittura veneziana del Settecento”<sup>83</sup>.

Ma quanto ancora debba essere compiuto, per la completa riabilitazione del pittore, testimonia in modo evidente la, per certi versi, clamorosa esclusione del pittore da qualsiasi menzione significativa all'interno del catalogo della mostra di Londra e Washington, *The Glory of Venice*, dedicata all'arte del XVIII secolo a Venezia<sup>84</sup>. Non solo, dunque, mancano all'appello i suoi dipinti da cavalletto, ma non si fa nemmeno cenno, nei capitoli lì dedicati alla pittura decorativa, o al rococò internazionale, della sua produzione ad affresco, né a Venezia né a Torino, a testimonianza di una sostanziale, persistente rimozione della sua arte, che reclama ancora un vero risarcimento.

---

GRISERI, Aequa potestas “tra architettura e pittura”, in *Stupinigi: luogo d'Europa*, a cura di R. GABETTI e A. GRISERI, Torino 1996, p. 82, nota 28.

<sup>82</sup> S. VON LANGEN, *Die Fresken von Crosato in Turin*, München 1991.

<sup>83</sup> R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana...*, cit., p. 144.

<sup>84</sup> *La gloria di Venezia. L'arte nel diciottesimo secolo*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 settembre-14 dicembre 1994; Washington, National Gallery of Art, 29 gennaio-23 aprile 1995) a cura di J. MARTINEAU, A. ROBINSON, Milano 1994.





## REGESTO

### 1697

Nasce probabilmente in quest'anno Giambattista Crosato, figlio di Giacomo e di Cattarina Bergamasco, il mediano di tre figli: per sorelle ha Elisabetta e Margarita Paolina Anastasia (Selva [1776], pp. VII, XL; Moretti 1987, p. 218). Nella dichiarazione di stato libero del pittore del 1736 egli è dichiarato trentottenne e nato a Treviso, benchè residente nella parrocchia di Santa Giustina a Venezia, “dalla sua pueritia” (cfr. *infra*). Il padre, nato circa nel 1665, si era trasferito ‘a pueritia’ nella parrocchia di Santa Maria Formosa a Venezia, per esercitare la professione di Pistor, cioè di panettiere. La prima figlia, Elisabetta, che nel 1745 aveva all'incirca 50 anni di età, è dichiarata anch'essa ‘tarvisina’ ma ‘degens Venetiis à pueritia de Parrochia Santa Maria Formosa’. Ciò lascia supporre che il padre si sia, ad un certo punto, trasferito da Venezia a Treviso, dove nacquero i tre figli, e quindi nuovamente a Venezia (Si veda dichiarazione dello stato libero di Margherita: A.P.V., *Matr. Forensium*, 1736, c. 260r)

### 1729

Si ricordano i primi lavori documentati di Crosato: esegue in quest'anno l'altare della Sacrestia e tutte le altre pitture a fresco in Santa Maria dei Servi (doc. I).

### 1732

Nel contratto con Alessandro Mauro del 17 giugno 1732 con i Cavalieri del Teatro Regio di Torino viene richiesto di far giungere in città per le scenografie commissionategli un figurista eguale, e non di minore abilità del Sig.r Gio: Batta Crosatto” (Viale Ferrero 1980, p. 507). Ciò induce a ritenere che Crosato possa essere stato coinvolto in precedenza, intorno al 1730, in altri lavori scenografici a Torino, in compagnia con i Mauro, senza che ce ne sia tuttavia traccia documentaria.

### 1733

*30 aprile.* È pagato L. 381 per aver dipinto nell'appartamento del Palazzo Reale di Torino alcuni pannelli in legno: “Al pittore Giovanni Battista Crosato, per haver dipinto un quadro di sottofornello, quattro laterali di finestre, due porte ed altri lavori per esso fatti nel nuovo appartamento di S.M. in questa città; L. 381” (Baudi di vesme 1963-1982, I, p. 377).

*11 maggio.* Nel preventivo di spesa del cantiere di Stupigini è ricordato come “il pittore veneziano dell'Opera”. A lui è affidata l'esecuzione delle due “Camere delli buffetti” con

ornati e figure (doc. II). Il 12 ottobre e il 23 novembre sono registrati pagamenti di acconto al pittore per il soffitto dell'Anticamera della Regina a Stupinigi (doc. IV).

### 1734

L'8 gennaio si registrano altri acconti per il soffitto dell'Anticamera della Regina a Stupinigi (doc. IV). L'11 dicembre il saldo per la medesima pittura (doc V).

### 1735

Erezione dell'altare per la chiesa di Santa Maria Annunciata dei Sabbioni a Rovigo su cui era collocata la pala con il *Padreterno, lo Spirito Santo e angeli* oggi conservata nel Municipio della città (si veda cat. 40; Bartoli 1793; Mariuz 1993, p. 89).

### 1736

A partire da questa data, Crosato risulta iscritto nella Fraglia dei pittori veneziani (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Moschini XIX. *Nota de' pittori registrati ne' libri della Veneta Accademia, trattane l'anno 1815, Dal libro rinnovato l'anno 1726*, c. 28 v.; Fiocco 1944, p. 99; Favaro 1975, p. 159)

Il 6 gennaio 1736 si registra la dichiarazione dello stato libero del pittore: "Coram comparuit Iannes Baptista Anastasius, filius Iacobi Crosato, Tarvisinus, aetatis annorum 38 circiter et intetit: Ch'esso Gio: Batta Anastagio Crosato, della parrocchia di S. Giustina ha dalla sua pueritia, et Elena Maria quondam Antonio Polidoro, veneta, d'età d'anni 23, ha dalla sua nascita sin presente dimora in Venetia, ora nella parrocchia di S. Cancian e sono liberi e sciolti da ogni altro impegno di matrimonio o sponsali" Testimoni: Giambattista Marchiori che dichiarò di conoscere Giambattista "da puttello che si esercitava nella profession di pittor" e Mattio Zais che lo conosceva "da più di 20 anni in qua, essendo andato a studiar di pittore dove esso aveva compito il garzonato" (A.P.V., *Matr. Forensium*, 1736, c. 39; Moretti 1987, p. 217) Il 23 gennaio, sposa quindi Elena Polidoro, testimoni Mattio Zais e Giovanni Marchiori (Venezia, Archivio parrocchiale di San Canciano, *Matrimoni*, Libro D, c. 203r; Moretti 1987, p. 218).

### 1737

1 febbraio. Prende in affitto un alloggio di proprietà dei Malipiero in calle seconda della Cavallerizza (A.S.V., *Savi alle Decime, Santa Maria Formosa*, busta 435, n. 21; Moretti 1987, p. 218).

31 luglio. Nasce Cattarina Marta Crosato, sua primogenita. Lo scultore Giovanni Marchiori le fa da padrino. (Venezia, Archivio parrocchiale di Santa Maria Formosa, *Battesimi*, reg. XI, p. 77; Moretti 1987, p. 218).

### 1738

2 Agosto. Sono esposti alcuni dipinti realizzati dal pittore per la Chiesa dei Servi a Venezia, tra le quali “Le immagini dei BB. Giova. Angelo Porro e Giovacchino Piccolomini, ornate di vaghissime cornici” (doc. I).

### 1739

14 giugno. Sono esposti altri quadri di Crosato nella chiesa di Santa Maria dei Servi “rappresentanti il nostro Santo Patriarca Alessandrino e Martire Tadeo Girardo ed il B. Francesco Patrizio da Siena” (doc. I).

Partecipa al primo fascicolo di stampe tratte da dipinti di soggetto sacro, realizzato da Pietro Monaco, disegnando una cornice con putti e il *Ritrovamento di Mosè* di Paolo Veronese, già di collezione Grimani e ora a Dresda (Apolloni 2000, p. 252).

### 1740

Esegue gli affreschi della cappella di San Francesco di Sales nella Visitazione di Pinerolo, come risulta dalle iscrizioni presenti sotto i riquadri delle pareti (cat. 33). Dalle carte d’archivio del convento risultano pagati al pittore 450 lire (doc. VI).

### 1742

20 febbraio. Crosato si impegna contrattualmente con i Cavalieri del Teatro Regio di Torino a risiedere in città per eseguire le scenografie della stagione 1742-1743. Pagamenti sono registrati per tutta la seconda metà dell’anno, da luglio a dicembre (Viale Ferrero 1980, p. 519; doc. VII).

In quest’anno egli realizza anche alcune opere nella sacrestia della chiesa veneziana di Santa Maria dei Servi, in particolare le immagini dei Beati Tomaso Vitali e Clemente d’Elce Martiri, per legato di Alvise Michiel, che andavano ad aggiungersi alle altre da lui realizzate per il medesimo luogo (Doc. I).

Viene pubblicato il *Paradiso Perduto* di John Milton (Venezia, 1742), con le incisioni di Francesco Zucchi. Uno dei frontali del libro (il *Dio Padre e Gesù Cristo con la croce*) è realizzato su disegno di Crosato.

### 1743

31 gennaio Vengono saldati al pittore i lavori per il Regio di Torino, per la stagione 1742 e 1743 (doc. VIII). Esegue quest’anno gli affreschi della chiesa dell’Immacolata di Torino (von Langen 1991, p. 67; doc. IX).

Vengono rappresentati quest’anno il *Cajo Fabrizio* e il *Tito Manlio*, con le scene di Giovanni Francesco Costa e Giambattista Crosato (Baudi di vesme 1963-1982, I, p. 378; Sartori 1990, II, p. 13; Sartori 1990, V, p. 336).

#### 1744

30 gennaio. Vengono corrisposti a Crosato 72 lire a pagamento di “sei statue, quattro vasi di fiori, ed il prospetto della scena rappresentante il Gabinetto”, realizzati all’interno della scenografia progettata da Giovanni Antonio Paglia (Viale Ferrero 1980, p. 520; cfr. doc. X)

Il 21 marzo, nell’adunata dei Cavalieri del Teatro Regio si fa presente a Francesco Costa di non essere disposti a spendere per lui quanto accordato a Crosato (Viale Ferrero 1980, p. 521).

#### 1745

19 febbraio. Il Conte Levandigi del Teatro Regio scrive da Torino a Crosato per sapere “quali siano i Pittori, e Macchinisti, che potrà condurre con esso lui, e le sue domande”. (Viale Ferrero 1980, p. 524; cfr. doc. XI). Quest’anno, tuttavia, i lavori verranno affidati a Fabrizio Galliani.

La famiglia Crosato abita ora a Venezia in calle del primo Brusà, in Barbaria delle Tole. Si registrano infatti: “Z. Batta Cosati pittor, con moglie, un figlio, padre e due sorelle. [paga ducati 60]” (A.S.V., *Provveditori alle Pompe, Castello, Santa Maria Formosa*, b. 13; Moretti 1987, p. 218; Montecuccoli degli Erri 1998, p. 91).

#### 1746

1 Marzo. Padre Giovanni Antonio Sandelli, interrogato sul modo migliore per decorare il refettorio dei Santi Giovanni e Paolo, scrive da Treviso, consigliando di realizzare alcuni chiaroscuri, per i quali gli fu “suggerito un tale di cognome Crosato che sta vicino a noi, cioè in Barbaria delle Tavole, uomo bravo nel mestiere e che lavorò in molti luoghi con plauso” (Fogolari 1934 p. 415; doc. XIII).

#### 1747

Nel novembre di quest’anno cominciano i lavori di decorazione dell’interno della chiesa di San Marco a Ponte di Brenta (doc. XIV).

#### 1748

È terminata a questa data la chiesa di San Marco a Ponte di Brenta e, presumibilmente, anche i lavori ad affresco di Crosato. (doc. XIV).

La famiglia Crosato abita a San Canciano in un appartamento di proprietà dei Ruzzini vicino alle Fondamenta Nuove (A.S.V., *Savi alle Decime, San Canciano*, b. 442; Moretti 1987, p. 218).

4 agosto. Nasce Paola Domenica Crosato. A tenerla a battesimo l’11 di quel mese è Bonomo Algarotti (Venezia, Archivio parrocchiale di San Canciano, *Battezzati, Libro E*, c. 245r; Moretti 1987, p. 218)

## 1749

12 aprile. Nell'adunanza comune i cavalieri del Teatro Regio spediscono la "Capitulazione" per ottenere i servigi di Crosato nella successiva stagione teatrale (doc. XII).

Luglio. Pagamento al Pittore Crosati di zecchini 197, di cui 8 contati all'artista il 21 giugno, per gli affreschi nella parrocchiale di Zeminiana (Mariuz-Pavanello 1993, p. 60, nota 13).

È eletto priore del Collegio dei pittori a Venezia. Il 28 giugno e il 31 ottobre è Mattio Zais a firmare al suo posto nell'Ispezione delle Pubbliche pitture (*Sopralluoghi alle Pubbliche pitture di S. Marco e Rialto – Riguardo ai Quadri del Maggior Consiglio*, Venezia, A.S.V., *Provveditori al Sal*, Miscellanea, b. 49; Zava Boccazzi 1979, p. 95; Moretti 1987, p. 218).

## 1750

14 febbraio. Crosato e Mengozzi Colonna ricevono a Torino il saldo per il pagamento dei lavori scenografici della stagione (doc. XVII), in cui vengono rappresentati il *Siroe* (di Metastasio e Scarlatti) e la *Didone* (di Metastasio e Terradella).

Il Crosato era ancora a Torino apprezzato come "Figurista pratico di Teatro". I cavalieri del Teatro Regio avevano inizialmente pensato di convocare il pittore per le scenografie della *Vittoria d'Imeneo* di Bartoli. (doc. XX; Viale Ferrero 1986, pp. 319-320).

Il 13 aprile dello stesso anno risultano pagamenti per un "tendone per le opere del Carnovale ora scorso" e "per un medaglione dipinto per i Comici francesi" (A.S.C.T., Coll. IX, Conti 23, c. 29; Viale Ferrero 1986, p. 305, nota 19).

Il 16 aprile si registra in "Casa del N.H. Domenico e F.lli Ruzini – Sig.r Gio. Batta Crozatti pittor, con moglie e due picciole figlie, sorella nubile, suocera e cognata. Paga ducati 70" (A.S.V., *Provveditori alle Pompe*, Cannaregio, San Canciano, b. 15; Moretti 1987, p. 218; Montecuccoli degli Erri 1998, p. 91).

Novembre. È compiuta la decorazione ad affresco di villa Algarotti a Carpenedo: Francesco Algarotti ne parla al fratello Bonomo: "Fratello mi fate venir l'acqua in bocca con la descrizione di Carpenedo e dei bassi rilievi del Crosato, il quale vi prego di abbracciare in mio nome (doc. XIX).

## 1755

Il 25 luglio di quest'anno risulta completata e allestita la Via Crucis di Santa Maria del Giglio (doc. XXII, cat. 65). Al medesimo 1755 risalgono anche i lavori perduti per l'Ospedale di San Servolo a Venezia, commissionati da Antonio Mocenigo (doc. XXIII).

## 1756

13 febbraio. Dal "Libro riduzioni Acc.che" risulta che G.B. Crosato è fra i 36 accademici nominati nella prima congregazione del 13 febbraio 1755, m.v. (A.A.V., *Veneta Accademia di Belle Arti*, b. 1, *Libro Accademici Professori e loro cariche ed Accademici di onore aggregati*, c. 1v). Come tale partecipa alle congregazioni generali dei giorni 14 Marzo 1756; 30 Maggio

1756; 31 Luglio 1757 (A.A.V., *Veneta Accademia di Belle Arti*, b. 1, *Libro riduzioni ed atti accademici dall'anno 1755 5 Feb. usque 1772 29 Marzo*, cc. 1v, 2r, 3v; Fiocco 1944, p. 102).

### **1757**

Nomina Gabriele Staè per la riscossione delle rate dovutegli da Francesca Astori, vedova di Paolo Tonati (A.S.V., *Sezione notarile*, Atti, busta 12909, notaio Alberto Tron, protocollo I, c. 41 v.; Moretti 1987, p. 218).

### **1758**

*15 Luglio*. Muore per colpo apoplettico, subentrato ad una crisi che lo aveva colto già sei mesi prima: “Gio. Batta qd. Giacomo Crosato de anni 72 da colpo Appoplettico mesi 6 morto a ore 12 m. Salce San Marcuola” (A.S.V., *Provveditori della Sanità*. Necrologio n. 153. Morti del 15 Luglio 1758; Fiocco 1944, p. 102; si veda anche doc. XXIV).

## APPENDICE DOCUMENTARIA

### I

*Estratto dall'inedita effemeride sacra della chiesa di S. Maria dei Servi in Venezia dal 1738 al 1772. Per giunte alla illustrazione di detta chiesa di E. Cicogna, ms [sec. XIX], Biblioteca del Museo Correr, Venezia, Cicogna 3236, Santa Maria dei Servi;*

Adi 2 agosto 1738. Il P. M. Sig.r Rossini sagristano fece collocare sopra i piedestalli dell'arco della cappella maggiore. Le immagini dei BB. Gio. Angelo Porro e Gioacchino Piccolomini, ornate di vaghissime cornici messe a oro. Essi furono dipinti dal valente Gio. Batta Crosato; del quale autore esservi in sagrestia quattro medaglioni dipinti a tempera, rappresentanti quattro delle principali azioni del B. Pellegrino, fatti per occasione della sua canonizzazione L'altare della Sacrestia e tutte le altre pitture a fresco erano opere dello stesso Crosato, fatte l'anno 1729, quando si distrusse l'altare di legno che vi era, portando in chiesa la tavola di Benedetto Diana, e collocandovi invece quella di Santo Peranda, rappresentante San Filippo.

Adi 11 novembre 1738. Si sono collocate sopra l'altare maggiore le due statue di marmo di carrara rappresentanti S. Alessio e S. Giuliana Falconieri disegno e scultura del sig. Giovanni Melchiori valente statuaro veneziano. Quest'opera importa duc. 500

Adi 2 febb. 1739. fu posto sopra il ciborio il baldachino di Marmo, scultura del sig. Gio. Melchiori – costa duc. 100 e tutto a merito del P. M. Rossini essendosi con quest'opera dato compimento alla cappella e altar maggiore

Adi 11 febbraio 1739. Si è solennizzata la festività de' SS. Fondatori per merito del P.M. Filippo Maria Renieri [...], priore del monastero, alla cui industria devesi pure l'erezione dell'altare dei santi succetti fatto di marmi degli archi derrolici sicome la pittura, ch'è opera del virtuoso sopran Giacomo Polazzo

2 aprile 1739. si è data sepoltura al n.h. Gaspare Lippomano q. Sebastiano della parrocchia di S. Basilio commendatore dell'O. Ierosolin morto ieri in età di anni 66. Fu riposto nell'arca di sua famiglia situata sotto il deposito di Soranzo Lippomano tra l'altare dei SS. Fondatori e quello di S. Maddalena

Addi 14 giugno 1739. Ne' scorsi giorni, cioè nell'occasione delle festività di S. Filippo si sono esposti i due nuovi quadri rappresentanti il nostro Santo Patriarca Alessandrino e Martire Tadeo Girardo ed il B. Francesco Patrizio da Siena, di mano del Sig. G.B. Crosato

6 agosto 1742. Mons. Pacifico Rizzo vescovo di [...] consacrò [...] l'altare della Cappella posta a sinistra dell'altare maggiore, dedicandola in ora di M:V. Addolorata\_ questo altare fu fatta rifabbricare in quest'anno dalla donna Paolina Badoero negli [...] Marcantonio Mocenigo di S. Stae. Il disegno è stato el Sig. Georgio Massari celebre architetto de' nostri giorni e le pitture laterali sono opera del rinomatissimo sig. Gio. Batta Pittoni (...)

1742. Per legato di Alvise Michiel p.v. sepolto nella sacrestia in [...] si sono fatti circa il 1562 gli scranni dei Banchi nella sagrestia e del 1742 si è tutto cambiato e rinovellato in forma migliore. Le quattro statue in legno sono opera di due scultori cioe S. Alessio e S. Giuliana di Santo Bernardone; S. Agostino e S. Filippo e S. Agostino e S. Filippo e l'altra della Religione di Giovanni Melchiori. E due quadri affianco immagini de' nostri Beati che aveva fatto fare negli anni scorsi da Giambattista Crosato, cioè Taddeo Gerardo e B. Francesco Patrizio, ci ha aggiunto i BB. Tomaso Vitali e Clemente d'Elci Martire, opera del medesimo, ed i BB. Ubaldo adimaci Bonaventura Torriello, Giacomo Filippo Bertoni e Pietro della Croce, lavoro di Silvestro Manaigo.

(Segnalato in FIOCCO 1934-35, pp. 275-276; FIOCCO 1941, pp. 54-55)

## II

A.O.M., *Registro sessioni*, 1730-33, f. 233

11 maggio 1733

Calcolo per gli ornamenti di Pittura nelle volte del Palazzo di Caccia di Stupiniggi da farsi in quest'anno 1733 Camere delli letti nelli due appartamenti. Per dipingere le volte di figure da M.r Vallò a fresco accordate L. 2500. Per dipingere le anticamere con ornati e figure dal pittore Veneziano dell'opera accordate L. 2400. Per la Pittura delli due Piccoli Gallerie dal S. Pozzo d'ornati accordate, ed attualmente si travaglia L. 1400. Per la pittura delle due camere delli buffetti con ornati e figura a calcolo L. 2400.

(POMMER 1967, p. 206, n. 24; GRITELLA 1987, p. 298, doc. XLI; POMMER 2003, p. 151, n. 24A)

## III

A.O.M., *Conti*, 1733, cap. 31

Più si scarica di livre duemila quattro cento pagate al Signor Pittore Gerolamo Mengori Colonna per per avere in dipendenza di scrittura di convenzione fatta sotto li dodici maggio mille sette cento trenta tre col Signor Abate Juvara dipinte a fresco le due volte delle due Camere dette delli Buffetti colla Storia di Diana, come meglio dalli trè infra ddesignati recapiti di cui sovra appoggiati à dichiarazioni del suddetto Signor Abate che rimette le opportune quittance, Dico L. 2400. n. 1 Recapito 4 giugno 1733 à conto L. 300; n. 2 Altro 5 settembre L. 700 – n. 3 Altro 2 gennaio per saldo colla collaudazione L. 1400”

(GABRIELLI 1966, p. 31; POMMER 1967, p. 206, n. 24; GRITELLA 1987, p. 298, doc. XLIV; VON LANGEN 1991, p. 98, n. 10; POMMER 2003, p. 151, n. 24C)

## IV

A.O.M., *Conti*, 1733, cap. 33

“Pittore Gio Batta Crosati. Più si discarica di livre mille cinquanta pagate al signor Pittore Giovanni Battista Crosati à conto della sua pittura alla volta dell'anticamera di S.M. a Stupiniggi, come meglio dalli tre infradesignati. Recapiti spediti ed appoggiati come sopra, che rimette con le opportune quiettanze, Dico L. 1050. N.1 Recapito dodici ottobre 1733, L. 400. N.2 altro 23 novembre L. 300. 3. altro ventiotto gennaio 1734 L. 350”

(GABRIELLI 1966, p. 28; POMMER 1967, p. 206; HARRISON 1983, p. 171, n. 5; VON LANGEN 1991, p. 98, n. 8; POMMER 2003, p. 151, n. 24E)

## V

A.O.M., *Conti*, 1734, cap. 9

Più si scarica di libre Cento Cinquanta pagate al sif. Gio. Batta Crosati per saldo della Pittura fatta in dipendenza del suo partito delli 10 maggio 1733 alla volta dell'Anticamera dell'Apartmento di S.M. nella sudetta nuova fabbrica di Stupiniggi come sotto, e meglio da mandato di cui sovra dell'11: Xmbre 1734 appoggiato a dichiarazione Primo Architetto D. Filippo Juvarra delli 4 novembre detto Anno. Dico L. 150. la sudetta Pittura d'una sola anticamera ascende come da detto partito ò sia convenzione à L. 1200: si deducono per avute



à cotno nel 1733 come dal conto reso dal Sig. Contabile per detto Anno Cap. 33 L. 1050. Restano à L. 150 pagateli come sopra L. 150

(POMMER 1967, p. 206, n. 24C; HARRISON 1983, p. 172; VON LANGEN 1991, p. 98, n. 9; POMMER 2003, p. 151, n. 24F)

## VI

Pinerolo, Archivio del Monastero di Santa Maria della Visitazione, *Libro dei conti della Madre Superiore Maria Cristina Provana di Frossasco, dal 21 dicembre 1739 al 6 giugno 1740*, ms. sec. XVIII,

Pour la peinture de la ditte chapelle faite pour Monsieur Crosati Venitien 450 pour mille sept cent cinquante feuille d'or de sequin à sinquante trois livres le millets 18 1:10

( FIOCCO 1944, p. 100; VON LANGEN, p. 100).

## VII

A.S.C.T., Coll. IX, vol. 1, *Ordinati della Nobile Società ei Cavalieri*, c. 58r

“Addì 20 Febb. Per la presente scrittura il Sig. Gio: Batta Crosatti s’obbliga verso gl’Ill:mi Sig:ri Cav:ri Diretto:ri dell’opere nel regio Teatro di Torino di fermarsi in d.a Città, e far venire p. tutto il prossimo mese di Maggio le persone di sperimentata abilità massim.te in Architett.ra necessarie p. compire al tempo opportuno la Scen:rio del futuro Carnovarle 1742: in 1743:

Si servirà del teatro, si, e come si trova, senza cambiare i tagli, e parimenti si servirà dell’illuminazione nella maniera che è al presente.

Farà in numero di decorazioni, che sara necessario p. le sue opere, concertando i disegni coll’Ill:mo Conte di Levaldiggi, ed eseguendo quanto di med:o gli verrà ordinato, e da chi sarà scelto da d:i Sig: Cav:ri Direttori in compagni di d. Sig. Conte.

Sara obbligato dimore in d:a Città sinchè d:i Ill:mi Sig:ri come sopra deputati abbiano veduto la prova, ed approvato l’esecuzione dello Scenariio di d:e due opere.

La spesa de viaggi dell’abitazione e del vitto si di d. Sr Crosatti, che delle altre persone, come sopra, resteranno tutte a carico del med. mediante l’adempimento di quanto sopra d:i Ill:mi Sig:ri Cav:ri Direttori promettono pagare a d Sr Crosatti lire seimila di Piemonte, e queste a misura del lavoro. Torino, addì venti Febbraio 1742: Sottoscritto Gio: Batta Crosatti”

(VIALE FERRERO 1980, p. 519; HARRISON 1983, p. 179)

## VIII

A.S.C.T., Coll. IX, vol. 17, *Conti dell’Opera e Commedie*, c. 63

Al Pittore Sigr Gio. Batta Crosatti per l’obbligo assontosi di dipingere, e compire co suoi Garzoni, coma ha eseguito li due scenarij delle opere dell’or passato Carnovale mediante la somma di L. 6000 di Piemonte, come vien disposto da sua scrittura di Capitulazione dal medes.o sottos.a nella p.nte Città sotto li 20 Febr:o 1742, se li sono pagate nelle infranotate partite le sopradette L. 6000

1742	21 Luglio	L.	600
	8 7mbre		600

	6 8bre	800
	7 9bre	1000
	7 Xbre	1000
	19 detto	500
	26 detto	975
1743	31 Gennaio	per saldo 525

(VIALE FERRERO 1980, p. 519)

## IX

Torino, Archivio della Congregazione della Missione di San Vincenzo de Paoli, *Diario, Altare e Capella del Santo Padre Vincenzo*, 1742 e 1743, c. 166

L. 300 per far dipingere la volta della detta Cappella e le muraglie della med.a ch'erano semplicemente intonacate di calcina à marmo (...). L. 300 speso per la sola pittura della volta.

(VON LANGEN 1991, p. 67).

## X

A.S.C.T., Coll. IX, vol. 18, *Ordinati della Nobile Società ei Cavalieri*, c. 63

1744. 30 Gennaio Al pittore Sig.ri Crosati per aver dipinto sei statue, quatro vasi di fiori, ed il prospetto della scena rappresentante il Gabinetto, se li son date per regalo d'ord.e del Sig. Conte di Levaldiggi. L.72

(VIALE FERRERO 1980, p. 520)

## XI

A.S.C.T., Coll. IX, vol. 3, *Ordinati della Nobile Società ei Cavalieri*, c. 32

“Adunanza del 19 febbraio 1745. Han poi giudicato di far rispondere al Sr. Maldonati come essi non possono prendere la Sig:ra Chiringhello senza un compagno, il quale viene loro supposto potere essere un certo Brisighetti, di cui attenderanno le più sincere informazioni come pur del Sig. Pittore Gagliari ed Sig: Conte di Levaldiggi ha scritto al Sr. Crosatti di fargli sapere quali siano i Pittori, e Macchinisti, che potra condurre con esso lui, e le sue domande: le quali saranno accettate; ove non siano superiori a quelle del Costa”.

(VIALE FERRERO 1980, p. 524)

## XII

A.S.C.T., Coll. IX, vol. 13, *Ordinati della Nobile Società ei Cavalieri*, p. 95

12 aprile 1749

Per mezzo del Sr Conte di Borgaro è stata sotto il giorno d'oggi spedita Capitulazione al Sr. Gio. Batta Crosati Pittore p. dipingere il Scenario delle Opere del pross. Carnevale in Zechini 500”

(VIALE FERRERO 1980, p. 527)

### XIII

A.S.V., *Santi Giovanni e Paolo*, Busta XV-XXIV, *Lettera del Padre G. Ant. Sandelli di S. Nicolò di Treviso al priore di S. Giov. e Paolo*,

1 Marzo. Mi fu suggerito che sarebbero a proposito (nel soffitto del Refettorio a S. Giov. e Paolo) li chiaroscuri, ma non in gran quantità, con santi ben disegnati e ben disposti, per dar risalto a quel bianco del soffitto. Per questi chiaroscuri, mi fu suggerito in tale di cognome Crosato che sta vicino a noi, cioè in Barbaria delle Tavole, uomo bravo nel mestiere e che lavorò in molti luoghi con plauso

(FOGOLARI 1934 p. 415; FIOCCO 1944)

### XIV

G. Miotti, *Memorie cronologiche delle cose, suppellettili, effetti e Beni stabili e mobili spettanti alla Chiesa, Fabbrica e Benefizio di questa Parrocchiale di Ponte di Brenta, raccolte con diligenza e fedeltà da carte volanti, da Libri Pregiudicati e offesi, da Ricevute disperse, da Notarelle ed altro che si stava nell'Archivio vecchio, e presso i Massari e Guardiani delle scuole, da me Giovanni Miotti, all'occasione che si è fatto il nuovo Archivio in questa anno Mille settecento ottantasette 1787*, ms. [sec. XVIII], Ponte di Brenta, *Archivio parrocchiale*, cc. 155-156

Delle pitture a fresco per la Chiesa

Le Pitture tutte a fresco nel soffitto e sulle mura della Chiesa furono eseguite dal Pittore Crosati per prezzo di ducati cento trenta dico D.ti 130 finita la Fabbrica circa a qsto tempo 1748

(...)

al 18 maggio 1749

Nota di spesa e fattura fatta da me sottoscritto nella Chiesa parrocchiale di Ponte di Brenta, e queste sono fatte da più dalli accordi fatti sino il giorno suddetto il li 8 9bre 1747

In li 8. 9 bre 1747 speso per farli il soffitto della Sacrestia

c. 157

et altri due soffitti contigui alla sud.ta sacrestia, tra fattura a gesso, a marmorino speso di 200

Per stabilito sotto al Pittore Crosati li tre quadri del soffitto della Chiesa con n° 6 medaglioni tra murer manuali e armadura et aversi somministrata la calcina bianca....80

Per giornate fatte di murer manuali per metter le coltrine delli finestroni a mezzalune e far busi nelle Cornici a Geso da presa consumato per le medesime....56

Per aver fatto l'Armadura per imbiancar il soffitto della Tribuna e del Coro et imbiancato esso soffitto si della Tribuna, come del Coro, e dato le sue tinte alle soazze. Parimenti imbiancato li laterali della Tribuna e governato soazze e stucchi, e fatto l'armadura per li indoradori che tre giornate di murer manoali calcina bianca colori, chiodaria legniami consufati far e disfar...15:8

Per aver stabilito sotto al Pittor Crosati nel quadro dell'Atrio con le quattro medaglie et li dieci Quadretti neli intercoluni della chiesa tra giornate di murer manuali, per far anco [sistumadura] e calcina bianca somministrata val...60

Per aver fatto n° 10 Quadri nelli Laterali d'essa Chiesa a finto marmo lustrati compreso le due sovraporte delle sacrestia e D.ti due l'uno val ...148:16

Per aver discalcinato tutto il panno del coro, e poi interrato tutto da nuovo con Giesso da presa e poi stabilito finto verde antico lustrato che tra fatture di murer manuali e far [Pitturadura], chiodi di legname e Gesso calcina bianca polver di marmo val...68

Jo. Dom.co Brunello

(segnalato da FIOCCO 1944, p. 101)

### **XV**

*Lettera di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, B.C.T., Ms. 1556 A*

Berlino, 5 luglio 1749

Ho ricevuto i due disegni che avete incluso nella ultima vostra; né altro vi posso dire se non che il più presto porrà mano all'opera sarà il meglio (...). Vi raccomando che la opera sia condotta con amore anche nelle cose interne che potrebbero domandare una certa sprezzatura – né io dubito che ogni cosa riesca a meraviglia quando voi ci avrete l'occhio.

(segnalato da CROSATO LARCHER 2005, p. 95)

### **XVI**

*Lettera di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, B.C.T., Ms. 1556 A*

Berlino, 13 settembre 1749

Sento con piacere grandissimo che si cominci dal Marchiori a metter mano all'opera, la quale spero sia per essergli non meno di profitto che di onore

(segnalato da CROSATO LARCHER 2005, p. 95)

### **XVII**

A.S.C.T., Coll. IX, vol. 22, *Ordinati della Nobile Società ei Cavalieri*, c. 55

Alli Pittori Sri Gio. Batta Crosati Pittore Figurista, e Girolamo Mengozzi Colonna Architetto Teatrale L. 5167.10 V(alu)ta di Z(ecchini) 530 portati, cioè Xni 500. da lora capitulazione data in Venezia li 22 aprile 1749, in cui si sono obbligati di travagliare, e dipingere, come hanno adempito li Secnarij delle due Opere di questo Carnovale ora scorso, e Zni 30 portati da mandato de D.(itettori) Marchese Beggiamo di St. Albano e Conte Birago di Borgaro in data 13 Febbr.o 1750, per saldo del loro onorario e Lavori fatti attorno dette Scene, e come da loro ricevuta spedita sotto li  
14 d Febb. o 1750 L. 5167.10.

(VIALE FERRERO 1980, p. 527)

### **XVIII**

*Lettera di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, B.C.T., Ms. 1556 A*

Berlino, 5 settembre 1750

Godo sommamente degli applausi che riporta il gruppo del Marchiori. Le opposizioni che vengono fatte sarebbe come chi opponesse ad un buono scrittore che il libro è stampato in cattiva carta. Per gli sciocchi ciò forse vuol dire assai e gli sciocchi non son pochi

(segnalato da CROSATO LARCHER 2005, p. 95)

## **XIX**

*Lettera di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, B.C.T., Ms. 1556 A*

Berlino, 25(?) novembre 1750

Fratello Amatissimo

Mi fate venir l'acqua in bocca con la descrizione di Carpenedo e dei bassi rilievi del Crosato, il quale vi prego abbracciare in mio nome. Ma poi non m'è dato godere la villeggiatura autunnale di quest'anno, ben spero godermi quella della state prossima, e vedo che a quel tempo sarà terminata ogni cosa. Da quanto comprendo m'immagino che abbiate chiuso gli archi della Barchessa e fattovi finestre in vece di quelli; il che formerà una Galleria anche nobile e comoda come dite né tempi freddi e piovosi. Io credo che di una fabbrica male ordinata ne abbiate fatto quel tanto che se ne poteva fare di migliore: il che è molto più malagevole impresa senza dubbio che ordinare dal bel principio una buona e lodevole fabbrica. Me ne congratulo sommamente con essovi.

(segnalato da CROSATO LARCHER 2005, p. 95)

## **XX**

A.S.C.T., Coll. IX, vol. 3, *Ordinati della Nobile Società ei Cavalieri*, p. 120

Avendo il Sr ABB.e Bartoli il desiderio che avrebbe di sapere al più presto chi sia il Pittore, che servir deve la prossima State, si è stabilito scrivere, e fermare uno de' maggiori Pittori, sendosi a ciò fare pregato il Sr Conte di Borghe, e fratanto si è conchiuso col pred.o S. Abb.e che potrà abocarsi col Figurista Crosati come pratico di Teatro, ad al caso renderlo inteso di quanto desidera

(VIALE FERRERO 1986, pp. 319-320).

## **XXI**

*Lettera di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, Biblioteca Civica di Treviso, Ms. 1556 B*

Berlino, 18 dicembre 1751

(...) Vengo ora ad una commissione che so farete con grandissimo piacere perché vi dà occasione di un mio vantaggio; ed è di aver venduto parte de' miei quadri al Landgravio di Cassel. Ora vi prego di aver cura di fargli imballare e di spedirli. Scrivo questo temo in conseguenza a mia madre qui che vi dia le chiavi de' miei mezzadi. Il primo luogo i quadri sono i seguenti:

La pesca del Giordano

Il Mercurio del Cavalier Lutti

Eracle che fila del Lazzarini

Il Bagno di Diana grande del Liberi

L'altro Bagno dell'istesso ancora figura più picciole

Il Bacchanale del Lazzarini

Un altro quadro del Cavalier Liberi che rappresenta l'amore arrechito da differenti [...] dei loro doni lungo 5 piedi 4 oncie e alto 4 piedi e 4 oncie e che è dell'eredità del Marinelli

I due quadri del Zoari uno de' quali è intagliato da Pietro Monaco

L'Adultera del Molinari  
 La Semiramide allo [...] di Pietro della Vecchia  
 Il due quadri del Carpioni l'uno dei quali rappresentante Sileno e un Bacchanale, e l'altro Bacco e Arianna  
 L'Arca di Noè del Tempesta  
 Due altri quadri del medesimo autore uno dei quali rappresenta una tempesta e l'altro un paese con animali e pastori.  
 La Palletta del Cavalier Liberi con la Madonna S. Ignazio S. Antonio da <...>  
 Due Battaglie del Borgognone quadri piccioli  
 La Testa di vecchio del Rembrandt  
 e l'altra testa di vecchio dello Spagnoletto  
 Un trionfo di Galatea del Padovanino  
 I quattro Tintoretto  
 La Madonna di Gio: Bellini

Questi quadri li troverete ne' due miei mezzadi a tramontana prima di ogni altra cosa bisogna levarli delle cornici e dei teleri, e far porre a tutti il nostro sigillo di cera spagna; il che farete nel dritto o nel rovescio che sarà meglio. Bisognerà far fare una fede da tutti i nostri celebri pittori cioè Piazzetta, Pittoni, Fontebasso, Crosato, Nogari, Nazari, Zuccarelli, l'altro scolaro del Piazzetta e protetto da Casa Grimani di cui mi sono scordato il nome Angeli mi pare che si chiami e altri ancora. (...)

(Segnalato da CROSATO LARCHER 2005, p. 95)

## XXII

Venezia, *Archivio parrocchiale di Santa Maria del Giglio (Zobenigo), Catastico C. ad A. 1755 li 25 luglio, pp. 37-38 (Erezione della Via Crucis in Falda LIV-LV – Anno 1755 li 25 luglio*

Fu eretta in questa Chiesa nel giorno infrascritto dalla pietà esemplarissima del N.H. Sig. Vincenzo secondo d.to Sebastian Pisani procuratore di chiesa la divozione della Santa Via Crucis per la quale a proprie spese e del N.H. di lui fratello Vincenzo terzo detto Marc'Andrea, furono donati quattordici quadri corrispondenti alle quattordici stazioni che sono ordinate per meditare su quelle ultime ore della vita di N.S. Gesù Cristo li dolorissimi suoi patimenti e la sua acerbissima morte. Questa divozione fu ricevuta con giubilo dal mio Clero, non meno che da tutta la Parrocchia che conosce al triduo che si fece li giorni 25, 26 e 27 del mese suddetto essendosi premessa a quest'erezione una divota Processione nella quale si portò sotto baldacchino la Reliquia della Ss.ma Croce, ed ogni giorno delle tre espressi fu fatto divoto discorso da un Padre della riforma di S. Francesco. Si ottenne la licenza da Mr. Vicario Generale perché il P. Mario Antonio da Venezia della detta riforma facesse l'erezione di questa S. Opera ed egli vi ebbe la permissione dal suo Provinciale, come in Archivio falda lettera O.

Come poi s'accostuma per ogni luogo dove è eretta pubblicamente una volta per ogni mese, così fu stabilito di praticare anche in questa Chiesa la cosa medesima in quel giorno nel cui non sarà occupata la Chiesa da altre funzioni. Perché resti alla posterità qualche memoria delli sette professori che furono destinati dal N.H. Sebastiano Pisani per dipingere i quadri della Via Crucis che dovean stare esposti nella Chiesa sudetta qui sotto ne accennerò li nomi con indicarne le opere.

Il sig. Zugno - I e XIV

Il sig. Crosati – II e XIII

Il sig. Maggiotto – III e XII

Il sig. Fontebasso – IV e XI  
Il sig. Angeli – V e X  
Il sig. Diziani – VI e IX  
Il sig. Maroschi – VII e VIII

(BIANCHINI 1895, p. 12; FIOCCO 1927, pp. 142-147)

### **XXIII**

*Descrizione dell'isola di San Servolo martire l'anno 1761*, ms. [sec. XVIII], Venezia, Biblioteca del Seminario, ms. 133, cc. 86-87

Il pittore Crosato ha fatto le seguenti pitture a spese del Sig. Antonio Mocenigo: 1) Sotto il volto della scala maggiore un quadro rappresentante S. Giovanni di Dio al letto di un ammalato, e in alto la S.ma Vergine; 2) Alla metà di queste scale quattro figure a chiaroscuro, che significano la Speranza, la Carità, la Mansuetudine e l'Innocenza; 3) Sul volto delle scale piccole, vicine alla Chiesa, un quadro che fa vedere la Fede; 4) Sotto il volto della Spezieria un quadro che contiene il simbolo della Medicina e quattro tondi vicini a questo che dimostrano i 4 autori più antichi della medicina.

(FIOCCO 1944, pp. 101-102; NIERO 1981, p. 237).

### **XXIV**

Venezia, *Archivio parrocchiale di S. Marcuola, Registro Morti dal 1756 al 1761*, c. 116

“Adì 15 Luglio, Per G.B. q.m Giac.o Crosato F.1.12” (...) “Giacomo Crosato Pittore abitante in nostra Contrà per il corso d'un anno incirca, in età d'anni 72, colpito già da mesi sei da colpo apopletico, ed assalito d'altro forte jeri alle ore 19, finì di vivere oggi alle or 12. Medico Salce, farà seppellire Sua moglie. Capitolo in Chiesa, Calle dell'Aseo”.

(FIOCCO 1944, p. 102)

#### *Abbreviazioni*

A.A.V. = Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia  
A.O.M. = Archivio dell'Ordine Mauriziano, Torino  
A.S.C.T. = Archivio Storico della Città di Torino  
A.P.V. = Archivio Patriarcale di Venezia  
A.S.V. = Archivio di Stato di Venezia  
B.C.T. = Biblioteca Civica di Treviso





## CATALOGO DEI DIPINTI

1. già Amsterdam, collezione Goudstikker

*Madonna* (fig. 202)

olio su tela, 65 x 50

L'opera è documentata da una fotografia della Witt Library di Londra, inventariata sotto il nome di Giambattista Tiepolo, con l'ubicazione in collezione privata italiana. Egualmente viene lì rammentata l'appartenenza, nel 1928, alla collezione Goudstikker di Amsterdam. Il dipinto, nonostante qualche contatto con certe Madonne tiepolesche, va sottratto al catalogo di Tiepolo e restituito a Giambattista Crosato. Riconducono a lui la fisionomia della Vergine, dal caratteristico lungo naso, che segna ombre nitide sul volto, la fossetta sul mento, le palpebre socchiuse, nonché la passione per il continuo piegare del manto e del velo, creando anfratti e pause. Proprio l'amore per le vicende della luce che, tra quelle pieghe, si perde, riaffiora, viene riflessa, accarezzando delicatamente e tornendo il volto perfetto della Vergine, costituisce il segno di un magistero ormai sapiente, di una qualità straordinaria nell'interpretazione anche di un soggetto sacro così semplice, che viene animato attraverso tale espediente compositivo. Il mezzo busto emerge così dal fondo scuro del dipinto e acquisisce, per via di luce, vita e verità di apparizione soprannaturale. L'opera è esemplare della sicurezza con la quale Crosato è capace di rielaborare la propria formazione di seguace neo-tenebroso, e l'interesse per l'ombra piazzettesca, per costruire immagini otticamente ineccepibili, di grande virtuosismo luministico. L'insistenza nel panneggiare raccolto suggerisce di confrontare il dipinto con la Vergine piangente della *Pietà* di collezione privata (cat. 18), mentre il tipo fisionomico non è molto distante dalle protagoniste femminili delle scene di villa Maruzzi a Levada. Una collocazione intorno tra 1750-1755, sembra dunque dare ragione di tali prossimità.

Bibliografia: inedito.

2. Biella, Museo del Territorio Biellese

a. *Giuditta e Oloferne* (fig. 121)

b. *Sansone e Dalila* (fig. 120)

c. *Giaele e Sisara* (fig. 122)

olio su tela, 57 x 108

Le tele, provenienti dalla collezione Masserano, furono segnalate da Noemi Gabrielli, che propose una collocazione prossima al paracamino con *Venere nella fucina di Vulcano* del Palazzo Reale di Torino e alle tavole con episodi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio ora al

Museo Civico di Palazzo Madama, quindi intorno al 1733 anche se poi le avvicina anche, fra le opere veneziane, alle stazioni della Via Crucis di Santa Maria del Giglio, collegandole quindi all'estrema attività di Crosato.

Successivamente Mattarolo la espunse dal catalogo del maestro giudicando la linea “troppo sinuosa e artefatta”, mentre anche Harrison colloca i dipinti nella sezione delle opere dubbie. I dipinti, invece, sono certamente da confermarli: le tipologie delle tre protagoniste femminili non lasciano dubbi in merito all'autografia, così come l'organizzazione scenografica dello spazio.

Le tre tele rappresentano un momento particolare della produzione di Crosato: prive della gioia del colore di altre prove, sono caratterizzate da un'intonazione decisamente cupa, toni terrosi, con prevalenza di colori ocra e preparazioni rosso-verdastre, che contribuiscono a creare un'atmosfera ansiogena, vagamente claustrofobica, adatta alle tematiche cruente che era stato chiamato a rappresentare e verso le quali dimostra una perfetta concentrazione, senza alcuna digressione ironica. Anche le presenze più rassicuranti, il fanciullo reggispada della *Giuditta con la testa di Oloferne*, sono accompagnate da altre quasi fantasmagoriche, volti travisati da maschere un poco grottesche, resi con pochi tratti di pennello come sfocati, nella penombra. Le figure dei tre quadri sono organizzate sapientemente secondo modalità di rappresentazione che, in questo caso almeno, possiamo a buon diritto definire teatrale: recitano su un palcoscenico in primo piano, mentre alle loro spalle frammenti di architetture e accenni di altri ambienti sono immersi in un'ombra non percorribile. Si prenda l'episodio di *Giaele e Sisara*, con i due attori protagonisti nel primissimo piano, un'ancella di accompagnamento che tace nell'ombra, e i gradini un poco scalcinati sulla sinistra da cui un raggio di luce si getta a illuminare il delitto. Una scelta dettata da un attento studio, da vero esperto di illuminotecnica teatrale. Giuditta è figura dolcemente serpentinata, che si offre alla luce e al pubblico raccolta dall'esile fiamma aranciata del risvolto del suo manto, pronto a cangiare in verde, il volto consapevole del triste peso.

Per quanto riguarda la datazione, non sembra di poter consentire con Gabrielli, su una datazione al primo soggiorno torinese. Le intonazioni cupe dell'immagini non sono certo assimilabili a quelle delle sovrapposte di Villa della Regina, vivendo qui un più libero e aperto uso del colore, steso quasi a soffio in alcune parti, come sulle vesti delle eroine femminili. Così le stenografiche notazioni con cui sono resi alcuni dei figuranti non rispondono alle caratteristiche dello stile giovanile del maestro. Siamo in un fase più matura, si può ipotizzare, almeno in pieno quinto decennio, forse ben avviato allo scadere dello stesso. Credo si possa considerare tranquillamente termine *post quem*, quel 1739 nel quale Crosato partecipò all'esecuzione del primo fascicolo di quella che sarebbe diventata poi *Raccolta* di stampe di Pietro Monaco (Apolloni 2000, pp. 33-35), dal momento che la figura di Giuditta appare riprendere piuttosto precisamente quella, attribuita a Tiziano, della stampa che nel volume reca l'incorniciatura dello stesso Giambattista Crosato. Segno, una volta di più, della capacità del maestro di elaborare e di occultare i propri referenti culturali entro uno stile personale che talvolta sembra vivere di un'eterna ripresa e autoreferenzialità.

Bibliografia: GABRIELLI 1963, p. 359; GRISERI in *Mostra del Barocco...*1963, p. 79; GRISERI 1967, p. 336, nota 13; MATTAROLO 1969-70, p. 231; HARRISON 1983, p. 131.

3. Bourges, Musée du Berry

*Martirio di una santa* (fig. 253)

olio su tela, 75 x 80 (Inv. D 863-1-5)

La tela, proveniente dalla collezione romana del marchese Giovanni Pietro Campana nel 1861, giunse in Francia con un generico riferimento ad Aniello Falcone, che venne poi mutato in quello a Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Il soggetto, interpretato come *Il martirio di sant'Agata*, contribuiva a tenere per ferma la collocazione in area meridionale. Hélène Sueur ha notato recentemente che la decapitazione a cui assistiamo non sembra trovare piena corrispondenza con le vicende del martirio di tale santa e neppure con Santa Barbara, con la quale pure in passato era stata identificata. I primi a porre dubbi sull'attribuzione a Spadaro furono Sestieri e Daprà nella loro monografia sul maestro. Gli studiosi espunsero l'opera dal catalogo del pittore napoletano e riferirono la tela a un artista veneto degli inizi XVIII secolo, a seguito di Sebastiano Ricci. Adriano Mariuz, e successivamente Giuseppe Pavanello, hanno riferito correttamente l'opera (comunicazione scritta al museo, 1994) alla maturità di Giambattista Crosato, tra quinto e sesto decennio del secolo.

Per quanto riguarda il soggetto dell'opera, il piccolo raggio di luce filtrante dalle nuvole in cielo potrebbe ricordare il fulmine che colpì il padre di Santa Barbara dopo la decapitazione della figlia. A questo potrebbe alludere anche la concitazione del gesto del carnefice, con le mani proiettate verso l'alto. In caso contrario, la scena potrebbe essere la rappresentazione del *Martirio di santa Margherita di Antiochia*. Sueur, confermando l'attribuzione a Crosato, individua possibili punti di contatto con gli affreschi di villa Algarotti a Carpenedo di Mestre, o con il *Sacrificio di Ifigenia* del Musée Magnin di Digione. I confronti più stringenti si possono instaurare con le opere terminali dell'attività Crosato, e in particolare con uno dei pochi punti fermi della sua cronologia negli ultimi anni di vita, vale a dire le due tele per il ciclo della *Via Crucis* in Santa Maria del Giglio a Venezia, realizzate nel 1755. Vi ritroviamo il medesimo tocco compendiario, stenografico, con cui vengono realizzate le figure, ormai prive di grazia e persino di proporzioni. I volti si fanno piccoli sui colli, ora allungati in modo inverosimile, i corpi disarticolati, la concitazione percorre una composizione singultante, nella quale improvvisamente il cielo appare vuoto di una desolazione cupa, senza visioni appaganti se non un piccolo angelo, che irrompe con la palma del martirio. Il colore è ricco, ma come sfatto, colante sui manichini fragili e ingessati. Non c'è alcun decoro nella scena, il corpo della santa giace squallido con la testa spiccata posta accanto, e tutto la scena pare reggersi sulla simmetrica contrapposizione delle due mezzelune formate dal corpo del carnefice della santa, e della figura maschile che, in primo piano, volge le spalle al patibolo e si getta in

avanti, quasi completamente in ombra. Una serie di linee direttrici in fuga, dal centro emotivo della scena, accentuano un dramma che si svolge in completa solitudine. La dilatazione spaziale dell'immagine, il ricorso a un primo piano in piena ombra, la figura del cavaliere di spalle che irrompe da un lato, nonchè la tipologia di alcune figure, richiamano anche un altro dipinto collocabile ben dentro gli anni cinquanta del Settecento, vale a dire *La punizione di Uzza*, già di collezione González-Palacios, sebbene nel quadro di Bruges si trovi portato alle estreme conseguenze un processo di dissoluzione delle forme, che nelle altre opere di questi anni appare ancora nelle sue fasi iniziali. Certamente si tratta di un'opera di grande importanza per la fase finale della pittura di Crosato, che ben testimonia di una sensibilità 'a fior di pelle' che non ha perso originalità, ma ha mutato registro e, potremmo dire, umore.

Bibliografia: BREJON DE LAVERGNÉE, VOLLE 1988, p. 156; A. BREJON DE LAVERGNÉE, in *Seicento...*1988, pp. 220-221, n. 73; SESTIERI, DAPRÀ, p. 353; H. SUEUR, in *Italies. Peintures...* 1996, pp. 259-261, n. 75.

4. già Budapest, collezione privata  
*Transito di san Giuseppe* (fig. 5)  
olio su tela, 54 x 69

La tela, al tempo della sua prima pubblicazione conservata in una collezione privata a Budapest, è stata presentata nel 1954 da Fenyö, come opera di Michelangelo Unterpergher, dopo che essa era stata venduta all'asta nel dicembre del 1929 come di Giambattista Pittoni. Ma all'Ernst Museum della medesima città, da dove proveniva, essa era conservata con un'assegnazione a Giambattista Tiepolo. L'attribuzione a Pittoni spetta a una perizia di Giuseppe Fiocco, e come tale la tela è accolta nel catalogo del maestro redatto da Franca Zava Boccazzi che collegava il guardismo rintracciato nell'opera da Fenyö – da questi utilizzato come indizio a favore dell'assegnazione a Unterpergher – quale indicazione per la collocazione piuttosto tarda, ai primi del sesto decennio, quando si avverte nella sua produzione la conoscenza dell'arte di Antonio Guardi. Successivamente Klára Garas propose per l'opera un'attribuzione a Giambettino Cignaroli, mentre Sergio Marinelli, notando la sovrapposibilità tipologica con l'angelo ceroforo del *Miracolo dell'Ostia* di Pordenone, allora ritenuto autografo di Federico Bencovich, suggeriva un'attribuzione alla tarda attività del maestro dalmata.

Più recentemente Adriano Mariuz ha correttamente restituito l'opera a Giambattista Crosato, confrontando la tela con la pala, di analogo soggetto, conservata in Santa Giustina a Monselice, un tempo nella chiesa dei Gesuiti a Padova. A rafforzare l'assegnazione, è poi giunto il corretto riconoscimento da parte di Pavanello del *Miracolo dell'Ostia* di Pordenone, sì che è stato possibile identificare un nucleo di opere caratterizzate da una certa consanguineità stilistica e, soprattutto, dalla ripresa di alcuni motivi, tra i quali il più evidente appare essere la reiterazione dell'angelo ceroforo in primo piano.

Nel quadro ungherese, purtroppo inaccessibile agli studiosi da anni, il motivo viene utilizzato per una mirabile definizione spaziale (notava Franca Zava Boccazzi che “l’apertura d’ali dell’angelo, il gesto del Cristo promuovono l’effetto di tridimensionalità e come l’effrazione luministica del piano di pittura”), con l’invenzione delle ali, in primo piano, l’una in ombra che si staglia sull’altra in piena luce, secondo una soluzione che ritroveremo nella sua produzione, come nella figura alata della tavoletta con *Apollo e le Ore*, di collezione privata padovana (cat. 24). E proprio per netti contrasti sembra procedere la pittura, in più particolari: il cero retto dall’angelo, la cui diagonale si divide tra ombra e luce, la figura della Vergine, il cui volto affiora dalla nera pozza che il corpo getta davanti a sé, lo stesso viso di San Giuseppe, contratto nello spasmo. Il tono del racconto non rinuncia a sottolineature drammatiche, ma è pervaso comunque da un accento d’intimità domestica che traduce il soggetto religioso nel commosso addio di una famiglia allargata ai piccoli angeli che sciamano sulle nuvole filtrate entro le pareti della modesta stanzetta, con la scala dagli alti gradoni, il semplice reggimano, un letto spartano, ma impreziosito dall’insolito tessuto veronesiano, a righe, sottratto alle eroine sgargianti delle opere profane per offrire federa e lenzuola ad un morente.

L’accento un poco dimesso, patetico, arricchito di quei forti contrasti chiaroscurali di cui si è detto, suggerisce di collocare l’opera nella fase giovanile del maestro, quando più forti dovettero essere le influenze di Piazzetta e Bencovich; quest’ultimo rivive non solo nell’espressività caricata del santo che, come già suggerito da Marinelli per sostenere la paternità bencoviciana, ricorda alcune opere del dalmata come il *Beato Pietro Gambacorti* di San Sebastiano, ma anche nel profilo delicato della Vergine, che richiama quello di certe sue figure femminili, quali, ad esempio la Santa Lucia della pala per la chiesa della Madonna del Piombo di Bologna (ora nella parrocchiale di Senonches, cfr. Pallucchini 1995, p. 288, fig. 270).

Bibliografia: FENYÖ 1954, p. 294, fig. 21; GARAS 1972, p. 77; ZAVA BOCCAZZI 1979, p. 123, cat. 38; MARINELLI 1981, p. 237, nota 6; KRÜCKMANN 1988, p. 331; MARIUZ 1993, p. 91, nota 6; PAVANELLO 1997, pp. 77-78.

##### 5. Carpenedo di Mestre, villa Algarotti *Storie dell’Iliade* (figg. 191-200) affresco

La sala d’ingresso meridionale al piano terra della villa è decorato da alcuni fregi a monocromo aventi per soggetto episodi tratti dall’*Iliade*. Nella parete occidentale riconosciamo l’episodio *Briseide presa dagli araldi* (*Iliade*, I, 345-350); In quella settentrionale *Venere ferita da Diomede* (*Iliade*, V, 334-340), *Ecuba presenta il peplo ad Atena* (*Iliade*, VI, 286-311); l’*Incontro di Ettore e Andromaca* (*Iliade*, VI, 405-494); il *Duello*

fra Ettore e Patroclo (Iliade, XVI, 783-822); *I Troiani incendiano le navi dei greci* (Iliade, XV, 525-792); *Patroclo chiede le armi di Achille* (Iliade, XVI, 40-45); la *Morte di Ettore* (Iliade, XXII, 323-364); ; *Achille trascina il cadavere di Ettore*; a est, invece, il *Ratto di Enea* (Iliade, XXII, 395-400); e, sopra la porta d'ingresso a sud, la *Fuga di Enea e Anchise*. Sopra le otto finestre della parete meridionali, fregi minori a monocromo con trofei militari e bandiere. Gli affreschi furono per la prima volta riferiti a Giambattista Crosato, su base stilistica, da Mercedes Precerutti Garberi, dopo che in precedenza essi erano stati assegnati a Giandomenico Tiepolo (Zaiotti 1933) e, più genericamente, associati alla cultura tiepolesca (Muraro 1954). La studiosa proponeva il nome di Crosato sulla base degli stringenti confronti instaurabili con i monocromi della parrocchiale di Ponte di Brenta, del 1748, e suggeriva, pertanto, una datazione prossima a tale data. Notando poi il ricordo, da parte di Moschini (1815, I, p. 641), di tre chiaroscuri eseguiti da Crosato in casa Algarotti-Corniani, alle Fondamenta Nuove in Venezia, Precerutti Garberi sosteneva un contatto diretto e prolungato con Francesco Algarotti, che ne sarebbe stato dunque il committente. A conferma di tale rapporto, anche la menzione, nel catalogo della collezione Algarotti di un *Cristo morto e angeli*, dello stesso Crosato (Selva [1776], p. VII). Recentemente Luciana Crosato Larcher (2005) ha segnalato l'esistenza di una lettera di Bonomo Algarotti al fratello Francesco, del novembre 1750, in cui si fa esplicita menzione degli affreschi, ormai compiuti, di Giambattista Crosato: "Mi fate venir l'acqua in bocca con la descrizione di Carpenedo e dei bassi rilievi del Crosato, il quale vi prego abbracciare in mio nome" (si veda *Appendice documentaria*, doc. XIX). Circostanza che permette di datare con precisione il ciclo di Carpenedo. Tuttavia la lettura dell'epistolario Algarotti rivela che il progetto riguardante la ristrutturazione della villa si data al luglio dell'anno precedente, anche se non è dato capire se i disegni cui fa riferimento nella lettera Francesco, speditigli da Bonomo, siano in qualche modo legati agli affreschi. Crosato sembra coinvolto in un progetto di decorazione e abbellimento della villa che vede impiegato anche l'amico e coetaneo scultore Giovanni Marchiori, che, a più riprese, compare quale suo conoscente, sin dalla giovinezza del pittore, e che risulta godere, in questo momento, della medesima considerazione presso la famiglia Algarotti (si veda anche, per le commissioni algarottiane a Marchiori, De Grassi 1997). Appare evidente, ad ogni modo, che Francesco, pur assente, desidera essere informato passo passo dell'evoluzione del progetto, affidandosi tuttavia, per ogni cosa, al gusto e alla sensibilità del fratello Bonomo. I tredici acquerelli conservati in collezione Algarotti sul finire del Settecento, come risulta dal già citato inventario di Selva ([1776], p. XL), potrebbero anche essere una sorta di modelletti per le scene dell'*Iliade* realizzate a Carpenedo, dal momento che tale tecnica si presta particolarmente all'ideazione di chiaroscuri. La ricostruzione di tali circostanze, permette, ad ogni modo, una datazione assai precisa per gli affreschi di Carpenedo e l'accertamento di un contatto tutt'altro che episodico della famiglia Algarotti con Giambattista Crosato, tanto che a distanza di qualche tempo, nel 1751, allorché Francesco avrà bisogno di una perizia per i quadri della sua collezione che intendeva cedere al Langravio di Kassel, non mancherà di inserire il nome del pittore, quale uno degli artisti più

celebri dei suoi tempi (si veda *Appendice documentaria*, doc. XXI). A ciò si aggiunge anche la testimonianza recuperata da Lino Moretti (1987, p. 218), da cui risulta che Bonomo Algarotti tenne a battesimo, il 4 agosto 1748, la figlia di Giambattista, Paola Domenica. Almeno a tale anno risale dunque il rapporto di conoscenza tra i due e pare che proprio in Bonomo debba essere indicato il referente principale per tali commissioni. La figura del fratello maggiore di Francesco, non perfettamente sovrapponibile a quella del più celebre poligrafo, sembra in molte questioni veneziane rappresentare una fonte costante di aggiornamento e finanche di guida.

Precerutti Garberi rintracciava negli affreschi un “sottofondo tiepolesco”, nella ripresa di alcuni modelli quali le tele di Ca’ Dolfin nonché i chiaroscuri di palazzo Sagredo e di palazzo Barbarigo. Più in generale gli affreschi di Carpenedo vanno inseriti nel particolare momento di riflessione sulla ‘pittura di storia’ che Crosato ha intrapreso a partire dai monocromi della parrocchiale di Ponte di Brenta e che vede il pittore rivolgersi alla pittura della fase ‘classicista’ di Giambattista Tiepolo, ma, soprattutto, al metro eroico patetico dell’arte tarda di Giambattista Piazzetta. Un momento che perdurerà almeno sino agli affreschi di villa Maruzzi a Levada e che, anzi, lì troverà l’esito estremo e più originale. Si veda il duetto cantato tra *Ettore e Andromaca*: l’eroe troiano è caratterizzato da una gestualità che replica, in qualche modo, quello dello Jefte di uno scomparto di Ponte di Brenta, e che ritroveremo nell’*Alessandro e il cadavere di Dario* di uno dei riquadri di Levada. Una posa che non è improprio considerare una derivazione, come già altrove segnalato, dell’*Alessandro e il cadavere di Dario* di Giambattista Piazzetta per palazzo Pisani, del 1746 circa. Se la scelta dei soggetti, tratti da episodi dell’*Iliade*, può essere ben collegata alle predilezioni classiciste della committenza, è altresì vero che le modalità con le quali Crosato sceglie di dare vita a queste scene appaiono nel loro complesso integralmente ‘anticlassiche’ sia nel segno, così mobile, tremolante, che nulla appare possedere dello ‘statuino’, sia nell’impaginazione stessa dei personaggi che occupano quasi interamente, in altezza, lo spazio dei riquadri, al centro di palcoscenici predisposti per la loro recitazione, relegando al fondo rapidi accenni paesaggistici o architettonici. Crosato gioca ad alternare i pieni e i vuoti, certo delle proprie abilità di ‘fingitore’, capace di simulare, con pochi tratti di bianco e una fitta trama luministica, un’eccezionale gradazione di volumi e di ombre, con una sicurezza ormai acquisita. L’effetto di questi riquadri vive sul paradosso che meno essi sono rifiniti e anzi, in alcuni punti paiono condotti quasi allo stato di abbozzo, più sembrano restituire l’impressione del rilievo, dosando i volumi più risentiti, nel primo piano, figure appena delineate che occupano il secondo piano e accenni di architetture sullo sfondo. Più volte Crosato, in queste scene, sembra perseguire l’ellissi visiva, la rinuncia all’ostensione di figure e volti, preferendo una reticenza che amplifica l’emotività della scena: figure femminili e fanciulli, si coprono il volto ad asciugare le lacrime, vinti dal dolore, ma anche i combattenti – *Il duello fra Ettore e Patroclo*, *Achille trascina il cadavere di Ettore* – vengono occultati dietro grandi scudi. Le precisa datazione possibile per gli affreschi di villa Algarotti consente di collocare cronologicamente anche la leggera metamorfosi fisionomica delle figure crosatiane, sempre

più evanescenti, allungate, di una materia malleabile, flessuosa. Le teste si rimpiccioliscono, spiccando sopra lunghi colli, che assumono pose tese. È già qui in atto il processo di radicale trasformazione che vedremo operante nelle tele della Via Crucis di Santa Maria del Giglio, del 1755, dove le figure saranno sottoposte a una violenta disarticolazione. Anche il tono della narrazione sembra non cedere più che tanto alla tentazione del distacco ironico, quanto insistere sull'elemento patetico, di commozione di fronte alla perdita, alla morte e alle distruzioni della guerra. Corpi straziati, cadaveri abbandonati sul campo di battaglia, punteggiano le scene, con tratti rapidi, facendo da corollario doloroso alle battute dei protagonisti, e ai loro combattimenti. Difficile non cedere alla tentazione di riconoscere in tali affreschi una sorta di esperimento sulla poetica degli 'affetti', condotta dietro la sollecitazione delle teorie algarottiane, come d'altronde è possibile rintracciare nel *Cristo morto con angeli*, conservato nella collezione privata degli Algarotti. Il ciclo di villa Algarotti sembra inoltre configurarsi come una sorta di originale illustrazione visiva di un intero testo letterario, di cui mira ad essere il compendio figurativo, con l'aggiunta delle premesse del *Ratto di Elena* e del seguito, con la *Fuga di Enea*. Un rapporto così stretto con un poema eroico è, invero, caso abbastanza raro nella pittura veneta decorativa del Settecento, e andrà certo giustificato in relazione alla cultura classica della famiglia Algarotti. Sarà appena il caso di ricordare, per esempio, che l'abate Spallanzani dedicò a Francesco il suo commento dell'*Iliade* di Salvini, traduzione peraltro giudicata insufficiente dallo stesso Algarotti che gli preferiva quella di Paolo Brazolo, a cui scriveva a Dresda il 12 marzo del 1747, sottolineando con quanta gioia egli avesse ripercorso i versi del poema (Algarotti 1764, V, p. 319) che considerava la più perfetta opera di poesia mai realizzata dall'uomo (Si veda Cap. IV).

Bibliografia: ZAIOTTI 1933, pp. 164-165; MURARO in *Le ville venete...*1954, p. 151-152; PRECERUTTI GARBERI 1968, pp. 131-132; ZAVA BOCCAZZI 1969, p. 276; MATTAROLO 1969-70, pp. 220-221; PILO 1976, p. 142; C. FURLAN, in *Gli affreschi...*1978, pp. 186-187, n. 97; ZAVA BOCCAZZI 1978, p. 67; SCARPARI 1980, p. 84; HARRISON 1983, pp. 51-52, 75-78; D'ARCAIS 1985, p. 240; TORRESAN 1989, p. 688; PIETROPOLLI 1992, p. 23; MARIUZ 1993, p. 90; PALLUCCHINI 1995, p. 139; HARRISON KAUFMAN 1996, p. 193; MAZZA 1998, p. 416; KUNZE 1999, p. 429; MAGRINI 2004-2005, p. 146; CROSATO LARCHER 2005, pp. 95-96

## 6. Collezione privata

*Lucrezia* (fig. 66)

olio su tela, 59 x 47

Alberto Craievich, pubblicando recentemente la tela, sottolinea giustamente l'“estrema tenuta esecutiva” della semplice composizione a mezzo-busto, sostenuta da un colore “suntuoso e allo stesso tempo stridente, timbrico”. Crosato giostra con sicurezza tra l'accurata definizione dell'incarnato e del volto della giovane, emergente dal fondo scuro, e la compendiarica fattura della chioma intrecciata di perle, il pugnale, la fibbia sul petto, e le vesti stesse dell'eroina. Nella gamma scelta troviamo la consueta giustapposizione di colori freddi e caldi, in un



perfetto bilanciamento che interpreta in modo personalissimo la lezione veronesiana: l'arancio del manto viene 'registrato' dall'azzurro acquamarino della veste a sinistra. Gli occhi lustrati, la fisionomia tondeggiante del volto, sul collo saldo, la bocca dischiusa a lasciare intravedere la dentatura, richiamano precedenti tardo-seicenteschi, ma ancor più prototipi di Angelo Trevisani. Si veda in particolare il volto della Carità nelle *Virtù teologali* di collezione privata romana (cat. R39), tela recentemente pubblicata da Ugo Ruggeri (1999, p. 60) come opera di Trevisani, ma già da Martini (1998, p. 117) ritenuta di Crosato stesso. La sovrapposibilità fisionomica induce a riflettere sulla possibilità di anticipare la collocazione cronologica ipotizzata dallo stesso Craievich, vale a dire la fine degli anni quaranta del Settecento, "quando il pittore si avvia verso virtuosismi coloristici di estrema raffinatezza". Tuttavia l'interesse verso certo barocchetto alla Trevisani o alla Bellucci deve situarsi parecchio più indietro, intorno agli anni trenta, come documentato anche dagli affreschi di Ca' Pesaro. La tipologia femminile rinvia anche, da vicino, alla figura che si dispera alle spalle dell'eroina, sullo sfondo della *Sofonisba* della Pinacoteca Martini di Ca' Rezzonico.

Bibliografia: CRAIEVICH 2005, p. 137

#### 7. Collezione privata

*Sacrificio di Ifigenia* (fig. 139)  
olio su tela, 39 x 52

La tela esposta a Binghamton, come appartenente alla collezione Lynch, è stata presentata con l'identificazione del soggetto come il *Sacrificio di Polissena* e l'attribuzione a Carlo Carlone. Marco Chiarini, contestualmente alla restituzione della tela degli Uffizi (cat. 10) a Giambattista Crosato (1979), proponeva di assegnare a questi anche la tela statunitense. Essa presenta dimensioni quasi identiche al quadro fiorentino e una composizione del tutto confrontabile, tuttavia possiede anche una finitura minore, più rapida, tale da indurre a riconoscerla il capostipite della serie, che consta anche di una tela di collezione privata torinese (cat. 55), pubblicata da Martini (1998, p. 116), che invece ha misure da quadro da stanza.

Bibliografia: *The Lynch Collection* ...1969, p. 68, n. 7; M. CHIARINI, in *Gli Uffizi...* 1979, p. 234

8. Digione, Musée Magnin  
*Sacrificio di Polissena* (fig. 245)  
olio su tela, 67 x 84,5 (Inv. 1980.42)

Gli inventari manoscritti del museo avevano colto il carattere veneziano dell'opera (proveniente dalla collezione Maurice Magnin nel 1938), ma indirizzando verso attribuzioni a Sebastiano Ricci, inizialmente, e poi, su parere di Lionello Venturi (1938), a Giambattista Pittoni. Fu infine Hermann Voss a riconoscere nel dipinto la mano di Giambattista Crosato, e come tale è stato infine pubblicato da Andreina Griseri nel 1961. La studiosa vi ravvedeva un sentire accostabile a certe cose romane, "come certi Pittoni giovanili", con "uno spiegamento di forze", degno di un Sebastiano Conca. Ma nella sua trattazione sembra inserire la tela a conclusione della serie di quelle maggiormente legate a Tiepolo giovane, circa 1740, anche se poi nota che la gamma cromatica sarà la medesima che si può rinvenire negli affreschi di Levada e di Ca' Rezzonico. Anche Brejon de Lavergnée punta sulle tangenze tiepolesche per spiegare l'opera, e in particolare con gli affreschi del Palazzo Patriarcale di Udine, tanto che la figura di Polissena sarebbe modellata su quella di Rachele nella scena centrale della galleria udinese, con *Rachele che nasconde gli idoli*. Somiglianza che appare abbastanza superficiale. Mentre Harrison inserisce l'opera tra quelle dubbie, per Paola Mattarolo la tela sarebbe da datarsi al 1733-34, a causa di certe somiglianze individuabili con il *Sacrificio di Ifigenia* dell'Anticamera della Regina della palazzina di Stupinigi. Secondo Martini (1964), invece, la tela segnerebbe il momento di massima vicinanza con Guglielmi, ma attesterebbe anche una curiosa somiglianza con l'opera di Mariotti. Pallucchini (1995), ribadendo le tangenze con l'opera di Pittoni, preferisce spostare l'opera all'ultimo periodo veneziano di Crosato, verso la metà del secolo. Datazione, quest'ultima, sicuramente da preferire, in ragione della particolare scioltezza del colore, che assume fluidità e leggerezza assai diverse dal senso più materico e costruttivo degli anni precedenti. Anche la fisionomia di alcune figure di accompagnamento, specie quelle sulla sinistra, quasi stiracchiate, dalla fattura più improvvisata e di estrema libertà di tocco, come costruite di un solo colpo di pennello, conduce a questa stessa conclusione, potendo ravvisarsi qui come anche nelle tele di Santa Maria del Giglio, o nel *Martirio di una santa* di Bourges, nonché in alcuni comprimari della *Punizione di Uzza* già di collezione Gonzalez-Palacios. Polissena giace seduta al centro, accompagnata dall'ultimo saluto delle compagne, motore immobile di una congerie piuttosto concitata di figuranti, dal sacerdote con le braccia spiegate al fanciullo che si copre il volto addolorato. Alle loro spalle uno sfondo un poco confuso con l'accento di alcune capanne, l'abbozzo di un paesaggio. In quest'opera dal patetismo estenuato, carico di umori appassiti, e delicatezze imprevedute – il volto di bimbo che sbuca dal drappo che copre l'ara del sacrificio –, con l'ostentazione di quei bacili, vasi, e piatti, rivoltati a scintillare in primo piano, non sembra di vedere molto dell'inappuntabile retorica visiva di Giambattista Pittoni. Ma è da accostare al maestro più anziano, invece, la pratica assai diffusa di replicare con varianti minime opere di successo, per diversi committenti. È proprio il caso del quadro di Digione, del quale si conosce una seconda

versione, quasi identica, nel Museo di Rjazan' in Russia, pubblicata da Markova (1980 e 1982). La studiosa era propensa a ritenere primogenito il quadro di Digione, in ragione della maggiore libertà pittorica in esso rinvenibile. Tuttavia, tale stile più bozzettistico, può, in verità, giustificarsi anche in relazione a una datazione posteriore dell'opera, quando l'artista si avvicina al suo ultimo stile. Tanto più che era consuetudine, talvolta, iterare modelli, anche di dimensioni maggiori, in formato ridotto e dallo stile più 'mosso', in ragione di una sensibilità per la pittura di tocco ormai avvertibile tra amatori e collezionisti. La versione di Digione, dunque, si candida ad essere una "replica da modello" della tela di Rjazan', ad essa di poco posteriore.

Bibliografia: GRISERI 1961, p. 62; MARTINI 1964, p. 174, nota 81; MATTAROLO 1969-1970, pp. 225-226; P. ROSENBERG, in *Venise au dix-huitième ...* 1971, p. 149, n. 228; BREJON DE LAVERGNÉE 1980, pp. 64-65; n. 42; MARKOVA 1982, p. 29; MARTINI 1982, p. 488, nota 107; HARRISON 1983, p. 133; GRISERI 1993, p. 153, nota 11; PALLUCCHINI 1995, p. 138; MARTINI 1998, p. 116; KUNZE 1999, p. 429; CRAIEVICH 2005, p. 139.

9. Dronero, Museo Civico Mallé  
*Marte e Venere* (fig. 150)  
olio su tavola, 63,5 x 60 (inv. 94)

La tavola rappresenta l'incontro tra Marte e Venere, con questa che appare al dio morbidamente adagiata su una nuvola, accompagnata da un'ancella che abbraccia una colomba e da Cupido, mentre la consueta piccola brigata di putti fa la propria comparsa ad assistere all'idillio. L'opera è stata correttamente riferita alla mano di Crosato sin dal momento della sua pubblicazione, da parte di Luigi Mallè, che la possedette e che quindi provvide a farne dono al Museo di Dronero, insieme agli altri dipinti della sua collezione, che portò da allora il suo nome. Mallè ipotizzò anche che il dipinto fosse stato pensato come pannello di portantina, giungendo sino a suggerire che l'opera potesse provenire dal Palazzo Reale di Torino. Il bordo in finto oro, che compare ai lati, sembrerebbe confermare la ricostruzione, alla quale concede credito anche Angela Griseri (1995), anche se appare invero impossibile, in assenza di ulteriore più precisa documentazione, confermare la provenienza ipotizzata. Tuttavia, è credibile che la tavola fosse stata pensata come pezzo per una decorazione da inserire in una qualche *boiserie*, la decorazione di una porta, o di uno zoccolo a parete, per una destinazione analoga, in realtà, a quella dei pannelli di Palazzo Reale o a quelli, con scene tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, oggi al Museo Civico di Palazzo Madama a Torino. Le dimensioni pressoché coincidenti con le tavole rappresentanti *Flora*, apparsa nel mercato londinese, e *Apollo e le ore*, nel mercato antiquario padovano, possono invitare a ipotizzare una concezione unitaria per tutte le opere in questione, all'interno di un ciclo avente per soggetto divinità mitologiche. Ad ogni modo, la tela ben si può collocare

nella seconda metà del quinto decennio del Settecento: straordinaria appare l'abilità raggiunta dal maestro nel restituire, sull'amato supporto del legno, una pittura tutta sussulti e sospiri, nel delicato incarnato di Venere, che rivaleggia in candore col manto bianco su cui s'adagia, nel drappo oltremarino che si scopre azzurro in piena luce e nel brillare dell'armatura di Marte. Una pittura di colori roridi, che segna un traguardo straordinario nell'opera del maestro, ben accostabile ad alcuni degli esiti migliori della pittura ad affresco, quali le pitture di villa Marcello a Levada, ma che costituisce anche un recupero, da un punto d'osservazione personalissimo, delle mitologie galanti di Jacopo Amigoni.

Bibliografia: MALLÉ 1968, p. 451; MALLÈ 1974, p. 162; ANG. GRISERI, in *Museo Mallè...* 1995, pp. 80-81; GRISERI 1996, p. 82, nota 28.

10. Firenze, Galleria degli Uffizi  
*Sacrificio di Ifigenia* (fig. 141)  
olio su tela, 42 x 52 (inv. 923)

La tela è giunta agli Uffizi nel 1869 con una generica attribuzione a Giambattista Tiepolo, convertita poi in quella a Bernardino Galliari da Frizzoni (1905). Tale assegnazione è poi sostanzialmente rifiutata da Bossaglia, che nota la differenza dai bozzetti noti del pittore. Nel 1979 infine Marco Chiarini propone il corretto riferimento a Giambattista Crosato, suggerendo la possibilità che possa essere collegato a una prima idea per il *Sacrificio di Ifigenia* di Stupinigi e segnalando altre versioni: quella della Lynch collection (cat. 7), già ritenuta di Carlone, e una nel mercato antiquario torinese (cat. 55). L'impostazione dell'immagine non permette di sostenere l'ipotesi di un collegamento con il soffitto dell'Anticamera della Regina a Stupinigi; d'altronde il pittore sembra essere stato particolarmente sollecitato nel realizzare opere di tale soggetto, tanto che si conosce un'altra versione ancora, entro ampio contesto architettonico, *pendant* di un *Sacrificio di Polissena*, in collezione privata (cat. 28). Rispetto alle altre due tele di medesima impostazione, quella degli Uffizi presenta i legami più stringenti con la tela della Lynch collection, sia per le misure, pressoché coincidenti, sia per i dettagli, del tutto sovrapponibili. Nella versione di collezione privata torinese, pubblicata poi da Martini (1998, p. 116), di dimensioni quasi triple rispetto alle altre due può forse riconoscersi l'opera finale (cat. 55). Il grado di finitura della tela di Firenze, assai maggiore rispetto a quella della Lynch collection, tuttavia, induce a pensare che solo l'opera statunitense sia il bozzetto preparatorio. L'opera in esame potrebbe, più semplicemente, rappresentare una replica da modello, realizzata forse a partire dal bozzetto stesso.

Bibliografia: FRIZZONI 1905, p. 46; E. MICHELETTI, in *Dipinti italiani...1959*, n. 7; BOSSAGLIA 1962, p. 76; M. CHIARINI, in *Gli Uffizi...1979*, p. 234, n. P483; HENIN 2005, p. 234.

11. già Ginevra, mercato antiquario

a. *Bacco e Arianna* (fig. 118)

b. *Ratto d'Europa* (fig. 117)

c. *Atalanta e Meleagro* (fig. 115)

d. *Giasone e Medea* (fig. 116)

olio su tela, 81 x 99

Le tele documentate da alcune riproduzioni conservate alla Witt Library di Londra, sono transitate nel 1938 con l'attribuzione a Claudio Francesco Beaumont alla Galleria Moos di Ginevra. Tre di esse riprendono fedelmente le composizioni del *lambris* di Palazzo Carignano a Torino, ora conservato in Palazzo Madama, mentre il *Bacco e Arianna* – ritenuto rappresentare *Paride e Venere* nell'asta ginevrina – sembra una scena autonoma, slegata da quella serie, a meno che essa non fosse rappresentata in un pannello scomparso. Le scene sono tradotte in un formato maggiore, rispetto ai pannelli torinesi, e maggiormente quadrangolare. A giudicare dalle mediocri fotografie disponibili non è possibile essere categorici in merito all'autografia dei dipinti: alcuni putti, che accompagnano le scene, sembrerebbero più deboli rispetto alla vivacità della pittura crosatiana, tuttavia nei personaggi principali pare di ravvisare i tratti tipici dei suoi protagonisti, così come la presenza di un episodio svincolato dalla serie torinese potrebbe avvallare l'ipotesi di una successiva rielaborazione del pittore. L'ipotesi di riprese autografe un po' stanche sembra al momento la più probabile. Ci troveremmo dunque in presenza di alcune repliche da modello, realizzate dal pittore sulla base del successo incontrato dai pannelli per Palazzo Carignano, peraltro oggetto di riprese e copie (si veda cat. 46), a cui egli avrebbe aggiunto un ulteriore episodio mitologico. In questo, il *Bacco* rimanda all'*Apollo* dell'*Apollo e Marsia* della serie torinese, racchiuso entro il manto svolazzante alle spalle, mentre nel primo piano si assiepano oggetti i più vari: vasi, otri, e bacili, occasione per l'ennesimo sfoggio di capricciosi guarnizioni rococò e abilità mimetiche.

Bibliografia: Ginevra, Galleria Moos, 2 aprile 1938, nn. 2-5.

12. Hartford, Wadsworth Atheneum

*Ratto di Europa* (fig. 119)

olio su tela, 24,7 x 41,9

La tela, acquistata dal Wadsworth Atheneum di Hartford dopo essere transitata nel mercato antiquario (1963), è evidentemente legata al pannello di medesimo soggetto conservato in palazzo Madama a Torino, come notato già da Andreina Griseri (1961), che la reputava

“intessuta di toni trasparenti, e nelle figure e nel paesaggio assai prossima alle iridescenze del Pellegrini, ma più scoperta e ferma nella luce naturale”. Rispetto all'altra versione, già nel mercato antiquario svizzero come opera di Beaumont (cat. 11b), le varianti sono maggiori e anzi il confronto sembra esaurirsi nella ripresa della posa di Europa colta, sopra il toro, nel gesto di sollevare un filo di perle. Così è mutata la posizione di una delle ancelle, vista di spalle in ginocchio mentre sembra sistemare la veste di Europa. Anche l'ambientazione paesistica è più aperta, priva, tuttavia, della veduta marina sulla sinistra, sostituita dalla nota agreste, e quasi demistificatoria, del toro visto da tergo. Non deve sorprendere tale ripresa compositiva in un pittore che non sembra aver disdegnato l'impiego di repliche da modello, come dimostrato per il *Sacrificio di Polissena*, di Digione e di Rajan, o le versioni, del *Sacrificio di Ifigenia*, degli Uffizi e della Lynch collection, così come per la serie dei pannelli di Palazzo Madama, sottoposte a repliche e riprese. Più in generale, il pittore pare abbastanza indulgente in reimpieghi di pose e fisionomie, che ricorrono più volte nel suo repertorio, variando tuttavia l'intonazione cromatica e luministica delle immagini. La corsività di alcuni dettagli, sciolti entro una luce diafana e chiarissima, la morbidezza di un modellato privo di risentiti chiaroscuri, nonché alcune tipologie, come quella del volto dell'ancella che si accosta da dietro a Europa per fermarle al petto i gioielli, sembrano suggerire una collocazione posteriore rispetto al pannello di Palazzo Madama, cui rimane comunque strettamente legato. Una collocazione intorno alla metà del quinto decennio del Settecento, appare, pertanto, la più plausibile.

Bibliografia: Colnaghi, London, *Paintings by Old Masters*, 16 maggio-15 giugno 1961, n. 13; GRISERI 1961, p. 57; *Accessions of American...* 1963, p. 265; A. GRISERI in *Mostra del Barocco...* 1963, p. 80, n. 141; MATTAROLO 1969-70, p. 226; B.B. FREDERICKSEN, F. ZERI 1972, p. 61; HARRISON 1983, p. 135; KUNZE 1999, p. 429

13. già Karlsbad, Collezione Arthur Maier

*Antonio e Cleopatra* (fig. 231)

olio su tela

L'opera, raffigurante l'incontro tra un soldato e una splendida regina in una corte animata da ancelle, putti, paggi, armigeri e sacerdoti, rappresenta verosimilmente l'incontro tra *Antonio e Cleopatra*. L'opera, già appartenuta alla collezione di Arthur Maier a Karlsbad con un'attribuzione a Giambattista Pittoni (ma forse successivamente in collezione privata a Colonia, si veda annotazione manoscritta alla fotografia conservata nella cartella Andrea Celesti della Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze), è da attribuire senza esitazione a Giambattista Crosato. I confronti instaurabili con le opere della maturità, in specie gli affreschi di tematica storica, e segnatamente il ciclo di villa Maruzzi a Levada, possono suffragare tale attribuzione: la Cleopatra al centro è prossima alla sposa della scena con il *Matrimonio di Alessandro e Rossane*, e così il gran sacerdote che presenzia alla scena.

La figura di soldato alle spalle della regina, con l'elmo ben calcato in testa è vicino all'Alessandro che si ripropone a più riprese nelle scene di Levada e così i fanciulli che si inginocchiano sono i medesimi bambini protagonisti degli episodi più gustosi dipinti in villa. Interessante l'idea della collocazione di spalle di uno dei protagonisti, in controluce, che si staglia nitidamente sull'abbagliante luminosità al centro, secondo un espediente che ritroviamo anche nello stesso *Matrimonio di Rossane e di Alessandro* e nell'*Apelle ritrae Campaspe* di Levada. La tela è una delle più interessanti realizzazioni dell'ultimo periodo di Crosato, da datare verosimilmente entro la prima metà degli anni cinquanta, in parallelo con gli affreschi di Ca' Baglioni a Venezia, e della stessa villa Marcello a Levada, e costituisce una testimonianza interessante della sua interpretazione di un soggetto storico, in un'opera da cavalletto, negli anni in cui dovette essere maggiore l'influenza delle teorie algarottiane. Vi ritroviamo la medesima declinazione di un mondo infantile, chiamato all'improvvisato allestimento di un soggetto storico, fra tenerezze e abbandoni sentimentali.

Bibliografia: KLETZL 1931, p. 152, fig. 82

14. Levada, villa Maruzzi Marcello

A) SALONE

*Olimpo* (figg. 234-236)

*Alessandro e il cadavere di Dario* (fig. 238)

*Nozze di Alessandro con Rossane* (figg. 239, 242)

*Alessandro e la famiglia di Dario* (figg. 237, 241)

*Apelle ritrae Campaspe* (fig. 240)

affresco

Sul soffitto del grande salone al primo piano dell'edificio, vasto affresco con la rappresentazione delle divinità dell'Olimpo poste su nuvole. Al centro, Giove e Giunone sono appena scesi dal carro, sorvegliato da Iride, accompagnati da Ebe e Mercurio. Nella parte destra, in senso orario, riconosciamo Flora, Nettuno, Apollo e Diana, Cerere e Bacco, mentre nell'angolo inferiore, quasi nascosto dalle nuvole è Saturno. Dalla parte opposta, altre divinità – vi si intravedono Venere, Vulcano, Teti (o Anfitrite), Marte – sono accompagnate da altre allegorie come quelle delle Scienze e delle Arti (riconoscibili in particolare la Poesia e l'Astronomia), e, incoronata d'alloro da una figura alata planante sopra di lei, nonché accompagnata dalla Fama, Minerva-Atena. Alle pareti, entro incorniciature in stucco, sono episodi legati alle vicende di Alessandro Magno, in gran parte tratti dalle *Vite* di Plutarco (ad eccezione dell'*Apelle ritrae Campaspe* che deriva da Claudio Eliano). Sulla parete orientali, ai lati dell'ingresso, sono gli episodi di *Alessandro e il cadavere di Dario* e le *Nozze di Alessandro con Rossane*. Sulla parete opposta, invece, rispettivamente, *Alessandro e la famiglia di Dario* e *Apelle ritrae Campaspe*.

Il primo a segnalare gli affreschi fu Nicola Ivanoff nel 1951 che potè assegnarli a Giambattista Crosato su base stilistica, instaurando confronti con gli affreschi del salone da ballo di Ca' Rezzonico e notando i tratti fisionomici inconfondibili come “quelle caratteristiche teste larghe a pallina con nasetti in su, curiosa sopravvivenza del grottesco barocco, probabili echi mazzoniani trasmessi da G.A. Pellegrini”. Lo studioso evidenziava anche possibili contatti con Andrea Celesti e notava una esecuzione “più castigata” per quanto concerne il soffitto. Tuttavia anche un semplice sguardo a questa parte della decorazione rivela la presenza di cadute e manomissioni, confermate successivamente dal ritrovamento di Lina Padoan Urban di un carteggio di Giovanni Carlo Bevilacqua che precisa di avere rifatto la quinta parte dell'affresco verso tramontana nel 1840 per il marchese Costantino Maruzzi (Zava Boccazzi 1969; Pavanello 1972: “Nel Palazzo del Nobil Sig: r March: e Costantino Maruzzi in Levada distretto delle Badoere in Trivigiana, rinnovai il gran quadro della sala ch'era dipinto dal Crosato”, testimonianza che è venuta a confermare in modo definitivo l'intuizione di Ivanoff). La parte settentrionale dell'affresco è, in effetti, quella maggiormente compromessa, ma anche nell'estremità meridionale e attorno al gruppo di Venere si segnalano cadute d'intonaco e parti perdute. Qua e là qualche durezza incongrua al fare di Crosato – la figura di Diana, per esempio – possono indicare un intervento di ridipintura ma per la maggioranza delle parti restanti lo stato di conservazione appare discreto. Più complicato è parso dare adeguata collocazione cronologica agli affreschi. Ivanoff proponeva genericamente una datazione *ante* 1755. Allo stesso modo, per Pallucchini (1960), a favore di una datazione tarda sono i molti richiami all'affresco di Ca' Rezzonico, anche se il tono appare ancora diverso, più scanzonato, mentre Mazzotti riteneva possibile una collocazione al 1736, data del primo rientro di Crosato dal Piemonte. Così anche Martini (1964) aveva inizialmente proposto che gli affreschi fossero stati dipinti intorno al 1736, ricalcando “modelli ricceschi e tiepoleschi che ci ricordano i modi del Fontebasso”. Anche Prececutti Garberi è per una datazione all'ultima fase dell'attività, ritenendo che la “concitazione di tocco” e il “cangiantismo cromatico”, estranei agli affreschi piemontesi, non possano che essere un momento d'arrivo, prossimo alla fase conclusiva rappresentata, secondo la studiosa, dagli affreschi di villa Tornì a Mogliano. Così, vicino alla decorazione del salone di Ca' Rezzonico, intorno al 1752, erano riproposti da Zava Boccazzi nel volume sugli *Affreschi delle ville venete* del 1978, datazione che ha sostanzialmente resistito, con pochi oscillamenti, come il leggero posticipo proposto più recentemente da Pallucchini (1995) che ritiene gli affreschi successivi anche alla decorazione di Ca' Rezzonico. Secondo lo studioso le quattro scene sarebbero “state scelte con l'intento di tener desta l'attenzione dello spettatore con la varietà delle situazioni psicologiche: dal drammatico al patetico, dal festoso all'ironico”. Come osservato in precedenza da Zava Boccazzi, gli affreschi rappresentano anche l'adeguamento del pittore alla tendenza erudita di soggetti di storia, che si viene ad affermare intorno alla metà del secolo, in accordo con le predilezioni di Francesco Algarotti e i traguardi tiepoleschi a villa Cordellina e nel *Banchetto di Cleopatra* di Melbourne. A dire il vero l'insistenza su una certa contiguità con le prove tiepolesche è luogo comune della critica, sin dalle



osservazioni di Ivanoff, sebbene tutti i commentatori ne rivelino, in verità, la distanza di sensibilità e di linguaggio stesso. In precedenza, la stessa Zava Boccazzi (1969) era tentata di aggiungere ai legami con l'opera tiepolesca anche una possibile derivazione da alcuni estrosi modelletti giovanili, affrettandosi tuttavia a rilevare la distanza di un "sapore fresco e immediato dello schizzo che il Crosato, come mai il Tiepolo, seppe conseguire nella parete dipinta". Così, Precerutti Garberi rilevava per l'*Alessandro e il cadavere di Dario* un ricordo della *Presa di Cartagine* di Tiepolo per Ca' Dolfin, e anche Pallucchini notava recuperi dal Tiepolo giovanile, in particolare per il corpo di Dario. Ancora la medesima studiosa, riteneva che anche nell'*Apelle ritrae Campaspe* traspaiono i modelli tiepoleschi delle tele di Montreal e del Louvre, mentre le *Nozze* sarebbero memori di alcuni banchetti dell'artista suo coetaneo. Zava Boccazzi (1979) ha potuto riassumere tale possibile rete di riferimenti nella definizione di "pseudo-tiepolismo", in cui il modello viene piegato ad esiti espressivi e ad una tecnica dell'abbozzo che appare in verità per lo più estranea al fare di Tiepolo, in ispecie in questi stessi anni in cui si presume sia eseguito il ciclo di Levada.

Un esame alle possibili fonti visive di Crosato per le scene storiche di villa Maruzzi può rivelarci come, in realtà, il ventaglio delle opzioni e dei rimandi possa essere più ampio di quanto sinora considerato. La stessa scena con *Apelle ritrae Campaspe*, potrebbe trarre qualche spunto dalla stampa di Francesco Fontebasso (incisa da Giorgio Fossati), di analogo soggetto, del 1744, in particolare per la posizione di Apelle, di spalle, e l'insieme dell'apparato scenografico dispiegato in entrambe le scene, dal cuscino posto sotto i piedi di Campaspe, al vaso antico, al cane, tutti elementi presenti anche nell'affresco di Crosato ma tradotti entro un gusto estroso ed eccentrico certo assente nel precedente. Così, *Alessandro e il cadavere di Dario*, può essere, per il dettaglio del corpo riverso a terra, debitore di certe invenzioni di Tiepolo giovane, ma il rimando più significativo sembra alla tela di Giambattista Piazzetta realizzata per palazzo Pisani. Il gesto di Alessandro, in particolare, già citato nello Jefe di uno scomparto monocromo della parrocchiale di Ponte di Brenta, è ripreso anche qui a Levada, rielaborato con un'accentuazione sentimentale che sembra sfiorare il tratto irrisorio. Anche certe fisionomie, come quella del paggetto che presenzia al macabro ritrovamento, e, più in generale, il recitativo patetico sembrano essere debitori della fase tarda della produzione di Piazzetta, nei riguardi della quale il ciclo di Levada sembra una sorta di controcanto ironico, che accentua la gestualità di quel metro eroico e magniloquente in modo quasi parossistico tanto quanto le iridescenze multicolori ne sembrano l'opposto sul versante stilistico. Le scene si accoppiano a due a due: due scene aventi per soggetto le vicende 'belliche' di Alessandro, sono affrontate sul lato nord; le altre due scene, dell'Alessandro 'privato', sono invece sul lato meridionale. Le prime si svolgono all'aperto; le seconde in fantasiosi interni, caratterizzati talvolta da gustose notazioni d'arredo: le *Nozze di Alessandro e Rossane* sono realmente ambientate entro uno spazio con tanto di loggiato veronesiano che ha un sapore di ripresa tiepolesca. Nel primo piano tuttavia ecco uno dei celebri vasi con guarnizioni, già frutto dell'invenzione crosatiana a Mogliano, e così presente anche nell'*Apelle ritrae Campaspe*, ove l'accentuazione bizzarra è maggiore, essendo il vaso

illustrato da una cineseria, e accompagnato dal Cupido pronto a scoccare la freccia. Qui lo spazio è dominato dalle due colonne tortili del portico che ombreggia la scena, con i basamenti con rilievi scolpiti, mentre la ringhiera di ferro battuto, identica a quella che il visitatore incontra per salire al salone in villa, colloca immediatamente questo spazio esotico entro le mura di famiglia. Mariuz (2000) avvertiva giustamente nell'insieme "un che di domestico, come lo spettacolo fosse allestito in casa ... facendo recitare alla padrona, dama galante e di spirito, la parte di Campaspe".

All'epoca presumibile di esecuzione degli affreschi, intorno alla metà del Settecento, la villa apparteneva alla ricca famiglia di origine greca dei Maruzzi, che l'avevano acquistata nel 1725 (per un profilo dettagliato si vedano De Vincenti, Guerriero 2001; notizie anche in Rigon 2003). Ricchi commercianti, essi conobbero proprio in questi anni una rapida ascesa, agevolata dai favori finanziari ad Austria e Russia, che condusse poi Pano Maruzzi al titolo di marchese, nel 1764, e al ruolo di console russo a Venezia. Nato nel 1720 da Anastasio, sarà poi, per Caterina II, anche importante consigliere nell'acquisto di opere d'arte. Come osservano Monica De Vincenti e Simone Guerriero, il tema delle storie di Alessandro, piuttosto frequentato nella decorazione pittorica intorno alla metà del secolo, assume a Levada un significato particolare legato all'origine della famiglia, peraltro impegnata attivamente per favorire in Europa una politica di liberazione della Grecia dalla dominazione turca. Alessandro può rappresentare per i Maruzzi il simbolo della cultura ellenica in grado di espandersi e di convivere con le altre. Sul soffitto, non pare privo di significato il rilievo dato alla figura di Minerva-Atena, come se l'intero Olimpo fosse accorso per rendere omaggio allo spirito stesso della Grecia.

Per quanto riguarda la datazione degli affreschi appare arduo stabilire se essi precedano o seguano gli affreschi di Ca' Rezzonico, ma non sembra errata l'intuizione di Pallucchini che vi vede un'ulteriore evoluzione del linguaggio pittorico del maestro, rispetto al salone da ballo del palazzo veneziano, così che una collocazione intorno al 1753, anno in cui i Maruzzi stavano restaurando il complesso con il rifacimento dell'oratorio (come compare sull'iscrizione in facciata), sembra pertanto la più verosimile. Riguardo il confronto con Ca' Rezzonico, v'è da dire che, sul piano della morfologia delle figure e della stessa sostanza pittorica, appaiono maggiori le affinità delle divergenze, anche tenendo conto dell'obiettiva differenza tra i due cicli. A Ca' Rezzonico Crosato si trova a lavorare in stretta collaborazione con il quadraturista, verosimilmente Girolamo Mengozzi Colonna; a Levada, invece, torna ad affrontare il problema della decorazione soffittale senza alcuna mediazione architettonica, come, in precedenza, era stato solo nell'anticamera della Regina della palazzina di Caccia di Stupinigi, con il *Sacrificio di Ifigenia*. Il problema è risolto in modo sostanzialmente differente senza il ricorso a figure poste lungo in cornicione a mediare tra lo spazio esperito dal visitatore e quello dipinto; bensì attraverso un digradare di piani, dal primo, il più vicino a chi si inoltra nell'ambiente una volta salite le scale, condotto con un forte chiaroscuro, all'ultimo immaginato con tinte più tenui ed evanescenti. È dunque un affresco progettato secondo una visuale privilegiata, che non si offre a una contemplazione da tutte le posizioni

possibili all'interno della sala. Si tratta invece di una visione che affonda in profondità e che crea una sorta di successione piramidale delle figure, la cui base è composta dalle divinità collocate sulle nuvole in primo piano. Non è stato sufficientemente valutato sinora che, benchè manchi la 'multidirezionalità' di certi affreschi tiepoleschi, come ad esempio nella volta dello scalone di Würzburg, l'opzione scelta da Crosato rappresenta una novità considerevole, e una rielaborazione semmai della struttura 'a nastro' con cui era stata pensata dallo stesso Tiepolo la volta della galleria di Palazzo Clerici. Il soffitto del salone di villa Maruzzi a Levada è una parola piuttosto nuova nel genere, considerata l'estensione della superficie dipinta e la totale assenza di elementi quadraturistici. Attraverso una concatenazione di gesti, una disposizione di grande naturalezza dei vari gruppi, senza forzature, e un attento dosaggio della luce, Crosato riesce ad organizzare lo spazio, evitando il rischio di dispersione. Ben diverso il problema che si poneva al pittore per le scene storiche delle pareti del salone: qui i vari episodi della vicenda di Alessandro erano tradotti nel più comune formato del "quadro riportato", perfettamente integrato nella decorazione dall'incorniciatura in stucco. I quattro riquadri longitudinali disposti ai lati degli ingressi principali, sembrano in qualche modo riproporre nell'affresco la tipologia del quadro da portego. È in essi che Crosato rivela una tecnica straordinaria, che costituisce il traguardo ultimo di un processo di 'scomposizione per colori' della forma che avevamo visto agire sin dagli affreschi di Stupinigi, ma, soprattutto, sin dai pannelli con storie delle *Metamorfosi* del Museo Civico di Palazzo Madama a Torino. Se confrontata con qualsiasi altro frescante veneziano di quegli anni, tale tecnica non ha possibilità di confronto e, come è stato notato correttamente da Zava Boccazzi, è estremamente distante anche da quella tiepolesca, che mai ha conosciuto una tale prossimità alla tecnica dell'abbozzo. Crosato sembra perseguire effetti prossimi al pastello, come se ogni colore rifulgesse puro accostato ad altri, senza mediazione di tonalità diffusa, formando i volumi attraverso l'accostamento di tocchi di colore, di luce, e una varietà impressionante di segni, che riescono a restituire all'affresco la libertà di una pittura su tavola o su tela (Pallucchini 1995): sgocciolature, quasi, che restituiscono l'impressione di una felice improvvisazione, con associazioni di estrema audacia, tenute su tonalità fredde e acidule. Gli effetti di cangiantismo sulla veste di raso Campaspe, i fiotti di luce trapassante sui volti delle imploranti della famiglia di Dario all'ombra della tenda, l'esplosione cromatica dell'Apelle, variopinto e fantasioso come l'ala di una farfalla rara o come la somma dei colori mischiati sulla tavolozza di un pittore, rappresentano uno sfoggio virtuosistico che rappresenta uno dei vertici della pittura europea del secolo. Così come unico, e del più alto grado di originalità, appare il tono stesso del racconto, la sensibilità per i fanciulli improvvisati interpreti di soggetti aulici, per sentimenti a 'fior di pelle' che mischiano spontaneità e ostentazione, tali da qualificare il salone di villa Maruzzi come uno dei luoghi più alti della civiltà artistica settecentesca.

Bibliografia: GLORIA 1862, II, p. 222; IVANOFF 1951, pp. 170-171; MAZZOTTI 1953, p. 221; IVANOFF in *Pitture murali...* 1960, pp. 135-136; PALLUCCHINI 1960, p. 29; MARTINI 1964, p.

37; GARAS 1965, p. 299; GABRIELLI 1966, p. 123; MAZZOTTI 1966, p. 219; TAMBURINI 1966, p. 123; GRISERI 1967, p. 336, nota 13; MALLÈ 1968, p. 452; MORASSI 1968, p. 21; PRECERUTTI GARBERI 1968, pp. 45-46; ZAVA BOCCAZZI 1969, p. 276; MATTAROLO 1969-1970, pp. 155-166, 219; PAVANELLO 1972, p. 71; PILO 1976, p. 151; ZAVA BOCCAZZI 1978, p. 67; *Gli affreschi nelle ville...* 1978, p. 178, n. 84; BRUSATIN 1980, p. 206; MARTINI 1982, p. 488, nota 106; HARRISON 1983, pp. 72-74; D'ARCAIS 1985, p. 240; MARINELLI 1989, p. 162; TORRESAN 1989, p. 688; FOSSALUZZA 1990, p. 165; VON LANGEN 1991, p. 14; PIETROPOLLI 1992, p. 23; LUCCO 1995, p. 395; PALLUCCHINI 1995, pp. 140-142; KUNZE 1999, p. 429; MARIUZ 2000, p. 11; *Ville venete...* 2001, pp. 408-409, n. PD404; COLONNA PRETI, COLONNA PRETI 2001, p. 86; DE VINCENTI, GUERRIERO 2001, p. 187; VON HEYL 2002, p. 86; RIGON 2003, p. 6; MAGRINI 2004-2005, p. 147; TIOZZO 2006, pp. 19-29; F. PEDROCCO, in *Gli affreschi nei palazzi...* 2008, pp. 368-369

## B) VANO SCALE

*Ninfeo* (fig. 243)

affresco

Il solo a segnalare l'intervento di Crosato nel vano scale è Ivanoff che, pubblicando gli affreschi del salone, rammenta anche il "bellissimo chiaroscuro" dello scalone. Si tratta dell'ennesima prova di un'abilità nella realizzazione di finte sculture, che qui si propone come una straordinaria variazione sul tema. Con felice invenzione il pittore finge, attraverso l'utilizzo di un monocromo verde, un ninfeo o, più semplicemente, un lavamano in bronzo nel quale è raffigurata una sorta di *Anfitrite* bambina, con rami di corallo tra i capelli, a cavallo del suo delfino mostruoso, in compagnia di due piccoli compagni di giochi.

Bibliografia: IVANOFF 1951, pp. 170-171;

15. già Londra, mercato antiquario

*Allegoria della Primavera e dell'Inverno* (fig. 230)

olio su tela, 60 x 44,9

Il bozzetto è transitato nel mercato antiquario londinese con l'attribuzione a Jacopo Guarana. Spetta invece a Giambattista Crosato, come si può bene intuire dalla particolare tipologia dei personaggi chiamati a interpretare questa allegoria della Primavera – rappresentata da Flora, in alto, mentre, aiutata da alcuni putti, sparge fiori – che, con il globo terrestre sullo sfondo, scaccia l'Inverno, un vecchio chino che abbassa lo sguardo allo sfolgorare della luce della fiaccola di uno dei piccoli assistenti della dea. La Flora presenta qualche tratto in comune con l'analoga realizzazione del soffitto del salone da ballo di Ca' Rezzonico. I putti sciamanti, con le accensioni di luce sulle estremità, la particolare consistenza liquida del colore, i bianchi sfolgoranti e gli affondi in una preparazione verdastra rivelano la tela come un'opera delle più tipiche del maestro. Le dimensioni e l'accenno di sagomatura tutt'attorno, nonché la progettazione del sottinsù di tutte le figure, tradiscono il bozzetto per un soffitto di cui questa

è l'unica testimonianza recuperata, ancor più importante in quanto rappresentante l'unico esemplare noto – insieme forse, ma, per un quadro da stanza, al *Sacrificio di Ifigenia* già nella Lynch collection (cat. 7) – di un genere che certo egli deve aver praticato con frequenza, in relazione al gran numero di decorazioni ad affresco realizzate. L'operina si rivela di straordinaria qualità non appena si consideri la finezza di certi passaggi di luce, incandescenti, sulle dita protese dell'Inverno e sfolgoranti sui bianchi e i rosa di quel curioso musicista che, sospesa l'esecuzione, se ne sta al centro della scena a contemplare lo spettatore, poggiato al suo violino, con pensosa aria di sfida. Vi rintracciamo, benchè virata in scuro, con maggiore compiacimento chiaroscurale, la stessa sprezzatura pittorica di certe tavole, come quelle, probabilmente collegate, di Dronero e di collezione privata, rappresentanti *Marte e Venere*, *Apollo e le Ore*, *Flora*. I legami con il soffitto di Ca' Rezzonico, egualmente, suggeriscono una collocazione piuttosto avanzata, al principio del sesto decennio.

Bibliografia: Sotheby's, London, *Old Master Painting*, 2 novembre 2000, p. 76, n. 89

16. già Londra, mercato antiquario  
*Flora* (fig. 151)  
olio su tavola, 63,5 x 60

La tavola, comparsa nel mercato antiquario londinese con la corretta attribuzione a Giambattista Crosato, rappresenta Flora che sparge fiori, sospesa su una nuvola, ai margini di un boschetto, accompagnata dal corteggio di Cupido e di vari putti. Come osservato a proposito dell'*Apollo e le Ore* di collezione privata e del *Marte e Venere* del Museo Civico Luigi Mallè di Dronero, anche questa tavola, dalle misure quasi identiche, potrebbe essere appartenuta alla decorazione di una porta (o dello sportello di una carrozza), come di un *lambris*, sul tipo di quelle che Crosato aveva realizzato a Torino, per palazzo Carignano (oggi al Museo Civico di Palazzo Madama), o nello stesso Palazzo Reale. A prescindere da un'ipotetica destinazione piemontese per la tavola, sembra ad ogni modo da ipotizzare una collocazione sullo scorcio del quinto decennio per la tavola in esame, dal momento che la pittura di Crosato qui appare caratterizzata da una grande libertà di stesura del colore, che la rende anche stilisticamente associabile alle altre tavolette ora ricordate. Dal punto di vista tipologico e compositivo è possibile ravvisare un'impostazione della figura principale assimilabile a quella che il maestro andava proponendo in alcune soluzioni per la decorazioni di soffitti, come ad esempio nella Giunone di Ca' Baglioni a Venezia, con una gamba raccolta sotto la veste, l'altra a sbucare a penzoloni, componendo una figura di estrema grazia.

Bibliografia: Sotheby's, London, *Old master paintings*, 1 aprile 1992, n. 173.

17. già Milano, mercato antiquario

*Madonna con il Bambino con san Nicola di Bari e un santo vescovo benedettino* (fig. 69)  
olio su tela, 65 x 50

La tela, comparsa nel mercato antiquario con un'attribuzione a Francesco Zugno, è stata correttamente riferita alla mano di Giambattista Crosato da Adriano Mariuz, che ne notava contestualmente anche lo schema da sacra conversazione cinquecentesca, secondo modalità divulgate nel Settecento da Sebastiano Ricci, al quale pure si richiama il san Nicola e l'architettura con statua nella nicchia in fondo. Lo studioso evidenziava, anche in questa operina, la capacità di infondere un "soffio di patetismo" nel volto della Vergine, con l'idea dell'ombra che la raggiunge dal tendaggio teso da un putto alle sue spalle. Si ritrova un po' il medesimo schema della *Madonna con il Bambino, sant'Antonio e santo vescovo* della Pinacoteca Vaticana, seppur privo di quegli elementi di originalità lì ravvisabili. Anche in un'opera di non grande impegno come il quadro in questione, si ritrovano tuttavia quegli elementi di 'distrazione' tipici del linguaggio di Crosato come ad esempio i putti che reggono il libro e le sfere d'oro, attributi di san Nicola, quasi stessero giocando con essi. Il volto della Vergine si richiama a certi suoi come la *Madonna con il Bambino* di collezione privata romana pubblicata da Martini. La ripresa veronesiana, abbastanza esplicita, l'interpretazione tutta in chiaro dell'immagine, può suggerire forse una collocazione nella seconda metà del quarto decennio del secolo.

Bibliografia: Finarte, Milano, 30 maggio 1991, n. 77; MARIUZ 1993, p. 89

18. già Milano, collezione privata

*Compianto sul Cristo morto* (fig. 203)  
olio su tela, 174 x 110

La tela, dopo essere stata illustrata nel 1925, nel corso di un'esposizione antiquaria triestina, fu sottoposta all'attenzione della critica da Riccoboni (1957) che la propose con un'attribuzione a Giuseppe Bazzani, sottolineandone la straordinaria forza drammatica che "non trova riscontri per potenza e intensità emotiva" in tutto il Settecento, tanto che il pittore avrebbe qui "superato se stesso". L'attribuzione fu giudicata "assai vaga" e decisamente respinta da Tellini Perina nella sua monografia sul maestro mantovano. L'opera fu poi pubblicata con la corretta attribuzione a Crosato già nel Catalogo Relarte dell'autunno 1964, in cui si riportava un'attribuzione di Roberto Longhi, che ne notava affinità con il clima patetico di Bencovich e di Piazzetta. Si proponeva lì una collocazione cronologica tra 1736-39, cioè agli anni veneziani dopo il ritorno dal primo soggiorno torinese. La tela è stata poi segnalata come inedito di Crosato da Pilo che aveva proposto un'identificazione con il quadro di analogo soggetto presente in collezione Algarotti, così descritto nel catalogo settecentesco della raccolta "Cristo morto steso sopra un panno lino, un lembo del quale è sostenuto da un

Angiolo che con la veste si copre gli occhi piangenti per non mirarlo. Altri angioletti gli bacciano le piaghe. Quadro di bellissima composizione”. Ma, a parte la descrizione non perfettamente coincidente con il quadro in questione anche le misure, come osserva giustamente Moretti, confortato da Mariuz – segnalano l’impossibilità di identificarlo con la tela Algarotti, che era di circa 60 x 49 cm. A questi dati si aggiunge la testimonianza, riportata da Riccoboni e da questi ritenuta degna di fede, secondo la quale il dipinto proveniva dal convento di San Michele ad Este. La tela potrebbe essere una piccola pala d’altare o, più verosimilmente, un dipinto per la devozione privata delle suore del convento. Se a ciò si aggiunge l’esistenza di un’incisione di Giacomo Leonardis da un dipinto di Crosato (cat. P6), perfettamente rispondente, invece, alla descrizione del dipinto di proprietà di Algarotti, viene necessariamente a cadere l’identificazione proposta da Pilo. Tuttavia, il confronto con l’incisione di Leonardis permette di comprendere come nella tela in esame si trovi espressione di una sensibilità e di una composizione molto prossima al quadro collezionato dal celebre erudito: il corpo del Cristo mollemente adagiato, il languoroso patetismo a cui si abbandonano gli angeli che baciano le piaghe al Salvatore, il *topos* della figura lacerata da un dolore inespriabile e irrapresentabile che, per tale ragione, si copre il volto con un lenzuolo. Ci troviamo perfettamente all’interno di quella poetica degli affetti che Algarotti propugnava attraverso i suoi scritti e i consigli offerti, direttamente o indirettamente, agli artisti suoi protetti. Nel caso di Crosato, Francesco e Bonomo dovettero comprendere quanto il pittore fosse predisposto a dare espressione a tale nuova istanza di rappresentazione dei sentimenti, e, in parallelo ai drammatici episodi dell’*Iliade* che gli chiesero di raffigurare nella propria villa di Carpenedo, sollecitarono l’artista a tematiche altamente patetiche anche nel campo della pittura sacra. Se l’ispirazione per il meraviglioso busto del Cristo illuminato al centro può ancora risentire di certe soluzioni neo-tenebrose apprese nella giovinezza – si veda il *San Sebastiano curato dalla pia donna* –, rinnovate magari attraverso l’attento studio di alcuni, più recenti capolavori piazzetteschi – il cadavere di Dario nella celebre tela di Piazzetta per i Pisani – l’opera ha poche possibilità di paragone con l’arte religiosa del Settecento veneziano e sollecita semmai confronti con certa arte centro-italiana. In particolare alcune *Pietà* di Francesco Trevisani, o di Corrado Giaquinto, possono ragionevolmente proporsi quale modello ideale di una composizione di questo genere, mentre l’abbandono drammatico può semmai riallacciarsi alla cultura pittorica oltralpina di area germanica. Ciò induce, una volta di più, a considerare l’originalità dell’arte di Crosato, che proprio grazie a un’innata predisposizione per il racconto sentimentale e alle diverse esperienze intelligentemente assimilate nel corso dei ripetuti soggiorni a Torino – dove, peraltro, la pittura di Francesco Trevisani era tenuta in grande considerazione – riuscì a creare uno stile che è quasi la quintessenza di un certo rococò internazionale che coinvolge un gran numero di artisti che vanno dall’area lombarda di un Petrini a quella austriaca di un Maulpertsch o di un Troger, anticipando, in una qual certa misura, soluzioni che troveranno matura espressione più avanti nel corso del secolo. Si nota, egualmente, una prossimità con analoghe soluzioni più facilmente riscontrabili nel campo della statuaria che in quello della pittura, e se Pilo era

incline a riconoscere nel gruppo della Madonna con il corpo del Cristo analogie con certe terrecotte di Morlaiter (Pilo 1976, p. 151), la vicinanza sembra assai maggiore per alcune invenzioni di Giovanni Marchiori, egli stesso protetto degli Algarotti, come ad esempio la *Pietà* di Strigno (fig. 264). Per quanto riguarda la datazione dell'opera in questione, non sembra possano esservi dubbi in merito a una collocazione intorno a quel 1750 in cui i rapporti con gli Algarotti sembrano farsi più intensi, in ragione della prossimità compositiva con l'opera ricordata nel catalogo della raccolta e delle sollecitazioni di cui Crosato sembra qui raccogliere. Le fisionomie dei volti, sospirosi, con le labbra aperte, le palpebre semichiusure, sono le medesime delle scene dell'*Iliade* di villa Algarotti a Carpenedo, e così l'insistenza sul panneggio raccolto, la moltiplicazione delle pieghe, che tendono a ridimensionare la volumetria delle figure, permette di associare il dipinto alla *Madonna*, già di collezione Goudstikker ad Amsterdam, che è assai prossima, anche tipologicamente, con la Vergine del quadro in questione. In comune con tale opera devozionale, essa possiede anche la straordinaria ambientazione dei personaggi, isolati in una notte senza luci, quasi 'caravaggesca', così che il gruppo, pure caratterizzato da colori accesi quali il rosso e l'azzurro per il manto della Madonna, emerge violentemente nel primo piano, aumentando la concentrazione drammatica dell'immagine.

Bibliografia: *Catalogo illustrato...* 1925, n. 93, tav. XXI; RICCOBONI 1957, pp. 14-17; *Maestri italiani del '600...* 1964, p. 28, fig. 12; TELLINI PERINA 1970, p. 81; PILO 1976, pp. 146-151; MORETTI 1987, p. 218, nota 12; MARIUZ 1993, p. 91, nota 12.

19. già Milano, collezione privata  
*Ritrovamento di Mosè* (fig. 57)  
olio su tela, cm 234 x 324

La tela è stata pubblicata da Egidio Martini nel 1982 anche se essa era già transitata presso l'antiquario Mazzoleni di Milano nel 1974, con una perizia di Antonio Morassi che individuava correttamente l'autore in Giambattista Crosato (fotografia nella Fototeca Federico Zeri di Bologna, cartella Crosato, inv. 133176). Secondo Martini il dipinto è da avvicinare al *Sacrificio di Polissena* di Digione, "ma con un respiro e una costruzione formale più elaborata" e all'altro *Ritrovamento di Mosè* di Palazzo Madama, tutte da considerare dell'ultimo periodo veneziano, invece che del primo tempo piemontese come voleva Zampetti (1969, p. 194) a proposito della tela di Torino. Tuttavia proprio il confronto con la tela di Digione, opera da confermare alla maturità del pittore, permette di anticipare considerevolmente la cronologia del dipinto in questione. La robustezza delle figure, la salda volumetria e l'invasività con cui accampano il primo piano, quasi saturando gli spazi, entro un impianto chiaroscurale animato, con squarci e raggi passanti, segnano nettamente la distanza dal mondo di tinte disciolte e quasi fuse che si ravvisa nella tela francese e suggeriscono confronti con l'impostazione di certe sovrapposte realizzate a Villa della Regina.



Così la tipologia dei volti femminili, dai tratti squadrati, le sopracciglia arcuate che fanno tutt'uno con i lunghi nasi, e le palpebre abbassate, identificano una tipologia fisionomica che rintracciamo agevolmente nelle prime opere note del maestro, anche nei primi affreschi di Ca' Pesaro o di Stupinigi. Anche la struttura stessa del gruppo di figure con la posizione dell'ancella in primo piano, di spalle, a mo' di *repousoir*, replica un'impostazione che si ritrova nelle opere giovanili del maestro, come ad esempio nell'angelo reggicero del *Transito di san Giuseppe* già di collezione privata ungherese, o della stessa versione del soggetto nella pala oggi a Santa Giustina a Monselice. Si tratta di una scelta compositiva che può risultare estranea, per certi aspetti, alla cultura rococò più matura e riallacciarsi, invece, a certo accademismo di primo Settecento, come ad esempio compare in certe composizioni di Angelo Trevisani. Anche tale elemento, dunque, può indicare una collocazione preferenziale per questa tela agli anni trenta del Settecento, forse in prossimità degli studi che egli stava compiendo in previsione della *Raccolta* di Pietro Monaco, alla quale collaborò disegnando per la traduzione incisoria proprio il *Ritrovamento di Mosè* Grimani di Paolo Veronese (oggi a Dresda; si veda Apolloni 2000, p. 252), già pronto per il fascicolo del 1739. Crosato sembra riutilizzare in ordine sparso gli elementi presenti nella tela veronesiana: l'alabardiere viene occultato in posizione secondaria, rispetto al gruppo centrale, ove egli dà voce all'espressione degli affetti, con il tenero compiacimento dell'ancella che, accanto alla Regina, si protende verso il fanciullo appena strappato alla corrente del Nilo. Più precisa appare la citazione del nano moro e dei cani, a destra, che quasi ricalcano il precedente cinquecentesco. In una certa qual misura l'opera risulta riassuntiva dell'atteggiamento con cui Crosato si pone rispetto al *revival* veronesiano: non di semplice citazione o di ricalco erudito (come, per certi versi, Sebastiano Ricci), ma di libera rielaborazione e accentuazione emotiva del racconto, al quale si potevano accompagnare egualmente accessori bizzarri ed esotici, nonché una più dinamica e contrastata regia luminosa. L'opera è per molti versi avvicicabile alla tela di analogo soggetto del Museo Pushkin di Mosca (cat. 22), di ripresa differente, verticale, ma dall'analogia stilistica, di affondi scuri, drammatici, persino antiveronesiani, che sembrano il retaggio personalissimo di un'adesione al neo-tenebrismo che affiora a più riprese nella sua pittura e si accompagna a registri cromatici di segno completamente differente. Anche la presenza nel primo piano della monumentale ancella, di spalle, quasi sovrapponibile alla tela in esame segnala la vicinanza della concezione. Il soggetto della tela potrebbe suggerire di riconoscere nell'opera quel *Ritrovamento di Mosè* che Francesco Maria de Tassis, nelle sue note allo Zanetti, ricorda essere stata dipinto da Crosato per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia (Fiocco 1927, p. 32). Per contro, da una parte il carattere profondamente profano dell'opera, dall'altra le dimensioni stesse della tela, decisamente inferiori a quelle dell'enorme telero che Crosato dovette realizzare per i Santi Cosma e Damiano (7,7 x 22,9; cfr. Basso, Spagnol 2004, p. 268; si veda anche cat. P11), sembrano escludere tale possibilità di identificazione.

20. Mogliano Veneto, Villa Torni

*Aurora sul carro* (fig. 73)

*Rinaldo e Armida* (fig. 72)

*Olindo e Sofronia* (fig. 74)

affresco

La villa, come ci ricorda anche Tassini, apparteneva nel Settecento alla famiglia dei Battistiol che esercitavano la professione dei “linajuoli” e aggiunsero poi il cognome “Torni” per via ereditaria (Tassini, ms. [1888], cc. 129-130; essi, provenienti dalla Gastaldia di Torre di Mosto, possedettero fino al 1743 anche la villa poi degli Uccelli a Santa Bona Nova, cfr. Tonetto, Bellieni 1995, p. 84).

Una stanza al piano nobile della villa – ora appartenente all’istituto Costante Gris – presenta una decorazione a finto stucco, che incornicia alcune scene tratte dalla *Gerusalemme Liberata*. La parete maggiore, opposta all’ingresso, è scandita da finte lesene bianche, una fascia rosa con motivi in finto stucco bianco, e una cornice, sormontata da un *cartouche*. Ai lati vasi sopra mensoloni con testine di putto. Al centro, l’episodio di *Olindo e Sofronia* (*Gerusalemme Liberata*, II, 33-38). Nella parete adiacente, una sorta di grande quinta architettonica triangolare, sulla cui sommità sono testine di putti, con motivi a finto stucco su fondo azzurro, accoglie sulle volute con cui termina nella parte bassa una coppia di geni alati con trombe e rami. Tutta la struttura è accompagnata, ai lati, da un’altra coppia di vasi. Nella terza parete decorata, quella dell’ingresso, adiacente al salone del primo piano, troviamo, invece, entro la consueta partitura in finto stucco su fondo rosa, la scena di *Rinaldo e l’apparizione di Armida* (*Gerusalemme Liberata*, XVIII, 33-34), mentre come sovrapporta è un altro vaso visto in scorcio, sopra un mensolone *rocaille*. Nel soffitto, entro finta cornice in stucco polilobata, è *Aurora sul carro* che sparge fiori, accompagnata da un putto che regge una torcia e le redini del bianco cavallo alato della dea. Ai quattro angoli medaglioni ovali a monocromo oca, con le *Allegorie delle Arti*. Lungo i lati lunghi, invece, *Marte e Venere e Amore* rappresentati in finto stucco bianco su fondo rosa.

Fu Ivanoff (1960) il primo a riferire correttamente a Crosato questi affreschi, in precedenza ritenuti di Tiepolo (Vanzetto 1985), di lì in poi sempre confermati al maestro anche se con differenti proposte cronologiche. Lo stesso Ivanoff propose una datazione prossima al ciclo di villa Maruzzi a Levada, e comunque dopo il ritorno del maestro dal Piemonte nel 1746. Lo studioso notava infatti “la medesima tipologia e intonazione violacea”, nonché l’insistenza sugli stessi dettagli, come il vaso cinese che reputa sovrapponibile con quello della scena di *Apelle e Campaspe* di Levada. Precerruti Garberi ritiene che qui Crosato si sarebbe giovato delle sue esperienze da scenografo, soprattutto per l’impostazione della scena con *Olindo e Sofronia*, mentre osserva un fare ingentilito, un colore da “riflessi trasparenti e perlacei” assai differente dagli affreschi di Stupinigi e di Ca’ Rezzonico. Delinea quindi una progressione che va dagli affreschi di Bagnoli e di villa Baglioni a Massanzago, dalla studiosa ritenuti di Crosato, prosegue poi a Levada, e si conclude infine proprio con l’intervento di Mogliano Veneto, che verrebbe a rappresentare dunque il punto d’arrivo della sua attività. Zava

Boccazzi (1969) proponeva inizialmente una datazione al 1756, a causa della data presente al secondo piano della villa, collocando dunque nella fase finale dell'attività di Crosato gli affreschi di villa Torni, classificati come un "episodio insolito e un po' isolato".

Paola Mattarolo anticipa invece la datazione al 1736-38, al ritorno dal primo soggiorno torinese, interpretando correttamente come 1726 la data notata sul pavimento al secondo piano della villa, datazione alla quale consente anche Pallucchini (1995), mentre Andreina Griseri colloca gli affreschi intorno al 1740. Successivamente (1978), Zava Boccazzi torna sulle sue posizioni e accetta la datazione proposta da Mattarolo. A sostegno di una datazione dopo il primo soggiorno a Torino è, secondo la studiosa, la presenza di alcuni motivi riconducibili ad Alberoni. A Mogliano, Crosato dà alle immagini "un contrassegno estroso, per una sorta di provocazione divertita, partecipe dello spirito ludico dell'affresco, con nuove arguzie del gioco pittorico" ove prevale un "recitativo commosso (occhi lagrimosi, timori esitanti) per una commozione più sollecitata alla grazia un poco frivola dei protagonisti che dalla loro situazione drammatica, e infine per il divertimento visivo offerto dai modi sciolti, effervescenti, e dal colore gaio della pittura". Per Martini (1982), invece, si può accettare in via provvisoria la datazione già proposta intorno alla metà del secolo. Harrison (1983) suggerisce una cronologia prossima all'esecuzione degli affreschi di villa Marcello a Levada, intorno al 1750, a causa delle ombre più scure e dell'uso di motivi simili in entrambi i cicli. Anche Magrini (2004-2005) data gli affreschi al rientro di Crosato dopo il primo soggiorno piemontese notando come nel linguaggio crosatiano "convivano un recitativo teatrale e commosso con quella spiritosa bizzarria e quell'arguto gioco pittorico tipici del maestro". Luciana Crosato Larcher, senza prendere una posizione precisa sulla possibile datazione del ciclo, nota che l'oratorio annesso alla villa è citato per la prima volta nella Visita Pastorale del 1749, che assume dunque quale termine *ante quem*.

Quello che pare certo, fatte salve le osservazioni di Zava Boccazzi (1978), è l'impossibilità di conciliare il mondo espresso negli affreschi di villa Torni Gris, con la loro forte accentuazione patetica, ma anche la "sincerità e dedizione realistiche" con le connotazioni caricaturali e ironiche proprie degli affreschi di villa Marcello. Nelle scene tratte dalla *Gerusalemme Liberata* di Mogliano, Crosato rivela, in effetti, un grado di partecipazione emotiva che è estraneo non solo alle scene eroicomiche di Levada, ma anche al tono assorto e fiabesco di Stupinigi, spiegabile solo con una certa distanza da entrambe le esperienze. L'eccezionalità del ciclo, invero, sia dal punto di vista stilistico, sia da quello espressivo, unitamente all'assenza di una precisa documentazione sulla villa, spiega l'estrema difficoltà nel datare con precisione gli affreschi di Mogliano. Da un lato, l'assoluta libertà tecnica con cui sono condotti gli affreschi, su uno strato d'intonaco piuttosto grezzo, con presenza di sabbia a grana grossa, permette di accostare i dipinti alla fase più avanzata della pittura del maestro, ben rappresentata dal ciclo di Levada. Dall'altro la ricordata tenuta espressiva del ciclo, fuori da ogni digressione comica, o anche solo ironica, pone tale risultato in un momento a sé, piuttosto lontano da tutti i principali affreschi noti.

Se la data 1726 leggibile al secondo piano dell'edificio si riferisce alla data di erezione della villa o, come è più probabile, al momento della ristrutturazione settecentesca e forse della costruzione di un'ulteriore piano, non potrà necessariamente associarsi ad essa l'intervento di Crosato, andando assunta, più ragionevolmente, come elemento di datazione *post quem*, che può essere di poco aiuto per la precisazione cronologica. La figura dell'*Aurora* nel soffitto, l'impaginato in diagonale della scena, una certa disarticolazione della figura, con il viluppo di panni da cui fuoriesce, un poco slegata, la gamba; l'espressione patetica del volto con le ombre caricate sulle palpebre, sul naso, la bocca e soprattutto l'impostazione che sembra genericamente tardo-barocca, con la trovata della nuvola a fingere la sovrapposizione con l'intelaiatura architettonica, potrebbero suggerire una collocazione piuttosto precoce nel percorso stilistico del maestro, che altrove si mostrerà assai più scaltrito nell'impaginazione dello spazio celeste. Ma l'affresco trevigiano è già partecipe di quella liquefazione della forma nella luce che troviamo al principio degli anni cinquanta e soprattutto, quell'abbandono patetico che pare di percepire nel volto, permette di associare la figura, al pari di quelle rinvenibili nella scena con *Olindo e Sofronia*, a un momento che si approssima anche alla tela con la pala della Pinacoteca Vaticana, in particolare con il santo vescovo in primo piano, con le orbite ripassate dall'ombra. Lo stesso gusto è, peraltro, avvertibile anche nella testina di putto che fa capolino dal piedestallo del trono della Vergine, che suggerisce un confronto con quello delle mensole su cui poggiano i vasi degli affreschi di Mogliano. Più in generale, l'opera sembra situarsi meglio alla metà degli anni trenta che in altre collocazioni cronologiche, proprio per il richiamo con certe esperienze compiute nei primi anni a Torino – il volto di Sofronia che si presta a confronti con quelli presenti nel *Sacrificio di Ifigenia*, così come l'organizzazione dello spazio, con accenni di vedute architettoniche di città nello sfondo – con gli affreschi del così detto secondo soggiorno, da Pinerolo alla chiesa della Consolata. In particolare i geni alati, mollemente adagiati sulle enormi volute della parete dirimpetto alle finestre dell'ambiente, sembrano assai prossimi agli angeli abitanti la cupola del santuario torinese. Le figurine un poco gracili del *Rinaldo e Armida*, quasi raggrinzite, indicano un accostamento con i tipi presenti nella *Madonna con il Bambino con san Nicola di Bari e un santo vescovo benedettino* già comparso nel mercato antiquario milanese come Zugno e restituito a Crosato da Adriano Mariuz. Per tutte queste ragioni, pur nell'indiscutibile problematicità dell'insieme, sembra plausibile mantenere una collocazione compresa fra 1735 e 1740. Difficile inoltre stabilire la presenza di un quadraturista per la realizzazione della partitura architettonica, molto semplice, in verità, e con qualche incertezza prospettica, come nelle mensole che reggono i vasi. Di poco più complessa la struttura a volute su cui poggiano i geni alati, tanto che si sarebbe tentati *una tantum* di escludere la presenza di un maestro specializzato per la sua realizzazione.

Bibliografia: MAZZOTTI 1953, p. 599; IVANOFF-MURARO, in *Pitture murali nel Veneto...* 1960, pp. 135-136, n. 107; GRISERI 1961, p. 57, 62; MAZZOTTI 1966, p. 430; PRECERUTTI GARBERI 1968, p. 247; F. ZAVA BOCCAZZI 1969, p. 276; MATTAROLO 1969-70, pp. 105-117, 219-220;

ZAVA BOCCAZZI 1978, pp. 60-61; ZAVA BOCCAZZI in *Gli affreschi nelle ville venete...* 1978, I, pp. 195-196, cat. 114; MARTINI 1982, p. 488, nota 106; HARRISON 1983, pp. 70-80; D'ARCAIS 1985, p. 239; VANZETTO 1985, p. 161, nota 167; MARINELLI 1989, p. 162; MANZATO 1990, p. 210; PIETROPOLI 1992, pp. 23-24; PALLUCCHINI 1995, p. 135; KUNZE 1999, p. 429; RIZZATO, in *Fondazione Cassamarca...* 2004, p. 325; MAGRINI 2004-2005, p. 146; CROSATO LARCHER 2005, pp. 88-95.

21. Monselice, Santa Giustina

*Transito di san Giuseppe* (fig. 68)

olio su tela, 350 x 185

Il primo a tentare un'attribuzione per l'opera fu Egidio Martini, che propose un'assegnazione ad Antonio Balestra, notando la prossimità iconografica con la tela di medesimo soggetto in San Marziale a Venezia ma registrando al contempo un avvicinamento ai modi di Sebastiano Ricci. Come giustamente osservato da Adriano Mariuz il confronto con la tela veneziana si esaurisce però nella citazione del gesto del Cristo. Spetta allo studioso il corretto riferimento (1993) della pala a Giambattista Crosato chiamando in causa, per la conferma dell'attribuzione, la particolare natura degli angioletti: “quelle testine stempiate o con ciuffi di capelli scomposti, quelle fisionomie un tempo tenere ed argute”. Lo stesso Mariuz ritiene di poter identificare l'opera nella pala di medesimo soggetto, conservata nella chiesa di Santa Maria Maddalena, citata da Giambattista Rossetti nella prima edizione (1765) della sua *Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture di Padova*: “la tavola del primo altare a mano destra col Transito di S. Giuseppe è di Giovanbattista Crosato”. Nel 1773, a seguito della soppressione dell'ordine dei Gesuiti, che furono nel Settecento tra i principali sostenitori della diffusione del culto e delle immagini della vita di San Giuseppe, la chiesa venne distrutta – e infatti non compare nelle successive edizioni della guida – e le opere in essa contenute andarono disperse. Cercando di circoscrivere il periodo di esecuzione dell'opera, Mariuz segnala anche la nota di spese degli stessi gesuiti per “l'Altare di S. Giuseppe con la Pittura duc 1600” e la scritta a margine “compresa la Pittura e altri spesi”. L'elenco delle spese, stilato dal 1710 al 1739, permette di indicare il 1739 quale *terminus ante quem* per l'esecuzione dell'opera (Archivio di Stato di Padova, *Gesuiti*, Spese fatte per la Chiesa dall'anno 1710 in circa fin all'anno 1739, b. 131, c. 133). Dal punto di vista stilistico lo studioso trova che il maestro predilige ora forme più alleggerite rispetto alla *Madonna con il Bambino e santi* della Pinacoteca Vaticana, forse risentendo della “maniera delicatissima” di Jacopo Amigoni, non senza, però, uno sguardo all'ultimo Pellegrini, rintracciabile nel drappo rosso-arancio dell'angelo in primo piano. La composizione della scena, così come la fisionomia di alcuni dei protagonisti, sembra tuttavia risentire ancora di certe soluzioni adottate dal pittore al principio della sua attività. Lo schema generale non pare troppo lontano dal *Transito di san Giuseppe* già di collezione privata ungherese, nella quale si ritrova il medesimo volto contratto del santo. Viene ripresa puntualmente la soluzione dell'angelo di spalle in primo piano, collocato in un angolo, impiegato come *repoussoir*, e che si ritrova

anche nel *Miracolo dell'Ostia* di Pordenone. Viene a mancare tuttavia, nella tela di Monselice, l'impostazione chiaroscurale drammatica e contrastata delle prime opere, più legate, si direbbe, alla giovanile esperienza in prossimità della pittura neo-tenebrosa: si assiste a una diffusione luminosa nuova, libera, a una sostanza materica meno cristallizzata e più leggera, una minore insistenza nella volumetria delle figure. Si può immaginare che tale opera, tutto sommato isolata nel contesto di tutta l'attività del pittore, possa rappresentare una sorta di risposta di Crosato al generale schiarimento delle tinte che conosce la pittura veneziana a partire dalla metà del quarto decennio e che coinvolge anche i capofila della linea neotenebrosa come Giambattista Piazzetta, che inaugura con l'*Assunzione* oggi al Louvre una pittura caratterizzata dal "lume solivo". In base anche alla documentazione emersa, ad ogni modo, si può ragionevolmente collocare la pala di Monselice tra 1735 e 1739.

Bibliografia: ROSSETTI 1765, p. 177; MARTINI 1964, p. 150, nota 29; MARIUZ 1993, pp. 88 e 91, nota 6; PAVANELLO 1997, p. 78; BREJON DE LAVARGNÉE 2003, p. 504

## 22. Mosca, Museo Pushkin

*Ritrovamento di Mosè* (fig. 59)

olio su tela, 160 x 121 (inv. 57)

Nei primi cataloghi museali la tela era segnalata come opera di Francesco Capella. L'opera è stata restituita a Giambattista Crosato da Rodolfo Pallucchini, il quale l'associò al *Ritrovamento di Mosè* del Museo Civico di Palazzo Madama a Torino. L'opera è datata a prima del 1733 da Martini (1977), in parallelo alla cronologia da lui proposta delle tele con *Salomone e la Regina di Saba* e *Eliezer offre doni a Rebecca* (cat. 70), mentre la tela è considerata ancora dubbia da Harrison nel 1983. Il dipinto è stato quindi giustamente confermato al pittore da Markova nel recente catalogo del museo moscovita. L'opera con cui presenta i maggiori punti di contatto è, tuttavia, la tela di collezione privata milanese già pubblicata da Martini (1982, pp. 27, 488, nota 107), sia per l'impostazione drammatica del chiaroscuro, entro cui affondano le figure, dagli incarnati opalescenti ma arrossati per l'affiorare di un'inattesa emozione, le vesti rilucenti d'oro e seta nell'ombra, sia, soprattutto, per la reiterazione del motivo dell'ancella in primo piano, posta quale *repoussoir* con cui costruire la profondità della composizione. L'ispirazione generale della scena deriva ancora dalla tela Grimani, oggi a Dresda, di Paolo Veronese, che Crosato aveva disegnato per un'incisione del primo fascicolo di stampe della *Raccolta* di Pietro Monaco (Apolloni 2000, p. 252). Crosato si distacca qui ancor di più dal precedente cinquecentesco, sia per il formato verticale della tela che lo costringe a una composizione diversa, sia per la posa e gli elementi chiamati in gioco, con l'impiego di attrezzeria rococò quale l'ombrellino con il quale si ripara la Regina, che il pittore può mutuare da una versione del *Ritrovamento di Mosè* di Sebastiano Ricci oggi in Palazzo Reale a Torino, ma già al castello di Rivoli. L'originario riferimento al piazzettesco Capella, invece, segnala la distanza con la corrente neoveronesiana, indicando

l'indipendenza con la quale Crosato andrà a recuperare più volte, nel corso della sua attività, i propri esordi neotenebrosi, giostrando con libertà tra impostazioni chiaroscurali ed altre aperte e luminose, senza un percorso lineare di progressiva acquisizione di tonalità più chiare. Una collocazione nella seconda metà degli anni trenta del Settecento, in parallelo all'altra versione del soggetto ora ricordata, sembra la più plausibile.

Bibliografia: PALLUCCHINI 1969, p. 292; MARTINI 1977, p. 66 nota 17; PILO 1976, p. 176, nota 230; MARKOVA 1980, pp. 45, 47; HARRISON 1983, p. 145; PALLUCCHINI 1995, p. 134; MARKOVA 2002, p. 173, n. 146.

23. già New York, mercato antiquario  
*Ritrovamento di Mosè* (fig. 246)  
olio su tela, 65 x 95

La tela è transitata nel mercato antiquario statunitense con l'attribuzione a Gaspare Diziani e quindi è stata pubblicata con la corretta attribuzione a Crosato da Alberto Craievich, che la valutava quasi "una variazione a figure intere" del quadro di medesimo soggetto conservato nel Museo Civico di Palazzo Madama (cat. 48), con una composizione che seguirebbe nelle linee fondamentali il *Ritrovamento di Mosè* Grimani di Paolo Veronese. Tra le varie redazioni del soggetto va ricordata ad ogni modo anche la grande tela pubblicata da Egidio Martini (1982, p. 27; cat. 19) quando si trovava in collezione privata milanese, la redazione del Pushkin di Mosca (cat. 22), nonché la perduta tela per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano a testimonianza dell'amore nutrito dal pittore per un episodio che poteva essere caricato di tenera affettività, ambientazione esotica, sfoggio di oggetti e vesti preziose. A giudicare dalla riproduzione fotografica, l'opera non sembra in perfette condizioni di conservazione, specie nelle ancelle sulla sinistra, ma non si presenta, ad ogni modo, come una di quelle di maggior impegno dell'artista. La struttura minuta delle figure, la tipologia stessa delle fisionomie dai tratti appena accennati segnala l'opera come una prova piuttosto avanzata dell'arte del maestro, da collocare vicino alle tele con il *Convito di Baldassare* e il *Sacrificio di Polissena*, pure di collezione privata, e recentemente pubblicate da Craievich. Una collocazione nella prima metà del sesto decennio del secolo sembra pertanto la più probabile.

Bibliografia: Christie's, New York, *Important Old Master paintings*, 29 gennaio 1999, n. 224; CRAIEVICH 2005, pp. 137, 142 nota 23.

24. Padova, Collezione privata  
*Apollo e le ore* (fig. 152)  
olio su tavola, 63 x 55

La tavola, transitata nel mercato antiquario padovano, è stata riconosciuta da Alberto Craievich come opera di Giambattista Crosato, al quale effettivamente rimandano le tipologie dei volti “larghi e tondeggianti”, “gli occhi puntuti cerchiati d’ombra”. Come osserva il medesimo studioso, il formato poligonale in cui appare oggi la tavola deve essere il frutto di una riduzione ai lati, ma è difficile quantificare l’entità di tale decurtazione. L’opera raffigura Apollo, alla guida della sua quadriga, le cui briglie sono rette da due figure femminili alate danzanti sulle nuvole nel primo piano, rappresentanti le Ore, mentre in basso fa la sua comparsa Cupido, visto da tergo. La scena è meravigliosamente impostata attraverso un intelligente dosaggio delle ombre, che s’addensano sulla destra, sulle nuvole e la pancia del bianco cavallo che proietta il collo in avanti; mentre una luce ficcante colpisce da sinistra, fendendo la veste azzurra, che quasi scolora, dell’ancella celeste di sinistra, e incendiando, subito accanto, il manto arancio della compagna da quale scaturisce una scintilla che si spegne sulla nuvola grigia ai suoi piedi. La prima alza un braccio a nascondere il volto, con un espediente d’amplificazione emotiva e di strategia visiva molto frequente nell’arte di Crosato, la seconda offre un viso appena sfiorato dalla luce e due splendide ali, l’una in chiaro, l’altra in ombra, a misurare lo spazio, come già l’angelo ceroforo del *Transito di Giuseppe* già a Budapest. La composizione, così meditata, anche nel limitato spazio della piccola tavola, acquisisce profondità e ritmo, come assistessimo al magico girotondo di queste delicate creature del cielo, dandoci la misura dell’abilità di Crosato di comporre nel piccolo tanto quanto di organizzare nel grande. Proprio l’autosufficienza dell’immagine, che non necessita in verità di alcun significativo sviluppo in orizzontale è un motivo in più per escludere la possibilità che nella tavola in questione possa riconoscersi un bozzetto per la scena centrale del grande affresco del salone di Ca’ Rezzonico a Venezia, come ritiene possibile, invece, Craievich. Invero, la stessa natura del supporto – una tavola, per l’appunto – e soprattutto, l’assenza di qualsiasi progettazione del sottoinsieme delle figure, concepite piuttosto per una visione frontale, appena rialzata, contrastano questa possibilità. La prossimità dell’invenzione per quanto riguarda la figura di Apollo, immaginato al centro sul suo carro, può giustificarsi con il frequente riutilizzo di pose e atteggiamenti nella pittura del maestro. La tavola di collezione privata, dunque, può forse ritenersi parte di una perduta *boiserie*, di un *lambris*, il pannello di una porta, o fors’anche uno sportello di carrozza o portantina, probabilmente da assegnare a uno dei soggiorni torinesi del maestro, dove tale genere di lavori sembrano essere stati particolarmente apprezzati. Si può osservare in particolare la consanguineità con altre opere su tavola di Crosato, come ad esempio il *Marte e Venere* del Museo Civico Mallè di Dronero – quest’ultimo con un accenno di finta incorniciatura dorata – e con la *Flora* transitata nel mercato antiquario londinese. Nel caso della tavola piemontese è evidente la prossimità stilistica, di fattura e di scintillante sprezzatura cromatica, con quella qui in esame,



nonché il riaffacciarsi del medesimo Cupido, visto di spalle, come se sciamasse di scena in scena, ricorrendo duplicato, in pose leggermente diverse, anche nella ricordata *Flora*. Si potrebbe anzi giungere a ipotizzare per alcune di queste tavole, l'appartenenza a una medesima destinazione, cui rimanderebbero anche le misure, coincidenti fra loro (63,5 x 60 per la *Flora* e per il *Marte e Amore*, i cinque centimetri di differenza in orizzontale possono giustificarsi per la tavola in questione con il decurtamento già ricordato). Si può proporre una collocazione al quinto decennio inoltrato, quando Crosato pare avere fatto propria un tale spregiudicato uso del colore.

Bibliografia: CRAIEVICH 2005, p. 135.

25. Padova, collezione privata

*Giunone comanda a Eolo di incatenare i venti* (fig. 153)  
olio su tavola, 63,5 x 107

La tavola è stata pubblicata da Martini con una collocazione intorno al 1740, nel momento considerato di “maggiore serenità nella produzione del pittore”. Il particolare soggetto, che Crosato affrontò più volte nel corso della sua attività, in cicli decorativi ad affresco aventi per protagonisti Giunone, a Ca' Pesaro e a palazzo Baglioni a Venezia, narra della richiesta inoltrata da Giunone a Eolo per scatenare i venti contro Enea, mentre questi navigava presso Scilla e Cartagine (*Eneide*, I, 50-86), qui rappresentato dall'imbarcazione visibile in basso a destra. L'episodio è verosimilmente l'occasione per un galante omaggio al volere sovrano della padrona di casa. La scelta del supporto, a lui, peraltro, particolarmente congeniale è, come già rilevato, tutt'altro che insolita nel catalogo di Crosato: probabilmente anche questa piccola tavola faceva parte di un *lambris*, o di qualche *boiserie* ad integrazione d'arredo. Richiamano l'arte di Crosato i puttini dai profili perduti, le fanciulle aggraziate che fanno da corteo a Giunone, lo svolazzo del manto della dea che conferisce icasticità al gesto con cui richiede ad Eolo lo scatenamento dei venti, rappresentati da putti incatenati. Pur nello spazio ridotto della piccola tavola, Crosato è riuscito a ricreare l'atmosfera fatata dell'epillio mitologico: i giochi di luce affocano i volti dei personaggi, avvolgendoli nell'ombra, concentrando la luminosità al centro, nella nuvola su cui compare Giunone, splendente nella veste di seta dai riflessi dorati. Dal punto di vista tipologico e di stile, pare di poter affermare che la tela in questione si avvicini alle due telette già di collezione Vittorio Cini, rappresentanti *Venere e Marte* e *Diana ed Endimione* (cat. 68). Appare assai problematico fornire una collocazione cronologica per l'opera, ma non si andrà troppo lontani dal vero situandola sul finire del quinto decennio del secolo.

Bibliografia: MARTINI 1998, p. 115

26. Padova, collezione privata  
*Noli me tangere* (fig. 159)  
olio su tela

La tela è stata pubblicata, quando ancora si trovava in collezione privata torinese, da Andreina Griseri, la quale vi rinveniva tratti accostabili alle scene con Storie della *Metamorfosi* di Ovidio del Museo Civico di Palazzo Madama a Torino, in particolare certi “passaggi arcadici”, la “cascata delle maniche bianche” e “la sodezza piena dei volti”. La studiosa proponeva dunque una datazione al secondo soggiorno torinese, intorno al 1740. L’opera, non più presa in considerazione dagli studiosi di Crosato, neanche da Mattarolo o da Harrison, è tuttavia integrazione significativa del catalogo del maestro, anche perché si può vantaggiosamente associare ad altre prove del pittore realizzate in questo giro di anni. Il volto di Cristo, piuttosto idealizzato, s’approssima ad esempio al *Cristo davanti a Erode*, pure di collezione privata, dal caratteristico taglio dell’occhio, un po’ allungato. L’opera sembra appartenere, dunque, a quel gruppo di dipinti nei quali Crosato testimonia un gusto proprio, originale, che sembra solo parzialmente nutrirsi di ricordi dell’arte veneta, ma nei quali si rimeditano anche spunti che giungevano dall’incontro con artisti di diversa estrazione, come alcuni pittori di cultura napoletana, quali Francesco De Mura e Corrado Giaquinto, oltre che di artisti romanizzati come Francesco Trevisani e Sebastiano Conca. La datazione suggerita da Griseri appare dunque condivisibile, magari con un ulteriore avanzamento alla metà del decennio, andando a situarsi dunque in quegli anni in cui il pittore sembra cedere a un’insolita impostazione accademica tanto nelle forme quanto nel tono stesso dell’immagine, come ad esempio nel *Sogno di Gioacchino* di Trino Vercellese, priva degli abbandoni sentimentali ai quali indulgerà negli anni successivi, soprattutto a partire dal 1750.

Bibliografia: GRISERI 1961, p. 62; MARTINI 1992, p. 630, fig. 571;

27. Padova, collezione privata  
a. *Sacrificio di Polissena* (?) (fig. 248)  
b. *Convito di Baldassare* (fig. 247)  
olio su tela, 95 x 77

I dipinti, battuti nel mercato antiquario londinese come opere di un seguace di Giambattista Pittoni, sono stati correttamente restituiti a Crosato da Alberto Craievich. Qualche difficoltà presenta l’identificazione del soggetto del sacrificio di una fanciulla: già ritenuto, rappresentare *Il sacrificio della figlia di Iefte*, è considerato piuttosto raffigurante il *Sacrificio di Polissena* da Craievich che nota la mancanza del padre, in abito da soldato, quale officiante del sacrificio, come consuetudine in tale genere di scena, anche se appare abbastanza insolita l’associazione di un soggetto mitologico con uno biblico e va rilevato il particolare abbigliamento del sacerdote, più adatto ad un’ambientazione ebraica che della mitologia greca. Craievich sottolineava l’umore fiabesco dell’opera, evidenziando come l’artista appaia

cogliere spunti, per quanto concerne il *Sacrificio di Polissena*, da alcune redazioni del tema proprie dell'arte dello stesso Pittoni, ma ne notava al contempo la personale declinazione sentimentale senza possibilità di confronto con la pittura 'senza errori' del più anziano maestro. In effetti ciò che colpisce nelle due telette è la straordinaria ambientazione notturna, non tanto del *Convito di Baldassare*, quanto del *Sacrificio di Polissena*, con i gruppi di astanti via via inghiottiti nell'angoscioso blu del fondo, dal quale emergono a tratti, con i loro volti un poco grotteschi, maschere appena accennate di commossa apprensione. Incastonati nella notte, rilucono le gemme preziose dei rosa del drappo con cui viene avvolta l'eroina, dei petali dei fiori sparsi in primo piano, e dei vasi metallici dalle guarnizioni fantasiose. Nel primo piano, la figura virile seminuda che volge le spalle è citazione da un quadro di Solimena in collezione Baglioni, rappresentante *Rebecca ed Eleazaro*, oggi alle Gallerie dell'Accademia, che conobbe a Venezia ininterrotta fortuna per tutto il Settecento, mentre la figura di soldato che, sulla estrema destra, si copre il volto con il manto rosso è riferimento all'Agamennone del celebre quadro di Timante ricordato da Algarotti, citando Plinio, nel suo *Saggio sopra la pittura*. Una soluzione che Crosato aveva adottato molte volte nel corso della sua attività, ma che per la prima volta viene impiegata in una figura virile partecipante a un sacrificio, e questo, possiamo ben presumere, prima dell'impiego del medesimo motivo da parte di Giambattista Tiepolo nel *Sacrificio di Ifigenia* di villa Valmarana nel 1757. Analogamente il *Convito di Baldassare* è ambientato entro un'architettura irrazionale, ombreggiato da un baldacchino sostenuto dalle consuete colonne tortili impiegate dal pittore e acceso dai gialli e dagli azzurri colanti delle vesti dei presenti, resi con un colore liquido, come di materia fusa. L'oro, l'argento dei manufatti preziosi in primo piano e sulla ricca tavola imbandita, rilucono nella penombra, trasformando dunque questa, come la tela che l'accompagna, in uno sperimentale *exploit* di rembrandtismo settecentesco, così come fugacemente intuito da Giuseppe Fiocco, a proposito delle tele della Via Crucis di Santa Maria del Giglio (1944, p. 64). Per quanto riguarda la cronologia delle tele, i riferimenti alla poetica degli affetti di Francesco Algarotti ma, ancor più, la particolare tipologia delle figurine, gracili, dai tratti accennati ma anche un poco distorti, e la natura fiammeggiante del colore, le segnalano quali opere della tarda maturità del pittore, suggerendo possibili confronti con il *Sacrificio di Polissena* di Digione, che presenta le medesime caratteristiche, e, in prospettiva, con le tele della Via Crucis di Santa Maria del Giglio.

Bibliografia: Christie's, London, *Old Master pictures*, 9 luglio 1999, cat. 224; CRAIEVICH 2005, pp. 138-139.

28. già Padova, mercato antiquario  
a. *Sacrificio di Ifigenia* (fig. 186)  
b. *Sacrificio di Polissena* (fig. 185)  
olio su tela, 73 x 55,7

Questi “due piccoli capolavori” (Pallucchini) furono resi noti da Giuseppe Maria Pilo, che ne rilevava correttamente la qualità straordinaria, ipotizzando il collegamento con un allestimento teatrale realmente compiuto e la possibilità della collaborazione con due differenti specialisti della quadratura. Egli, in quell’occasione, avanzava in via ipotetica i nomi di Giuseppe Bibiena, a Venezia nel 1742, e di Fabrizio Galliari, al quale rinvierebbero anche gli edifici di natura gotica presenti nel *Sacrificio di Polissena*. Ritornando sulle tele a una distanza di circa un decennio, Pilo approfondiva la disamina, notando la perfetta specularità e complementarità delle tele, concepite quasi come una quinta teatrale unitaria, sottolineando l’eccezionalità di tale abbinamento, un *unicum* per soggetto e concezione. Lo studioso notava anche possibili elementi di contatto con l’opera di Giambattista Pittoni, ma rilevandone la sostanziale differenza. Rivedendo inoltre l’opinione precedentemente espressa, riteneva ora che tutta la messa in scena architettonica potesse spettare alla realizzazione dello stesso Crosato, senza l’apporto di alcuno specialista della quadratura.

Benché solo fugacemente accennato da Pilo, il legame con i celebri ‘Tombeaux de Princes’ commissionati da Owen Mc Swiny a partire dal 1720, sembra essere invece la suggestione che più ha condizionato la particolare tipologia dei quadri in questione. Si consideri innanzitutto l’inserimento di figure entro contesti architettonici riconducibili al genere delle “vedute ideate”, dei veri e propri capricci, connotati in senso quasi opposto; da un lato l’ambientazione classica del *Sacrificio di Ifigenia*, con tanto di arena romana, chiaramente esemplata sul Colosseo, sullo sfondo di quello che dovrebbe essere il porto di Micene (!); l’altra, nel *Sacrificio di Polissena*, concepita entro arcate diroccate di impronta gotica, sullo sfondo di un edificio che potrebbe anche essere Palazzo Ducale, nella rovina di un tempo prima dei tempi. Naturalmente non si potranno cercare analogie troppo strette tra le opere, a distanza di almeno vent’anni le une dalle altre, tuttavia non v’è dubbio che pare di leggere una certa vicinanza alle tele che videro all’opera Giambattista Pittoni (con la collaborazione di Canaletto e Cimaroli), come ad esempio la *Tomba allegorica dell’arcivescovo Tillotson* (Liverpool, collezione Peter Moores; si veda Mazza 1976, p. 92, n. 5, fig. 10), per la proporzioni tra le figurine e l’architettura, la proiezione nello spazio di un gesticolare delicato e galante. Si consideri che proprio a partire dal quinto decennio del secolo, tali opere conoscevano una rinnovata fortuna e una maggiore diffusione, attraverso il volume che Mc Swiny volle dare alle stampe, con le incisioni tratte dai dipinti. Benché editi a Londra nel 1741, i *Tombeaux des Princes* furono illustrati da stampe realizzate da maestri francesi (tra cui Van Loo). Non stupirebbe dunque che Crosato, o la committenza nobiliare torinese che gli affidò l’insolita commissione (secondo le indicazioni di Pilo le opere giungerebbero da una collezione d’antica data di Torino), ne avessero perciò avuto contezza nel corso degli anni

quaranta del Settecento. I templi stessi sembrano caratterizzati come degli edifici a carattere funerario con tanto di urne, cippi, e statue di accompagnamento. Certamente, Crosato accentua in queste tele l'aspetto scenografico, concependo *en pendant* una sorta di scena per angolo di stampo bibienesco, che poi subito, però, disperde l'orizzonte tra accensioni e pennoni di nave. Pallucchini riporta al quinto decennio le tele in questione, anche per i dettagli di gusto neo-gotico già ricordati, che si possono confrontare con analoghi risultati di Marieschi e con certe vedute fantastiche di Visentini. A Marieschi riportano anche certi dettagli 'sporchi' delle architetture, l'insistenza nel macchiare le superfici marmoree. Difficile pensare che Crosato non si sia avvalso in queste tele della collaborazione di uno specialista di architetture, anche se alcuni passaggi, non del tutto risolti, potrebbero sostenere l'ipotesi di un'artista non completamente a proprio agio con tale genere. Tuttavia sembra plausibile che il quadraturista in questione possa andare identificato in uno dei collaboratori per le sue scenografie al Regio. Tutti gli indizi conducono a quel Giovan Francesco Costa con cui lavorò per la stagione 1742-1743, autore di una serie di acqueforti intitolata *Delle delizie del Fiume Brenta* (1747) e soprattutto di una raccolta intitolata *Rovine d'archi templi terme anfiteatri sepolcri et altri edifizzi* (per notizie su Costa si veda: Viale Ferrero 1980, pp. 161-163). Ciò che non appare dubitabile è la qualità veramente sostenuta della pittura nella sua parte figurale; una pittura tutta in punta di pennello, impalpabile, che sa effondere toni, colori, con una leggerezza e un'esattezza di puri accostamenti che segnalano tali opere come tra i capolavori della sua produzione da cavalletto. La luce, meridiana, quasi annulla i contrasti, e rivela tonalità evaporate, delicatissime, mentre incastri di luce e ombra, anche nei volti – si vedano i gruppi di cavalieri sulla sinistra del *Sacrificio di Polissena* – hanno la nettezza senza contorni di certe tempere di Marco Ricci. Non c'è dubbio, che anche queste tele debbano essere di diritto inserite entro la fase di riscoperta della luce, che la critica più avvertita ha messo in relazione con la diffusione delle teorie newtoniane di rifrazione luminosa – ad opera di Francesco Algarotti – e che vide in Canaletto e Tiepolo, e il Piazzetta a partire dal 1735, i propri più convinti interpreti. Una collocazione sul finire degli anni quaranta del Settecento pare la più probabile, anche supportata dal confronto con il *Sacrificio di Ifigenia*, bozzetto per sipario teatrale oggi al Museo Civico di Palazzo Madama, del 1750 circa.

Bibliografia: PILO 1976, pp. 140-142; PILO 1986, pp. 30-33, nn. 7-8; GRISERI 1993, p. 150; PALLUCCHINI 1995, pp. 137-138; KUNZE 1999, p. 429; *Metamorfosi del mito...* 2003, p. 65.

29. già Parigi, collezione González -Palacios  
*La punizione di Uzza* (fig. 254)  
olio su tela, 91,5 x 123,5

González-Palacios rammenta, in uno dei suoi recenti libri di memorie, che l'attribuzione del dipinto a Giambattista Crosato spettò ad un'intuizione di Adriano Mariuz. L'opera era stata acquistata a Parigi, presso l'antiquario Heim agli inizi degli anni novanta del XX secolo. La

tela rappresenta l'episodio della punizione di Uzza, fulminato da Dio per aver toccato l'Arca Santa: "Davide e tutta la casa d'Israele facevano festa davanti al Signore con tutte le loro forze, con canti e con cetre, arpe, timpani, sistri e cembali. Ma quando furono giunti all'aia di Nacon, Oza stese la mano verso l'arca di Dio e vi si appoggiò perché i buoi la facevano piegare. L'ira del Signore si accese contro Oza; Dio lo percosse per la sua colpa ed egli morì sul posto, presso l'arca di Dio" (*Samuele*, II, 6, 5-7). Nel catalogo della vendita parigina del 2007 l'opera è datata tra 1740 e 1750, e associata al *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* transitato a Christie's nel 2001, che tuttavia non spetta al pittore. Il dipinto va messo in relazione con alcune vaste composizioni di figure in paesaggio che possono essere individuate nella tradizione veneziana dei grandi teleri realizzati da Angelo Trevisani, Giambattista Pittoni e Sebastiano Ricci per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano, alla decorazione della quale Crosato stesso aveva dato il suo apporto realizzando un *Ritrovamento di Mosè* oggi perduto. Per il particolare soggetto, l'opera può mettersi in relazione con il dipinto di Sebastiano Ricci con il *Trasporto dell'Arca Santa*, oggi nella parrocchiale di Somaglia (Scarpa 2006, p. 301, n. 453), del 1729, dove tuttavia Uzza sta per uscire di scena, colto in primo piano mentre il suo cadavere viene trasportato via. L'episodio è dominato dalla gloria del Dio Padre e angeli, d'impostazione ancora tardobarocca, che fa irruzione per decretare la punizione dell'improvvido servo. Completamente diversa la scelta di Crosato: la scena si svolge in un'estesa veduta paesistica, aperta, dominata dal profilo di alcune colline e dai tronchi di alberi, mentre sullo sfondo s'intravedono le rovine di una rocca. Nel meraviglioso cielo al tramonto, percorso da qualche nuvola che s'indora in prossimità dell'orizzonte, sul quale si stagliano scure le figurine di alcuni membri del corteo che si sono attardati lontano, nulla lascia trasparire l'irruzione della punizione divina, quasi si trattasse un tragico quanto banale incidente durante l'attività agricola. Ma Uzza, seminascosto da una figura eretta in primo piano, giace a terra, riverso, con una ferita aperta sul capo. Tutt'attorno alcuni, tra cui lo stesso re Davide, hanno sospeso la musica, e incominciano a gettare grida di dolore e di stupore. Crosato ha dosato sapientemente la regia luminosa, oscurando il primo piano da cui fa irruzione un cavaliere sul suo destriero nero impennato: ne trae luce e profondità, in tal modo, tutta la scena, dove si sviluppa una polifonia cromatica di rosa pallidi, rossi carmini, gialli canarino e verdi acidi. Le figure sono realizzate con straordinaria capacità di sintesi, con intrecci 'a vivo' di luce e ombra sulle pieghe dei panni, secondo un procedimento ottico che ricorda le macchiette delle vedute canaletiane. E veramente, la costruzione luministica della scena ha più di qualche legame di parentela con il vedutismo del giovane Canaletto o, se non altro, con la pittura di paesaggio di Marco Ricci. Rispetto alla tela di medesimo soggetto di Sebastiano Ricci per la chiesa dei Santi Cosma e Damiano, è l'altro grande dipinto del bellunese, con il *Mosè fa scaturire acqua dalla roccia*, ad aver suggerito più di qualche idea a Crosato, quali la collocazione in angolo di coppie di figure a chiudere la composizione, nonché la scansione dei personaggi nel paesaggio, realizzato peraltro con la collaborazione del nipote Marco, in cui gli alberi, proiettati per tutta l'altezza della tela, sono funzionali alla definizione dello spazio, giocato tra i vicini e i lontani trascoloranti. Che Crosato riuscisse a

ottenere, in un quadro da stanza, un effetto analogo a quello raggiunto dai due Ricci in un telero di proporzioni enormi è motivo di stupore e il segno dell'abilità raggiunta dal maestro. Idee che, tuttavia, Crosato mutuava probabilmente anche dalla *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* di Giambattista Pittoni, per la stessa chiesa dei Santi Cosma e Damiano, da considerarsi peraltro influenzata dal contatto con l'opera dei Ricci, ma che presenta una struttura compositiva prossima alla tela in esame. I confronti instaurabili all'interno dell'opera di Crosato inducono a una datazione tarda: la freschezza della condotta pittorica, la dissoluzione dell'elemento colore entro una soluzione liquida e acquosa, la stessa trovata del cavallo irrompente di lato possono richiamare i due *Sacrifici* 'in capriccio' di collezione privata. Ma, ancor più, la tipologia delle figure, i tratti grossolani, quasi maschere in disfacimento dagli occhi infossati, conducono ad associare l'opera alle stazioni della Via Crucis di Santa Maria del Giglio del 1755 e a collocare, dunque, la tela in questione tra le ultime realizzazioni del pittore, al pari del *Martirio di una santa* del Musée du Berry di Bourges, con il quale presenta più di qualche punto in contatto, nella dissoluzione dello spazio entro un paesaggio aperto, desolante, in una composizione sbilenco e asimmetrica, in cui le figure paiono solo manichini traballanti.

Bibliografia: Parigi, Sotheby's, *L'appartement d'Alvar González-Palacios à Paris*, 29 marzo 2007, p. 50, n. 35; GONZÁLEZ-PALACIOS 2007, pp. 109-110, fig. V.

30. già Parigi, mercato antiquario  
a. *Allegoria della Pittura* (fig. 2)  
b. *Allegoria della Scultura* (fig. 1)  
olio su tela, 73 x 100 (ciascuna)

Le tele, recentemente apparse nel mercato antiquario parigino, con la corretta attribuzione a Giambattista Crosato, sono un'interpretazione originale del tradizionale tema delle *Allegorie delle Arti*: ognuna delle due personificazioni femminili, infatti, appare impegnata nella propria attività, con gli strumenti del mestiere, ma accompagnata da una piccola apprendista, che si cimenta sotto la loro supervisione, nei primi tentativi dell'arte. Nel primo caso, una piccola, di spalle, regge una tavoletta e un pennello, mentre la sua maestra è impegnata su una tela di grandi dimensioni, rappresentante una scena con una personificazione femminile in primo piano; nel secondo, una piccola scultrice s'intromette, tentando di tracciare linee col compasso, tra le pratiche dell'insegnante, mentre questa, fantasiosamente abbigliata con una piuma, fili di perle, e alcuni accessori orientaleggianti, regge un busto completato, e sullo sfondo fa capolino un rilievo con alcune figure panneggiate. Le piccole tele *à pendant* non sono opere di grande impegno all'interno del catalogo di Crosato, ma proprio in ragione dell'incertezza di alcuni dettagli, come il volto della *Pittura*, piuttosto fermo, bloccato, associati a un'impostazione dell'immagine per molti versi accostabile ai quadri da stanza ancora d'estrazione tipicamente seicentesca, alla Antonio Molinari, potrebbe suggerire

l'ipotesi di una datazione giovanile. La stessa *Allegoria della scultura*, peraltro, può essere considerata una sorta di precedente per alcune delle più celebri creature crosatiane, come anche per le *Allegorie* di un soffitto di Ca' Pesaro, presumibilmente databili al 1731. A un momento di qualche anno precedente debbono appartenere queste due tele, per molti versi estranee anche alla riforma neo-tenebrosa di Piazzetta, e piuttosto, prossime ad alcune soluzioni di Angelo Trevisani, quali la tela con le *Virtù Teologali*, già ascritta da Martini a Crosato. Il pittore ritornerà ancora, più volte, nel corso degli anni, ad avvalersi di tale schema, come ad esempio nel *Ritrovamento di Mosè* del Museo Civico di Palazzo Madama, ma vivificherà tale struttura compositiva attraverso una luce capace di alterare la materia su cui si posa, quasi incendiandone i contorni. Qui la volumetria dei corpi, immersi nell'ombra, non conosce eccezioni, e rimanda, semmai, alle sovrapposte di Villa della Regina.

Bibliografia: Christie's, Paris, 2 luglio 2008, *Collection d'un amateur provenant d'un hotel particulier de la rive gauche*, p. 60, n. 80.

31. già Parigi, mercato antiquario  
*Cristo in casa di Simone* (fig. 201)  
olio su tela, 121,5 x 88

L'opera è stata illustrata per la prima volta da Egidio Martini quando si trovava in una collezione privata a Reggio Emilia. Successivamente essa è stata presentata in asta a Parigi, nel 2002, ma proviene in origine dal mercato antiquario torinese, per la precisione dalla collezione nobiliare dei Balbo di Vinadio (come m'informa cordialmente Ezio Benappi). Ciò ci assicura dell'originaria destinazione piemontese dell'opera, permettendo di ipotizzare una commissione diretta della famiglia Balbo, che era originaria di Chieri, dove il pittore aveva lasciato alcune sue opere nella chiesa di Sant'Andrea (sulla famiglia si veda: Balbo di Venadio, Balbo di Venadio 1931). La tela è uno dei capolavori della pittura ad olio di Crosato, meravigliosamente costruita attraverso l'immersione delle figure in una luce tersa, senza contrasti, pur nell'ambientazione interna, che satura i colori fino al loro massimo *diapason*, conducendoli sulla soglia del viraggio in bianco, entro un'impostazione architettonica che pare omaggiare, al pari della scelta della gamma cromatica, alcune invenzioni di Paolo Veronese. Straordinario anche il gruppo di vasellame e stoviglie rilucenti sulla destra, concepito e assemblato come una fantastica *rocaille*. L'opera sembra per molti versi avvicicabile ad alcune soluzioni adottate da Crosato nel così detto secondo soggiorno torinese, a partire dal 1740. Il giovane in secondo piano, nella penombra, che rammenta il chierico reggicero della *Cresima di san Francesco di Sales* del santuario di Santa Maria della Visitazione di Pinerolo; il volto contratto e sdegnoso della figura subito accanto (Giuda Iscariota?), per certi versi assimilabile all'anziano protagonista del *Sogno di Gioacchino* di Trino Vercellese. Il Cristo dal profilo perfetto, i tratti nobili e il nitido disegno, sembra segnalare invece un contatto con la cultura classicista di Beaumont, richiamato anche dal



taglio semplice dei vestiti, e dalle torniture cromatiche con cui sono costruiti i volumi delle figure. È dunque un'opera che si può bene collocare dopo quel momento di riflessione che il pittore compie sulle fonti primarie della cultura accademica dell'arte sabauda, non solo Beaumont ma anche Francesco Trevisani. Insolitamente 'classicistico' risulta anche il tono dell'immagine, senza divagazioni divertite o concessioni sentimentali. Crosato persegue la via ad una pittura che non sembra riconducibile a nessuna scuola regionale in particolare, che mineralizza quegli stessi colori che potrebbero ricondurla all'arte veneziana. Nella tela il pittore pare aver compiuto, tuttavia, un passo ulteriore rispetto alla fase 'accademica' della metà degli anni quaranta, come può indicare l'ambientazione veronesiana, l'uso di colori sfolgoranti, che possono approssimarsi alle *Storie di Alessandro* di villa Maruzzi a Levada. L'opera può situarsi dunque intorno al 1750.

Bibliografia: MARTINI 1992, p. 328, fig. 238; Aguttes & Artcurial-Briest, Paris, 14 dicembre 2002, p. 15, n. 16.

32. già Parigi, mercato antiquario  
*Presentazione al tempio* (fig. 7)  
olio su tela, 60 x 62

Pubblicata da Martini come opera di Crosato, quando si trovava in una collezione privata di Cortina d'Ampezzo, ma già transitata nel mercato antiquario londinese come di Francesco Fontebasso (proveniente dalla collezione di Colin Robinson), è stata messa in relazione dallo studioso con il *Sacrificio di Polissena* del Musée Magnin di Digione. Tuttavia, a giudicare dalla riproduzione, sembra spettare a un momento assai precedente: la collocazione di alcune figure di spalle, nel primo piano, secondo un espediente che rintracciamo nel *Transito di san Giuseppe* già a Budapest, e nella pala d'altare con il medesimo soggetto, ora a Santa Giustina in Monselice, è una modalità compositiva che vedremo sparire nel corso degli anni e che sembra un tentativo, non sempre riuscito, di articolare in profondità la scena. Soprattutto, però, è l'intonazione chiaroscurale dell'immagine, accompagnata dal plasticismo dei corpi, come nel volto di Maria illuminato da una luce che le sfiora il volto, lasciandolo però in parte in ombra, a suggerire una data tra fine anni venti e prima metà degli anni trenta. Un confronto con le sovrapposte di Villa della Regina, del 1733 circa, in particolare con la *Lucrezia*, permette di sostenere una cronologia anticipata per l'opera. Sovrapponibile alle tele piemontesi sembra anche l'ambientazione architettonica, con quinte complicate, non perfettamente intelleggibili, che sembrano una personale ricezione di spunti veronesiani attraverso la mediazione di Sebastiano Ricci.

Bibliografia: Sotheby's Parke Bernet, London, 12 luglio 1978, n. 26; MARTINI 1998, p. 116; Semenzato, Venezia, 11 luglio 1990, n. 369; Tajan, Paris, *Importans tableaux anciens*, 25

giugno 1998, p. 8, n. 205; Bonhams, London, 29 ottobre 2008, *Old Master Paintings*, p. 124, n. 207.

33. Pinerolo, Chiesa di Santa Maria della Visitazione

*San Francesco di Sales dona la Regola a Giovanna Francesca di Chantal* (fig. 91)

*San Francesco di Sales impartisce la Cresima* (fig. 92)

*Gloria di San Francesco di Sales* (figg. 90, 93-94)

affresco

La chiesa appartiene all'ordine di Santa Maria della Visitazione, una regola femminile fondata da Giovanna Francesca di Chantal (1572-1641), che qui insediò il proprio monastero nel 1634 su suggerimento di San Francesco di Sales. Il primo a riferire a Giambattista Crosato gli affreschi della prima cappella di sinistra è Bartoli: "Il volto col Santo in gloria, e i due laterali a fresco, sono opere di Gio: Batta Crosato veneziano". Le scene rappresentano vari momenti legati alla fondazione dell'Ordine e alla vita di San Francesco di Sales: nel riquadro di sinistra, *San Francesco di Sales dona la Regola a santa Giovanna Francesca di Chantal*; dalla parte opposta, *San Francesco di Sales conferisce la Cresima*; sulla volta a botte della cappella, invece, *Gloria di San Francesco di Sales*.

Al di sotto delle scene delle pareti laterali, sono finte epigrafi con cornici marmoree: sotto la scena della consegna della regola compare "SANCTUS FRANCISCUS SALESIUS / MONIALIBUS A VISITATIONE / VIAM INDIXI IN QUA AMBULARENT". Al di sotto della scena con la Cresima impartita da San Francesco Saverio, invece: "COELO UNCTUS VATES / DUM SANCTI SPIRITUS VICES GERIT ANTISTES / SANCTUS SPIRITUS FRANCISCUS SALESIUS / ANNO MDCXXII / ET FIDELES HOC IN LOCO CHRISMATE SACRO DELIBUTOS / SANCTIFICAT / ET LOCUM IPSUM IURIS FORE SUARUM ALUMNARUM / PROPHEAT / ISTAES UNCTIONIS ET VATICINII MUNIMENTUM POSUERE / AN. M. DCCXL".

Ciò permette di datare con estrema precisione l'anno dell'intervento di Crosato, tanto più che si conserva nell'archivio del monastero, alla stessa data, la nota di pagamento al pittore di 450 "zecchini" (si veda *Appendice documentaria*, doc. VI). Si tratta dunque di un ciclo che permette di conoscere bene lo stile del pittore al momento del suo secondo soggiorno a Torino, proprio a partire dal 1740. L'episodio con la consegna della regola è forse il meno felice, tanto che, troppo severamente, Mallè trova deludenti gli affreschi "per certa mollezza e apatia". Ma è anche la scena che ha maggiormente sofferto: le foto pubblicate da Fiocco rivelano estese perdite d'intonaco nella parte destra, con la santa e le sue consorelle, che oggi appaiono, in effetti, alquanto vaghe e un po' statiche. Nella nobile figura di san Francesco di Sales, e nello straordinario putto che gli regge il pastorale nel primo piano ritroviamo l'abilità luminisica del pittore: si veda, in particolare, il dosaggio dei riflessi di luce nei riccioli, negli occhi, e nel soffio di bianco, con cui, con un unico tratto di pennello, realizza le penne delle ali. Non si erra, tuttavia, nell'affermare che è rinvenibile in quest'opera, rispetto agli affreschi

realizzati sette anni prima nella palazzina di caccia di Stupinigi, un certo irrigidimento, una maggiore cura disegnativa che è possibile mettere in contatto con un avvicinamento all'arte del maestro ormai dominante nel panorama artistico torinese, vale a dire Claudio Francesco Beaumont, peraltro presente in questo stesso ambiente per avere realizzato la pala d'altare con *San Francesco di Sales accoglie in paradiso santa Giovanna Francesca di Chantal*. In *San Francesco di Sales impartisce la Cresima* troviamo figure di un'umanità nuova, popolare, che posseggono la capacità di inserire una nota domestica e intima al racconto. La luce risolve con pochi tocchi i volumi di un volto in ombra, come il giovane con libro in primo piano, e rivela in toni chiarissimi i volti estatici dei presenti. I colori, freddi, aciduli, sono quasi trasparenti, come sovraesposti a quel fascio di luce che attraversa la scena, con inattesi viraggi. In alcuni di questi personaggi Andreina Griseri (1961) vi vedeva "come un Guglielmi o un Subleyras avanti lettera", soprattutto "per la sprezzatura pittorica e la domestica situazione indicata".

Al centro della volta della cappella, la *Gloria* del santo, trasportato da una variegata squadra di angeli, di differenti età e temperamenti. Talvolta, una carica patetica si effonde su questi volti, ricordando certi personaggi del *Sacrificio di Ifigenia* nell'Anticamera della Regina a Stupinigi e, in ambito veneziano, alcune creature di Piazzetta. La sicurezza nell'articolazione di una luce capace di trasformare la consistenza e il colore delle cose su cui si posa ha pochi confronti con la contemporanea pittura piemontese e, a Venezia, trova riscontro solo nel Tiepolo degli anni '30. Si osservi come le mani del santo proiettate in avanti, a sondare l'aria nel volo, intercettino la luce; e come i verdi virino in rosa, e il manto d'oro dell'angelo di sinistra, svolazzante come una bandiera in cima a un pennone, si scopra superficie riflettente, cangiante in bianco. Al lati della volta Crosato ha immaginato alcune finte statue di putti, in rivalità con quelli in stucco della sommità dell'altare, recanti strumenti del santo – il pastorale, la mitra – e reggenti straordinari vasi d'argento, con raffigurazioni in oro, da cui fuoriescono corolle di fiori. Testine di cherubini vi fanno capolino nelle vicinanze, su nuvole che, talvolta, si sovrappongono anche alle nature morte. Ancora una volta Crosato, fa ricorso all'abilità di "fingere i rilievi", collocando queste invenzioni che sono senza dubbio tra le sue più felici realizzazioni nel genere della natura morta.

Martini (1964, così come poi von Langen 1991) rileva nell'affresco della volta un'ispirazione dalla *Gloria di santa Teresa* di Tiepolo nella chiesa degli Scalzi che, secondo Pallucchini (1995) verrebbe comunque interpretata in modo personale. Il medesimo studioso (Martini 1982), successivamente, propone come modello per quest'invenzione crosatiana l'affresco dei Gesuati allora appena terminato (1737-39), alludendo presumibilmente alla *Gloria di san Domenico* di uno dei riquadri minori della volta della chiesa. Sono vicinanze, tutto sommato, abbastanza superficiali, che suggeriscono di pensare piuttosto a una riflessione compiuta da Crosato sui tipi delle figure volanti a grappolo, tipiche del repertorio tiepolesco, senza che si debba necessariamente pensare a un modello diretto. Crosato si trova a citare piuttosto Giambattista Piazzetta, non solo per i toni patetici di certe sue figure, come rapite dalla concentrazione di un pensiero, ma anche per l'impostazione complessiva della scena.

L'angelo che sostiene san Francesco di Sales, alla sinistra, con il braccio sollevato, sembra una chiara citazione della creatura alata che solleva il santo nella *Gloria di san Domenico* della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, del 1727 circa.

Benché Fiocco abbia divulgato l'opinione secondo la quale Crosato, nel suo secondo soggiorno piemontese, trovasse meno consensi e abbia dovuto accontentarsi di lavori di secondo piano, non si può fare a meno di osservare, ad esempio, che qui egli si trovava a fianco di artisti quali Beaumont che, come ricordato, eseguì la pala d'altare per la medesima cappella. Inoltre il convento delle Visitandine di Pinerolo raccoglieva le vocazioni tra la più prestigiosa nobiltà piemontese e l'apostolato di Francesco di Sales e di Giovanna Francesca di Chantal era stato sostenuto dalla stessa dinastia sabauda (si veda Bruera 2001). Nella stessa chiesa avevano operato, in precedenza, nella navata centrale, artisti come Sebastiano Galeotti e Alessandro Mauro.

Bibliografia: BARTOLI 1776, p. 75; FIOCCO 1934-35, p. 264; FIOCCO 1941, pp. 30, 55; PALLUCCHINI 1941, p. 5; FIOCCO 1944, p. 51; VIALE 1942, p. 10; MALLÈ 1961, p. 373; GRISERI 1961, p. 60; GRISERI, in *Mostra del Barocco...* 1963, p. 79; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, p. 378; MARTINI 1964, p. 37; GABRIELLI 1966, p. 123; TAMBURINI 1966, p. 123; GRISERI 1967, p. 336, nota 13; MALLÈ 1968, p. 452; MALLÈ 1970 [*Palazzo Madama in Torino*], p. 50; PILO 1976, p. 139; MATTAROLO 1979-80, pp. 128-130, 218; MARTINI 1982, p. 27; HARRISON 1983, pp. 45, 81; D'ARCAIS 1985, p. 240; SESTIERI 1988, p. 126; LANDOLFI 1989, p. 203; DI MACCO 1990, p. 33; TORRESAN 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, pp. 11-12, 71; PALLUCCHINI 1995, pp. 135-137; KUNZE 1999, p. 429; DARDANELLO 2005, p. 106; MAGRINI 2004-2005, p. 145.

#### 34. Ponte di Brenta, parrocchiale di San Marco

*Storie di san Marco* (figg. 161, 163-168)

*Scene bibliche* (figg. 169-178)

*Martirio di san Lorenzo* (fig. 162)

affresco

Nel soffitto sono tre riquadri: il maggiore, al centro, con la *Gloria di san Marco* è accompagnato da due minori, di formato mistilineo, con la *Predica di san Marco* e *San Marco percosso dai manigoldi*. Entro le sei vele della volta a schifo, risparmiate da una semplice incorniciatura a fascia beige, sono altrettanti medaglioni quadrilobati, a monocromo cinerino, con storie di San Marco. A partire dalla parte verso il presbiterio e poi a seguire in senso orario: *Il corpo di san Marco tratto dalla nave*, *L'arrivo a Venezia del corpo di san Marco*, *La mano rivela al doge il sepolcro di san Marco*, *Il miracolo degli scogli mostruosi*, *Le spoglie di san Marco calate nel sepolcro*, *Il sotterfugio della carne suina*. Sulla sommità delle lesene addossate alle pareti della navata, invece, sono riquadri rettangolari con monocromi su fondo oro, rappresentanti scene tratte dall'Antico Testamento. Sul lato di sinistra, a partire dalla parete di raccordo con il presbiterio: *Abramo e Melchisedec*, *La caduta della manna*, *Il serpente di bronzo*, *La visione di Ezechiele*, (Ezechiele 37, 1-14), *Iefte*

*incontra la figlia* (Giudici, 11, 29-40). Sul lato opposto, nel medesimo ordine, *Caino e Abele, Ester e Assuero, Giuditta e Oloferne, Rebecca al pozzo, David implora il Signore mentre l'angelo sterminatore sta per colpire Gerusalemme* (Cronache 21, 14-17). Nell'atrio di accesso alla navata, invece, è un tondo, molto rovinato, nel quale pare di riconoscere (vi si vede un santo posto su una graticola, fra vari figure di anziani, un idolo posato lì accanto, alcuni angeli che scendono a portargli la palma del martirio) il *Martirio di san Lorenzo*. Tutt'attorno, quattro tondi minori a monocromo, con putti recanti vari oggetti (un turibolo, un calice, un cuore in fiamme).

Gli affreschi furono attribuiti per la prima volta a Giambattista Crosato da Giuseppe Fiocco nel 1934 il quale ne rilevava la grande tenuta per quanto riguarda le scene a monocromo con le *Storie di san Marco* e con le scene bibliche della navata, mentre sottolineava l'ingiudicabilità delle scene maggiori con la *Gloria di San Marco*, rifatta da Paroletti nel 1888, e con il *Martirio del santo*, pesantemente restaurata nel 1927. Queste due scene non conservano, in effetti, pressoché nulla della mano di Crosato e, semmai, possono conservare traccia dell'insieme della composizione.

Nella *Predica di san Marco*, l'episodio che, nonostante estesi danni, appare il più leggibile, sorprende il ricorso all'impostazione architettonica del sottinsù: la scena è ambientata nei pressi di un loggiato con due fornic, recuperando soluzioni veronesiane, ma anche del Tiepolo della *Gloria di san Domenico* nella chiesa dei Gesuati a Venezia (citazione secondo Pilo che contiene una nota irriverente, poiché sarebbe associata a un ricordo, che reputo improbabile, al *Tempio di Giano* di Sebastiano Mazzoni). Tale espediente permette al pittore anche di ovviare all'irregolarità dello scomparto da dipingere. Di grande interesse appare anche, per quanto dato oggi a comprendere, il tondo con il *Martirio di san Lorenzo*: il santo adagiato sulla graticola, con le gambe divaricate nella caratteristica spaccata che si ritrova nelle *Stagioni* di Stupinigi, era presumibilmente collocato entro un fondale architettonico.

È tuttavia nei quadrilobi monocromi che, come già notato da Fiocco, è meglio percepibile lo stile che Crosato realizza a Ponte di Brenta. Come finti rilievi, dosando luci e ombre, le figure emergono dalla superficie, affondano in profondità, o quasi svaniscono, ottenendo con poche variazioni di luminosità una gamma pressoché infinita di immaginati spessori. Anche qui vediamo riapparire, talvolta, ambientazioni con sfondi architettonici, come ad esempio ne *La mano rivela al doge il sepolcro di san Marco* o ne *Le spoglie di san Marco calate nel sepolcro*. Entro tali spazi, le figure si muovono occupando solo parti del medaglione, con ostentata asimmetria.

Altra variazione sul tema del monocromo è offerta nelle dieci scenette bibliche poste lungo la navata centrale della chiesa. Questa volta il pittore adotta un monocromo grigio su fondo oro, come sarà poi nella parrocchiale di Zeminiana e nelle scene angolari della Sala di Giunone di palazzo Baglioni a Venezia. Nei riquadri meglio conservati si può osservare la medesima sottigliezza di pennello dei medaglioni della volta, ma con uno strano effetto, come 'di controluce', dato dall'uso dell'oro nello sfondo. Quest'ultimo, sul quale vengono riportate le ombre delle sagome della parte figurale, conferisce nuova evidenza alla pittura, che ne viene

proiettata in avanti, guadagnando l'illusione di una nuova profondità. Prima ancora che uno sfoggio di preziosità, l'uso dell'oro risponde dunque a un'esigenza ottica e visiva, che denota l'attenzione del pittore nello sperimentare nuove soluzioni per il perfezionamento della sua arte di 'finto scultore'. Tutte le scenette sono interpretate con una grazia che non dimentica però il dettaglio bizzarro, l'ambientazione insolita, un tono 'eccessivo' che denuncia la propria finzione. Si veda ad esempio lo Iefte recitante che, accorato, alza platealmente le braccia nell'incontro con la figlia, che avrebbe dovuto sacrificare, secondo il voto fatto a Dio alla vigilia della battaglia con gli ammoniti. Una figura prossima a quella che vedremo interpretare l'*Alessandro e il cadavere di Dario* in una scena di villa Maruzzi Marcello a Levada e che, specie qui a Ponte di Brenta, è una chiara citazione dall'*Alessandro* della tela di medesimo soggetto realizzata da Giambattista Piazzetta per palazzo Pisani nel 1746, opera che evidentemente deve avere colpito enormemente l'immaginario e la sensibilità di Crosato in questi anni. E si veda anche, nella scena con *Ester e Assuero*, l'aula dominata da tre colonne tortili, con tanto di balaustra, nella quale fa la sua comparsa la *silhouette* dell'immane e bizzarro vaso che da Mogliano Veneto a Levada ricompare più volte nella sua pittura. O l'Ezechiele che, da vero stregone, con tanto di libro e di serpente intrecciato al polso, fa resuscitare gli scheletri, nella visione interpretata come un presagio del Giudizio Universale.

Fiocco, a sostegno dell'attribuzione e della datazione dell'opera alla maturità dell'artista, portò anche a conoscenza la nota di pagamento del 1748 di 130 ducati. Da altre pagine della medesima raccolta settecentesca di padre Miotti si evince che i lavori di muratura connessi alla decorazione avevano avuto inizio già nel novembre del 1747 (si veda *Appendice documentaria*, doc. XIV), e si può quindi supporre che Crosato possa essere stato coinvolto in tale impresa già sullo scorcio di quell'anno.

Non molti commentatori che si sono interessati al ciclo di Ponte di Brenta hanno individuato nella serie dei monocromi una sorta di incipiente neoclassicismo che li accomunerebbe al ciclo dell'*Iliade* realizzato poco dopo a villa Algarotti a Carpenedo di Mestre (si veda D'Arcais 1985). Per Pallucchini, comunque, pare venire meno "lo struggente ritmo formale che aveva caratterizzato i pannelli lignei torinesi". Tuttavia, se tale preferenza accordata al genere dell'affresco monocromo può segnare un punto di contatto con una certa sensibilità 'antiquaria', che può essere stata mediata dalla conoscenza dei fratelli Algarotti, non si può fare a meno di notare che la declinazione che Crosato offre di tali finti rilievi non può in alcun modo essere associata a un atteggiamento neoclassico, come fa Arslan (1954), nel senso proprio del termine, tale è la vitalità, l'irrequietezza perfino, delle figure che li abitano.

Bibliografia: FIOCCO 1934-35, pp. 268-269; FIOCCO 1941, pp. 37, 56; PALLUCCHINI 1941, p. 607; FIOCCO 1944, pp. 62-63; FORLATI 1947, p. 59; ARSLAN 1954, p. 293; DONZELLI 1957, p. 73; CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 51; GRISERI 1961, p. 61; A. BETTAGNO in *Disegni di una collezione...* 1966, p. 71, n. 80; GRISERI 1967, p. 329; MALLÈ 1968, p. 453; PRECERRUTI GARBERI 1968, p. 131; ZAVA BOCCAZZI 1969, pp. 274; MATTAROLO 1969-70, pp. 138-141, 223-224; PILO 1976, pp. 142-146; T. PIGNATTI in *Disegni antichi...* 1980, p. 164, n.

221; HARRISON 1983, pp. 48-51; 83-85; D'ARCAIS 1985, p. 240; BELTRAME 1988, pp. 49-57; TORRESAN 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, p. 13; PIETROPOLLI 1992, p. 23; PALLUCCHINI 1995, p. 138; HARRISON KAUFMAN 1996, p. 193; KUNZE 1999, p. 429; CROSATO LARCHER 2005, p. 96.

35. Pordenone, Museo Civico (deposito Conti Beretta)  
*Il miracolo dell'Ostia di Santa Francesca Romana* (fig. 4)  
olio su tela, 62 x 49 (inv. 1)

La tela rappresenta la contemplazione di un ostensorio raggiante da parte di Santa Francesca Romana e alcune sue compagne oblate della comunità benedettina di Tor de' Specchi, mentre alcuni cherubini dall'alto fanno la loro comparsa su una nuvola.

Sin dalla sua prima apparizione, alla *Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli* del 1966, l'opera (proveniente dalla collezione Beretta di Lauzacco, Udine e ancora solo in deposito al Museo di Pordenone) venne presentata da Rizzi con l'attribuzione a Federico Bencovich. Assegnazione che ha poi resistito negli anni, concordi Pallucchini, Pilo, Zampetti, Marinelli, ma non, nella sua monografia dedicata al pittore dalmata, Krückmann che respingeva l'opera al pari del *Transito di San Giuseppe* di collezione privata ungherese, pubblicato da Zava Boccazzi (1979, p. 123, cat. 38) come Giambattista Pittoni e proposto da Marinelli come opera tarda di Bencovich. Per la verità anche gli studiosi che avevano sostenuto la paternità bencoviciana dell'opera non avevano mancato di segnalare la molteplicità di referenti stilistici, proponendo anche differenti, spesso opposte, collocazioni cronologiche. Aldo Rizzi, presentando l'opera e sottolineandone il "pathos allucinante", aveva proposto una datazione a dopo il 1730, mentre Rodolfo Pallucchini ipotizzava una collocazione verso il 1740, successivamente (1983) anticipata, "per il suo piazzettismo ancora così insistente", intorno al 1720. Si è detto che Marinelli assegna la tela "all'area del tardissimo Bencovich", accogliendo un'indicazione già a suo tempo espressa da Zampetti (1969). Quest'ultimo avverte richiami tiepoleschi, soprattutto nella parte alta della tela, e a Magnasco, nella figura al centro con le braccia alzate, sottolineando al contempo l'estrema drammaticità della tela.

Infine Giuseppe Pavanello ha potuto restituire a Crosato la tela, suggerendo pertinenti confronti con il *Transito di San Giuseppe* della chiesa di Santa Giustina a Monselice e con l'opera di analogo soggetto di collezione privata ungherese già ricordata per l'assegnazione a Bencovich, entrambe rese a Crosato da Mariuz (1993). Lo studioso rileva correttamente, come tratto caratteristico della sua opera, "quella mimica da balletto", "come una scarica elettrizzante", ma anche le fisionomie degli angioletti, quali motivi-firma non fraintendibili. Pavanello nota poi le consonanze con certe opere giovanili di Giambattista Tiepolo, non solo nella soluzione del gruppo di putti sulla nuvola, ma anche in quello "spirito, arguto e grazioso al contempo, che sigla le espressioni delle monache, i preziosi effetti luministici e cromatici, che fanno emergere dall'ombra, in un baluginare corrusco, il cordone d'un saio, il palmo di

una mano, il profilo d'un volto". Queste osservazioni, unitamente allo scambio attributivo con Bencovich, che trova ancora credito in alcuni studiosi (Antonello 2000), inducono a una datazione piuttosto precoce dell'opera, nel percorso di Crosato, come d'altronde propone Magani, suggerendo una datazione entro la metà del quarto decennio. La drammaticità, l'intonazione piuttosto cupa dell'immagine, unita a un senso costruttivo della forma, con solide volumetrie sfaccettate da fasci di luce trascorrenti, possono essere stati concepiti solo in una fase influenzata dalla corrente neo-tenebrosa di Piazzetta, di Bencovich, del primo Tiepolo. In particolare al dalmata si rifanno i volti resi per sintetiche notazioni luministiche e scorci di fisionomie in fuga. I profili delle monache sui quali un raggio di luce rimbalza a rivelare la forma di uno zigomo, l'incavatura di una mascella su un volto emaciato, rilanciano il rapporto con la cultura bolognese, ma mediato per l'appunto da Bencovich, e circoscritto, in questo caso, ai volumi espansi e ai profili perduti di Cignani. Anche il soffiare caldo dello sfondo, tuttavia, richiama Piazzetta e il Bencovich da questi più direttamente influenzato, al tempo del *Beato Pietro Gambacorti* di San Sebastiano, tra 1725-28. Egualmente quella mano tesa, come già felicemente intuito da Pavanello, che sembra tirare le fila dei raggi di luce che investono la scena, diteggiatura arcana e sospensiva, non sarebbe concepibile senza la visione ravvicinata delle prove del giovane Tiepolo, in particolare dell'affresco di palazzo Sandi (si pensi all'*Orfeo ed Euridice*) o, ancor meglio, al *Martirio di san Bartolomeo* di San Stae. Tutte indicazioni che suggeriscono, pur nella più volte ricordata difficoltà nel delineare l'attività crosatiana prima del soggiorno torinese, a collocare intorno alla fine del terzo decennio del Settecento la tela di Pordenone, quando cioè tutti i richiami qui evocati potevano essere messi a frutto dal giovane pittore.

Bibliografia: PILO 1966, pp. 307-308; PALLUCCHINI 1966, p. 272 RIZZI in *Mostra della pittura...* 1966, pp. 16-17, cat. 6; ZAMPETTI in *Dal Ricci al Tiepolo...* 1969, p. 118, cat. 52; RIZZI 1974, pp. 13 e 15; MARINELLI 1981, p. 237; PALLUCCHINI 1983, p. 193; KRÜCKMANN 1988, pp. 345-346; AGUSTI 1990, p. 620; BERGAMINI-TAVANO 1991, p. 454; MARIUZ 1993, p. 91, nota 6; PALLUCCHINI 1995, p. 290; BERGAMINI, in *Giambattista Tiepolo Forme...* 1996, p. 180, cat. 24; PAVANELLO 1997, pp. 73-79; ANTONELLO in *Il genio delle Alpi...* 2000, pp. 220-221; MAGANI, in *Il Museo civico d'arte...* 2001.

36. Rjazan', Museo Regionale d'arte  
*Sacrificio di Polissena* (fig. 244)  
olio su tela, 69 x 87 (inv. 706-Ž)

Il dipinto è stato pubblicato da Markova, la quale correggeva una precedente assegnazione negli inventari museali alla cerchia di Tiepolo intorno alla seconda metà del Settecento. Si tratta, infatti, di una versione in tutto e per tutto identica alla tela di medesimo soggetto conservata al Musée Magnin di Digione. Le varianti sono minime, rendendo le immagini delle due opere quasi indistinguibili: soprattutto, appare diversa la posa del soldato sull'estrema destra del dipinto con il ginocchio della gamba sollevata, assente invece nella redazione di



Digione. Le dimensioni pressoché identiche (62 x 84,5, quella di Digione) rendono impraticabile l'ipotesi che una costituisca il modelletto dell'altra. Viceversa, l'idea che la differente fattura – più libera e simile a un bozzetto secondo Markova quella di Digione – possa indicare una precedenza a favore della tela francese, potrebbe andare ribaltata, essendo con ogni probabilità indizio di un maggiore avanzamento dello stile del maestro verso gli ultimi esiti conosciuti della sua pittura, come possiamo intravedere nelle tele della Via Crucis di Santa Maria del Giglio. Anche la datazione agli anni '40 del Settecento, avanzata da Markova, sulla base della proposta di datazione di Griseri per la tela di Digione, va dunque rivista a favore di un avanzamento di oltre un decennio, ai primi anni '50. Il 'caso' offerto da queste due tele costituisce una situazione rara nel catalogo di Crosato: egli sembra essersi dedicato a repliche precise solo in un altro caso, una redazione del tema del *Sacrificio di Ifigenia* (le versioni di Torino, Lynch collection e Firenze). Una prassi invece più consolidata nella bottega di Giambattista Pittoni, al quale in qualche modo soggetto e rappresentazione dell'episodio mitologico entro contesto architettonico e con tanto di corredo pseudo-antiquario, possono altrimenti richiamare: il formato ridotto indica la destinazione dell'opera al mercato privato mentre la replica così puntuale può anche essere il frutto estemporaneo di un'esplicita richiesta del committente.

Bibliografia: MARKOVA 1980, pp. 43-48; MARKOVA 1982, pp. 29, 119, fig. 49.

37. Roma, Pinacoteca Vaticana

*Madonna con il Bambino e i santi Antonio da Padova e santo vescovo* (fig. 86)  
olio su tela, 255 x 130 (inv. 40805)

La tela era tradizionalmente attribuita ad Antonio Balestra, e come tale è pubblicata da Cornini e da Serlupi Crescenzi, i quali identificano in san Lorenzo il santo alla destra (identificazione che non può essere accolta, come notato da Mariuz, poiché è un santo vescovo). Spetta ad Adriano Mariuz il corretto riconoscimento di Giambattista Crosato quale autore della pala d'altare, sulla quale non c'è purtroppo giunta notizia in merito alla provenienza. Come osserva lo studioso: “Tutta l'opera è improntata a un senso di vivacità e di immediatezza: come se, sopraggiunti in anticipo, sorprendessimo la ‘sacra conversazione’ quando ancora si svolge in un clima d'affabilità domestica, prima che ciascun personaggio abbia avuto il tempo d'atteggiarsi con tutto il decoro richiesto dalla parte”. L'osservazione in merito alla differenza esistente fra tale disinvoltura e l'etichetta delle pale di Sebastiano Conca nella cappella di Sant'Uberto a Venaria, non impedisce di comprendere che Crosato sta, in qualche modo, facendo proprie, in quest'opera, alcuna delle fisionomie e dei tratti tipici delle opere religiose dell'accademia marattesca attiva a Torino negli anni immediatamente precedenti il suo arrivo: l'abbandono affettivo – il sant'Antonio che bacia il piede del Bambino, al pari del san Carlo di una delle due pale di Conca – l'insistenza su volumi espansi,

nitidamente circoscritti. Crosato tuttavia altera lo schema di base, combinandolo con ricordi veronesiani nel gruppo della Madonna con il Bambino posta su un alto podio (come ad esempio nella Pala Giustiniani di San Francesco della Vigna) qui immaginato in tralice, costruendo così in diagonale tutta la composizione. Anche il colore, improntato alle tonalità più chiare, sembra essere un esplicito omaggio a Paolo Veronese. Proprio nello splendido piviale del santo vescovo in primo piano, nella fodera di seta verde la luce serpeggia, sprizzando fiammelle rosa, o generando riflessi rossi, di brace appena spenta, che s'intravedono sul gomito, nell'ombra. Un'opera di straordinaria qualità che rivela l'intelligenza dell'operazione condotta da Crosato sui propri modelli, combinando un certo classicismo d'impronta romana – che poteva condurlo per certi versi a risultati prossimi ad Antonio Balestra – alla propria cultura veneziana: ne risultava un linguaggio personalissimo, difficilmente collocabile. Adriano Mariuz proponeva per l'opera, in ragione della “sapidità d'umori” e del “vivido risalto plastico delle forme” una datazione ai primi anni Trenta, all'epoca del primo soggiorno torinese. Una cronologia che si può sostanzialmente accogliere, con un leggero avanzamento, forse, agli anni del ritorno a Venezia, nella seconda metà del decennio, quando il pittore può rinnovare il contatto con l'arte lagunare e prendere coscienza dello schiarimento delle tinte che coinvolge gran parte degli artisti veneziani di quegli anni. Anche i confronti instaurabili con il ciclo di villa Torni a Mogliano Veneto, confermano tale impressione: si veda il volto del santo vescovo in primo piano, da associare, in quella carica patetica e trasognata, alla *Flora* del soffitto lì affrescato, o i dettagli secondari, quali la testina di putto che guarnisce la voluta del basamento, che ritorna più volte a reggere i bizzarri vasi che punteggiano la decorazione in finto stucco che incornicia le storie tratte dalla *Gerusalemme Liberata*. Egualmente ritroviamo tale carica di sospensione patetica negli affreschi di Pinerolo, negli angeli che fanno da corona alla *Gloria di san Francesco di Sales* o negli officianti che assistono il santo nella *Cresima di san Francesco di Sales*. Una collocazione fra 1735 e 1740, dunque, appare la più convincente, andando ad affiancarsi ad altre opere devozionali che presentano lo stesso carattere, come, in particolare, la *Madonna con il Bambino* già di collezione privata romana, pubblicata da Martini, che appare sovrapponibile alla Madonna protagonista della pala della Vaticana.

Bibliografia: CORNINI, SERLUPI CRESCENZI 1992, p. 367; MARIUZ 1993, pp. 87-88, 91.

38. già Roma, collezione privata  
*San Sebastiano curato da una pia donna* (fig. 3)  
olio su tela, 108 x 76

Antonio Morassi per primo ha pubblicato l'opera, quando si trovava in collezione privata romana, suggerendo un'attribuzione al giovane Giambattista Tiepolo, e una datazione intorno al 1718-20, non troppo lontano dal *Martirio di san Bartolomeo di San Stae*. Tale idea trova

concordi Egidio Martini e Anna Pallucchini. Il primo pensa che il San Sebastiano appartenga allo stesso tempo delle tele dell'Ospedaletto e del *Martirio di san Bartolomeo*, ritenuti contemporanei, intorno al 1717-18. Anna Pallucchini la considera un'opera "tipica della produzione tiepolesca fra la tela dell'Ospedaletto e il *Martirio di san Bartolomeo*", notando la consanguineità con la produzione piazzettesca, ma con una "accentuazione più nervosa, come si rileva in particolare dalla mano deformata dallo sforzo". Gemin e Pedrocco accolgono, con riserva, l'attribuzione a Tiepolo, ritenendo di poter collocare il dipinto in rapporto con gli *Apostoli* dell'Ospedaletto del 1716 o in un momento di poco successivo. Rodolfo Pallucchini associa invece l'opera al *Davide con la testa di Golia*, pure di collezione privata (1995, I, fig. 517). Anche se la valutazione è necessariamente limitata al giudizio della sola, buona, riproduzione disponibile nel fondo Morassi dell'Università Ca' Foscari di Venezia, sembra possibile sottrarre l'opera dal catalogo del giovane Tiepolo, cui sinora è sempre stata ascritta: mancano nell'opera, pur entro un gusto che predilige drammatici sbattimenti di luce, le infossature inchiostrate, i gorgi luminosi che ritroviamo nell'Ospedaletto o nella tela per San Stae. La luce non ha, insomma, nella tela in questione il potere a tratti disarticolante e aggressivo che ha nelle opere di Tiepolo, ma evidenzia, invece, la volontà di una tessitura accurata, che bagna volumi solidi, fermi, più prossimi, in tal senso, ad artisti d'impronta accademica, bolognesizzante, attratti dallo stile 'barocchetto'. Anche il tono dell'immagine pare indulgere ad un patetico commosso, ma grazioso e tenero, nella fanciulla che soccorre il santo, più consono ad un artista della sensibilità di Crosato che non all'audacia, a tratti crudele e sopra le righe, del giovane Tiepolo. Il volto della 'pia donna' che accorre a rimuovere delicatamente la freccia dal costato del santo, dai tratti minuti accarezzati dalla luce, sollecita confronti con i tipi frequenti della pittura di Crosato come, ad esempio, il bimbo che apprende, il compasso in mano, i primi rudimenti dell'arte, nell'*Allegoria della Scultura*, da poco transitata nel mercato antiquario parigino, o con lo stesso putto che spunta dalle nuvole per osservare la scena nel *Miracolo dell'Ostia* di Pordenone, per non dire del tessuto a righe che le fa da copricapo, memoria veronesiana che ritorna più volte nei suoi dipinti. Il viso del santo, invece, quasi sezionato da una lamina di luce che scivola sui suoi tratti, è prossimo a quello della protagonista femminile del quadro in esame. Ma è straordinaria l'impostazione complessiva dell'immagine, l'articolazione dei piani attraverso l'incessante gioco di luci e ombre con cui braccia, mani e volto, arretrano, si protendono, si scostano dal centro del proiettore luminoso che pare giungere dall'alto a destra. Il busto che si offre alla luce, col ventre contratto in uno spasmo, richiama anche la *Crocifissione* della sacrestia del duomo di Treviso, mentre l'impostazione complessiva del nudo non è senza legami con *l'Apollo e Marsia* di Villa della Regina. Restituita al catalogo di Crosato, la tela viene a rappresentare un'integrazione significativa della sua opera, illuminando al contempo l'interesse con cui il pittore venne a meditare e a fare proprie numerose soluzioni della corrente 'chiaroscurale'. Si può dunque proporre per l'opera in questione una data alla seconda metà degli anni venti del Settecento.

Bibliografia: MORASSI 1962, p. 46; MARTINI 1964, p. 203, nota 138; A. PALLUCCHINI 1968, n. 9; GEMIN, PEDROCCO 1993, p. 222, cat. 17; PALLUCCHINI 1995, I, p. 316.

39. già Roma, collezione Di Castro

*Madonna con il Bambino* (fig. 87)

olio su tela, 72 x 57

La tela è stata pubblicata da Martini quando si trovava in una collezione privata torinese, ipotizzando una data d'esecuzione vicino al primo periodo piemontese di Crosato, al principio degli anni trenta del Settecento. Il dipinto era noto egualmente come opera di Crosato ad Antonio Morassi, che ne conservava una riproduzione fotografica del 1963, quando la tela si trovava in collezione Di Castro a Roma (Fototeca Antonio Morassi, Venezia, 6722). Il quadro può meglio situarsi in prossimità della pala della Pinacoteca Vaticana, di un momento posteriore, verso il quinto decennio del secolo, come si evince dal confronto fra le due Madonne, pressoché sovrapponibili, con il velo bordato sul capo, il tipo del Bambino sorridente, dallo sguardo malizioso, mentre attira a sé la madre e gioca con il rosario. L'opera ben rappresenta una produzione devozionale del pittore più estesa di quanto comunemente ritenuto, e che annovera anche la *Madonna* già Goudstikker, la *Pietà* di collezione privata, e infine la *Madonna con il Bambino* già transitata nel mercato antiquario viennese, tutte opere probabilmente da ascrivere, tuttavia, a un momento ancora successivo, verso gli anni cinquanta. Un confronto con la *Madonna* già Goudstikker, ad esempio, rivela come la tela torinese presenti una più espansa volumetria, tanto nei tratti della Vergine, quanto in quelli del Bambino, mentre nell'altra opera si trovi traccia di un gusto per un segno meno definito, per il compiacimento nella rese delle pieghe, che la segnala di un momento decisamente posteriore.

Bibliografia: MARTINI 1982, p. 487, nota 104

40. Rovigo, Municipio (Studio del sindaco)

*Il Padreterno, lo Spirito Santo e angeli* (fig. 61)

olio su tela, 248 x 114

La tela è ricordata circondare l'immagine della *Madonna con il Bambino*, venerata nella chiesa di Santa Maria dei Sabbioni, da Francesco Bartoli, nella sua guida della città di Rovigo del 1793: "Il frontone che la ricopre con espressivi in alto il Padre Eterno, lo Spirito Santo e alcuni angeli è lavoro degno di lode di Francesco Fontebasso veneziano". L'altare sarebbe stato eretto nel 1735 dal veneziano Angelo Francesconi. Già Semenzato, tuttavia, annotando l'attribuzione, ne notava il cattivo stato di conservazione. In seguito l'opera è stata asportata dalla sua originaria collocazione, restaurata e collocata in Municipio, dove ancora si conserva. La parte neutra al centro della tela, ad ogni modo, integrata in tempi recenti, è da imputare

all'originaria destinazione della pala, a coronamento della sacra immagine della *Madonna con il Bambino* e non a una mutilazione successiva (come ritiene Sgarbi 1988). All'attribuzione a Fontebasso concede fiducia Marina Magrini giudicandola "opera giovanile in cui si avvertono forti richiami ricceschi e pittoniani". Successivamente Vittorio Sgarbi mette in dubbio l'attribuzione di Bartoli, preferendo collocare il dipinto in più generico ambito di Sebastiano Ricci. Ugo Ruggeri la sottrae infine dalla cerchia riccesca, assegnando l'opera ad Angelo Trevisani. Spetta infine ad Adriano Mariuz (1993) il corretto riconoscimento della mano di Giambattista Crosato. Lo studioso nota la prossimità del "putto zizzeruto che a braccia spalancate tenta il suo primo volo" con i Cupidi degli affreschi di Villa della Regina, e la sovrapponibilità degli angeli adolescenti – tra cui quello con le mani giunte che trae ispirazione dalla pala di Sebastiano Ricci per la chiesa di Sant'Alessandro della Croce di Bergamo – con quelli della Cupola della Consolata di Torino. Rispetto al prototipo riccesco tuttavia "Crosato infonde alle sue creature una grazia più affilata, v'imprime il tocco esotico di una fisionomia vagamente faunesca; e le tornisce fra luce e ombra, in una sostanza più compatta e lucida, che mostra qualche affinità con quella di Pittoni". La data del 1735 si rivela di estrema importanza nel percorso di Crosato poiché, come nota lo stesso Mariuz, sono pochi gli appigli cronologici per i dipinti ad olio del pittore. In più, la data d'esecuzione permette verosimilmente di fissare a quest'anno il rientro stabile del pittore a Venezia, dopo il soggiorno a Torino, prima dunque di quel 1736 in cui il suo nome compare nella Fraglia dei pittori veneziani. Le condizioni per l'ottenimento di commesse a Torino dovettero venire meno, in concomitanza con la partenza di Juvarra per la Spagna, e la guerra di successione polacca a cui Carlo Emanuele III prese parte. Anche l'analisi stilistica permette di collocare intorno alla metà del quarto decennio l'esecuzione della tela, che si può efficacemente accostare alle sovrapposte di Villa della Regina, e che rivela ancora il ricordo dell'originaria infatuazione per la pittura neo-tenebrosa di Piazzetta, Bencovich e del primo Tiepolo, come trapela dall'ambientazione chiaroscurale delle figure, pur tra le citazioni riccesche. Immaginate collocate sull'altare nella chiesa di Santa Maria dei Sabbioni (fig. 62), entro le spesse modanature dell'architettura, le figure dovevano apparire come emergenti da una nicchia d'ombra, luminose e colorate tanto più prossime al primo piano, con la figura del Dio Padre e con il piccolo angelo in avanscoperta che viene investito da una luce dall'alto e un altro più piccolo, nella zona inferiore della tela, posto direttamente a contatto con l'osservatore. Sguardi, gesti e movimenti sono finalizzati a indirizzare l'attenzione sul centro emotivo e compositivo della scena, vale a dire la tavola con la *Madonna con il Bambino* lì venerata. Anche se la rigidità di alcuni passaggi può essere imputabile al mediocre stato di conservazione in cui versa la tela, non v'è dubbio che siamo lontani dalle sperimentazioni materiche della produzione successiva del maestro, e assai più vicini, invece, ai tipi fisionomici dell'*Alcmena* di Villa della Regina o ai protagonisti della *Venere nella fucina di Vulcano* di Palazzo Reale a Torino.

Bibliografia: BARTOLI 1793, p. 89; CAPPELLINI 1934, p. 114; SEMENZATO 1966, p. 173; MAGRINI 1988, p. 70; SGARBI 1988, p. 259; RUGGERI 1990, p. 245; MARIUZ 1993, pp. 88-89  
41. Stupinigi (Nichelino), Palazzina di Caccia

A) Anticamera della Regina

*Sacrificio d'Ifigenia* (figg. 52-56)

affresco

Crosato fu impegnato in quella che è la sua prova più impegnativa all'interno del cantiere della Palazzina di caccia di Stupinigi a partire dal 1733, come ci rivelano i documenti segnalati da Gabrielli (1966) e Pommer (1967). Probabilmente l'Anticamera della Regina fu quella che lo vide all'opera per ultimo, poiché il saldo di pagamento al pittore si registra sul finire del 1734, mentre le altre due stanze sembrano essere terminate già nel gennaio dello stesso anno. Ma l'affresco realizzato con il *Sacrificio di Ifigenia* rappresenta l'opera più nota della sua attività piemontese, per essergli stata riconosciuta sin dalle fonti settecentesche e poi ricordata come sua da tutte le principali guide locali, tanto che Baudi di Vesme poteva pensare, sullo scorcio del XIX secolo, che questa stanza fosse l'unica decorata da Crosato, nonostante Ignazio Nepote nel Settecento gli avesse attribuito "più camere". L'artista rappresenta il celebre episodio mitologico (Ovidio, *Metamorfosi*, XII, 25-28) senza avvalersi, in questo caso, di alcuna struttura quadraturistica, campendo l'intera superficie della volta, ma deputando un lato alla rappresentazione vera e propria del Sacrificio e del miracoloso intervento di Diana e utilizzando gli altri lati per collocare l'esercito e la flotta achea in attesa dei venti propizi per la partenza verso Troia. Ifigenia è collocata al centro dell'ara del sacrificio che, su alta scalinata, si presenta come una struttura piramidale, culminante sulla sommità con Diana, che conduce la cerbiatta per la sostituzione della vittima, quasi nascosta alle spalle di Ifigenia. In primo piano sono nature morte con vasi e piatti dorati, ceri, ghirlande di fiori e un fanciullo che a fatica porta un vaso gettando uno sguardo verso l'osservatore, mentre, un poco discosto, Agamennone assiste alla scena. Alcune fanciulle, nel fondo, si disperano; un'altra, con lo sguardo pensoso immerso nell'ombra, si è seduta sui gradini dell'ara e volge le spalle allo spettacolo che sta per compiersi. Dalla parte opposta è schierata la flotta achea e alcuni principi e soldati si appoggiano in primo piano sui gradoni della darsena, mentre in angolo le mura di una rocca e alcune abitazioni alludono alla città di Micene. Sugli altri lati corti troviamo disposta la cavalleria achea: alcuni soldati sono già in sella al proprio destriero, altri giacciono distesi e intrattengono conversazioni. Infine, sull'ultimo lato ancora, mentre ancora si palpita per il destino di Ifigenia, nel gruppo di donne di differente età, sopra il basamento con rilievo 'classico', la prima brezza muove lo stendardo, segno della fine della maledizione di Diana. Pur dovendo necessariamente privilegiare l'episodio di Ifigenia, per collocazione all'interno della stanza, e lo sviluppo dei personaggi, Crosato è riuscito a creare, attraverso numerosi espedienti, uno spazio unitario e perfettamente convincente: innanzitutto l'impiego di una fascia di terreno che corre giusto sopra il cornicione e sulla quale stanno tutti i protagonisti, come sopra un palcoscenico. Poi la disseminazione di oggetti o figure in primissimo piano, a mo' di *repoussoir*, che fanno da

mediazione spaziale tra il mondo dello spettatore e quello della finzione: le suppellettili dorate, il bassorilievo, la grande meridiana dell'ancora appoggiata al gradone del porto. Infine la collocazione di una serie di direttrici diagonali che, poste agli angoli e convergenti verso il centro, servono a separare ma, ancor più, a collegare le varie scene, evitando la dispersione come l'affollamento. Nel sacrificio vero e proprio, tali direttrici sono ottenute tramite la struttura piramidale del gruppo centrale collocato sull'ara, mentre sul lato opposto tale convergenza è realizzata da un albero che s'innalza davanti alla veduta agreste dello sfondo, con le mura di una città, e, dalla parte opposta, con i pennoni della nave. Man mano che si procede con lo sguardo verso il centro della volta, si dirada la densità delle figure, sino all'apertura celeste, percorsa soltanto dal volo acrobatico di alcuni putti, orbitanti attorno al carro abbandonato da Diana.

Buona parte della critica ha insistito, con opposte prese di posizione, sui rapporti dell'affresco con l'opera di Giambattista Tiepolo. Telluccini (1924), che considerava Crosato "allievo" di Tiepolo, reputa tiepoleschi "i cieli aperti e spaziosi", "le tinte chiare ed ariose con cui l'artista si sforza di dare ampiezza e sfondo alle scene". Per reazione a tale diffuso luogo comune, Fiocco rileva qui, come negli altri affreschi della palazzina, "accenti tipicamente piazzetteschi", seppure traslati "in tonalità chiare, anzi squillanti, con tal gusto per lo sfumato, il rorido e l'acceso" da supporre l'influenza anche di altre componenti riconducibili all'area veneziana, più di tocco, quali Amigoni, Pellegrini e Grassi, per giungere a risultati che ritiene in realtà opposti a quelli di Giambattista Tiepolo. Il contatto con Piazzetta non si limiterebbe peraltro solo alle assonanze stilistiche, ma anche all'impaginazione complessiva del soffitto, con quelle figure disposte lungo il cornicione che richiamano la soluzione adottata nella *Gloria di san Domenico* ai Santi Giovanni e Paolo. Le somiglianze con la pittura di Tiepolo, e in particolare con gli affreschi di palazzo Sandi a Venezia, sono solo il frutto di "raggiungimenti paralleli". Fiocco teorizza una sorta di precedenza di Crosato rispetto a Tiepolo nel trattamento del colore. Anche Viale (1942) insiste preferibilmente sui rapporti con Piazzetta, intuibili anche "nel molleggiare e piegare d'anca delle sue giovani donne", e di tale opinione si dichiara Bernardi (1958) che pure non esclude rapporti con il Tiepolo di palazzo Sandi e anche con quello del *Giudizio di Salomone* del Palazzo Patriarcale di Udine (ipotesi ripresa poi da Precerutti Garberi e negata decisamente, invece, da von Langen 1991), per la struttura piramidale dell'ara di Ifigenia. Anche le tele di Ca' Dolfin sarebbero state presenti a Giambattista Crosato, negli atteggiamenti e nella composizione dei gruppi. Mentre i cavalli impennati in primo piano sono per lo studioso una derivazione dal *Trionfo di Mardocheo* di Veronese a San Sebastiano. Mallè ritiene invece che qui Crosato "arieggi" Tiepolo, ma con una maggiore grazia *rocaille*, un disegno più sommario, un uso del colore più libero, mentre, per Pommer, Juvarra si sarebbe avvalso delle doti di decoratore di Crosato proprio per essere questi il pittore più vicino a Tiepolo, che non poteva raggiungere in quanto dichiaratosi impegnato altrove. A più riprese, anche Andreina Griseri (si veda, da ultimo, Griseri 1996) ha ridimensionato l'importanza della componente piazzettesca, per recuperare un rapporto con l'arte di Tiepolo, in ispecie quella giovanile del Palazzo Patriarcale di Udine, ove Crosato

avrebbe compiuto il suo apprendistato. Così Paola Mattarolo ha circoscritto l'influenza della pittura di Piazzetta soprattutto all'episodio centrale, mentre l'insieme della composizione rivelerebbe una consanguineità con la fantasia tiepolesca, soprattutto nell'uso di tonalità più tenui per le figure dello sfondo, in modo da far risultare maggiormente quelle in primo piano. Un espediente che Crosato mutuerebbe dal *Trionfo dell'Eloquenza* in palazzo Sandi. Successivamente la studiosa si è provata di rintracciare anche qui le influenze emiliane che Crosato avrebbe acquisito durante la sua formazione.

Più recentemente Stefanie von Langen nella sua accurata disamina sugli affreschi torinesi, sottolinea la possibile derivazione della struttura compositiva da alcuni precedenti cinquecenteschi, quali le composizioni veronesiane o anche *La presentazione della Vergine* di Tiziano, preferendo evidenziare il richiamo a modelli cinquecenteschi piuttosto che un'ispirazione derivante dagli affreschi udinesi. Allo stesso modo, la studiosa ridimensiona le possibili influenze stilistiche del primo Tiepolo, notando una diversa organizzazione spaziale rispetto all'affresco di palazzo Sandi, e un'articolazione dei piani più sofisticata, maggiormente prossima, semmai, all'Amigoni di Schleissheim, con i personaggi che si affacciano sul bordo come su un palcoscenico e altri alle spalle, di cui si intravedono solo parti del corpo, come se stessero dentro un fossato, poco oltre la linea del terreno che corre lungo il cornicione.

La scelta dell'episodio del *Sacrificio di Ifigenia*, era perfettamente coerente a un progetto iconografico dedicato alla caccia e, di conseguenza, a Diana, tanto più che in tale soggetto essa si presentava compagna di una cerbiatta, reiterazione del simbolo stesso della palazzina, così come rappresentato dalla scultura posta a coronamento della padiglione centrale dell'edificio, secondo quelle che erano sin dall'inizio le intenzioni di Juvarra. E' difficile dire, tuttavia, come sembra ipotizzare von Langen, se l'architetto abbia in qualche modo offerto suggerimenti al pittore, ricordando l'allestimento, una ventina d'anni prima circa, delle scene per una rappresentazione di Ifigenia, realizzata per il teatro di Palazzo Zuccari di Maria Casimira di Polonia (una tesi sostenuta recentemente anche da Andreina Griseri: Griseri 2008).

La questione dei rapporti intrattenuti con Tiepolo, si rivela essere un falso problema, non appena si consideri che il linguaggio che Crosato traduce con libera originalità poteva certamente risentire delle prime, abbacinanti, prove del coetaneo, dopo la svolta veronesiana e in particolare degli affreschi di palazzo Sandi, verso i quali non si potrebbe negare una certa consentaneità. Ma è corretta l'opinione di Fiocco quando afferma che i due si muovono in questa fase su linee parallele, con una sensibilità assai differente per quanto riguarda il tono del racconto, la sensibilità emotiva, come rilevato da tutti i commentatori. Ma la ricchezza del panorama artistico veneziano che sembra di intravedere a Stupinigi, osservando l'affresco con il *Sacrificio di Ifigenia*, non può esaurirsi nel rapporto esclusivo con Tiepolo, poiché il maestro veneziano non è ancora, al principio degli anni trenta del Settecento, l'unica stella del firmamento. L'espedito della fascia marcapiano, è di estrazione ancora tardobarocca e riconducibile a Luca Giordano in palazzo Medici Riccardi, capace di giungere, per tramite di



Sebastiano Ricci, alla generazione degli anni venti, a Tiepolo di palazzo Sandi, per l'appunto, e a Crosato. L'impaginazione della scena del *Sacrificio di Ifigenia*, non è una grande novità: un confronto con le soluzioni adottate dallo stesso Ricci, ne *La Giovinezza al bivio* di palazzo Marucelli a Firenze, o, ancora prima, nella *Battaglia di Lepanto* di palazzo Colonna, rivelano una prossimità significativa. Tuttavia, l'oggetto delle figure nell'affresco di Crosato, l'utilizzo spregiudicato di "finti rilievi", di nature morte, crea un insieme di grande effetto illusivo pur in assenza di elementi quadraturistici. L'influenza di Jacopo Amigoni non vive allora sul dettaglio compositivo della fascia di terreno o della scansione in profondità delle figure, come si ritrovano negli affreschi di Scheissheim (si veda anche, su questo punto, Sestieri 1988), difficilmente noti, peraltro, a Crosato, ma, piuttosto, in alcune fisionomie delle figure, in alcune pose particolarmente aggraziate, che però sono messe accanto, con singolare effetto, ad altre chiaramente prive di una così inappuntabile etichetta. La figura di Diana, mollemente adagiata sulle nuvole, con le gambe accostate di lato, testimonia bene tale legame, ma sembra anche segnalare il contatto con il giovane Beaumont. Il senso costruttivo della forma, che ha fatto parlare di un accostamento a Piazzetta, denuncia, in effetti, una vicinanza con l'arte di tale maestro, ma vive bene anche del legame ipotizzabile con le opere di Angelo Trevisani e Giambattista Pittoni, con i quali egli certamente era entrato in contatto a partire dagli affreschi di Ca' Pesaro. Tutto ciò, però, rivissuto e tradotto in una nuova parlata che si può a buon diritto definire 'neoveronesiana' come intuito dai primissimi commentatori (de Lalande afferma che "il partecipe de la maniere de Paul Véronese & de celle de M. De Troy"). L'affresco di Stupinigi è, soprattutto, una prova d'avanguardia, per quegli anni, di sperimentazione nel trattamento del colore, nell'accordo timbrico fra complementari, secondo un recupero di quello che era stata, nel XVI secolo, la grande scoperta di Paolo Veronese. A partire da tale opera, Crosato si rivela pienamente arruolato ad una causa, che ebbe in Sebastiano, prima, e in Tiepolo, poi, i convinti portavoce.

Bibliografia: COCHIN 1758, I, p. 31; DE LA LANDE 1769, I, p. 162; NEPOTE 1770, p. 62; BARTOLI 1776, I, p. 85; MILLER 1776, I, p. 165; MARTINELLI 1783, p. 226; PAROLETTI 1819, p. 69; ISAIA 1911, p. 160; CHEVALLEY 1912, p. 113; FOGOLARI 1913, p. 247; THIEME-BECKER 1913, p. 166; TELLUCCINI 1924, p. 7; TELLUCCINI 1926-27, p. 116; BRINCKMANN 1931, p. 170; *La Palazzina di Stupinigi ...*1931, p. 34; ROSSO 1934, p. 7; FIOCCO 1934-35, pp. 258-259; BRINCKMANN 1940, p. 68; FIOCCO 1941, p. 22; PALLUCCHINI 1941, p. 606; GOERING 1941-42, p. 329; OLIVERO, MATTIROLO 1942, p. 66; VIALE 1942, pp. 8-9; FIOCCO 1944, pp. 39-42; GOLZIO 1950, p. 834; DONZELLI 1957, p. 73; LEVEY 1957, p. 308; DE LOGU 1958, p. 183; BERNARDI in *La palazzina di caccia...* 1958, pp. 48-54; PALLUCCHINI 1960, p. 29; BERNARDI 1961, p. 242; GRISERI 1961, p. 60; MALLÈ 1961, p. 372; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, pp. 377-378; GRISERI 1963, p. 13, 7; GRISERI 1967, p. 336, nota 13; GABRIELLI 1966, p. 29; TAMBURINI 1966, p. 123; POMMER 1967, pp. 66, 193, 206; MALLÈ 1968, p. 60; PRECERUTTI GARBERI 1968, p. 53; ZAMPETTI in *Dal Ricci al Tiepolo...*1969, p. 192; MATTAROLO 1969-70, pp. 215-217; MALLÈ 1970 [*Palazzo Madama in Torino*], p. 50; MATTAROLO 1971, p. 199; WITTKOWER 1972 (ed. 1993), p. 412; MORASSI 1975, pp. 20-21; PILO 1976, pp. 128, 137; VIALE FERRERO 1978, p. 51; GRISERI 1981, p. 584; HARRISON 1983, p. 88; D'ARCAIS 1985, p. 239; PILO 1986, p. 29; MOSSETTI 1987, pp. 14-15; SESTIERI 1988, pp. 126, 183; LANDOLFI

1989, p. 203; GRISERI 1989 [*Juvarra regista...*], p. 51; AIKEMA 1989, p. 194; DI MACCO 1990, p. 33; TORRESAN 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, pp. 21-37; PIETROPOLLI 1992, p. 23; PALLUCCHINI 1995, p. 132-133; GRISERI 1993, p. 150; GRISERI 1994, p. 13; LUCCO 1995, p. 391; GRISERI 1996, pp. 77-78; MARTINI 1998, p. 115; KUNZE 1999, p. 429; POMMER 2003, pp. 53, 142; MAGRINI 2004-2005, pp. 143-144.

## B) Sala degli Scudieri

*Apollo e il Pitone* (fig. 42)

*Stagioni* (figg. 43-46)

affresco

Gli affreschi della Sala degli Scudieri, sono caratterizzati da un'estesa e complessa quadratura che organizza il soffitto in un insieme di mezze vele e di balaustre, risparmiando ovali agli angoli entro i quali sono collocate le allegorie delle *Stagioni*. Sopra i mensoloni, sono pannelli con nature morte di pesci, selvaggina, e frutti, che secondo Gritella alluderebbero all'originaria destinazione della stanza come sala da pranzo. Dagli spazi che si immaginano aperti ai lati sono una scimmietta posata sulla balaustra che gusta la frutta, appena sottratta alle nature morte degli angoli e, dalla parte opposta, un cacciatore che si affaccia a guardare verso il basso. Al centro della volta è un'apertura celeste con la rappresentazione di Apollo che, sceso dal carro, calpesta il Pitone appena ucciso, mentre spetta alle Ore, meravigliose creature alate, reggere le briglie alla quadriga del sole, con i cavalli bianchi impennati. Ancora più in alto, il putto reggifiaccola, conclude la diagonale della composizione

Si deve a Giuseppe Fiocco, nel suo primo studio sul pittore del 1934, notando la prossimità del carro del Sole con quello realizzato una ventina di anni dopo a Venezia, nel salone da ballo di Ca' Rezzonico, il riconoscimento in questi affreschi della mano di Giambattista Crosato, ritenuto qui accompagnato dall'estro quadraturistico di Giambattista Alberoni. In precedenza (*La Palazzina di Stupinigi ... 1931*) gli affreschi erano assegnati a Cignaroli. Dopo tale assegnazione, gli affreschi sono generalmente stati accolti nel catalogo di Crosato, tranne da Gabrielli (1966) che sembra dare maggiore importanza al ruolo assunto da Girolamo Mengozzi Colonna, ritrovandovi uno stile assai differente rispetto a quello del *Sacrificio di Ifigenia*. L'episodio centrale, decifrato come il *Trionfo di Fetonte*, fu successivamente interpretato come un momento della storia di Giasone da Griseri (in *Mostra del Barocco... 1963*, tav. 81) e da Viale Ferrero (1980). Tuttavia, tale assegnazione non ha ottenuto grande fortuna e più recentemente Harrison, Pallucchini, von Langen hanno tutti preferito vedere qui la rappresentazione di *Apollo e il Pitone* (Ovidio, *Metamorfosi*, I, 438-451), proposta per primo da Bernardi (1969). D'altronde se, come vuole Viale Ferrero, qui si rappresenterebbe il momento in cui Giasone sconfigge il drago, alla presenza del carro del sole, non si comprenderebbe perché il carro ci appaia privo di cocchiere come nell'affresco di Crosato. Inoltre, come osserva correttamente Harrison, Apollo, dio del Sole, meglio poteva accordarsi con la rappresentazione delle Stagioni nelle nicchie angolari. La storia narra dell'uccisione a frecciate da parte di Apollo, tre giorni dopo la sua nascita, del mostro che

terrorizzava una regione ai piedi del Parnaso, dove il dio aveva deciso di fondare il santuario di Delfi. Evidentemente, come osserva von Langen, si trattava di una vicenda di sconfitta del Vizio e delle Tenebre da parte del dio portatore di luce. Ma forse si può dire di più: un episodio in cui l'uccisione del mostro, messa in opera dal fratello di Diana, è l'atto fondante di un nuovo santuario Delfi, così come Stupinigi, che nasceva come nuovo luogo di delizie e di caccia. L'intervento di Angelo Vacca, che fu incaricato di restaurare gli affreschi della stanza nel 1790 (Gabrielli 1966) può avere in qualche caso irrigidito alcune parti, ma non ha ragion d'essere l'opinione di Bernardi (1958) secondo la quale l'intero affresco sarebbe stato sostanzialmente rifatto da questi e poi ancora ritoccato in tempi recenti. Mentre Viale (1968) pensa più ragionevolmente che le parti ad avere maggiormente sofferto siano le nature morte, Pommer ritiene che la parte figurale, subappaltata da Mengozzi Colonna a Crosato, sia stata realizzata non dallo stesso ma principalmente da collaboratori.

La pubblicazione della documentazione relativa al cantiere di Stupinigi da parte di Gabrielli (1966; prima ancora che in Pommer 1967), ha infatti permesso di appurare qui la presenza, come quadraturista, di Girolamo Mengozzi Colonna, invece che dell'ipotizzato Alberoni. Nel maggio del 1733 il pittore aveva infatti preso accordi con Filippo Juvarra per dipingere "le due volte delle due Camere dette delli Buffetti colla storia di Diana" (si veda *Appendice documentaria*, doc. III). Il documento potrebbe anche alludere a una prima idea per il soggetto da rappresentare, poi scartata. La quadratura ricorda quella organizzata da Mengozzi Colonna nell'affresco circondante la tela di Angelo Trevisani in una stanza di Ca' Pesaro a Venezia, in cui già si era avvalso di Crosato come figurista. Ancor più, risulta singolarmente prossimo al disegno preparatorio per quel soffitto, con la soluzione delle Allegorie angolari, poste entro nicchie ovali, soluzione poi scartata nella realizzazione finale dell'affresco veneziano (si veda Domenichini 2004, p. 271, n. 34d). Quadraturista e pittore figurista riprendevano dunque a Torino le fila di un discorso iniziato solo poco tempo prima a Venezia. Tuttavia, in questo caso, a Crosato spettò anche la realizzazione della scena centrale, che appare priva di particolari connessioni con la quadratura e concepita, piuttosto, come un vero quadro riportato (Domenichini 2004). La scansione cronologica dei lavori a Stupinigi, così come ricostruibile in base ai documenti dell'Archivio Mauriziano, permette di ipotizzare che questa stanza sia stata decorata prima dell'Anticamera della Regina. Anche Pallucchini (1995) ritiene che la Stanza degli Scudieri sia stata la prima ad essere affrescata da Crosato.

A partire dalla disamina di Rodolfo Pallucchini (1941), tali affreschi sono stati considerati un episodio abbastanza incongruo rispetto al percorso di un pittore veneziano tradizionale, e testimonianza quindi di una cultura educata invece su precedenti emiliani. Lo studioso rileva infatti un piazzettismo di "qualità acutamente crespiana" e certe notazioni "tra l'ironico e il caricaturale" che ricorderebbero le *Parche* di Palazzo Pepoli. Le nature morte sparse qua e là nella decorazione richiamerebbero quelle di Pier Francesco Cittadini nel palazzo degli Estensi a Sassuolo. L'ipotesi di una fonte di ispirazione emiliana è stata poi ripresa con maggior vigore da Paola Mattarolo (1971). La studiosa puntualizza la derivazione dagli affreschi di Domenico Maria Canuti, per la prima saletta della Biblioteca di San Michele in Bosco di

Bologna. In particolare la figura dell'*Autunno*, deriverebbe dall'*Allegoria del Fuoco* del precedente emiliano, per l'impostazione della figura, "l'identica postura di braccia e gambe", la rotazione del busto e la frontalità del volto. Secondo la studiosa qui Crosato avrebbe trovato lo schema compositivo che gli avrebbe ispirato la realizzazione degli affreschi di Ca' Pesaro e, quindi, di Stupinigi (Mattarolo 1969-70, p. 51). Tale ricostruzione ha sinora trovato un sostanziale accordo da parte degli studiosi intervenuti su tale affresco, trovando solo le perplessità di Griseri (1961, p. 56) e soprattutto di von Langen (1991), che ridimensiona la pertinenza di tale confronto.

Di fatto, anche a voler ammettere la possibilità di un soggiorno prolungato in Emilia, se il riferimento originario proposto da Pallucchini per il Crespi di palazzo Pepoli può ancora risultare plausibile, non si comprenderebbe la ragione di un'ispirazione su un'opera tutt'affatto seicentesca, che difficilmente avrebbe potuto entusiasmare un artista ormai pienamente conquistato alla causa del colore e della decorazione rococò. In realtà, è la quadratura stessa, questa invero, a buon diritto, definibile come 'emiliana' a condizionare gli esiti della pittura di Crosato, che ove si può esprimere liberamente, come nell'Anticamera della Regina con *Il Sacrificio di Ifigenia*, denuncia un linguaggio privo di connotazioni emiliane che non possano essere giustificate altrimenti, per il tramite di pittori operanti a Venezia. Certamente il contatto con un quadraturista abile come Mengozzi Colonna favorì la conoscenza degli espedienti utilizzati dai figuristi specializzati in lavori di questo tipo. Se confrontiamo le figure realizzate qui con le *Allegorie* di Ca' Pesaro, si riscontra un'acquisita consapevolezza nella collocazione delle figure nello spazio, nell'oggetto delle immagini dipinte che sembrano occupare un piano intermedio tra quello della pittura e quello reale, come se alcune parti di esse, o degli oggetti che li accompagnano, sporgessero oltre il limite della superficie: si veda, per esempio, l'otre rivoltato che tiene con sé il Bacco sorridente che simboleggia l'*Autunno*, o il braciere con cui si scalda, intirizzito, il vecchio rappresentante l'*Inverno*, o ancora la fiaccola retta in alto dall'*Estate*. Straordinari dettagli, nella loro capacità illusionistica, di sottinsù, resi ancora più convincenti da un uso pressoché perfetto delle luci orientate, e dalla diffusione, alle spalle delle figure, entro la nicchia, di ombre tese, nette, che amplificano la dimensione spaziale dell'ovale. Un gioco, questo sì, ancora dal carattere prettamente barocco, mentre il quadro riportato sul soffitto è concepito secondo una duplice ragione spaziale e prospettica, a seconda del punto di osservazione, con viste privilegiate differenti per il carro del Sole e per le figure di Apollo e Pitone; mentre immagina che le allegorie che abitano l'architettura, prendano vita, dalla luce stessa di cui si celebra il Trionfo nel soffitto. Il punto di contatto con la cultura quadraturistica emiliana è allora da ridimensionare e da limitare alla concezione delle figure viste dal basso, con l'espediente della collocazione fissa di una delle gambe, con il piede al centro, per animare poi liberamente il resto della figura. Nulla, tuttavia, che Mengozzi Colonna non possa aver personalmente trasmesso a Crosato senza ipotizzare lunghi soggiorni bolognesi. La luce orientata che contribuisce al perfetto illusionismo delle *Allegorie*, è una traduzione in ambito figurativo dello stesso principio applicato alle quadrature, secondo la disciplina della *Gnomonica*, che

sappiamo essere stata praticata e teorizzata dallo stesso Mengozzi Colonna (Domenichini 2004, p. 174). V'è, per il resto, una qualità di pittura che è solo di Crosato e che si apprezza in quella densità di spazio con la quale sono realizzate figure di fatto confinate entro angusti spazi angolari. Si osservino quelle mani che affondano nelle vesti dell'*Estate* o della *Primavera*, che ci fanno percepire il viluppo dei panni, la qualità di un colore giocato sulla variazione di una sola tonalità, dall'azzurino cangiante, sino al cinerino e al bianco per la *Flora* che impersonifica la *Primavera*, o gli accordi audaci, tra giallo e malva, di quelle dell'*Estate* e dell'*Inverno*. Opportunamente Rodolfo Pallucchini rileva che la "qualità timbrica" con la quale sono realizzate le vesti di queste personificazioni non può che essere debitrice degli esempi di Paolo Veronese. E sembra che proprio questo aspetto sia, dal punto di vista stilistico, l'elemento qualificante di questa decorazione. Qualità, d'altronde, che è possibile rinvenire anche nello splendido riquadro del soffitto, con l'Apollo a tutto colori, che pende nel primo piano, accampanandosi netto, mentre evanescenti e incantate trasparenze ci riportano l'emergere celeste della quadriga con le Ore, disposte a ventaglio.

Bibliografia: TELLUCCINI 1926-27, p. 116; *La Palazzina di Stupinigi ...*1931, p. 30; FIOCCO 1934-35, p. 259; FIOCCO 1941, p. 22; PALLUCCHINI 1941, p. 606; FIOCCO 1944, pp. 39-42; GOLZIO 1950, p. 834; DONZELLI 1957, p. 73; BERNARDI in *La palazzina di caccia...* 1958, p. 58; PALLUCCHINI 1960, p. 29; GRISERI 1961, p. 59; MALLÈ 1961, p. 372; GABRIELLI 1966, p. 29; TAMBURINI 1966, p. 123; POMMER 1967, p. 194; MALLÈ 1968, pp. 60; ZAMPETTI in *Dal Ricci al Tiepolo...*1969, p. 192; MATTAROLO 1969-70, pp. 213-215; MATTAROLO 1971, p. 201; VIALE FERRERO 1978, p. 51; GRISERI 1981, p. 584; HARRISON 1983, pp. 92-93; D'ARCAIS 1985, p. 239; GRITELLA 1987, p. 181, nota 34; SESTIERI 1988, p. 126; GRISERI 1989 [*Juvarra regista...*], p. 51; TORRESAN 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, pp. 37-45; GRISERI 1993, p. 150; PALLUCCHINI 1995, p. 131; GRISERI 1996, p. 79; MARTINI 1998, p. 115; POMMER 2003, p. 142; MAGRINI 2004-2005, p. 149

### C) Sala dei Buffetti

*Guardiacaccia con le loro mogli* (figg. 47-51)  
affresco

Anche in questa stanza l'elemento qualificante è rappresentato dall'estesa struttura quadraturistica realizzata da Girolamo Mengozzi Colonna, secondo quanto emerso dai documenti rinvenuti nell'Archivio Mauriziano (*Appendice documentaria*, cat. III). Tuttavia, la decorazione ha subito un'alterazione significativa nel 1769, quando Giacomo Borri si impegnò a realizzare al centro della volta una calotta: l'ambiente era ormai diventato l'anticappella di Sant'Uberto, uno spazio per il culto ricavato l'anno precedente dal conte Birago di Borgaro (cfr. Pommer 2003, pp. 143, n. 50). Il primo a ipotizzare l'intervento di Crosato come collaboratore figurista in questi affreschi fu Telluccini nel 1924, anche se già comunemente l'opera era illustrata come del pittore (Toesca 1917). Lo studioso è seguito poi da tutti gli altri commentatori, anche se Gabrielli, sulla base dei documenti, che citano per queste stanze solo l'intervento di Girolamo Mengozzi Colonna, sembra mettere in dubbio la presenza di Crosato. In questo caso il suo intervento è limitato a due coppie di uomini e donne

cacciatori che si affacciano dalle balaustre e da altre figure di accompagnamento. Sono personaggi, in particolare le coppie abbigliate con abiti moderni e attrezzate di tutto punto per la caccia, di grande verità e senso illusivo. In un caso hanno scavalcato il mensolone ricurvo finto dall'architettura e incombono dall'alto con fare provocante e un poco intimidatorio, accompagnati da un cane e da una gru; nell'altro l'uomo che imbraccia un corno, sta di profilo a cavalcioni sulla mensola, mentre la compagna, armata di lancia e faretra, fissa direttamente l'osservatore. Sopra un oculo finto in una delle lunette, sta invece affacciata da una balaustra una fanciulla, accanto a un meraviglioso drappo di broccato, mentre trofei di nature morte di frutta e selvaggina sono agli angoli delle pareti. Finti bassorilievi ad oro su fondo violaceo, con figurine femminili, si alternano, nella fascia inferiore, ad altre con alcune immagini di alberi, mentre festoni di fiori pendono dalle modanature architettoniche.

Anche per queste immagini sono stati evocati alcuni precedenti emiliani, mentre ne è stata enfatizzata la vocazione 'veristica', giungendo sino alla definizione di Crosato quale "pittore della realtà" (Pallucchini 1995), sulla linea di Crespi e Piazzetta. Rappresentazioni di un realismo popolare, da Pilo messe in relazione con la *Danza campestre* già di collezione Bondi, che in realtà non gli spetta (Pilo 1976, p. 137). Da parte sua Andreina Griseri (1963, p. 13), collocava bene queste raffigurazioni entro la cultura settecentesca rilevando che "Nelle Stagioni dell'anticappella e nei contadini cacciatori, come da parte del Bustelli e in Piemonte nell'arcadia di Vinovo, il Crosato trasponeva la mitologia sul teatro ch'era della Commedia italiana, raggiungendo l'atmosfera rustica delle "Locande" che si rappresentavano a Dresda, il sentimento della commedia scozzese di Ramsay, lontana dal gusto delle pastollerie, quando in Francia le feste conoscevano le sponde di Saint-Cloud". Ad ogni modo, la connotazione 'naturale' di questa stanza, con soggetti tratti dal mondo quotidiano, differente rispetto ai soggetti mitologici e allegorici affrontati nelle altre decorazioni, si può giustificare con la destinazione d'uso dell'ambiente, deputato a sala da pranzo per il corpo di guardia. In qualche modo, si attuava una sorta di gioco di rispecchiamenti tra ospiti e immagini dipinte. Questa scelta, d'altronde, s'inseriva perfettamente nel programma decorativo delle stanze della palazzina, tutte dedicate, in qualche modo, al tema della caccia: alla celebrazione delle imprese della dea protettrice dell'attività venatoria, Diana, veniva dunque a seguire un ambiente più modesto, abitato da giovani cacciatori e cacciatrici.

La luce che investe le figure dall'alto conferisce loro quella concretezza che avevamo ammirato nelle *Stagioni* della stanza precedente. Le figure femminili, in particolare, si adagiano mollemente, e assumono pose mosse, con braccia che si allungano nel gesto, richiamando alcune soluzioni di Giambattista Pittoni, ma sono atteggiamenti ricreati con una carica vitale assolutamente nuova, che interseca stilemi propriamente rococò con una pensosità raccolta, che richiama Piazzetta, come è stato opportunamente ricordato. L'utilizzo di personaggi tratti dalla vita comune, personaggi abbigliati con abiti d'epoca, rinunciando al travestimento mitologico, non recuperava una linea di realismo cara a Crespi, quanto, invece, una tradizione tutta veneziana di gioco tra finzione e realtà, che si può far risalire sin dalla decorazione veronesiana di villa Barbaro a Maser.

Bibliografia: TOESCA 1917, tav. 195; TELLUCINI 1924, p. 7; *La Palazzina di Stupinigi* ...1931, p. 38; ROSSO 1934, p. 8; FIOCCO 1941, p. 22; PALLUCCHINI 1941, p. 606; FIOCCO 1944, pp. 39-42; GOLZIO 1950, p. 834; DONZELLI 1957, p. 73; *La palazzina di caccia...*1958, p. 60; MALLÈ 1961, p. 372; GABRIELLI 1966, p. 29; TAMBURINI 1966, p. 123; GRISERI 1967, p. 334; POMMER 1967, p. 194; MALLÈ 1968, pp. 60; ZAMPETTI in *Dal Ricci al Tiepolo...*1969, p. 192; MATTAROLO 1969-70, pp. 217-218; MATTAROLO 1971, p. 201; PILO 1976, p. 137; MARTINI 1982, p. 27; HARRISON 1983, pp. 90-91; D'ARCAIS 1985, p. 239; PILO 1986, p. 32; GRITELLA 1987, pp. 162, 170, 175; SESTIERI 1988, pp. 126, 178-179; GRISERI 1989 [*Juvarra regista...*], p. 47; TORRESAN 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, pp. 45-51; GRISERI 1993, p. 150; MARIUZ 1993, p. 87; PALLUCCHINI 1995, p. 132; GRISERI 1996, p. 78; MARTINI 1998, p. 115; POMMER 2003, p. 142; MAGRINI 2004-2005, pp. 143-144.

42. Torino, chiesa dell'Immacolata Concezione

*Trinità in gloria* (figg. 143-145)

*Angeli* (figg. 146-149)

affresco

Il secondo altare di sinistra della chiesa dell'Immacolata Concezione, un tempo dei missionari di San Vincenzo de' Paoli, e oggi appartenente all'Arcivescovado, presenta sulla volta e sulle pareti alcuni affreschi che sono stati attribuiti a Crosato sin dal Settecento. Bartoli infatti ricorda: "Gli angeli dipinti a fresco nel volto sono di Gio: Battista Crosato Veneziano". Nella sua monografia sul pittore, Fiocco cita l'opera, ritenendolo un "mirabile lavoro" spettante al secondo soggiorno torinese del maestro, a partire dal 1740. A seguire tutti gli altri studiosi si sono attenuti a tale collocazione cronologica: in particolare Nancy Susan Harrison, che notava similarità con gli affreschi della cupola della Consolata, ha collocato l'opera tra 1740 e 1742. Quest'analisi stilistica ha recentemente trovato conferma da parte di Stephanie von Langen (1991, p. 67), la quale ha rinvenuto un pagamento di 300 lire per la realizzazione degli affreschi del soffitto della cappella di San Vincenzo, alla data 1743. Benché nel documento ricordato dalla studiosa non venga fatta menzione del pittore interpellato per la pittura, e si ricordino gli affreschi come cosa che "con tanta spesa si è fatto poca che vaglia...La pittura della volta è fatta alla grossa", non sembrano essere possibili fraintendimenti in merito all'allusione all'opera di Crosato, anche perché sull'altare era collocato sin dal 1738 la pala d'altare di Trono rappresentante per l'appunto San Vincenzo de' Paoli. Integrazione significativa, che permette di avere un altro punto fermo nella cronologia del pittore.

Un'architettura dipinta prosegue illusionisticamente quella reale della cappella. Ad essa si sovrappongono alcuni putti recanti nastri con la scritta "SANCTUS SANCTUS SANCTUS". Sopra le finestre, quella che, a sinistra, illumina l'ambiente, e quella murata, dalla parte opposta, sono i consueti vasi con nature morte di fiori, così cari a Crosato. Nella parte alta, adagiati sulle nuvole, sono posti angeli in contemplazione della Trinità, rappresentata da un triangolo luminoso. Un grande angelo a destra, dal pannello rosso fuoco, innalza un turibolo, mentre altri cherubini occupano il vertice dello spazio. Un altro angelo, a sinistra, si stringe le

mani al petto, contemplando l'apparizione del simbolo trinitario. Nella fascia inferiore, alle pareti della cappella esagonale, sono quattro riquadri in finto marmo rosso con, al centro, ovali con bassorilievi monocromi, incorniciati in oro, di putti con una spiga, un cero, una tavola inscritta, un giglio.

Il punto di osservazione privilegiato è al centro della navata: da questa posizione l'angelo con turibolo, che supera il cornicione della quadratura, sembra volteggiare sopra le modanature architettoniche della parte alta dell'altare, con un illusionismo perfetto. Come osserva von Langen, l'interazione che la pittura instaura con l'architettura reale della cappella è una novità del secondo soggiorno torinese di Crosato, che si discosta dalle esperienze analoghe compiute a Stupinigi, dove, peraltro, il pittore collaborava con uno specialista della quadratura come Girolamo Mengozzi Colonna, o realizzava soffitti – quello dell'anticamera della Regina – privi di qualsiasi elemento architettonico. Qui la novità, già messa in opera negli affreschi della chiesa della Visitazione di Pinerolo di pochi anni prima, consiste nel tentativo di creare una sorta di *continuum* visivo e illusionistico tra architettura, scultura – i putti in stucco dell'altare – e pittura.

La critica, pur non avendo riservato grande attenzione all'affresco in questione, certo un intervento minore ma di grande qualità, ha sempre sottolineato un contatto con analoghe realizzazioni di Giambattista Tiepolo. Per Pilo l'angelo di sinistra si rivelerebbe un calco preciso dall'Orfeo del *Trionfo dell'Eloquenza* di Tiepolo in palazzo Sandi, citazione tanto più decisiva in quanto conferirebbe un timbro di patetismo a tutto l'insieme. Per von Langen (1991, p. 71) Crosato terrebbe presente soprattutto la *Gloria di santa Teresa* nella chiesa degli Scalzi, per quest'affresco come anche per la volta della cappella da lui dipinta a Pinerolo. Anche per Pallucchini qui Crosato, nella sua abilità nel dare il senso di un'apertura *ad infinitum*, terrebbe presente i precedenti di Tiepolo.

Come l'affresco di Pinerolo anche questo di Torino, non ha che superficiali legami con il precedente tiepolesco: immaginando una *Trinità* in un *Gloria di angeli*, pensata come uno scoppio di luce attorno al suo simbolo, il pittore ne ricava uno spazio singolarmente vuoto, che dispone perimetralmente tutte le figure investite dal lampo irradiantesi al centro, capace di gettare ombre alle loro spalle e di calamitare gli sguardi di tutti i presenti. Tale espediente, tuttavia, era anche funzionale al punto di visione dal quale si presumeva un osservatore avrebbe guardato l'affresco: dalla navata, quindi all'esterno della cappella, da dove l'arco della medesima avrebbe potuto apparire come perfettamente incorniciante le figure principale, disposte a ventaglio attorno alla Trinità.

Come nota von Langen, il colore ha una consistenza ben diversa da quella degli affreschi della chiesa della Visitazione di Pinerolo, in una circolazione di vapori, rosa, verde acqua tenui, che intaccano in contorni e danno una nuova instabilità tremolante al segno.

Bibliografia: BARTOLI 1776, p. 11; CIBRARIO 1846, II, p. 697; CASALIS 1833-1856, vol. XXI (1851), p. 570; FIOCCO 1934-35, p. 264; FIOCCO 1941, p. 30; OLIVERO 1942, p. 68; FIOCCO 1944, pp. 50-51; GOLZIO 1950, p. 834; MALLÈ 1961, p. 373; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, p.



378; MALLÈ 1968, p. 452; TAMBURINI 1968, pp. 238-239; ZAMPETTI 1969, p. 192; MATTAROLO 1969-70, pp. 126-128; PILO 1976, p. 139; HARRISON 1983, p. 96; D'ARCAIS 1985, p. 240; TORRESAN 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, pp. 66-73; PALLUCCHINI 1995, p. 137; KUNZE 1999, p. 429; MAGRINI 2004-2005, p. 15, nota 21

#### 43. Torino, Santuario di Santa Maria della Consolazione (La Consolata)

##### A) Cupola (figg. 123-130)

*Storie della Vergine*

*Angeli musicanti e profeti*

affresco

La chiesa, sorta in forma di cappella presso la chiesa di Sant'Andrea per il culto della miracolosa icona di Santa Maria della Consolazione, venne gestita dai benedettini fino al 1584 quando questi vennero allontanati e la chiesa affidata ai cistercensi, nel 1589. A partire dal 1678 ha inizio la riedificazione del santuario, ad opera di Guarino Guarini, che progetta uno spazio esagonale al centro e una nuova cappella destinata ad accogliere l'immagine della Madonna. Dal 1714 è invece Juvarra a prendere l'incarico di ridisegnare e completare la fabbrica che, nel 1736, appare ormai trasformata secondo le sue indicazioni (si veda Mottura 2005, p. 73).

Crosato intervenne realizzando la parte figurale nell'affresco che decora la grande cupola dell'esagono centrale, in collaborazione con il quadraturista Alberoni, che qui avrebbe tradotto in grande un'idea di Giuseppe Bibiena, secondo quanto ci assicurano le fonti settecentesche, prima fra tutte la guida di Bartoli (1776), poi seguito da tutti gli altri eruditi locali: "La cupola è dipinta a fresco in quanto all'architettura su disegno di Giuseppe Galli Bibiena, da Gio: Battista Alberoni; e in quanto alle figura da Gio: Battista Crosato Veneziano". La quadratura imposta una balaustra ricurva su cui si impostano arcate decorate con volute, che fanno intravedere padiglioni voltati, mentre su di essi si impostano vele triangolari che si restringono in prossimità della lanterna. Le nervature degli archi sono decorate con candelabre. Al centro di ogni vela sono medaglioni incorniciati con motivi a volute. Lo stato di conservazione, alquanto alterato nonostante i recenti restauri, non permette di apprezzare un'architettura dipinta che doveva essere caratterizzata da un'accesa policromia, con le specchiature di colore giallo a far risaltare le nervature bianche e le finte statue. Su questa quadratura di grande rigore e simmetria, Crosato intervenne completando l'affresco con la parte figurale. Suoi sono le scene della vita della Vergine, entro i medaglioni di ogni vela, con dei finti bassorilievi a monocromo violetto (forse, un tempo, imitanti il porfido) con la *Natività della Vergine*, la *Presentazione della Vergine al Tempio*, l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Presentazione di Gesù al Tempio*, l'*Assunzione*. Alle basi di ciascun medaglione, Crosato realizza invece coppie di profeti, sovrani dell'Antico Testamento, con scettri, bastoni del comando e rotoli della Legge. I più non sono identificabili, tranne, come già notato da von Langen, *David*, con la cetra in mano, sulla sinistra della scena con l'*Assunzione*. Nella parte inferiore, affacciati alla balaustra del tamburo della cupola, o posati

su nuvole, sono Angeli musicanti, di differente età e specializzazione musicale: i più cresciuti ed esperti con il violino, o l'arpa, con corni arcuati, liuti e contrabbassi; i più giovani con zupfoni, trombe, tamburelli e flauti. Alla base di ogni arco, invece, Crosato finge, secondo un'invenzione a lui cara, vasi ricolmi di fiori. Secondo Mallè (1968), l'architettura dipinta da Alberoni schiaccerebbe e mortificherebbe le figure dipinte da Crosato. Ma il pittore cercò di ovviare alla monotona ripetizione delle partiture architettoniche e delle figure pensate per abitarle, immaginando alcuni degli angeli musicanti adagiati su delle nuvole che si sovrappongono alla quadratura. Una grande nube, ad esempio, accosta l'episodio della *Natività di Maria*, sovrapponendosi anche alla finta scultura posta alla base, andando poi a estendersi fino alla vela adiacente, ospitando un altro angelo intento a suonare il flauto. Un'altra coppia di angeli, posati su una nuvola, è condivisa fra la vela con l'*Assunzione* e quella della *Presentazione di Gesù al Tempio*. Un espediente che, oltre a evitare la monotonia, opera anche un'effrazione dello spazio pittorico, creando figure che sembrano travalicare la superficie dipinta per entrare nel mondo dello spettatore. Allo stesso modo si ottiene una continuità nella rappresentazione, altrimenti spezzata dalle varie vele dell'esagono. Che la quadratura fosse in realtà un inserto originale, "felsineo" ebbe a dire Fiocco, nel contesto pittorico torinese testimonia anche il ruolo che Wittkower gli attribuisce nella diffusione di una nuova idea architettonica. Lo studioso ritiene infatti che tale intelaiatura architettonica realizzata da Alberoni possa avere influenzato Vittone nella progettazione della chiesa di Santa Chiara a Bra.

Ancora una volta, dunque, Crosato veniva utilizzato in associazione a un quadraturista: si riconosceva in lui quella abilità di "fingere i rilievi" che poteva riuscire al meglio se accompagnata a una struttura architettonica, come già accaduto in due ambienti della palazzina di caccia di Stupinigi, e come comprensibile per un maestro che doveva la propria fama a Torino all'attività di scenografo-figurista per il Teatro Regio, sin a partire dal 1731. Intervendo in tale contesto, Crosato non mancava di fare riferimento anche ad alcune delle ultime esperienze veneziane: ad esempio i profeti dell'Antico Testamento, posti simmetricamente, gli uni accanto agli altri, a coppie, sembrano richiamare le finte sculture realizzate da Giambattista Tiepolo, sui mensoloni dipinti da Girolamo Mengozzi Colonna, ai lati della *Gloria di santa Teresa* nella chiesa degli Scalzi a Venezia. Secondo Nancy Susan Harrison (1983, p. 13), invece, i putti rivelerebbero un ricordo del Sebastiano Ricci della *Madonna del Serraglio* di San Secondo presso Parma, ma invero – al di là delle difficoltà nel credere che Crosato avesse conoscenza di tali affreschi – non si comprenderebbe perché egli avrebbe dovuto trarre ispirazione per il suo lavoro torinese da un'opera così giovanile di Ricci, ancora intrisa di cultura seicentesca. È invece con le realizzazioni mature dell'artista bellunese, come i geni alati che accompagnano lo stemma dei Medici in Palazzo Pitti a Firenze, che è possibile instaurare proficui confronti, ma ciò, più che configurarsi in un rapporto di dipendenza diretta, si può giustificare con la partecipazione ormai convinta con la cultura rococò più matura.

Purtroppo, come già accennato, gli affreschi appaiono oggi quasi illeggibili, non solo a causa del pessimo stato di conservazione che ha annullato la varietà cromatica dell'insieme, ma anche per la cattiva illuminazione della cupola stessa, limitata alla luce spiovente dalla lanterna e dalle finestre poste al di sotto del tamburo. Nel 1851 Casalis già rammentava che gli affreschi avevano ormai perso alquanto della loro primitiva freschezza. Nel 1879 si registra il più significativo degli interventi ottocenteschi che dovettero alterare l'originaria pittura crosatiana: i dipinti della cupola vengono definiti "di grande pregio", ma "così anneriti che oramai dalla chiesa più non se ne vede nulla" (Mottura 2005, p. 79). A intervenire sulla pittura di Crosato fu un certo Francesco Gonin. Nel 1933 si lavora nuovamente sugli affreschi, giudicando scadenti e insufficienti i precedenti restauri: responsabile dell'operazione è Giulio Casanova dell'Accademia Albertina di Belle Arti (Mottura 2005, p. 82). A tali alterazioni si aggiunse anche la caduta di una bomba in prossimità della chiesa, il 13 agosto 1943. Del 1997-2004 è invece la più recente campagna di restauro conservativo condotta dalle Soprintendenze piemontesi, che non ha potuto che porre solo parzialmente rimedio a tale sequenza di manomissioni e di alterazioni. Tra le novità più interessanti del recente intervento anche la scoperta che le modanature in stucco di accompagnamento alla volta della cupola, nel tamburo, erano originariamente dipinte con velature per accordarsi alla tonalità rosa-violacea della pittura di Crosato.

Non sussiste una documentazione che consenta una datazione certa dell'affresco della cupola della Consolata. Fiocco, il primo a occuparsene estesamente, lo pone ai tempi di quello che egli chiama il "secondo" soggiorno di Crosato a Torino, vale a dire nel 1740. La cronologia proposta da Fiocco non ha poi incontrato resistenza presso gli studiosi, anche perché sostenuta da altri elementi circostanziali indubbiamente convincenti. Innanzitutto la presenza a Torino di Giuseppe Galli Bibiena per un periodo di tempo piuttosto circoscritto che va da quel 1740, anno della stagione inaugurale del nuovo Teatro Regio progettato da Benedetto Alfieri, al 1741, data del suo intervento al Santuario di Mondovì, in collaborazione con Sebastiano Galeotti. Se è vero dunque, come segnala Bartoli, che Bibiena concepì il disegno per la volta della cupola della Consolata, tale momento va verosimilmente circoscritto a questi anni di intensa frequentazione piemontese. Va ricordato inoltre che il programma juvarriano di trasformazione architettonica degli interni procede sin verso il 1736, data che presumibilmente si può assumere quale termine *post quem* per la decorazione ad affresco di Crosato e Alberoni. Così, gli anni di frequentazione con i cistercensi sono da riportare a un momento verosimilmente posteriore a quel 1733 in cui la chiesa di Sant'Andrea a Chieri, dove le fonti ci assicurano Crosato abbia lavorato, appare conclusa. Un ulteriore utile elemento potrebbe essere il riferimento che si trova tra le carte del monastero in cui si rammentano gli inserti marmorei per i pilastri dell'esagono guariniano come eseguiti tra 1742 e 1748: "...detta cappella, è di ragionevole grandezza è di forma sessangolare con cupola assai eminente e fatta pur dipingere ed ornare con ori nello scorso Governo sostenuta da sei pilastri due delli basi di marmo fatti nello scorso Governo e le altre quattro nel presentaneo" (Archivio di Stato di Torino, Corte, Materie Ecclesiastiche, Regolari diversi, Cistercensi,

Mazzo 9, fasc. 561. *Stato del Monistero di S. Andrea ò sia della Mad.na S.S.ma della Consolata di Torino chiuso d.o Stato il primo di Aprile 1748*. Mottura 2005, p. 75).

Ritenere che le commissioni religiose a cui il pittore assolve in questi anni, alla Consolata, a Pinerolo, nella chiesa dell'Immacolata, siano indizio di un sostanziale isolamento del pittore, causato dalla gelosia del rivale Beaumont, come vorrebbe Giuseppe Fiocco, non appare sostenuto da alcun elemento sostanziale. Il santuario era tra i più amati dalla città e legato alle famiglie di più antico lignaggio, come ad esempio i Carignano (Griseri 2005, p. 26). Questi ultimi in particolare, se poterono avere un ruolo nel favorire Antonio Milocco per le commissioni dell'affresco della sacrestia, e contribuirono al decoro della chiesa con donazioni di marmi pregiati, poterono anche suggerire il nome di Giambattista Crosato, dal momento che proprio alla nobile famiglia risulta associata la commissione delle tavole con Storie dalle *Metamorfosi* di Ovidio, come recentemente appurato da Cristina Mossetti.

Un esame attento degli affreschi, sia *in loco*, sia sulle foto già pubblicate da Fiocco e secondo lo studioso risalenti a prima del 1933, rivela che, nonostante le estese manomissioni, l'impianto generale deve considerarsi salvo, così come alcuni dettagli ancora integri. La parte che sembra aver maggiormente sofferto è proprio quella degli angeli musici a cavalcioni delle balaustre. Troppo 'normalizzate' le loro fisionomie, troppo rigido il modellato, che risulta accademico, quando non anche artificioso. Soprattutto gli angeli maggiori, adolescenti, appaiono alterati, mentre ancora risparmiati sono alcune creature minori, certe testine di cherubini, qualche putto volante sfuggito al pennello del rifacitore. Si veda in particolare il gruppo al di sotto del medaglione con la *Presentazione della Vergine al Tempio*, con gli Angeli adagiati sulla balaustra, con il tappeto posato a movimentare ancor di più la scena. Essi appaiono troppo compiti e 'in posa' per essere pienamente autografi, così come false risultano le loro fisionomie, mentre le due testine di cherubini in alto rivelano il fare più tipico di Crosato. Certo originale è l'invenzione dell'Angelo cantore, a cavalcioni della balaustra al di sotto della scena della Visitazione, che interrompe il canto. Qualcosa della carica patetica con la quale Crosato dovette rappresentare tale immagine rimane ancor oggi nell'ombra velata che gli accarezza il volto, ma anche qui s'intuisce una 'regolarizzazione' apografa.

Bibliografia: BARTOLI 1776, I, pp. 12-13; DEROSI 1781, p. 21; PAROLETTI 1819, pp. 179-180; GANDINI 1833, p. 200; CIBRARIO 1846, II, p. 301; CASALIS 1833-1856, vol. XXI (1851), p. 547; ARNEUDO 1898, p. 110; TELLUCCINI 1924, p. 7; *Il Santuario della Consolata...* 1932, p. 55; FIOCCO 1934-35, pp. 262-263; FIOCCO 1941, p. 28; PALLUCCHINI 1941, p. 606; OLIVERO 1942, p. 67; VIALE 1942, pp. 9-10; FIOCCO 1944, pp. 49-50; CARITÀ 1947, p. 147; GOLZIO 1950, p. 834; BERNARDI 1957, p. 104; DE LOGU 1958, p. 320, nota 23; MALLÈ 1961, p. 373; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, p. 378; GRISERI in *Mostra del Barocco...* 1963, p. 79; BERNARDI 1965, p. 146; GRISERI 1967, p. 336, nota 13; MALLÈ 1968, p. 452; ZAMPETTI 1969, p. 192; MATTAROLO 1969-70, pp. 123-124, 211; MALLÈ 1970 [*Palazzo Madama in Torino*], p. 50; WITTKOWER 1972 (ed. 1993), p. 380, nota 64; PILO 1976, p. 137; ZAVA BOCCAZZI 1978, p. 60; HARRISON 1983, pp. 13, 97-98; D'ARCAIS 1985, pp. 239-240; MOSSETTI 1987, p. 20; BORELLO 1988, p. 35; SESTIERI 1988, p. 126; DI MACCO 1989, p. 40; TORRESAN 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, pp. 73-77; PALLUCCHINI 1995, p. 137; KUNZE 1999, p. 429; MAGRINI 2004-2005, p. 145, nota 21; GRISERI 2005, pp. 26-27; RAVA, FILIPPI 2005, pp. 251-263.

## B) Retrosacrestie

### a. *San Bernardo in gloria e angeli musicanti* (figg. 132, 134)

affresco

Bartoli ricorda anche, nello stesso complesso del santuario, la decorazione della volta della retrosacrestia: “il medesimo Crosato dipinse parimente a fresco nel Volto S. Bernardo rapito dal suono d’un Angelo”. Questo come gli altri affreschi dei due ambienti attigui sono oggi del tutto compromessi da estese ridipinture. Ad un primo intervento di restauro condotto nell’Ottocento ad opera di Carlo Ceppi, si aggiunse la totale ridipintura della superficie nel 1950 da parte del pittore Gilardi, che evidentemente peggiorò una situazione già compromessa dai danni causati dalla guerra. L’ultimo intervento conservativo non ha potuto purtroppo restituire alcuna coerenza estetica ai lacerti di affresco superstiti (Braidà, Carlevaro 2005). Per valutare l’originaria pittura del maestro risulta pertanto fondamentale attenersi alle fotografie già pubblicate da Fiocco nel 1941, che costituiscono una documentazione imprescindibile anche se incompleta per un giudizio sugli affreschi. Entro una cornice polilobata in stucco, san Bernardo, lasciati pastorale e libro sulla cima di un colle, si abbandona all’ascolto della musica proveniente dal coro angelico che gli si offre, chi con il violino, chi con il flauto, altri semplicemente intonando un canto, seguendo la musica sulle note di uno spartito. Appare purtroppo completamente perduta la ricchezza della modulazione cromatica che tale immagine dovette possedere in origine – ne rimane un insieme piatto e confuso di colori – ma notiamo il sottinsù d’impronta veronesiana, a quarantacinque gradi, che consente perfetta leggibilità alla composizione, oltre alla consueta abilità del pittore di fare scorrere la luce sulle figure, descrivendo analiticamente alcuni dettagli, lasciando allo stato di abbozzo altri, come le testine di putto che si affacciano curiose dalle nuvole, fissando l’osservatore un poco stupite. Per tale decorazione, come anche per gli interventi negli ambienti attigui, tutti definiti come spazi all’interno del monastero almeno nel 1736 (Mottura 2005, p. 74), si deve pensare a una datazione intorno al 1742. Una data in prossimità di tale anno appare la più probabile per la contiguità che avrebbe potuto stabilirsi con la realizzazione degli affreschi della cupola della chiesa.

Bibliografia: BARTOLI 1776, I, pp. 12-13; DEROSI 1781, p. 22; PAROLETTI 1819, pp. 179-180; GANDINI 1833, p. 201; FIOCCO 1934-35, pp. 262-263; FIOCCO 1941, p. 28; PALLUCCHINI 1941, p. 606; FIOCCO 1944, pp. 49-50; MATTAROLO 1969-70, pp. 124-125, 210-211; D’ARCAIS 1985, pp. 239-240; VON LANGEN 1991, pp. 77-79; PALLUCCHINI 1995, p. 137; BRAIDA-CARLEVARO 2005, pp. 109-110; GRISERI 2005, p. 27.

### b. *Angeli con turibolo* (fig. 131, 135)

affresco

Al centro della retrosacrestia adiacente, entro la medesima cornice a stucco, v’è un più semplice gruppo di putti, recanti oggetti della suppellettile liturgica, quali un turibolo e una navicula, tra nuvola e cespi di fiori. Il putto centrale è adagiato sulla nuvola con la

caratteristica sforbiciata delle gambe, che Crosato utilizza sin dai tempi delle *Stagioni* realizzate nella stanza degli Scudieri nella palazzina di caccia di Stupinigi. Dalle foto dei primi del Novecento si apprezza una pittura di tocco, che colpeggia di luce i volti un poco buffi dei putti, conferendo loro quel tipico afflato patetico che avvertiamo sempre più presente a partire dagli anni quaranta del Settecento.

Bibliografia: BARTOLI 1776, I, pp. 12-13; DEROSI 1781, p. 22; PAROLETTI 1819, pp. 179-180; GANDINI 1833, p. 201; FIOCCO 1934-35, pp. 262-263; FIOCCO 1941, p. 28; PALLUCCHINI 1941, p. 606; FIOCCO 1944, pp. 49-50; MATTAROLO 1969-70, pp. 124-125, 210-211; D'ARCAIS 1985, pp. 239-240; VON LANGEN 1991, pp. 77-79; PALLUCCHINI 1995, p. 137; BRAIDA-CARLEVARO 2005, pp. 109-110; GRISERI 2005, p. 27

c. *Angeli con calice e ostensorio* (fig. 133, 136)  
affresco

L'intervento più significativo di Crosato nelle sacrestie del santuario riguarda gli affreschi che il pittore realizza nell'ambiente più ampio entro una semplice partitura a stucco che risparmia un oculo polilobato centrale (di forma analoga a quello delle due retrosacrestie), due ovali, quattro lunette, più altri due riquadri minori nella fascia centrale adiacente all'oculo, nonché le lunette della fascia più alta della parete, tutti decorati con *Angeli* in varie attitudini e con vari oggetti. Li ricorda già Derossi nel 1781: "Nell'andito contiguo ferrato da cancelli di ferro vi sono pure nel volto varj Angeli del predetto Crosato veneziano". Un intervento che è dunque più esteso di quanto reso noto da Fiocco, che pubblica soltanto il riquadro centrale con putti recanti calice e ostensorio. Tutt'attorno sono infatti visibili, ancorchè pesantemente ridipinti e quindi sostanzialmente ingiudicabili, una serie di altri putti con strumenti vari quali libri e pastorali.

Bibliografia: BARTOLI 1776, I, pp. 12-13; DEROSI 1781, p. 22; PAROLETTI 1819, pp. 179-180; GANDINI 1833, p. 201; FIOCCO 1934-35, pp. 262-263; FIOCCO 1941, p. 28; PALLUCCHINI 1941, p. 606; FIOCCO 1944, pp. 49-50; MATTAROLO 1969-70, pp. 124-125, 210-211; D'ARCAIS 1985, pp. 239-240; VON LANGEN 1991, pp. 77-79; PALLUCCHINI 1995, p. 137; BRAIDA-CARLEVARO 2005, pp. 109-110; GRISERI 2005, p. 27

44. Torino, Galleria Sabauda  
*Diogene cerca l'uomo* (fig. 188)  
tempera su tela, 83 x 88 (inv. 450)

Il bozzetto per sipario fu assegnato a Crosato da Vittorio Viale nel 1942, al pari degli altri bozzetti, di medesime dimensioni, conservati nella città di Torino, come il *Sacrificio di Ifigenia* del Museo Civico di Palazzo Madama e il *Tempio del Sole* della stessa Galleria Sabauda. Il fatto che le dimensioni siano perfettamente coincidenti con il bozzetto del

*Sacrificio di Ifigenia*, suggerisce un legame di parentela tra le opere, una concezione comune, nello stesso arco cronologico, e forse per i medesimi allestimenti teatrali, intorno al 1750. Non siamo al corrente di scene per opere che richiedessero la presenza di una scenografia con *Diogene cerca l'uomo* e per tale ragione, sembra plausibile ritenere che la tela, al pari del *Sacrificio di Ifigenia*, possa essere stata pensata quale bozzetto per sipario, del quale non sappiamo quando e se fosse mai realizzato. Tuttavia, Viale Ferrero (1980, p. 178, nota 141) ha ipotizzato che esso possa essere stato concepito, in parallelo con l'altro oggi a Palazzo Madama per il Regio, quale sipario del teatro di Carignano, che si iniziò ad erigere nel 1752, ma di cui Birago di Borgaro dovette ottenere l'incarico di studio già molto tempo prima, per un "teatro in piazza Castello da servire...in surrogazione di quello del S. Principe di Carignano". Secondo la studiosa è verosimile pensare che l'architetto si rivolgesse a Crosato per un'idea del sipario che, peraltro, nel soggetto, si adattava bene a un teatro in cui rappresentare di preferenza commedie.

Bossaglia e poi ancora Gabrielli hanno sottolineato l'importanza di questo, come degli altri bozzetti, per la formazione del linguaggio di Bernardino Galliari e veramente questo pare quello che meglio si avvicina allo stile dei fratelli scenografi, tanto che potrebbe sorgere il dubbio in merito all'attribuzione a Crosato. Tuttavia le dimensioni pressoché coincidenti per tutti e tre i bozzetti crosatiani, permettono di riconoscervi un nucleo compatto per il quale le ragioni dello stile non appaiono sufficientemente forti per proporre una diversa assegnazione. In realtà, lo stile di Bernardino appare sempre più secco, più ruvido, meno incline ad un andamento sinuoso della linea. Il bozzetto si caratterizza per una sorta d'improvvisazione impressionistica, dalle fronde arboree sulla sinistra, con tratti schizzati a zig-zag, alla grande macchia bianca che domina al centro sullo sfondo grigio-azzurro. La tonalità generale è impostata su colori freddi, verdi e azzurrini, tanto che anche le carni presentano queste meravigliose *nuances*. Tuttavia un vapore dorato, di rosa vespertino, s'alza a destra a scaldare appena il dipinto, mentre tutti i protagonisti della scena sembrano accennare un passo di danza, tra inchini e riverenze. Veramente insolita è la scelta di rappresentare Diogene, con lanterna in mano nei pressi della botte presso la quale abitava, in compagnia di un consesso di divinità dell'Olimpo e di putti su nuvole: in particolare si scorge Minerva, dea della saggezza, che scende verso il filosofo, al centro.

Bibliografia: PACCHIONI 1932, p. 26; VIALE 1942, p. 12; FIOCCO 1944, p. 71; BERNARDI 1954, p. 78; VIALE FERRERO 1956, pp. 9, 34, n. 108; GRISERI 1961, p. 62; MALLÈ 1961, p. 373; BOSSAGLIA 1962, pp. 40-41, 53; VIALE FERRERO 1963, p. 16, 18 nota 20; VIALE FERRERO in *Mostra del Barocco...*1963, I, p. 29; BERNARDI 1964, fig. XXIII; GABRIELLI 1965, p. 22; ZAMPETTI 1969, p. 196, n. 87; GABRIELLI 1971, p. 113; VIALE FERRERO 1978, p. 57; VIALE FERRERO 1980, pp. 176, 178; PALLUCCHINI 1995, p. 137; KUNZE 1999, p. 429; MAGRINI 2004-2005, p. 145.

45. Torino, Galleria Sabauda

*Tempio del Sole* (fig. 189)

tempera su carta incollata su tela, 83 x 88 (inv. 449)

Vittorio Viale fu il primo a riferire a Crosato il bozzetto della Sabauda (giunto nella raccolta tramite lascito Cibrario del 1870) insieme al *Diogene cerca l'uomo* della medesima Galleria e al *Sacrificio di Ifigenia* di Palazzo Madama. Secondo lo studioso la parte architettonica del disegno sarebbe da riferire a Francesco Costa, del quale Crosato fu collaboratore a più riprese. Fu Mercedes Viale Ferrero la prima ad assegnare invece a Girolamo Mengozzi Colonna la parte quadraturistica del bozzetto, mettendo in relazione la scena dipinta con la sceneggiatura del *Siroe* rappresentato nel 1750, nella quale, come prima scena, era previsto un "Luogo magnifico dedicato al Sole con Ara, e simulacro del medesimo". Come tale, la parte quadraturistica è stata comunemente riferita a Mengozzi Colonna (si veda ad esempio Christiansen 1999) pur con qualche incertezza (si veda da ultimo Domenichini 2004), e anzi Noemi Gabielli, in ragione della tavolozza "fredda e appesantita" aveva tentato un'attribuzione integrale al pittore quadraturista, anche per quanto concerne la parte figurale del presente bozzetto. Tuttavia i più non hanno dato il giusto risalto alla segnalazione di un disegno da parte Mercedes Viale Ferrero (1963, p. 263, n. 346; 1980, p. 176, nota 131), appartenente al fondo Galliari del Museo Civico di Palazzo Madama, nel quale un'analoga struttura architettonica, anche se non perfettamente sovrapponibile con la tempera in questione, reca in basso a destra la scritta: "Tempio al idea del S. Crosato". Si potrebbe pensare che uno dei Galliari abbia offerto a Crosato una quadratura da completare con la parte di figura e che poi ne abbia conservato memoria appuntando la scritta or ora ricordata, sul foglio dello schizzo. In tal caso più difficile sarebbe sostenere il collegamento con il *Siroe* del 1750, quando sappiamo, invece, essere stata ancora operante la collaborazione con Mengozzi Colonna. Più complesso ritenere che il Galliari in questione abbia copiato la scenografia – o il bozzetto della stessa – per propria memoria, senza ricordare poi l'autore della quadratura. Si dovrebbe in tal caso ipotizzare che anche la parte architettonica sia stata in qualche modo suggerita e impostata da Crosato, in tal caso la scritta "al idea", alluderebbe proprio ad un'idea di Crosato, poi copiata da uno dei Galliari. Peraltro, proprio le differenze tra il disegno di Palazzo Madama e il bozzetto della Sabauda sembrano avvalorare l'ipotesi che il disegno sia stato in qualche modo progettato dai Galliari, andando a rappresentare dunque uno 'studio con varianti' della scenografia che sarebbe poi giunta a un livello di maggiore precisione e finitezza nel bozzetto finale. In particolare, rispetto al disegno del Museo Civico, si sarebbe provveduto ad abbassare le arcate e ad innalzare la ripresa, per includere nell'immagine anche i pennacchi della cupola, su cui poi Crosato avrebbe inserito delle scenette mitologiche con Venere sul cocchio. È forse legittimo chiedersi se, pertanto, la tempera della Galleria Sabauda rappresenti una testimonianza della collaborazione tra i Galliari e Crosato, peraltro legittimata dalle fonti che rammentano di un vero e proprio



alunnato di Bernardino presso il pittore veneto. In ogni caso esso andrà collocato intorno al 1750 in cui esso è tradizionalmente riferito, sia per il probabile legame con il *Siroe*, sia perché è proprio da quell'anno, in coincidenza con la rinuncia di Crosato alla rappresentazione della *Vittoria d'Imeneo* di Bartoli, che i Galliari diventano i monopolisti delle scenografie al Regio. Anche le architetture, a ben vedere, non hanno molto delle quadrature di Girolamo Mengozzi Colonna, e sembrano risentire, piuttosto, di una struttura aperta, percorribile, che pare trarre ispirazione, nel deambulatorio che s'immagina circolare tutt'attorno nell'edificio a pianta centrale, dalla juvarriana cappella di Sant'Uberto a Venaria. Ad ogni modo non può essere messa in discussione l'attribuzione a Crosato delle figurine, e delle scenette dipinte sull'architettura, da collocare senz'altro in parallelo con il bozzetto per sipario del Museo Civico di Palazzo Madama rappresentante il *Sacrificio di Ifigenia*. Figure rapidamente delineate, un poco arruffate, con accostamenti istantanei di colore a restituire volumi e consistenza.

Bibliografia: PACCHIONI 1932, p. 25; VIALE 1942, p. 12; BERNARDI 1954, p. 78; VIALE FERRERO 1956, p. 34, n. 110; GRISERI 1961, p. 62; MALLÈ 1961, p. 373; BOSSAGLIA 1962, p. 40; VIALE FERRERO in *Mostra del Barocco...*1963, I, p. 29; VIALE FERRERO 1963, p. 16; BERNARDI 1964, fig. XXIII; GABRIELLI 1965, p. 22; ZAMPETTI 1969, p. 200, n. 90; GABRIELLI 1971, p. 170; VIALE FERRERO 1978, p. 57; VIALE FERRERO 1980, p. 176, nota 131; D'ARCAIS 1985, p. 240; VON LANGEN 1991, p. 13; *L'arcano incanto...*1991, p. 462, n. V1; A. GRISERI, in *Il Tesoro della città...*1996, p. 155; CHRISTIANSEN 1999, p. 668; DOMENICHINI 2004, pp. 267-269, n. 33; MAGRINI 2004-2005, p. 145.

46. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama

- a. *Giove e Danae* (fig. 103)
- b. *Giove e Semele* (fig. 102)
- c. *Venere e Adone* (fig. 100)
- d. *Ratto di Dejanira* (fig. 105)
- e. *Ratto di Europa* (fig. 107)
- f. *Diana ed Endimione* (fig. 104)
- g. *Giasone e il vello d'oro* (fig. 99)
- h. *Medea, Giasone e il dragone* (fig. 98)
- i. *Medea ed Esone* (fig. 106)
- l. *Leda e il cigno* (fig. 101)
- m. *Apollo e Marsia* (fig. 96)
- n. *Zefiro e Flora* (fig. 97)
- o. *Atalanta e Meleagro* (fig. 95)
- p. *Clizia* (fig. 110)
- q. *Minerva e Cupido* (fig. 112)
- r. *Ercole e Onfale* (fig. 108)
- s. *Narciso al fonte* (fig. 111)
- t. *Marte e Cupido* (fig. 109)

u. *Cupido brandisce l'arco* (fig. 114)

v. *Cupido* (fig. 113)

olio su tavola, a,h,i: 46 x 83; b,e,f: 46 x 70; c: 46 x 78; d: 46 x 89; g: 46 x 80; i, l: 46 x 88; n: 46 x 66; o: 46 x 125; p: 46 x 40; q: 46 x 48; r: 46 x 46; s, t: 46 x 43; u: 46 x 20; v: 46 x 18 (invv. 538-557)

Segnalato da Luigi Mallè, quando le indicazioni inventariali riportavano una generica attribuzione alla scuola di Beaumont, e contemporaneamente reso noto e ampiamente discusso da Andreina Griseri nel 1961, il ciclo consta di diciannove pannelli lignei aventi per soggetto alcuni degli amori degli dei e altre scene, dalla studiosa stessa ricondotte ad altrettanti passi delle *Metamorfosi* di Ovidio. Griseri esamina nel dettaglio molti dei pannelli della serie, cogliendo aspetti della particolare sensibilità del pittore. Sottolinea come Crosato rinunci a “pompe scenografiche, macchinosità allegoriche, o liquide eleganze come nei francesi sostenuti alla Corte” per “un’apertura mutevole e invenzioni singolarmente ariose. La stessa materia del legno concilia una formulazione ancora più calda, densa di aliti e di respiri”. Per Griseri i pannelli proverrebbero da palazzo Reale a Torino e sarebbero databili, al pari degli altri interventi del pittore lì conservati, al 1733, così come poi ritenuto da Mattarolo, Harrison e recentemente riproposto da Pallucchini (1995). Anche i confronti instaurabili con i monocromi ad affresco di Villa della Regina, suggerirebbero una collocazione cronologica ai primi anni del soggiorno piemontese. Ritornando a commentare la serie in occasione della mostra sul Barocco piemontese del 1963, la studiosa riconosceva punti di contatto con Bencovich e col giovane Tiepolo degli affreschi udinesi e di Milano, ma entrambi ripresi con nuova autonomia linguistica, tale da ricollegarsi anche a Sebastiano Ricci e a Giambattista Piazzetta.

Purtroppo la serie non è in perfette condizioni di conservazione. I pannelli sono formati da tavole trasversali accostate le une sulle altre. Una fessura al centro si è andata ampliando nel corso degli anni, fendendo al centro i dipinti. Mallè (1963) menziona l'utilizzo di “spesse vernici ingiallite” che hanno alterato le immagini, nonostante i restauri condotti più recentemente nel 1990 (si veda Mossetti 1996). Per alcuni pannelli si può ragionevolmente supporre, invece, che essi siano stati sottoposti a tagli e decurtazioni: si veda ad esempio il pannello, oggi di formato rettangolare, con *Narciso al fonte*, nel quale, sull'estrema sinistra è dato di intravedere un Cupido stante con arco, evidentemente tagliato da uno di questi interventi. Egualmente, altre tavole possiedono una superficie alquanto smagrita, secca, quando non decisamente alterata. I pannelli con *Ercole e Onfale*, *Marte*, *Leda e il cigno*, *Zefiro e Flora*, presentano lo stato di conservazione più precario, non esente in taluni casi, da alcuni ridipinture maldestre, pur tra le tracce di pittura originale. Pressochè perduto, se non forse nell'invenzione complessiva, è la scena di *Giove e Semele*, annerita e completamente ridipinta.

Recenti indagini documentarie ad opera di Caterina Thellung (in Mossetti 1996; ma si veda anche Pagella 2006) hanno potuto appurare che i pannelli giunsero a Palazzo Madama nel

1927 da Palazzo Carignano, insieme all'altra serie di putti a monocromo poi montata nella sala delle feste della sede dell'attuale Museo Civico. Cristina Mossetti poteva inoltre rendere noto un inventario del 1801 in cui ricordava nella sala dell'udienza un "lambriggio tutt'intorno di detta camera dipinto dal Crosati colorito di bianco e profilato di oro L. 400" (Archivio di Stato di Torino, *Fondo Savoia Carignano*, categoria X, mazzo 3, n. 4, 1801). In precedenza, nel 1741, il banchiere Durando procuratore generale dei Carignano aveva ricordato che l'arredo delle due stanze era stato pagato dal re come dote per il matrimonio del principe Luigi Vittorio di Carignano con Cristina Enrichetta d'Assia Rheinsfeld-Rottenburg, sorella della defunta regina Polissena (Archivio di Stato di Torino, *Fondo Savoia Carignano*, categoria IX, mazzo 6, n. 4 e mazzo 6 bis, n. 5, 1741). Ciò conferma anche lo stato di alterazione cui fu sottoposto il ciclo nel momento del suo adattamento alla stanza di Palazzo Madama, con un'armatura lignea dorata con pilastri incongrua rispetto ad un insieme di chiara impronta rococò. Anche la collocazione come zoccolo, in basso alle pareti della stanza, falsa una corretta lettura della serie poiché tali preziosi scenette non potevano certo essere relegate così in basso ma disposte per una visione più ravvicinata, ad altezza d'uomo, e andando quindi ad appartenere a una delle tipologie di *lambris* descritte da Francesco Milizia (si veda capitolo III, nota 28). Una collocazione rialzata, appare dunque la più consona per una decorazione di questo genere. Tutte le tavole presentano la medesima altezza (46 cm), ma larghezze differenti, adeguandosi evidentemente a una scansione ritmica delle pareti e, forse, andando a coinvolgere anche le porte o i battenti delle finestre, come già in Palazzo Reale. In quest'ultimo caso, le tavole maggiormente indiziate possono essere quelle di formato quadrangolare, anche se, come già ricordato, dobbiamo tenere presente le possibili decurtazioni subite dal ciclo. La scena maggiore era quella rappresentante *Atalanta e Meleagro*, che oggi appare esposta in un'altra sala del Museo di Palazzo Madama, per non essere mai stata inserita nello zoccolo, insieme agli altri pannelli, forse a causa delle stesse dimensioni irregolari rispetto al resto del gruppo, come ipotizza Mallè (1963).

Mattarolo (1969-70) parla di "tiepologismo evidente", ma privo di ogni contrasto chiaroscurale troppo forte, e così anche Pallucchini ritiene che certe figure maschili in iscorcio ricordino alcune soluzioni del giovane Tiepolo. Secondo Harrison i pannelli di Palazzo Madama sono la trasposizione nel piccolo formato dell'interpretazione drammatica realizzata su grande scala a Stupinigi. Le indicazioni documentarie recentemente fornite dagli studi possono ora dare ragione di una pittura che non mostra una contiguità stretta con gli affreschi dei primi anni trenta, a Stupinigi e a Villa della Regina, né, soprattutto, con le tele superstiti del ciclo di sovrapposte di quest'ultima. Benché il confronto possa essere condizionato anche dal differente tipo di supporto, si registra nella serie per un *lambris* di Palazzo Carignano un linguaggio ben diverso, che si costruisce per successivi accumuli di colore, con una pressoché infinita varietà di segni, sgocciolature, strisci e spatolate, capaci di restituire la complessità dell'elemento luce, con una verità e una ricchezza che non conosce molti confronti nella pittura settecentesca italiana e che sollecita paragoni, forse, più con la pittura a fresco del

maestro che con quella ad olio su tela, dove Crosato appare sovente più rifinito, e agire per velature sovrapposte.

Nella serie delle *Metamorfosi*, il colore è elemento primario, emergente e quasi indipendente rispetto al fondo, che va schiarendosi e liberandosi entro paesaggi aperti, tremuli, che hanno qualcosa della verità di quelli di Marco Ricci. Vedute di grande semplicità, scarne, con alberi in primo piano a impostare una quinta teatrale e colline e orizzonti liberi nello sfondo. Il colore pare di una materia nuova, sensibile e mutevole, capace di alterarsi improvvisamente, virando alla luce e di accendersi al fondo di un'ombra. Si prenda la scena di *Giove e Danae*, dove il manto verde acqua che ricopre la fanciulla, si scalda di un raggio rosa ai riflessi della pioggia d'oro che la investe, mentre il baldacchino avvampa di riflessi rubini e l'incarnato opalescente s'imporpora sul volto, sulle gambe accarezzate da una luce bianca come solo in certi "lieti pensamenti" di Jacopo Amigoni. Nella Diana che piange il corpo del suo Adone, con gli sbuffi bianchi della veste e del drappo che si porta al volto che sono la spuma di un bianco steso a corpo, per sovrapposizioni, la mantellina rosa legata al collo appassisce violetta alle sue spalle, e i fili dei capelli, tratti a un solo colpo di pennello, intrisi di luce, sono tali che anche il ricciolo sfuggito rileva subito un'ombra sulla gote. Sarebbe forse commento troppo scontato osservare che è la tecnica stessa a dare espressione alle *Metamorfosi*, prima ancora dei soggetti rappresentati, molti dei quali sono legati alle vicende di amore, di morte ma anche di rigenerazione (*Medea ed Esone*), omaggio invero insolito per la celebrazione di un matrimonio.

Condotte con un'abilità impareggiabile, una libertà di tocco che non si risolve nel semplice sfoggio virtuosistico e che Crosato non si sarebbe concesso in una pittura ad olio su tela, di grande dimensioni, mentre vive nella decorazione ad affresco, come ad esempio in alcuni dettagli del soffitto con la *Gloria di san Francesco di Sales* nella chiesa della Visitazione di Pinerolo. Certi viraggi d'oro in bianco e di verde in viola, certe abbreviature disegnative, sono le medesime che ritroviamo nei pannelli di Torino. Ma egualmente ad accomunare questi momenti è quella che si può chiamare la 'densità luminosa', una qualità della luce che diventa essa stessa elemento di forma, s'attacca ai volumi, li discioglie, viene tessuta dalle dita dei personaggi. Se certi passaggi di colore possono testimoniare l'acquisita consapevolezza della pittura di Corrado Giaquinto, peraltro già segnalata da Mallè (1963), con le sue iridescenze, l'audacia di certi accostamenti cromatici inattesi, la gamma variata e delicatissima dei colori, la sostanza dell'arte di Crosato resta veneziana, e prende atto degli ultimi traguardi della pittura di Sebastiano Ricci e dei risultati raggiunti da Tiepolo nelle tele per il salone di Ca' Dolfin. Soltanto in Tiepolo infatti, possiamo trovare un'eguale profondità del colore, una simile abilità nel diffondere una luce pervasiva, capace di accendere i riflessi più riposti. Il tutto accompagnato da una sensibilità e da un 'pathos' che denuncia una grande originalità ma anche un accostamento a certe idee tiepolesche (si veda Pallucchini 1995), come i corpi riversi al suolo dell'Adone o dell'Esone, che rimandano proprio a certe soluzioni presenti nelle tele di Ca' Dolfin.

I pannelli lignei con Storie delle *Metamorfosi* costituiscono un episodio importante dell'attività di Crosato anche nell'elaborazione compositiva poiché si conoscono altre versioni delle stesse scene, con minime varianti, che ci introducono all'impiego delle "repliche da modello", una pratica che il pittore aveva in comune con molti altri maestri veneziani del Settecento, in particolare Giambattista Pittoni. È transitata infatti nel mercato antiquario svizzero (Ginevra, 1938) una serie mitologica che riprende precisamente lo schema compositivo del *Ratto d'Europa*, del *Giasone e Medea* e dell'*Atalanta e Meleagro*, del gruppo di Palazzo Madama (si veda cat. 11) . Tele che potrebbero essere delle repliche autografe con, in aggiunta, una nuova ulteriore invenzione (*Bacco e Arianna*). Un'ulteriore, scadente, derivazione dal *Ratto d'Europa*, di ignoto copista, che però testimonia la fortuna della serie, è nell'olio su carta (23 x 39) passato a Milano (Sotheby's, *Dipinti antichi*, 7 giugno 2000, p. 32, n. 95). Così solo una copia pare anche l'*Atalanta e Meleagro* (olio su tela, 60 x 77,5), recentemente transitato nel mercato antiquario (Milano, Porro & C., *Dipinti antichi*, 9 maggio 2007, pp. 108-109, n. 75): troppo ferma la condotta pittorica, nitidi i contorni, che sembrano denunciare la mano di un artista estraneo al fare di Giambattista Crosato e, semmai, più prossimo al classicismo accademico di Beaumont.

Bibliografia: GRISERI 1961, pp. 42-65; MALLÈ 1961, p. 373; GABRIELLI 1963, p. 360; GRISERI 1963, pp. 12-13; A. GRISERI in *Mostra del Barocco...* 1963, pp. 80-81, nn. 140-159; MALLÈ 1963, pp. 50-55; GRISERI 1967, pp. 332-333; MALLÈ 1968, p. 453; TORRESAN 1968, p. 688; MATTAROLO 1969-1970, pp. 205-208; MALLÈ 1970 [*Palazzo Madama in Torino*], pp. 51-55; CABUTTI 1973, p. 48; GRISERI 1979, p. 87; MARTINI 1982, p. 487, nota 104; HARRISON 1983, pp. 29-32, 105-109; D'ARCAIS 1985, p. 239; SESTIERI 1988, p. 183; GRISERI 1989 [*Juvarra regista...*], p. 46; VON LANGEN 1991, pp. 11, 17 nota 21; ANG. GRISERI, in *Museo Mallè...* 1995, p. 81; PALLUCCHINI 1995, pp. 130-131; C. MOSSETTI, in *Il tesoro della città...* 1996, p. 147, n. 307; KUNZE 1999, p. 429; MAGRINI 2004-2005, p. 143, nota 17; PAGELLA 2006, p. 328.

47. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama

*Rinaldo e Armida* (fig. 138)

olio su tela, 49 x 60 (inv. 409/D)

Il dipinto, giunto nella sua attuale collocazione tramite il legato Mario Moretti del 1984, è stato correttamente attribuito a Crosato da Andreina Griseri. Esso non è in perfette condizioni di conservazione: la superficie pittorica smagrita ha impoverito alquanto la ricchezza materica che possiamo immaginare caratterizzasse la piccola tela, così come ne ha irrigidito i passaggi e semplificato le campiture di colore. L'episodio, tratto dalla *Gerusalemme Liberata*, è tra i più amati dagli artisti del Settecento e in particolare da Tiepolo, e il dipinto in questione si apparenta alla lontana con alcune interpretazioni tiepolesche del tema (per una rassegna a tal proposito si veda Mariuz 1997). La collocazione proposta da Griseri, intorno al 1740, in prossimità dei pannelli pure conservati in Palazzo Madama, appare convincente, apparendo il

linguaggio qui espresso, sufficientemente evoluto, lontano dalle esasperanti evoluzioni plastiche e chiaroscurali degli esordi e degli anni del primo prolungato soggiorno a Torino.

Bibliografia: A. GRISERI, in *Il Tesoro della città...*1996, pp. 148-149, n. 308b; *Museo Civico...*2004, n. 704.

48. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama

*Ritrovamento di Mosè* (fig. 58)

olio su tela, 72,5 x 108,5 (Inv. 591.658/D)

La tela è stata pubblica per la prima volta da Zampetti, su segnalazione di Luigi Mallè, allora direttore del Museo Civico di Torino, alla mostra dei figuristi veneziani del 1969. Lo studioso vi ravvisava possibili contatti con l'arte di Antonio Pellegrini, soprattutto per la damigella in controluce sulla destra. La tela era però apparsa con la corretta attribuzione già nella mostra mercato internazionale del 1966, quando era di proprietà di un antiquario genovese (Costantino Nigro). In precedenza (1961), l'opera era transitata nel mercato antiquario londinese, con un'attribuzione, autenticata da Wilhelm Suida nel 1933, a Giambettino Cignaroli. Solo da ultimo giunse nella collezione di Filippo Giordano della Lanze di Torino, che lo donò nel 1968 al Museo Civico della Città (Griseri 1996). La ricostruzione dei vari passaggi di proprietà dell'opera non permette di fondare sulla provenienza una possibile sua collocazione agli anni del soggiorno a Torino o, come vuole invece Martini (1982), agli ultimi della permanenza a Venezia. Mentre Pallucchini proponeva inizialmente (1969) una datazione vicina agli affreschi di villa Marcello a Levada, che egli collocava allora ai primi del quinto decennio, Martini è favorevole ad una datazione inoltrata per l'opera. Gli altri studiosi sono concordi a situarla ai primi anni del soggiorno torinese, intorno al 1733. In particolare Harrison trova legami con gli affreschi di Stupinigi e così Griseri (1996), nel gusto dei costumi di scena, "nei verdi-azzurri contrastati dal controluce dei rossi tostati". Quest'ultima studiosa, in particolare, crede di rintracciare nel soggetto un significato beneaugurante legato alla dinastia sabauda, come era stato sin dal 1646, quando Francesco Cairo lo aveva scelto per promuovere l'immagine di Cristina di Francia quale tutela delle nuove generazioni. Secondo Griseri, tale simbologia potrebbe essere stata estesa anche al regno di Carlo Emanuele III. Tuttavia, non sembra una ragione forte per motivare una committenza torinese per l'opera. A vantaggio di una collocazione piuttosto precoce per la tela sono forse i confronti instaurabili con le sovrapposte di Villa della Regina, e la composizione dell'immagine, con le figure a mezzo busto, portate nel primo piano, la fantesca di spalle in ombra, a far risaltare l'incarnato perlaceo della Regina, secondo modalità che richiamano più precedenti tardobarocchi, alla Antonio Molinari, che rococò in senso proprio. Sorprende l'abilità con la quale il pittore gioca tra la finitezza di alcune parti e tratti molto più corsivi come le gocce di luce che fanno il pizzo e l'oro del fantasioso corpetto della regina, gli azzurri acquamarina della sua veste.

Una collocazione al quinto o sesto decennio sembrerebbe realmente fuori tempo massimo per tale impostazione, tanto più che per la tela si possono proficuamente trovare precedenti anche nell'opera di Angelo Trevisani, come ad esempio quelle *Virtù teologali* di collezione romana, già ritenute dello stesso Crosato da Egidio Martini (1998, p. 115), ma probabilmente punta avanzata dello stile del più anziano maestro (Ruggeri 1999, p. 58), al quale Crosato sembra guardare con un certo interesse soprattutto nei primi anni veneziani, a cavallo tra anni venti e trenta del Settecento. Difficile ravvisare, invece, come suggerito da Nancy Susan Harrison (1983, p. 13), un legame diretto con il *Ritrovamento di Mosè* a Memphis, di Sebastiano Ricci.

Bibliografia: London, Christie's, *Catalogue of pictures and drawings by Old Master*, 24 marzo 1961, n. 85; 3<sup>a</sup> mostra internazionale...1966, p. 12; PALLUCCHINI 1969, p. 291; ZAMPETTI in *Dal Ricci al Tiepolo ...*1969, pp. 194-195, n. 86; MATTAROLO 1969-1970, p. 208; MALLÈ 1970 [*I Musei Civici...*], p. 19; MALLÈ 1970 [*Palazzo Madama...*], II, p. 95; CABUTTI 1973, p. 48; PILO 1976, p. 176, nota 230; MARTINI 1982, p. 488, nota 107; HARRISON 1983, pp. 13, 110; PALLUCCHINI 1995, p. 134; GRISERI 1996, p. 82, nota 28; GRISERI in *Il tesoro della città...*1996, p. 148, n. 408a; KUNZE 1999, p. 429

49. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama  
*Sacrificio di Ifigenia* (fig. 187)  
tempera su tela, 83 x 87,5 (inv. 101)

Giunta nelle collezioni civiche torinese tramite acquisto del 1899 dalla collezione Grosso, l'opera, già attribuita a Luigi Vacca (Rosso, Brinckmann), è stata correttamente restituita a Crosato da Vittorio Viale nel 1942. Mercedes Viale Ferrero ha poi associato questo bozzetto per sipario all'attività come scenografo teatrale di Crosato intorno al 1750, ipotizzando (1980) che esso possa aver sostituito il sipario dipinto da Galeotti e da Milocco per la stagione 1749-50. Ciò può essere confermato su base stilistica, in parallelo dunque con l'attività di collaborazione con Girolamo Mengozzi Colonna, nelle annate 1749-1750, che li videro all'opera nella realizzazione degli allestimenti del *Siroe* e della *Didone*. La tempera potrebbe essere messa in relazione con un pagamento registrato nell'aprile del 1750, quando si rammenta l'esecuzione di un "tendone per le opere del Carnevale ora scorso" (Si veda *Regesto*). Ad ogni modo, la scioltezza d'esecuzione, totalmente priva di alcun elemento architettonico che possa suggerirne la realizzazione in collaborazione con un quadraturista, distilla le doti migliori del pittore, allo scadere del quinto decennio del secolo, con una costruzione delle figure a macchie, estremamente libera, che rammenta il colpeggiare di certi vedutisti, o fors'anche, del Marco Ricci, pittore di tempere su pelle di capretto. Vi si rintraccia la stessa modulazione di una luce ficcante, vera, con accostamenti liberi di colore puro, appena rinforzati da un tratteggio interrotto, che rammenta il *ductus* dei migliori disegni a penna del maestro. La sapienza scenografica della composizione si rivela anche nell'abile modulazione della luminosità all'interno dello spazio, con una successione di piani dettata dal primo piano in ombra, dominato dalla figura di spalle del cavaliere, e il secondo piano in

piena luce. Per tali caratteristiche, e anche per la tipologia stessa delle figurine come di carta, agitate e scomposte, ma dai colori tenui, delicatissimi, appena accostati per conferire loro una seppur fragile volumetria, sembra di poter associare tale bozzetto per sipario ai due *Sacrifici* in capriccio, di collezione privata, dove invece forse dovette essere decisivo l'apporto di un quadraturista per l'impostazione delle architetture in cui si svolgono le scene. La tavolozza, assai selezionata, dai grigi agli ocri, dai celestini ai rosa pallido, è dosata con la sapienza di uno specialista nella realizzazione di finti rilievi a monocromo. L'accartocciarsi di alcune fisionomie grifagne, come il volto incassato del sacerdote, appuntito sul collo lunghissimo, conferma la datazione matura del presente bozzetto, indicando una direzione che la pittura di Crosato, specie nelle opere a cavalletto, sembra intraprendere a partire da queste date, che sono poi in perfetto parallelo con la declinazione eroico-espressionistica delle scene dell'*Iliade* di villa Algarotti di Carpenedo e che condurrà agli esiti, morfologicamente imprevedibili, delle tele della Via Crucis di Santa Maria del Giglio.

Bibliografia: ROSSO 1934, p. 37; BRINCKMANN 1940, p. 68; VIALE 1942, p. 11; FIOCCO 1944, p. 72; VIALE FERRERO 1956, p. 34, n. 109; MALLÈ 1961, p. 373; VIALE FERRERO, in *Mostra del Barocco...* 1963, I, p. 28; GRISERI 1961, p. 62; MALLÈ 1963, p. 50; VIALE FERRERO 1963, p. 16, 18 nota 20; ZAMPETTI 1969, p. 197, n. 88; VIALE FERRERO 1978, p. 57; VIALE FERRERO 1980, p. 176; D'ARCAIS 1985, p. 240; PALLUCCHINI 1995, p. 137; A. GRISERI, in *Il Tesoro della città...* 1996, p. 155, n. 321; MAGRINI 2004-2005, p. 145

50. Torino, Palazzo dell'Università  
*Antonio e Cleopatra* (fig. 60)  
olio su tela, 96,7 x 109,5 (inv. MARA 000033)

La tela, recentemente pubblicata con la attribuzione dubitativa a Giambattista Crosato, da confermare, presenta la celebre coppia di amanti nel momento dello scioglimento della perla. Un paggio moro in primo piano, volge le spalle all'osservatore, in controluce, mentre una damigella osserva nella semioscurità la scena. Si tratta di un'opera piuttosto incongrua rispetto al repertorio consueto del pittore: non tanto per il taglio delle figure a mezzo busto, che si può osservare anche nel *Ritrovamento di Mosè* di Palazzo Madama, quanto nel grado di finitezza delle figure, nella politezza con la quale è reso il loro incarnato e l'abbigliamento, senza alcuna concessione a effetti di 'sfocatura', di libera circolazione del segno quali si possono rinvenire in molte altre sue opere. Tuttavia, non pare esservi dubbio in merito all'attribuzione, tanto sono prossimi al suo mondo le tipologie delle figure, la regina dal volto arrotondato, emergente dall'ombra, e quello di Antonio, più vicino a certi tipi cari a Giambattista Pittoni. La modulazione luminosa all'interno del quadro è giocata con grande intelligenza: nell'ombra le figure di comprimari, appena emergenti dall'oscurità i volti dei due protagonisti, in piena luce, il panno azzurro, il collo delicato di Cleopatra, impreziosito di un doppio filo di perle, la mano che immerge il gioiello nel vino. Una sorta di progressiva messa a fuoco del centro emotivo e visivo dell'idillio amoroso che li vede protagonisti. Anche in



opere apparentemente ‘di routine’ Crosato sa infondere un tratto originale, un’interpretazione personale che ne accentua la portata espressiva: è la mano di Antonio che offre la coppa, con invenzione anche psicologica, non priva di una nuova comprensione del rapporto amoroso tra i due – una scommessa che vuole essere persa – che si scambiano così uno sguardo carico d’intesa. Dal punto di vista stilistico, l’opera può bene collocarsi intorno alla metà degli anni trenta del Settecento, quando appare più pertinente l’insistenza plastica che connota il dipinto, qui intrecciata al ricordo di certo rococò alla Giambattista Pittoni.

Bibliografia: QUAZZA 2004, pp. 182, 183 nota 87.

51. Torino, Palazzo Reale

A) Gabinetto di toeletta della Regina

*Venere nella fucina di Vulcano* (fig. 15)

olio su tela

Il paracamino con *Venere nella fucina di Vulcano* è segnalato per la prima volta da Rovere con una datazione al 1735, senza motivare tale collocazione cronologica. Successivamente Baudi di Vesme collegò tale opera a un documento da lui rinvenuto presso i conti della Casa Reale nel quale si segnalava il pagamento di 381 lire per un quadro sottofornello e altri lavori realizzati in palazzo Reale: “30 aprile 1733. Al pittore Giovanni Battista Crosato, per haver dipinto un quadro di sottofornello, quattro laterali di finestre, due porte ed altri lavori per esso fatti nel nuovo appartamento di S.M. in questa città; L. 381”. Tale associazione è stata però poi messa in dubbio da Andreina Griseri (1961), che ha fatto notare l’esistenza di un altro paracamino conservato in palazzo Reale, e di altre decorazioni di finestre e porte che meglio si possono collegare con il documento in questione. Resta tuttavia assai probabile anche per la tela in esame una datazione prossima a quella del 1733, cioè ai primi tempi del soggiorno torinese di Crosato. La tela, pur in uno stato di conservazione non perfetto, che lascia ipotizzare la presenza di qualche dettaglio ripreso, si caratterizza per l’intonazione rossastra, segno di una preparazione a base di bolo, la costruzione solida dei volumi delle figure principali, enucleate dall’ombra, nel primo piano, che denota uno studio dell’arte piazzettesca, prossima alle soluzioni adottate dal pittore nelle tele sovrapposte di Villa della Regina, sebbene non manchi un abbandono compiaciuto alla ricchezza della materia, con dettagli più corsivi, e liberamente trattati. Il Cupido un poco saccente che tenta un approccio con Vulcano è già uno dei putti più tipici dell’arte di Crosato: si veda la scrittura stenografica con cui è realizzato, i tre colpi di pennello che creano le alucce e paiono trattenere la luce, che invece bagna più algidamente il profilo della Venere, dai tratti delineati con grande delicatezza, quasi classica. Un’opera di questo genere fa bene da tramite con le *Allegorie della pittura e della scultura* recentemente apparse nel mercato antiquario francese e che, a maggior ragione, si possono dunque collocare al principio dell’attività del maestro. Si confronti l’ancella che

stringe una colomba e offre una veduta quasi di nuca, come la fisionomia un poco incerta della sua compagna, con le protagoniste delle tele giovanili.

Bibliografia: ROVERE 1858, p. 148; BAUDI DI VESME 1893, p. 361; TELLUCCINI 1924, pp. 7-8; FIOCCO 1934-35, pp. 260-261; FIOCCO 1941, pp. 24, 30; OLIVERO, MATTIROLLO 1942, p. 68; VIALE 1942, p. 10; FIOCCO 1944, p. 42; PEDRINI 1953, p. 73; BERNARDI 1959, p. 112; GRISERI 1961, pp. 52-53; MALLÈ 1961, p. 273; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, pp. 377-378; A. GRISERI in *Mostra del Barocco...* 1963, p. 37; BERNARDI 1965, p. 86; TAMBURINI 1966, p. 123; MALLÈ 1968, p. 371; MATTAROLO 1969-70, p. 204; HARRISON 1983, p. 100; TORRESANI 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, p. 10, 17; PALLUCCHINI 1995, p. 130; KUNZE 1999, p. 429.

B) Camera di lavoro della Regina

*Allegoria dell'inverno* (fig. 16)

olio su tela, 80 x 109

*Putti* (fig. 17)

olio su tavola

Clemente Rovere aveva attribuito tale insieme decorativo ai Valeriani. Successivamente Andreina Griseri ha potuto correttamente mettere in relazione il documento citato da Baudi di Vesme e datato 1733 (si veda *supra*) – e che era stato associato da tutti i successivi commentatori con il controfornello rappresentante *Venere nella fucina di Vulcano* – con quest'altro paracamino, rappresentante putti che portano legna al calderone di un fuoco acceso, mentre nella parte alta corre un festone di fiori. Motivo che ritroveremo poi nella decorazione delle porte e delle finestre, con putti alati o recanti strumenti i più vari: archi con frecce e faretra, vasi da cui fanno fuoriuscire acqua. Opportunamente Griseri rammenta l'imperativo che era stato di Luigi XIV: "l'enfance répandue partout". La stessa studiosa (1963) ebbe occasione di parlare di "gusto arcadico e russoiano", annotando la fortuna di un motivo che ebbe modo di coinvolgere Trevisani, De Wit, la scultura francese. Ad ogni buon conto sono, queste, testimonianze importanti dell'attività di Crosato, che fu uno tra i pochi, fra gli artisti veneti del Settecento, ad avere un ruolo significativo anche nella produzione di pitture 'applicate' nella decorazione di ambienti, in un'integrazione fra pittura e arredo, che è tratto precipuo della cultura rococò e che a Venezia non avrebbe potuto svilupparsi come invece a Torino, presso una corte influenzata più direttamente dalla cultura francese. Un dialogo che produce un diletto continuo, che circonda l'ospite, e bandisce serietà e temi magniloquenti.

Bibliografia: ROVERE 1858, p. 148; VIALE 1942, p. 10; GRISERI 1961, pp. 52-53; GRISERI 1963, p. 12; GRISERI, in *Mostra del Barocco...* 1963, pp. 36, 79; TAMBURINI 1966, p. 123; MATTAROLO 1969-70, p. 204; MATTAROLO 1971, p. 201; MARTINI 1982, p. 487, nota 104; HARRISON 1983, p. 102; VON LANGEN 1991, p. 10, 17; PALLUCCHINI 1995, p. 130.

52. Torino, Villa della Regina, salone  
*Allegoria dell'Inverno e dell'Estate* (figg. 21, 23-24)  
*Allegoria dell'Autunno e della Primavera* (figg. 22, 24-25)  
affresco

La ristrutturazione della villa destinata alla seconda moglie di Carlo Emanuele III, Polissena d'Assia, a partire dal 1729, ad opera di Filippo Juvarra (ma con alcune idee risalente ad anni precedenti: Dardanello 2008), mirò a predisporre al centro dell'edificio un magnifico salone occupante i due piani dell'edificio, e affiancato, sui lati verso il fronte dell'edificio e verso il giardino, da due loggiati finestrati. Nelle volte di questi ambienti, dai quali parte l'infilata delle varie stanze e degli ambienti minori, Crosato dipinse le *Allegorie delle Stagioni*. Nella loggia a Est, l'allegoria dell'*Inverno* e dell'*Estate*; in quella a Ovest, l'*Autunno* e la *Primavera*. A due a due, le Stagioni sono riunite sotto un affresco che, senza soluzione di continuità, simula l'apertura celeste con, alle rispettive estremità, sopra le porte che conducono agli altri ambienti della villa, gruppi di putti intenti a giocare con oggetti allusivi alle stagioni rappresentate. Alcuni di essi, accampati nei pressi di un tenda messa in piedi un po' alla buona poggiando un drappo tra i rami secchi di un albero, giocano sui campi innevati. Salgono su uno slittino, giocano a spingersi, facendo ruzzolare giù dal cornicione uno dei loro compagni, che così è immaginato valicare il confine dell'immagine dipinta. Dalla parte opposta, alcuni fanciulli si fanno da presso a un loro compagno, addormentato, le spighe di grano raccolte tra i capelli, mentre un ombrellino gli fa ombra – ma da un foro trapassa un raggio di sole – e altro gli si accosta con un ventaglio per ristorarlo. Sulla campata del soffitto altri putti volteggiano a raccordare le due scene, recando fiori, e ceste di messi. Sopra le arcate coronanti le tre finestre che danno sul giardino, sono invece finte sculture adagate, ai lati di vasi in metallo ricolmi di fiori. Nella loggia occidentale, sul lato che dà verso l'ingresso, e il fiume Po – quindi verso il centro della città di Torino – è la rappresentazione delle allegre libagioni autunnali, nei pressi di una tinozza, da cui i putti attingono il vino che versano in otri, coppe, e scodelle. Dalla parte opposta, invece, la *Primavera* è occasione di un'esplosione floreale tra i giochi dei putti, che, brandendo l'arco di Cupido, riversano corolle per tutta la rappresentazione celeste.

Già Bartoli nel 1776 menziona gli affreschi come opera di Crosato: “I due Vestiboli di esso Salone, sono dipinti parimenti d'architetture dal medesimo Giuseppe dalla Mano; e per ciascheduno di essi le due Stagioni dell'anno furono colorite da Gio: Battista Crosato Veneziano”. Ma Cibrario alla metà del XIX secolo ricorda quei bei dipinti “già alquanto smarriti”. L'edificio venne nel corso dell'Ottocento ceduto all'Istituto delle Figlie dei Militari, e il cambio di destinazione causò altri danni all'edificio. Nel 1940 si segnala l'intervento di restauro del salone centrale ad opera del pittore Chiampasco, che restaurò la volta del salone centrale (De Marchi 1997, p. 200). Ma al naturale decadimento del tempo, dovettero presto aggiungersi, nel corso del XX secolo, i danni causati dalla guerra che colpì il salone stesso, fra il 1942 e il 1943 (cfr. Mossetti 1997). Le tormentate vicende della villa, giustificano l'attuale stato di conservazione degli affreschi, nei quali solo in porzioni ben individuabili, è possibile

riconoscere la pittura di Crosato. Seriamente alterati appaiono oggi gli episodi dell'*Inverno* e dell'*Autunno*, meglio conservata risulta invece l'*Estate* e soprattutto la *Primavera*. Ma è, in particolare, nelle finte sculture posate sopra gli archi delle finestre, nei putti a loro più prossimi, che è possibile individuare uno stato di conservazione migliore, più vicino alla pittura di Crosato. In particolare, la coppia di sculture della loggia occidentale, attorniate dall'industrioso affannarsi di cupidi alati, con le loro pose scattanti, i volti affondati in un'ombra che ne cela la fisionomia, corone di fiori a mo' di bracciale quasi avessero mutato stato non appena accolto l'omaggio floreale dei piccoli servitori celesti, restituisce l'impressione della sua pittura nervosa, di quell'inconfondibile tono tra il gioioso e il patetico. L'attribuzione precoce ha reso possibile un interessamento per gli affreschi qui realizzati sin dai primi commentatori. Luigi Lanzi poggia proprio sugli affreschi di Villa della Regina il suo profilo sul pittore, tanto da considerarli i suoi lavori "più onorevoli" e quelli meglio attestanti la sua particolare abilità di far parere "veri" i "sodi finti", "ingannando l'occhio col rilievo". Lo storico appunta dunque la sua attenzione soprattutto sull'abilità con la quale sono realizzate le finte sculture sopra gli archi delle finestre. L'assidua lettura di Lanzi e il saccheggio cui fu sottoposto il suo testo determinarono naturalmente il riaffacciarsi delle medesime considerazioni a distanza di anni, nel corso di tutto l'Ottocento.

Crosato intelligentemente concepisce i suoi affreschi in armonia con il luminoso ambiente del salone progettato da Juvarra e le quadrature dipinte da Giuseppe Dallamano. Lasciando sguarnita la parte di affresco comunicante con l'ambiente centrale del salone, di fatto vista soltanto una volta inoltratisi ben dentro le logge, progetta alcune delle parti più significative, quelle con le finte statue, perché siano viste dall'interno, attraverso le aperture del diaframma architettonico che le separa dal salone. In tal modo esse risultano inquadrare da una sorta di cannocchiale, e offerte alla vista del visitatore anche da più punti di osservazione, in un gioco di rimandi che può combinarsi da un'estremità all'altra dell'ambiente.

Per quanto riguarda la datazione dell'intervento di Crosato a Villa della Regina, c'è consenso da parte degli studiosi in merito all'assegnazione al primo soggiorno torinese del maestro: le affinità instaurabili con gli affreschi di Stupinigi e con i lavori per il Palazzo Reale suggeriscono di confermare tale impressione. Von Langen osserva che la presenza nel cantiere di Villa della Regina di Valeriani, attivo in Piemonte solo fino al 1733, l'interruzione dei lavori nella palazzina di caccia tra il 1734 e il 1736, possono indurre a ritenere l'affresco per Villa della Regina precedente a tutte le altre commissioni ricevute da Crosato a Torino, prima dunque degli stessi affreschi di Stupinigi. Anche Angela Griseri (1988, p. XXVII) ritiene che la commissione di Villa della Regina rappresentasse una sorta di prova generale, messa insieme da Juvarra, per i lavori assegnatigli poi a Stupinigi. A conferma dell'assegnazione al 1733 degli affreschi del salone va aggiunta anche la presenza di Corrado Giaquinto come autore dei riquadri principali, intervento che si può datare al primo, rapido, passaggio a Torino del pittore napoletano, che dovette sostare in Piemonte per non più di sei mesi (si veda Di Macco 2005 e Di Macco 2008). Circostanza confermata dalle recenti osservazioni tecniche, condotte in occasione dei restauri degli affreschi, della medesima

fornitura di colori per tutti e tre i pittori attivi nel salone, vale a dire Crosato, Dallamano e lo stesso Giaquinto (Mossetti 2005).

Bibliografia: BARTOLI 1776, I, p. 56; LANZI 1793, c. 14v; LANZI 1795-96, pp. 384-385; TICOZZI 1818, p. 149; CIBRARIO 1846, II, p. 301; CASALIS 1833-1856, vol. XXI (1851), p. 106; CHEVALLEY 1912, p. 155; TELLUCCINI 1924, p. 7; TELLUCCINI 1926-27, p. 116; FIOCCO 1934-35, p. 259-260; FIOCCO 1941, p. 23; PALLUCCHINI 1941, p. 606; OLIVERO 1942, p. 67; VIALE 1942, p. 9; FIOCCO 1944, p. 41; GOLZIO 1950, p. 834; BERNARDI 1957, p. 78; PALLUCCHINI 1960, p. 28; GRISERI 1961, p. 43; MALLÈ 1961, pp. 372-373; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, p. 378; BERNARDI 1963, p. 114; GRISERI in *Mostra del Barocco...* 1963, p. 79; BERNARDI 1965, p. 108; GABRIELLI 1966, p. 123; TAMBURINI 1966, p. 123; GRISERI 1967, p. 336, nota 13; ZAMPETTI 1969, p. 192; MATTAROLO 1969-70, pp. 84-213; MALLÈ 1970 [*Palazzo Madama in Torino*], p. 50; MATTAROLO 1971, p. 202, fig. 262; WITTKOWER 1972 (ed. 1993), p. 412; MARTINI 1982, p. 27; HARRISON 1983, pp. 103-104; D'ARCAIS 1985, p. 239; SESTIERI 1988, p. 183; ANG. GRISERI 1988, pp. XXXI, 22, nota 62; LANDOLFI 1989, p. 203; DI MACCO 1989, p. 37; TORRESAN 1989, p. 688; AIKEMA 1989, p. 194; VON LANGEN 1991, pp. 51-56; PIETROPOLLI 1992, p. 23; PALLUCCHINI 1995, p. 133; HARRISON KAUFMAN 1996, pp. 192-193; KUNZE 1999, p. 429; MOSSETTI 2005 [*I Gabinetti di Villa della Regina...*], p. 130; DARDANELLO 2008, pp. 68-69; GRISERI 2008, pp. 51-58.

### 53. Torino, Villa della Regina

#### A) Camera verso Levante detta del Trucco

a. *Sofonisba*\* (fig. 40)

b. *Apelle ritrae Campaspe*

c. *Semiramide apprende la rivolta di Babilonia*\* (fig. 37)

d. *Achille e le figlie di Licomede* (fig. 38)

e. *Teti* (fig. 39)

f. *Ratto di Europa* (fig. 41)

olio su tela (\* attuale ubicazione sconosciuta)

Nel 1961 Andreina Griseri rendeva note una serie di quattordici sovrapposte, appartenenti al complesso di Villa della Regina, divise in due ambienti, dagli inventari chiamati la Camera del Trucco e l'Anticamera verso Levante. Ne illustrava, tuttavia, una sola di queste tele – rappresentante *Achille e le figlie di Licomede* – ma auspicando un restauro che potesse rimedio a uno stato di conservazione che, a detta della stessa studiosa, non permetteva “annotazioni di sorta”. Restaurate successivamente per iniziativa di Noemi Gabrielli le tele vennero quindi a più riprese rubate e solo in piccola parte recuperate (cfr. Mossetti 1997). In questa stanza si possono osservare, ancor oggi *in loco*, le tele con *Apelle ritrae Campaspe*, sopra la porta che conduce al salone; *Achille tra le figlie di Licomede*, sopra la porta che comunica con l'Anticamera verso levante e le due sovraffinestre rappresentanti il *Ratto di Europa* e *Teti*. Mancano ancora all'appello le tele con *Sofonisba* e *Semiramide*. L'inventario settecentesco dell'arredo mobile della villa, datato 1755, recentemente pubblicato integralmente da Angela Griseri, descrive con precisione gli ambienti e le tele lì collocate, anche se i soggetti sono spesso imprecisi e non si propone alcun nome per l'artista loro autore. Si rammentano: “Quattro altri a sovrapposta, in uno de' quali un uomo, che ha presentato uno

stilo, ed una tazza, con veleno ad una Donna per darsi con uno d'essi la morte, in altro un Pittore, che fa il ritratto di una donna, in altro una Regina, che presenta una carta ad un uomo armato, e nell'altro Achille vestito da donna tra le Figlie del Re Nicomede e scoperto da Ulisse nell'atto di prendere, e sfoderar una spada, d'altezza p. 2, e lunghezza p. 2.3 con cornici intagliate e gessate. Due altri quadri sovraffinestra, in uno de' quali Teti Dea del Mare coronata di corallo, ed assisa sopra un Delfino, e nell'altro Europa rapita da Giove in figura di Toro, d'altezza p. 1.8 e lunghezza p. 3 con cornici a chianbrana intagliate, e gessate" (Ang. Griseri 1988, p. 17). I primi due quadri vanno identificati in *Sofonisba*, il primo, e in *Semiramide apprende la rivolta di Babilonia* (Valerio Massimo, IX, 3), il secondo, meglio che in *Antonio e Cleopatra* come sinora ritenuto (Mossetti 1997, fig. 19). Le tele non hanno goduto di molta fortuna negli studi crosatiani, omesse anche dai cataloghi redatti da Mattarolo e Harrison, ma rappresentano una testimonianza fondamentale dell'attività del maestro per più ragioni. Innanzitutto per l'estensione e la qualità del ciclo e, in secondo luogo, per l'opportunità, davvero rara nell'opera del pittore, di datare con una certa precisione alcune delle sue opere da cavalletto che possono, perciò costituire un fondamentale punto di riferimento per la ricostruzione della sua attività giovanile. Si può dire, in verità, che non disponiamo infatti di alcuna opera su tela databile con certezza prima del 1733, anno verosimilmente da assumere come termine *ante quem* per l'esecuzione di queste opere. La perdita, ci si augura solo temporanea, della maggior parte del ciclo risulta quindi, ancora più deprecabile. Tuttavia, è possibile concepire un'idea importante dello stile del maestro a questa data sulla base delle mediocri riprese degli anni sessanta – per quanto riguarda composizioni e tipologia delle figure – e soprattutto sulle tele superstiti, sottoposte a nuovo restauro nel 1996, che ne ha restituito leggibilità e ridimensionato le manomissioni cui erano state sottoposte. La tela con *Achille tra le figlie di Licomede*, pur apparendo un po' bloccata, è una delle meglio conservate. I colori sfolgoranti, i volti tondi ed arrossati, sui quali si posa un'ombra che rivela la vicinanza con certe idee piazzettesche, sono i medesimi che si potranno ammirare a Stupinigi. La tavolozza estremamente ricca, i tessuti lustri, vellutati, quella patina di luce che si posa sulle carni e sui colori sono la traduzione della tecnica originalissima che s'intravede negli affreschi di questi anni. I tipi fisionomici e la stessa densità cromatica riportano anche ad altre opere del maestro, come ad esempio la *Madonna con il Bambino, sant'Antonio da Padova e santo vescovo* della Pinacoteca Vaticana. L'*Apelle ritrae Campaspe*, è costruito secondo una composizione completamente differente da quella che l'artista inventerà per uno dei riquadri di villa Maruzzi Marcello a Levada. Qui il pittore è immaginato voltato di spalle, mentre pone mano al ritratto Campaspe su una grande tela lasciata nella penombra, sulla destra. La donna, coperta di un manto di pelliccia, poggia i piedi su un cuscino rosso. L'intonazione complessiva dell'immagine è sorprendentemente scura, con una preparazione a base di colori terrosi, ocre, che ci restituisce l'impressione di un pittore tutt'altro che libero, nelle sua attività ad olio, dai condizionamenti della corrente neo-tenebrosa. Il linguaggio di Crosato pare leggibile anche nelle due sovraffinestre: in *Teti* – così identificata dall'inventario del 1755, ma la nereide rappresentata potrebbe essere anche *Anfitrite* – è il fondo ad apparire

un po' sordo, ma si riconosce nella figura femminile mollemente adagiata sul delfino che la trasporta, uno studio attento dei precedenti veneziani, quali Giambattista Pittoni e Jacopo Amigoni: il primo per il gioco di gambe 'parmigianinesco', il secondo per l'incarnato perlaceo, mentre i toni rossastri dei nudi dei tritoni riportano piuttosto a Piazzetta. Straordinario il manto prugna che la divinità marina sventola in cielo, intercettando alla luce riflessi azzurrini. Nel *Ratto d'Europa* comprendiamo bene a che particolarissimo mondo visivo sia approdato il pittore a queste date. L'immagine, realizzata su preparazioni scure, possiede un'intonazione complessiva abbastanza cupa, sulla quali far brillare come gemme la più grande varietà di colori. E sono colori fondi, intensi, ma accostati insieme con un'audacia e una libertà che è declinazione personale anche rispetto al giovane Tiepolo che, nelle tele per il salone di palazzo Sandi aveva raggiunto, qualche anno prima risultati simili a quelli qui intravedibili. Per quanto non siano certamente confrontabili dal punto di vista compositivo, è con il ciclo di tele di Ca' Dolfin ( terminate nel 1729) che le tele di Villa della Regina sono meglio accostabili, proprio in ragione dell'inedito rapporto luce colore che sembra vivere anche in questa fase dell'arte di Crosato. L'animazione luministica, ancora drammatica, che fa brillare il colore tra le ombre, si differenzia notevolmente dall'accostamento alla pittura veronesiana che vediamo negli affreschi. Alla scheggiatura della forma di Tiepolo, che condurrà alla rivelazione ottico-luminosa della sua fase matura, Crosato oppone una stesura più fluida, morbida, che combina quell'esperienza con le delicatezze di Amigoni. Nel *Ratto d'Europa*, ancora, la fanciulla sul toro è avvolta in un turbine di rossi carmini, ardesia, giallo oro, mentre le altre ancelle replicano, variati, quelle stesse tonalità. In basso, adagiata nel primo piano in diagonale a indicare una natura morta di fiori, è una figura che si direbbe a metà tra Francesco Polazzo e Sebastiano Ricci, e che nel volto riporta, in questo caso, a creature prossime al mondo di Piazzetta. Applicando queste considerazioni alle tele oggi irrintracciabili, sottratte negli anni sessanta, rappresentanti *Semiramide* e *Sofonisba*, possiamo immaginare che non siano solo le riproduzioni a presentarci con tale intonazione scura. Si può annotare invece l'ambientazione architettonica della scene, che in quella di *Semiramide* è dominata dalla base di una colonna tortile che ritroveremo altrove, nell'opera di Crosato.

Per quanto riguarda la datazione di queste sovrapposte, come di tutto l'arredo pittorico di Villa della Regina, non vi sono elementi certi per confermare al 1733, anno presumibile di esecuzione degli affreschi del salone, anche tali opere di Crosato. Se è vero, ad esempio, che le sovrapposte di Corrado Giaquinto si datano meglio al suo secondo soggiorno torinese, intorno al 1735 (cfr. Di Macco 2005, Di Macco 2008), non si potrà escludere che anche Crosato fosse impegnato nella loro esecuzione in anni successivi a quelli del completamento degli affreschi, in contemporanea con i lavori da lui eseguiti nella palazzina di caccia di Stupinigi. Una datazione entro e non oltre il 1735, ad ogni modo, se è giusta l'informazione di Bartoli in merito all'erezione dell'altare in Santa Maria dei Sabbioni in Rovigo (cfr. Mariuz 1993), ci permette comunque di conoscere una testimonianza della pittura ad olio del maestro in date in cui non conosciamo altri esempi certi.

Bibliografia: OLIVERO 1942, tav. LIII, pp. 26-27; GRISERI 1961, p. 59; GRISERI in *Mostra del Barocco...* 1963, p. 79; TAMBURINI 1966, p. 123; ANG. GRISERI 1988, pp XXVII, 17; MOSSETTI 1997, pp. 52-55; MOSSETTI 2002, p. 1027; MAGRINI 2004-2005, p. 144, nota 17; GRISERI 2008, pp. 51-58

B) Anticamera verso Levante

a. *Medea e Giasone*\* (fig. 32)

b. *Medea ed Esone*\* (fig. 33)

c. *Giunone e Alcmena*\* (fig. 29)

d. *Nesso e Dejanira*\* (fig. 32)

e. *Cefalo e Procri*\* (fig. 31)

f. *Apollo e Marsia*\* (fig. 30)

g. *Putti che giocano alla Gatt'orba*\*\* (fig. 36)

h. *Putti che giocano a battere la mano ad uno*\*\* (fig. 35)

olio su tela (\* attuale ubicazione sconosciuta; \*\* ora nella Camera del Trucco)

Questa stanza era la più ricca di opere di Crosato, contando ben sei sovrapporte e due sovralfinestre. Le prime, purtroppo, mancano ancora all'appello ed è possibile studiarle solo sulle mediocri riprese fotografiche degli anni sessanta. Le sovralfinestre sono state ricollocate nella stanza attigua, e rappresentano giochi di putti, secondo la particolare descrizione che ne offre l'inventario del 1755 pubblicato da Angela Griseri. Benché restaurati anch'esse nel 1996 (cfr. Mossetti 1997, p. 53, fig. 10), il loro stato di conservazione appare troppo compromesso perché se ne possa dare un giudizio attendibile. L'inventario settecentesco così elenca le opere di questa stanza: "Sei sovrapporta, in uno de' quali Medea con Giasone, che versa liquore sul capo del Drago, che vegliava al velo d'oro; in altro Medea, che fa ringiovanire Esone Padre di Giasone in presenza di questo; in altro Giunone, che fa spogliar Alcmena per iscacciarla; in altro Nesso centauro ferito da Ercole mentre voleva rapir Dejanira sua moglie; in altro Procre ferita con un dardo nel petto da Cefalo suo marito, che la sostiene; e nell'altro Apolline, che scortica Marzia attaccato all'albero, d'altezza p. 1.9, e lunghezza p. 2.3 con cornici ad intagli dorati in fondo grigio. Due altri a sovralfinestre, in uno de' quali sette putti, che giuocano a Gatt'orba, e nell'altro nove puttini nudi, che giuocano a battere la mano ad uno, che la tien dietro, d'altezza p. 1.6., lunghezza p. 3. con cornici a chiambrane con intagli dorati in fondo grigio". Per quanto lasciato intuire dalla fotografie delle tele, queste opere sembrano caratterizzate da una definizione di volumi emergenti da fondali scuri, come ad esempio nella *Giunone e Alcmena*. Più le figure si approssimano al primo piano, più vengono raggiunte dalla luce, mentre comparse e figuranti, alle loro spalle, sono immersi nell'oscurità. Il tono del racconto è improntato al massimo del patetico, con recitanti sul filo della commozione e dell'abbandono doloroso, senza alcun dettaglio spiritoso ad allentare la tensione, come ritroviamo invece negli affreschi della palazzina di caccia di Stupinigi, o nella serie, per molti versi confrontabile, delle *Metamorfosi* oggi a Palazzo Madama. Le soluzioni sono, in molti casi, assai differenti e anzi, sembra quasi che il pittore sia stato bene attento, una volta ottenuta la commissione per le tavole destinate a palazzo Carignano, a non replicare le



composizioni di Villa della Regina. Nell'*Apollo e Marsia* è gioco forza vedere tracce di un riberismo che la corrente chiaroscurale aveva aiutato a mantenere in vita, unito a un'espressività ostentata che ritroviamo anche nel meraviglioso duetto fra *Cefalo e Procri morente*, la testa reclinata nell'ultimo spasimo. Nella *Medea che fa ringiovanire Esone*, è il corpo riverso all'indietro del padre di Giasone a riportare al mondo veneziano, ma non è solo ai tenebrosi che il richiamo si fa evidente, quanto, si direbbe, al soldato morto che compare nella *Presa di Cartagine* del teleri tiepolesco per il salone di Ca' Dolfin (oggi New York, Metropolitan Museum).

Bibliografia: OLIVERO 1942, tav. LIII, pp. 26-27; GRISERI 1961, p. 59; TAMBURINI 1966, p. 123; GRISERI in *Mostra del Barocco...* 1963, p. 79; ANG. GRISERI 1988, pp. XXVII, 22; MOSSETTI 1997, pp. 52-55; MOSSETTI 2002, p. 1027; MAGRINI 2004-2005, p. 144, nota 17; GRISERI 2008, pp. 51-58

54. Torino, collezione privata  
*Giuditta con la testa di Oloferne* (fig. 64)  
olio su tela, 61 x 63

Andreina Griseri pubblica tela, quando era di sua proprietà, rilevandovi affinità con i disegni de *La Temperanza* e de *La Giustizia* del Museo Correr di Venezia, nonché con i monocromi di Ponte di Brenta, in cui ricorre il medesimo episodio, con il quale l'opera torinese presenta alcune affinità compositive e riprese tipologiche, come il capo mozzato di Oloferne. Anche Mattarolo propone una datazione prossima al 1748, anno d'esecuzione degli affreschi di Ponte di Brenta, ai quali si accosterebbe anche per la "pennellata volante" tipica dell'ultimo stile di Crosato. I richiami d'ordine compositivo e formale con i monocromi della parrocchiale di Ponte di Brenta, ad ogni modo, non paiono decisivi per proporre una prossimità con tale ciclo, mentre sembrano più persuasivi i confronti instaurabili con le tele di Biella, e in particolare con quella rappresentante lo stesso episodio di *Giuditta con la testa di Oloferne*, nella quale ritroviamo la medesima ambientazione notturna, un poco inquietante, accesa da bagliori metafisici e luccichii preziosi. Il tipo del paggio con l'abito a righe, le comparse affondate nell'oscurità con maschere un poco deformate e i tratti delineati corsivamente con tocchi di rosso permettono di apparentare le due opere. Tuttavia il volto di Giuditta, vicino alle protagoniste femminili della Stanza dei Buffetti a Stupinigi, il risalto volumetrico ancora ben saldo, suggeriscono una datazione anticipata rispetto alla versione di Biella, alla prima metà degli anni trenta.

Bibliografia: GRISERI 1961, p. 61; MATTAROLO 1969-70, pp. 210-211

55. Torino, collezione privata  
*Sacrificio di Ifigenia* (fig. 140)  
olio su tela, 117x140

Già segnalata da Marco Chiarini in occasione della restituzione a Crosato della tela, di medesima composizione, della Galleria degli Uffizi, l'opera è stata pubblicata da Martini. Le dimensioni, quasi triple rispetto al quadretto fiorentino e alla versione della Lynch collection, inducono a ritenere questa l'opera finita, verso la quale la tela statunitense, in particolare, si configura come modelletto preparatorio, anche per la presenza nel dipinto in esame di alcune varianti rispetto alle altre due versioni, tali da giustificare un grado supplementare di progettazione: sulla destra, ad esempio, si rintraccia la presenza di un obelisco con bassorilievo assente nelle tele di Firenze e della Lynch collection. L'illuminazione contrastata è condotta sulla base di un fascio di luce che attraversa la scena, lasciando in ombra la figura in primo piano e le suppellettili preziose sulla sinistra. Tale scelta sembra consona ad un momento del pittore ancora legato al ricordo delle prime esperienze chiaroscurali, ricondotte però entro un contesto più controllato, 'classico', in cui le figure si accampano meno violentemente nel primo piano, e si dispongono con maggiore proporzione nello spazio. Una collocazione entro il quinto decennio del Settecento sembra pertanto plausibile. La scena è dominata dall'abbandono dolente di Ifigenia e dal gesto sospensivo del sacerdote, mentre alle spalle dell'eroina pronta al sacrificio, quasi non vista, nella penombra, avanza il gruppo volante sulle nuvole di Diana e dei putti che portano la cerbiatta destinata alla sostituzione di Ifigenia. L'insistenza sull'elemento patetico nella figura dell'eroina femminile, è arginato da un grande controllo compositivo, che non conosce le divertite divagazioni del soffitto dell'Anticamera della Regina a Stupinigi. La composizione risulta insolitamente composta, a fregio quasi, con il disporsi orizzontale delle figure, ed è del tutto estranea alla soluzione che il pittore adatterà nella versione di Digione e di Rjazan', più agitata e scomposta.

Bibliografia: M. CHIARINI, in *Gli Uffizi...* 1979, p. 234; MARTINI 1998, p. 116

56. Treviso, Cattedrale (sacrestia)  
*Crocifissione* (fig. 6)  
olio su tela, 245 x 133

La pala è stata segnalata correttamente come opera di Giambattista Crosato da Moretti, il quale ne sottolineava uno stato di annerimento tale da rendere impossibile la pubblicazione di una fotografia. Il restauro del 2002 ci ha restituito un'opera di grande qualità che, pur con alcune parti sofferenti, specie nella zona inferiore del dipinto, appare oggi meglio leggibile. Crosato rifiuta la disposizione simmetrica delle figure, più tradizionale per questo tipo di soggetto, collocando le figure della Vergine e delle Marie, in diagonale, a cascata, sulla sinistra del Cristo, mentre Maddalena, inginocchiata ai piedi della Croce, occupa la parte

bassa della scena. Ne guadagna spazio la veduta dello sfondo, con un paesaggio di colline spoglie e un cielo di tempesta. Il corpo di Cristo è un vero *hapax* nell'opera del maestro: espressionista, teso, con i muscoli e i tendini a fior di pelle, il volto contratto nello spasimo, mentre una luce radente ne rileva con cura l'anatomia. Anche l'iconografia della crocifissione, a braccia verticali, è piuttosto insolita e sembra divulgata in area veneta da alcuni prototipi di Piazzetta (si veda Mariuz 1982, p. 75, n. 4 e p. 79, n. 19), su precedenti rubensiani, ma in precedenza era stata adottata anche in ambito neotenebroso: si ricordi anche la *Crocifissione* di Giambattista Langetti per la chiesa delle Terese.

Moretti, instaurando confronti tra la Madonna e il cresimando di Pinerolo, e tra la figura alle sue spalle con quella analoga visibile nella *Pietà* di collezione privata, sembra segnalare una datazione piuttosto inoltrata. Tuttavia, altre considerazioni possono consigliare una notevole anticipazione: sembra da escludere, innanzitutto, una data prossima alle tele per Santa Maria del Giglio, troppo distante appare l'interpretazione del soggetto analogo nella Via Crucis veneziana, con le figurine disossate e rivestite di un involucro quasi impalpabile di colore. Qui i personaggi presentano alla luce un plasticismo risentito e ben ponderabile. In verità, un Cristo così esasperato nei toni, il patetismo diffuso, e soprattutto l'interpretazione neotenebrosa del corpo, possono giustificarsi forse soltanto in prossimità del contatto con analoghe esperienze veneziane, intorno al terzo decennio del Settecento. La *Pietà*, già di proprietà privata milanese, opportunamente evocata da Moretti, presenta in effetti un'intonazione emotiva piuttosto prossima al quadro in questione, e il modellato del corpo di Cristo può essere efficacemente confrontato. Non si può fare a meno di notare, tuttavia, nel quadro oggi in collezione privata, un'impostazione più controllata, quasi classica e scultorea, che evidenzia per contrasto l'insistenza espressiva della tela trevigiana, un'accentuazione più drammatica nella costruzione luminosa. Sorprende anche la selezionata gamma cromatica prescelta, tutta improntata a colori freddi, con lo splendente rosa azzurro della veste della Madonna che s'intona al nastro d'orizzonte che scalda appena, nel tramonto, il cielo di piombo dello sfondo, il bianco di raso riflettente della Maria in primo piano a sinistra. Altri confronti con opere di Crosato, purtroppo non accessibili ad un esame diretto, possono suggerire una collocazione piuttosto anticipata nel catalogo di Crosato. Il volto di Cristo, stravolto nell'agonia, ricorda quello del Giuseppe moribondo nel *Transito di san Giuseppe* già in collezione privata a Budapest, mentre la modulazione del busto, col ventre contratto e sincopato, si accosta al *San Sebastiano e la pia donna* già ritenuto di Tiepolo. La Maddalena, invece, può confrontarsi, per certi versi, con la *Semiramide* della sovrapporta scomparsa da Villa della Regina: ciclo al quale si può ricollegare anche per l'impiego di fasci luminosi sbalzanti le figure. La Maria che si fa da presso alla Madonna, a sinistra, con il volto quasi girato, è perfettamente sovrapponibile a quello della bambina dell'*Allegoria della Pittura* del mercato antiquario parigino, mentre il profilo della Vergine è sovrapponibile con quello dell'allegoria della *Purezza* nella stanza dell'Aurora di Ca' Pesaro.

Bibliografia: L. COLETTI in *Catalogo delle cose...* 1935, p. 155, n. 289; MORETTI 1987, p. 218; MANZATO 1990, p. 210.

57. Trino Vercellese, Santa Maria della Neve  
*San Gioacchino e l'Angelo* (fig. 142)  
olio su tela, 210 x 151

La tela presenta un'insolita profilatura mistilinea che rende improbabile il suo utilizzo come pala d'altare, al pari del soggetto dell'opera, così come osservato da Dell'Omo (2004). In basso al centro, su un cartiglio la scritta: "IOACHIM PRECABANTUR IN MONTE, / ET ANNA IN HORTO SVO. / S. EPIPH" che è tratta dai testi mariani di Sant'Epifanio. È da credere pertanto che la tela facesse parte in origine di un ciclo, probabilmente a carattere mariano, e che sia giunta nella sua attuale collocazione dopo uno spostamento dalla sua sede originaria, poiché essa non compare menzionata nelle visite pastorali alla chiesa (Dell'Omo 2004). Nella parte inferiore la tela ha subito estese cadute, soprattutto nella veste di Gioacchino e nelle gambe dell'angelo, come si evince dalla foto prima del restauro (cfr. *Opere d'arte a Vercelli...* 1976, pp. 98-99). Roberto Carità pubblica la tela come opera di Pier Francesco Guala proponendo una collocazione verso il 1748. Già Nino Carboneri, successivamente, ne ravvisava il forte "influsso veneziano", tracce di tiepolismo, unite a un'insolita modellazione delle carni "così levigate, quasi di porcellana", tanto che egli era tentato di proporre il nome di Lorenzini, pittore attivo nel Casale. Successivamente è Andreina Griseri (1963) a indicare per la tela il nome di Giambattista Crosato, poi non più messo in discussione dagli studi. Giovanni Romano nel 1976 ne confermava l'attribuzione, ipotizzando una datazione al principio del quarto decennio del Settecento, riportando l'opinione di Griseri, e avvertendo nella figura di Gioacchino un contatto con Giuseppe Antonio Petrini, presente in Piemonte all'inizio degli anni quaranta. Riconducono al mondo figurativo di Crosato, oltre ai dettagli morelliani delle testine di putti che fanno capolino sulla destra, la tornitura volumetrica del volto del gigantesco angelo, "abbagliante come in un bel quadro di Subleyras" (Romano 1976), il viluppo di panni cascanti alla cintura, la lucentezza glittica delle vesti, dai colori incastonati l'uno sull'altro. L'intonazione fredda della tela, unita a una luce innaturale che crea anfratti, contrapposti d'ombra nel braccio proteso dell'angelo sul busto in piena luce, sembra associabile alle tele di soggetto biblico del Museo Civico di Biella, con cui pare condividere anche la dominante verdastra. Così le superfici polite, quasi specchianti ai riflessi di luce, propongono confronti con altre tele come il *Cristo in casa di Simone*, di collezione privata, ma di provenienza piemontese, così come, in una certa qual misura, con la pala della Pinacoteca Vaticana, con la *Madonna con il Bambino, sant'Antonio e santo vescovo*. È d'altronde un po' il medesimo gusto che ritroviamo anche, nel campo dell'affresco, nei riquadri delle pareti della cappella di San Francesco di Sales nella chiesa di Santa Maria della Visitazione di Pinerolo. Figure imponenti, tratti delicati, geometrie nei volti, che segnano anche il libero accostamento che Crosato sta compiendo, al principio degli anni

quaranta, al classicismo di stampo beaumontiano, e che dovette portarlo egualmente ad una nuova riflessione sull'accademismo di Francesco Trevisani.

Bibliografia: CARITÀ 1949, pp. 38, 50, 52-53, 108; CARBONERI 1951, p. 191; A. GRISERI in *Mostra del Barocco...*1963, p. 79; GRISERI 1967, p. 336, nota 13; G. ROMANO in *Opere d'arte a Vercelli...*1976, p. 36; *Inventario trinese...* 1980, p. 195; DELL'OMO 2004, p. 154.

58. Venezia, Ca' Baglioni

A) Stanza di Giunone

*Trionfo di Giunone* (fig. 205)

*Giunone chiede ad Eolo di liberare i venti* (fig. 207)

*Giunone e le Gorgoni* (fig. 208)

*Giunone accoglie Ersilia nell'Olimpo* (fig. 206)

*Didone invoca Giunone* (?) (fig. 209)

Gli affreschi di una sala adiacente il portego di palazzo Baglioni da Mosto, rappresentanti, entro una preziosa incorniciatura a stucco di chiara impronta *rocaille*, vari episodi legati a Giunone, sono stati pubblicati da Ileana Chiappini di Sorio nel 1975. A seguire gli altri commentatori hanno sempre confermato a Crosato quest'intervento, che è certo una delle opere più importanti per qualità ed estensione della fase finale della sua attività. Al centro, entro un oculo polilobato, il *Trionfo di Giunone* con la dea, appena abbandonato il carro alle sue spalle, accompagnata da Cupido con l'arco in mano, da Ebe (con l'ampolla dell'ancella degli dei, come correttamente interpretano Mariuz e Pavanello, invece di *Flora* come vorrebbe Chiappini di Sorio) e da Diana, con la faretra, che per l'occasione regge anche il pavone, attributo iconografico della dea protagonista della scena. Altri quattro medaglioni sono agli angoli del soffitto, sapientemente connessi al centro attraverso la modulazione delle volute degli stucchi, con testine in altorilievo su fondo rosso. I medaglioni angolari sono pensati come monocromi grigi su fondo oro, secondo una modalità che avevamo visto impiegare da Crosato già nei riquadri della navata della parrocchiale di Ponte di Brenta. Anche i soggetti dei medaglioni sono connessi alle vicende di Giunone. Vi troviamo rappresentati *Giunone chiede ad Eolo di liberare i venti*, *Giunone e le Gorgoni*, *Giunone accoglie Ersilia nell'Olimpo* e, forse, in quello ove si può riconoscere una regina in ginocchio di fronte alla dea, *Didone invoca Giunone*.

Secondo Chiappini di Sorio l'affresco sarebbe da situare cronologicamente vicino a quelli nel soffitto del salone da ballo di Ca' Rezzonico, intorno al 1752. Anche il collaboratore quadraturista potrebbe essere secondo la studiosa il medesimo, vale a dire Pietro Visconti. Martini ritiene la datazione ragionevole benchè non sicura, e più in generale si riscontra un certo consenso per tale collocazione cronologica. Come notano Mariuz e Pavanello il palazzo viene acquistato nel 1750, ed è dunque questa, verosimilmente, la data che può essere assunta quale termine *post quem* per la datazione degli affreschi di Crosato (Mariuz, Pavanello 1993 si veda Tassini 1887, pp. 497-498). Si può dunque collocare tale intervento immediatamente dopo la decorazione compiuta in quello stesso anno in villa Algarotti a Carpenedo di Mestre.

Anno nel quale, peraltro, Crosato era ancora menzionato a Torino quale “Figurista pratico di Teatro” (Viale Ferrero 1986, p. 61). Il soggetto e l’occasione dell’intervento a Ca’ Baglioni sollecitarono evidentemente Crosato ad abbandonare il metro eroico e drammatico adottato a Carpenedo, per recuperare una nuova serenità espressiva. La nuova decorazione, rispondente a un gusto moderno, fu voluta da Giovanni Antonio Baglioni, che potè conoscere il pittore anche per quello che aveva realizzato nella chiesa di Zeminiana, nel 1749, a pochi passi da dove i Baglioni, a Massanzago, avevano la loro villa. Come osservano Mariuz e Pavanello: “Tramato di stucchi policromi, che evocano spume marine, conchiglie, festoni floreali, è questo forse il più squisito soffitto veneziano di metà secolo: nel brano pittorico centrale i colori s’intridono d’aria e di luce, la forma s’alleggerisce, trasformandosi in una sostanza serica e viva, come di fresche corolle”.

Un’onda dorata investe il visitatore: l’oro del fondo dei medaglioni, richiama le graffe apposte sul tondo centrale, e la cornice stessa che lo racchiude; tonalità che vanno dall’ocra, al rosa, al rosso porpora entro le specchiature disegnate dagli stucchi, scaldano l’intera superficie della volta, ove l’azzurro del cielo vaporizzato di nuvole, giunge come una fresca brezza marina. L’intervento di uno stuccatore, in perfetta sintonia con l’autore degli affreschi, appare qui decisivo per conferire un senso pienamente ‘rococò’ alla stanza; pertanto non sembra il caso di chiamare in causa un collaboratore quadraturista per tale ideazione. È anzi proprio la sostituzione della quadratura con una partitura a stucco policroma a dare il segno dei tempi: se Ca’ Rezzonico, a pochi anni di distanza, si presenta ancora quale trovata indirizzata a suscitare meraviglia, secondo una trasformazione illusionistica di stampo tardo barocco, qui a Ca’ Baglioni, Crosato ci offre una soluzione assai più adatta ad un ambiente di piccole dimensioni, conferendo alla scena centrale, un senso di carezzevole intimità domestica, ravvivato da tonalità chiarissime, acquose, sottolineate dall’uso del bianco nella veste di Giunone e nel braccio latteo di Ebe. I gesti lenti, le pose raccolte, il sorriso di Giunone ma anche gli sguardi reticenti delle sue compagne, creano un insieme di grande compostezza, ove l’unica concessione a un umore più bizzarro, e sottilmente ironico, pare di ravvisare nel Cupido in spaccata volante, quasi provasse una mossa di *karate*, di quell’incontenibile vitalità che possiedono sempre i putti di Crosato. Assistiamo nella scena centrale alla trasformazione delle figure realizzate da Crosato al principio della sua attività, quali completamento delle quadrature, in figure in grado di dialogare tra di loro, di formare un gruppo perfettamente risolto, ritmicamente composto. La soluzione dell’incorniciatura a stucco risolveva alla radice il problema della connessione degli affreschi con la parte inferiore del soffitto e quindi con le pareti. L’insieme degli interventi di Crosato a Ca’ Baglioni si configura quasi come un ciclo unitario dedicato alla celebrazione delle virtù muliebri, da quelle matrimoniali di Giunone, a quelle del coraggio delle eroine del portego, per continuare con la celebrazione del potere seduttivo femminile, nel gustoso *boudoir*, sino alle *Divinità* femminili, rappresentate nella stanza del mezzanino.

Bibliografia: CHIAPPINI DI SORIO 1975, pp. 38-40; PAVANELLO 1976, pp. 3-5; MARTINI 1982, p. 488, nota 106; HARRISON 1983, pp. 62, 119; D'ARCAIS 1985, p. 240; TORRESAN 1989, p. 688; MARIUZ, PAVANELLO 1993, pp. 52-54; LUCCO 1995, p. 395; PALLUCCHINI 1995, p. 142; MARIUZ, PAVANELLO 1997, pp. 633-634; KUNZE 1999, p. 429; MAGRINI 2004-2005, pp. 148-149

#### B) Boudoir

*Coppia di putti* (fig. 214)

Al centro del soffitto del piccolo *boudoir*, adiacente alla cappellina decorata con un affresco di Francesco Zugno, si trova questo ovale con due putti su una nuvola: una vera e propria coppia di innamorati, con la fanciulla, l'orecchino con la perla, un fiore in mano e tra i capelli, sembra accettare il corteggiamento del putto adorante con faretra, che la contempla in ginocchio. "Come un Adone e una Venere bambini: il motivo mitologico-arcadico dell'incontro amoroso è ricreato in chiave diminutiva, trasferito nel mondo dell'infanzia: un mondo di sentimenti in boccio, peculiare alla sensibilità di Crosato" (Mariuz, Pavanello 1993). Benché la superficie pittorica sia leggermente rovinata, è possibile ammirare ancora la sprezzatura del segno crosatiano, la sintesi con la quale, in pochi tratti, un mondo di fiorite apparenze si dispiega nel ridotto spazio dell'affresco. L'episodio è anche l'occasione per una di quelle nature morte di fiori che sono la specialità del pittore.

Bibliografia: PAVANELLO 1976, pp. 3-5; MARTINI 1982, p. 488, nota 106; HARRISON 1983, pp. 62, 120; MARIUZ, PAVANELLO 1993, pp. 52-54

#### C) Portego

*Eroine dell'antichità*

Mariuz e Pavanello ricordano negli ovali sovrapposte del portego immagini di eroine dell'antichità, a monocromo su fondo dorato, nelle quali è ancora possibile riconoscere i soggetti di *Lucrezia* e di *Tomiri*. Gli affreschi sono purtroppo stati strappati e quindi ricoperti, al principio del XX secolo, da tele con paesaggi.

Bibliografia: MARIUZ, PAVANELLO 1993, p. 52;

#### D) Stanza delle divinità

*Giunone* (fig. 212)

*Cerere* (fig. 211)

*Diana* (fig. 213)

*Anfitrite* (fig. 210)

affresco

Una stanza al piano ammezzato del palazzo presenta agli angoli, entro una semplice incorniciatura a stucco che racchiudeva al centro una tela ottagonale, ora perduta, quattro

medaglioni a monocromo rappresentanti *Giunone, Cerere, Diana e Anfitrite*. Gli affreschi furono segnalati per la prima volta da Giuseppe Pavanello (1976), ad integrazione di quanto già reso noto da Ileana Chiappini di Sorio. Modellate con verdi e bruni, tutte toccate di luce, testimoniano l'abilità raggiunta da Crosato in questo particolare tipo di decorazione: finti rilievi che non hanno nulla della freddezza della pietra e anzi ostentano talvolta una sensualità straordinaria, con accensioni luminose sull'epidermide che conferiscono alle immagini delle figure femminili una verità quasi tattile. Il possibile richiamo al classicismo di stampo algarottiano è ben lungi dal tradursi, anche qui, in una rivisitazione citazionistica.

Bibliografia: PAVANELLO 1976, pp. 3-5; MARIUZ, PAVANELLO 1993, pp. 52-54;

59. Venezia, Ca' Pesaro

A) SALA DELL'AURORA (Guardaroba di Chiara Pesaro)

*Purezza* (fig. 9)

*Gloria dei principi* (fig. 8)

*Vigilanza* (fig. 10)

*Nobiltà* (fig. 11)

*Putti reggenti fiaccole*

affresco

Gli affreschi del soffitto della sala dell'Aurora furono riconosciuti a Giambattista Crosato, in via dubitativa, da Giuseppe Fiocco nel 1925, il quale poi ribadì tale opinione nel 1927 ma stranamente omise di segnalarne l'esistenza nei suoi successivi contributi monografici sul pittore. A partire da tale assegnazione non sono più stati messi in discussione nel catalogo del maestro. Il suo intervento riguarda tutta la parte di figura entro la quadratura allestita da Girolamo Mengozzi Colonna (si veda Pavanello 2003; Domenichini 2004), attorno alla tela di Angelo Trevisani rappresentante l'*Aurora*, come riconosciutagli correttamente da Ivanoff (1951, p. 171, nota 5; Domenichini attribuisce erroneamente anche la tela centrale alla mano di Crosato). Girolamo Mengozzi Colonna crea architetture e strutture generanti ombre, secondo una formula che riproporrà più volte, anche nelle stesse stanze di Stupinigi dove sarà chiamato a intervenire insieme a Crosato. Disponiamo anche di un disegno di Mengozzi Colonna, conservato al Museo Correr di Venezia, plausibilmente da ricondurre alla decorazione di questa stanza, che presenta una prima idea, poi successivamente molto rielaborata, nella quale già le quattro allegorie principali (inerenti le Arti liberali) erano immaginate entro le nicchie che poi ritroveremo nella realizzazione finale (Domenichini 2004, p. 271-272, n. 34d). All'interno dei padiglioncini realizzati al centro di ciascuno dei quattro lati, affacciantesi sulla soglia della luce, sono allegorie rappresentanti la *Purezza* (con il sole sul petto, per Harrison rappresenterebbe invece la *Speranza*), la *Gloria dei principi* (con la piramide, il leone e lo scettro, invece della *Forza* come in Ivanoff 1951 seguito poi da



Mattarolo 1971 e Harrison 1983, la quale ipotizza che nella presenza del leone possa leggersi un richiamo alla Repubblica veneziana), la *Vigilanza* (accompagnata da una gru con il sasso nella zampa) e da una *Allegoria* recante in mano due corone, dai più (Ivanoff, Mattarolo) interpretata come allegoria della *Perfezione*, ma molto meglio identificabile con quella della *Nobiltà*, secondo una delle soluzioni offerte nell'*Iconologia* di Cesare Ripa. Sono egualmente di Crosato i putti recanti fiaccole, posti accanto a finti busti di bronzo, agli angoli del soffitto, così come i medaglioni di busti entro clipei, e i finti telamoni appoggiati all'intradosso degli archi delle nicchie.

Come per molti degli affreschi di Crosato, anche per il suo intervento a Ca' Pesaro, non vi è unanimità riguardo la datazione. Mentre Pallucchini propose dapprima una collocazione successiva al rientro dal primo soggiorno torinese, quindi *post* 1736, Ivanoff (1951) per primo suggerì una datazione precoce, *ante* 1732, anno documentato della presenza di Crosato in Piemonte. Egli definiva le quattro allegorie "pellegrinesche nella tipologia, amigoniane nel colore ciprioso e latteo", ma in sostanza rappresentanti bene la cultura tipica del maestro così da essere collocate in una fase giovanile, che egli immaginava di sperimentazione sulla scorta del *Cristo alla colonna* di San Marcuola che per l'occasione gli rivendicava. Donzelli e Mallè, addirittura, riferirono questi affreschi alla tarda attività del pittore intorno al 1753. Paola Mattarolo cercò di confortare la datazione precoce di questi affreschi, intravedendo a Ca' Pesaro l'influenza della cultura bolognese di Cittadini e di Canuti, ipotizzando quindi una datazione compresa tra il postulato viaggio emiliano e la partenza per Torino, seguita in questa sua opinione anche da Martini e, successivamente, da Pallucchini (1995). Anche per Pilo, che ipotizza una collaborazione quadraturistica con Alberoni intravedendo analoghe soluzioni nelle architetture illusionistiche dell'anticapella di Sant'Uberto, gli affreschi spetterebbero certamente al ritorno di Crosato dopo il primo soggiorno torinese, intravedendo legami con le *Stagioni* di Stupinigi. Secondo lo studioso, in particolare, quell'apparato quadraturistico non potrebbe essere stato voluto da Crosato prima del soggiorno piemontese. Harrison, egualmente, proprio notando i punti di contatto di queste figure con quelle realizzate negli affreschi di Stupinigi, ritiene plausibile una datazione intermedia, tra il 1736 e il 1740, durante il ritorno di Crosato dal primo soggiorno torinese.

La ristrutturazione e decorazione del palazzo sono da legare presumibilmente alle vicende familiari, che permettono di ancorare con una buona probabilità gli affreschi alla giovinezza di Crosato. Sembra plausibile, infatti, come ipotizzato da Mariuz e Pavanello (1997), e quindi ribadito dallo stesso Pavanello in altra occasione (2003), che la decorazione settecentesca delle stanze del palazzo possa legarsi al matrimonio tra Caterina Sagredo e Antonio Pesaro, celebrato nel 1731. D'altronde è proprio l'*équipe* di pittori all'opera a suggerire una datazione che possa giustificare le diverse componenti stilistiche presenti e che, se non si può definire 'd'avanguardia', però annovera fenomeni di punta quali quelli di Pittoni, Crosato stesso e Giambattista Tiepolo, con altri maggiormente conservatori, di gusto più arretrato come Girolamo Brusaferrero e Angelo Trevisani, sebbene proprio a quest'ultimo, come più volte ricordato, debba probabilmente attribuirsi un ruolo più significativo di quanto sinora

riconosciuto proprio negli anni a cavallo tra terzo e quarto decennio. Anche gli stessi elementi di stile possono fare invocare per Crosato una datazione che non si spinga troppo oltre la soglia del 1730: per quanto, infatti, si possano intravedere alcune delle fisionomie che potremo poi rintracciare negli affreschi di Stupinigi, non è difficile rinvenire in tali esiti un legame con la componente plastica piazzettesca, mentre incomincia a farsi strada, molto più del ricordo di Pellegrini e di Amigoni, un accostamento a certi stilemi pittoniani, riconducibili però al primo Pittoni rococò, secondo un'intuizione espressa da Fiocco, nel suo intervento sulla decorazione del palazzo, ma poi non più sviluppata negli ulteriori contributi sul maestro. Non solo si possono vantaggiosamente instaurare confronti con i tipi fisionomici della tela di Ca' Pesaro dello stesso Pittoni, con la *Giustizia e la Pace* (anch'essa da datare intorno al 1730: si veda Zava Boccazzi 1979, pp. 174-175, n. 218), ma anche con altre opere da cavalletto del più anziano maestro. Quello che Crosato pare mutuare da Pittoni è un certo scatto delle figure, la tipologia di alcuni volti femminili, di cui egli però si appropria sottoponendo quei modelli a una sorta di alterazione alchemica, rivestendoli di colori e di forme assai meno salde e come percorse da un brivido di luce, un fuoco che le accarezza e un po' le scioglie. Quel tanto di emiliano che pare intuibile in questi affreschi, evocato insistentemente da Mattarolo e ancora da Pallucchini (1995), che vi rintracciava una consanguineità stilistica con il Crespi di palazzo Pepoli, può vivere però tramite il richiamo a Bencovich, che in questo caso sembra riallacciarsi alla *Giunone* di Palazzo Foschi a Forlì. Anche gli elementi decorativi di contorno, come le erme in finta scultura che accompagnano nelle nicchie le allegorie femminili, possiedono una vitalità nuova e una 'scompostezza' che le rende creature vitali, 'spiritose', quasi in preda a una gioiosa eccitazione.

Bibliografia: FIOCCO 1925, p. 396; FIOCCO 1927, p. 149; FIOCCO 1929 [*La pittura veneziana alla mostra...*], p. 569; FIOCCO 1929 [*La pittura veneziana del Seicento...*], p. 72; IVANOFF 1951, p. 171; DONZELLI 1957, p. 73; DE LOGU 1958, p. 183; PALLUCCHINI 1960, p. 29; GRISERI 1961, p. 56; MARTINI 1964, p. 174, nota 80; MALLÉ 1968, p. 452; ZAVA BOCCAZZI 1969, pp. 274; PILO 1976, p. 139, 175 nota 217; MATTAROLO 1969-70, p. 201; MATTAROLO 1971, pp. 197-200; MARTINI 1982, p. 487, nota 103; HARRISON 1983, pp. 115-116; D'ARCAIS 1985, p. 238; TORRESAN 1989, p. 688; PIETROPOLLI 1992, p. 23; PALLUCCHINI 1995, p. 130; MARIUZ, PAVANELLO 1997, p. 621; MARTINI 1998, p. 115; KUNZE 1999, p. 429; PAVANELLO 2003, p. 45; DOMENICHINI 2004, pp. 226-228, n. 16; MAGRINI 2004-2005, p. 148; CRAIEVICH 2005, p. 135, 139, nota 9

#### B) SALA DI GIUNONE (fig. 12)

*Mercurio presenta a Giunone la testa di Argo* (fig. 13)

*Giunone chiede a Eolo di liberare i venti*

*Giunone chiede a Giove Io tramutata in giovenca*

*Giunone e le Gorgoni*

affresco

Già ritenuti di Girolamo Brusaferrò da Fiocco e Ivanoff (1972), i “bellissimi medaglioni monocromo” con *Storie di Giunone* che circondano la tela dello stesso Brusaferrò rappresentante *Giove, Giunone e Iride*, nella stanza adiacente a quella con la corona di affreschi attorno alla tela di Angelo Trevisani, furono attribuiti a Crosato da Martini a più riprese, nel 1964 e 1982. Gli spettano al pari anche i vasi ricolmi di fiori che rammentano quelli stessi dipinti da Crosato nel salone di Villa della Regina a Torino e che, come nota Domenichini, sono assenti nella restante produzione di Girolamo Mengozzi Colonna, verosimilmente autore, al pari nella stanza precedente, della parte quadraturistica dell’affresco. Per Martini tali vasi possono essere vantaggiosamente evocati per rafforzare l’ipotesi di un soggiorno emiliano dell’artista, ricordando da vicino quelli di Pierfrancesco Cittadini nel Palazzo Ducale di Sassuolo. Secondo lo stesso studioso tali monocromi paiono anche “precorrenti stranamente i modi neoclassici”. Per una svista la Pietropoli attribuisce tale intervento a Jacopo Guarana, mentre i successivi studi monografici su Crosato paiono omettere la discussione di questa importante integrazione di catalogo che, invece, non è sfuggita a Pavanello (2003), il quale propone anche per tale affresco una datazione al 1731, anno del matrimonio tra Caterina Sagredo e Antonio Pesaro, tanto più necessaria in ragione del carattere evidentemente nuziale di una sala dedicata a Giunone. Troviamo qui una struttura quadraturistica abbastanza differente anche da quella impostata nella stanza precedente: mentre nella stanza dell’Aurora, Mengozzi Colonna aveva progettato una finta architettura che si sovrapponeva in profondità rispetto alla superficie muraria, qui è stata pensata una struttura tutta risolta in superficie, entro la quale le *Storie di Giunone* realizzate da Crosato si propongono come finti rilievi in stucco, secondo un’abilità riconosciutagli dalle fonti, e che qui apprezziamo per la prima volta.

Bibliografia: FIOCCO 1925, p. 396; MARTINI 1964, p. 174, nota 80; IVANOFF 1972, p. 682; PIETROPOLI 2002, p. 73, n. 81; PAVANELLO 2003, p. 45; DOMENICHINI 2004, pp. 226-228, n. 16; CRAIEVICH 2005, p. 139, nota 9

60. Venezia, Ca’ Rezzonico  
*Apollo e le Quattro parti del mondo*  
affresco (figg. 215-229)

Nel 1752 i Rezzonico acquisirono il palazzo che i Bon avevano cominciato a erigere a San Barnaba. Nel volgere di pochi anni completarono e decorarono l’edificio, sotto la supervisione di Giorgio Massari. Intervento altamente qualificante nell’elaborazione dell’interno fu la creazione di un vasto salone, l’ambiente di rappresentanza che, per primo, accoglie il visitatore una volta salito dallo scalone monumentale. Per tale spazio si decise di realizzare un vasto affresco che coinvolgesse l’enorme spazio della volta e le pareti. L’insieme è organizzato attraverso una complessa quadratura che simula una vasta incorniciatura in pietra che, lungo i lati corti, si apre con due copolini, una balaustra e una

finta finestra. Al centro grande oculo polilobato con *Apollo e le Quattro parti del mondo*: il dio del Sole tiene le redini, con la collaborazione delle Ore, della quadriga impennata posata sopra le nuvole. Ai lati del gruppo compare Aurora con la fiaccola e, in basso, Cupido con arco e faretra. Tutt'attorno, lungo il cornicione del riquadro, le allegorie dei quattro continenti, tutte interpretate da figure femminili. *Europa*, subito sotto il gruppo di Apollo, è la prima che il visitatore incontra entrando nel salone: addita Apollo, mentre un'ancella le porge un tempietto e alcuni puttini accorrono con un piatto di corone e preziosi, e, alle sue spalle e ai lati, si intravedono trofei militari, alcuni prigionieri incatenati. In primo piano, un putto è dipinto oltre il limite architettonico, sopraggiungendo dal basso come volasse dallo spazio reale a quello dipinto. Dalla parte opposta è l'*Africa*, con la corona di corallo, un mazzo di spighe nella sinistra e una freccia nella destra, su un tappeto di messi. Ai lati alcuni animali, un elefante, un leone, alcuni cacciatori, un suonatore di tamburi. A destra del gruppo centrale, è invece l'*Asia*, un mazzo di frecce in mano, a cui fanno corteo un cammello, una cacciatrice con un ombrellino, un grande braciere di profumi, sormontato, si direbbe, da una piccola statua di Apollo. Sull'altro lato, l'*America*, spavalda cacciatrice che quasi dà le spalle all'osservatore, interloquendo con le compagne dai curiosi piumaggi – una tiene in mano un pappagallo – sul bordo di uno sperone roccioso sul quale fa la sua comparsa un cocodrillo con diverse varietà di amorini alati. Nella parte sottossoffitto lungo il cornicione, là dove la decorazione si apre in mensoloni ricurvi, o in corrispondenza dei costoloni che innervano il centro, sono finte sculture rappresentanti i segni dello Zodiaco o, se alate, allegorie dei Venti. Al centro di ogni lato, è invece un finto bassorilievo, incorniciato in stucco con erme femminili, rappresentante episodi legati a storie di Apollo. Sopra l'ingresso è *Apollo e Dafne*, poi *Apollo e Marsia*, e dalla parte opposta, invece, l'episodio di *Clizia mutata in eliotropio* mentre sopra le finestre poste dalla parte opposta all'ingresso, è un enorme stemma della famiglia Rezzonico, retto da putti a finto stucco, con un grande drappo. Sopra ad esso l'episodio di *Apollo e Coronide*. Lungo le pareti, entro riquadri collocati tra paraste, finte statue sopra a piedestalli, si alternano ad altri riquadri simulanti bassorilievi con gli episodi di *Apollo e il Pitone*, e *Zefiro e Flora*.

Le vicende del Sole, da quelle del suo percorso nella volta celeste, a quelle della sua mitologia, i continenti della Terra che da esso è illuminata, i segni dello Zodiaco entro cui si muove e che influenzano le attività degli uomini, i venti: “davvero tutto l'universo sembra rispecchiarsi in questa sala, ovviamente a maggior gloria dei Rezzonico” (Mariuz-Pavanello). Dal punto di vista iconografico si tratta dunque di un ciclo che chiama a raccolta, in forma allegorica, i simboli dei corpi astrali del mondo conosciuto con dichiarato intento encomiastico della famiglia, che di lì a poco (1758) vedrà Carlo Rezzonico eletto al soglio pontificio con il nome di Clemente XIII.

Gli affreschi furono attribuiti a Crosato da Giuseppe Fiocco nel 1934-35 e da allora sempre rivendicatigli su base stilistica, pur in assenza di ulteriori dati documentari, a correzione della precedente assegnazione tradizionale a Jacopo Guarana. Egli stesso proponeva una data piuttosto avanzata, dopo quel 1752 nel quale i Rezzonico intervennero acquistando il palazzo.

Fiocco fu anche il primo ad associare a tale decorazione la notizia, tratta dai *Notatori Gradenigo*, della rovinosa caduta dal tetto di alcuni muratori, intenti al lavoro di copertura dell'edificio, indizio dai più ritenuto decisivo, per la collocazione cronologica degli affreschi: "Alquanti muratori, che nelle prime ore del giorno modellavano un'erta di finestra nella più alta parte del restaurato sontuoso palazzo Bon a S. Barnaba, comprato dal N.H. Rezzonico non potendo sostenere marmorea pietra che precipitando l'armatura caddero dall'alto in basso in numero di cinque" (5 agosto 1752; cfr. *Notizie d'arte...*1942, p. 7). Contestualmente alla rivendicazione dell'affresco, per la sua parte figurale, a Giambattista Crosato, Fiocco proponeva come autore delle quadrature, il nome di quel Pietro Visconti che collaborerà con Tiepolo al tempo della decorazione del salone di villa Pisani a Stra. Tale ipotesi verrà accolta a lungo, senza una vera discussione critica, come nota Noè, il quale riconosce un ruolo chiave a Massari anche nella progettazione delle quadrature e nell'organizzazione dei riquadri delle pareti (1980, p. 213). Martini (1982), concorda con l'identificazione del quadraturista in Visconti, ma ipotizza che Crosato, versato anche nelle finte architetture, abbia in qualche modo collaborato nella loro realizzazione. Mariuz e Pavanello (1997) hanno invece recentemente proposto, su base stilistica, di riconoscere anche qui l'intervento di Girolamo Mengozzi Colonna.

Anche Domenichini (2004), nel suo studio monografico sul quadraturista, concorda con l'attribuzione a Mengozzi Colonna notando come Pietro Visconti al principio del sesto decennio del Settecento non godesse di sufficiente prestigio per poter ottenere una commissione così importante, essendo iscritto al Collegio dei pittori, proprio a partire dal 1750, ma ottenendo incarichi considerevoli solo da lì a una decina di anni. In più, assai significativa appare la recente collaborazione tra Crosato e Mengozzi Colonna per i drammi musicali rappresentati a Torino per il carnevale del 1750, con le scene della *Didone* di Terradellas e del *Siroe* di Scarlatti. Argomento, questo, che appare assai convincente: potrebbe essere stato anzi lo stesso Mengozzi Colonna, al culmine della fama dopo la decorazione del salone di palazzo Labia, a suggerire ai Rezzonico il nome del valente figurista con il quale aveva appena rinnovato la collaborazione e che era di molto cresciuto rispetto ai limitati interventi realizzati una ventina di anni prima a Ca' Pesaro.

Per Domenichini (2004, p. 231) l'intervento del quadraturista va inteso più esteso di quanto sinora ritenuto. Si rivelerebbero infatti d' "inconfondibile mano mengozziana" alcune figure a carattere più decorativo, come "quelle sedute sulle volute alla base del soffitto, le piccole cariatidi poste ai lati delle cupolette in prospettiva, le figure poste ai lati delle cartelle con le storie di Apollo e le coppie di satiri a monocromo dorato che affiancano i vasi in lapislazzulo" che andrebbero confrontate secondo lo studioso con altre analoghe dipinte a Nervesa della Battaglia e in palazzo Ducale.

Non è chiaro se Domenichini faccia riferimento anche alle figure, rappresentanti i vari Segni dello Zodiaco, che abitano le volute che si aprono per accogliere i *cartouches* con finti rilievi dipinti da Crosato, perché invece, anche in questo caso, siamo sicuramente in presenza di figure eseguite dal maestro figurista, come rivela la tipologia dei volti, la qualità

particolarmente luminosa della resa anatomica, il senso di tenerezza della forma impressa anche nella finzione della pietra. Ciò è pienamente percepibile non appena le si confronti con figure analoghe, in questo caso verosimilmente realizzate da Mengozzi Colonna, come ad esempio le ricordate cariatidi e le erme che racchiudono ai lati i vari *cartouches* dei finti rilievi. Queste presentano tratti più rigidi, una sorta di apatia nel volto un poco inespressivo, che le rende più prossime al mondo di Giambattista Tiepolo che a quello di Crosato, anche se diminuito e reso più secco nell'interpretazione del quadraturista. Proprio da questi confronti l'arte di Crosato rivela la propria vitalità, nell'esaltazione di finte statue capaci di far convivere un supremo controllo formale con la carica di un'espressività quasi sovraeccitata. Il segno del *Toro*, ad esempio, è un robusto ignudo alato che quasi si aggrappa alla voluta su cui è posato, assumendo una posa serpentinata, accentuata dal ritrarsi di una gamba sull'altra, secondo un contrapposto che è ancora tipicamente rococò, adottato, in precedenza, da maestri quali Jacopo Amigoni e Giambattista Pittoni. Le sottolineature di alcuni commentatori – come di D'Arcais, che parla di “fredda eleganza” e di “eleganza accademica” per le statue dipinte o di Pallucchini (1995), in particolare per i finti rilievi a monocromo con le *Storie di Apollo* –, volte a evidenziare il presentimento di un classicismo non lontano da venire, non tengono conto di quanto poco ‘statuine’ siano le finte sculture dipinte da Crosato, attori di un palcoscenico animato, più che statici elementi di una scenografia. Proprio alcune delle finte statue in bronzo rappresentanti figure femminili denunciano una sensualità nuova, senza reticenze, accompagnate a pose sempre di movimento, vedute imprevedute, anche di profilo. Se un'inversione di tendenza è possibile ravvisare nell'affresco del salone di Ca' Rezzonico, è forse nella concezione complessiva della quadratura, che tende a chiudere gli spazi, a limitare gli sfondamenti, pur suggerendo illusioni di altri ambienti paralleli a quelli reali. Ciò è visibile appunto nei rilievi delle pareti, incassate da specchiature marmoree, a loro volta racchiuse entro coppie di lesene. Sembra prevalere ancora, tuttavia, una concezione pienamente tardobarocca della decorazione, tanto che si può affermare che il salone di Ca' Rezzonico porti a compimento una tipologia iniziata a Ca' Zenobio con gli affreschi di Dorigny, la cui consonanza è avvertibile anche, come notano Mariuz e Pavanello, dalla scelta per protagonista di Apollo quale dio del Sole, non rappresentato però all'aurora ma al suo zenit. Negli elementi di accompagnamento Crosato può dare solo parzialmente sfogo alle sue abilità di decoratore, ma è il caso di ricordare che egli era stato impegnato in interventi di questo tipo sin dai primi anni di attività accertata, come ad esempio, in collaborazione con lo stesso Mengozzi Colonna, a Stupinigi e a Ca' Pesaro. Quella sua capacità di “fingere i rilievi” per la quale era particolarmente ricercato, esula certamente, quindi, dall'affiorare delle prime istanze neoclassiche ed è tratto caratteristico di una personalità che gioca con le possibilità illusorie e mimetiche della pittura, con il desiderio e, forse anche la pretesa, di ricreare ogni cosa. Il brano del riquadro centrale rientra anch'esso nella tradizione del genere: Crosato pare anzi ricorrere all'espedito delle figure collocate lungo il cornicione, secondo modalità che erano state proprie, a più riprese, di Sebastiano Ricci, ma anche del primo Tiepolo e di Piazzetta, nella *Gloria di san Domenico* ai Santi Giovanni e Paolo. Certamente, se confrontato con

l'opera d'analogo soggetto che Tiepolo va realizzando sul soffitto dello scalone di Würzburg, appare evidente del progresso concepito da quest'ultimo nell'elaborazione di uno spazio *ad infinitum*, senza ricorso ad alcun supporto quadraturistico. Ma mentre Tiepolo pensa a una visione che si offre su tutti i lati, con molteplici vedute possibili, Crosato elabora un soffitto concepito per essere osservato soprattutto da un unico punto di vista privilegiato, la porta d'ingresso che comunica con il vano dello scalone e che può contare sull'effetto sorpresa dell'improvvisa apertura del vasto spazio del salone. È da questo punto in particolare che può essere meglio compreso il sottinsù della quadriga di Apollo, coordinata dalle sue ancelle. Subito sotto, ecco invece l'allegoria dell'Europa, concepita con un gruppo di figure più salde, tangibili, che si offrono nel primo piano, con qualche pennone di bandiera nello sfondo a suggerire altri spazi invisibili, secondo una struttura che richiama da vicino quella elaborata per il *Sacrificio di Ifigenia* a Stupinigi. Le altre parti del mondo sono rappresentate lungo i tre lati restanti, da gustare una volta inoltratisi nell'ambiente, con l'attenzione permessa da un secondo sguardo al soffitto. In qualche modo Crosato concepisce architettonicamente egli stesso l'affresco del riquadro, come se le figure disposte ai lati, e poi al centro sempre più evanescenti, andassero a realizzare una sorta di piramide umana, proiettata verso il cielo, avente per vertice la figura dell'Apollo in gloria. Nel concepire il gruppo centrale, Crosato può anche essersi appoggiato all'invenzione di Johann Rudolph Byss che fra 1710 e 1715 realizzò sulla volta del castello degli Schönborn a Pommersfelden un analogo *Trionfo di Apollo e le allegorie dei quattro continenti*. L'affresco, già chiamato in causa come possibile fonte di ispirazione per il capolavoro di Tiepolo a Würzburg (Ashton 1978, p. 118), con il quale non ha in comune che il soggetto, può aver suggerito a Crosato, invece, l'idea del gruppo della quadriga di Apollo, aperta a ventaglio, al centro, con la figura del dio del Sole che ne sboccia al centro. Senza chiamare in causa un viaggio in Germania del pittore, tale suggerimento può essergli giunto attraverso l'incisione che del vano dello scalone del castello trasse Salomon Kleiner nel 1728.

Si è molto insistito, sin dai tempi dello studio di Livan, sulla circostanza che avrebbe concesso a Crosato di ottenere la prestigiosa commissione degli affreschi del salone di Ca' Rezzonico: vale a dire l'assenza di Tiepolo, impegnato a Würzburg esattamente negli stessi anni. Necessariamente, un ripiego, dunque, per quanto di qualità, rispetto al maestro riconosciuto come il più grande frescante del secolo. Ciò che va sottolineato, ad ogni modo, non è tanto la possibilità che, in caso di disponibilità del pittore, la preferenza sarebbe andata a Tiepolo, quanto proprio il fatto che al principio degli anni cinquanta del Settecento, Crosato fosse ormai riconosciuto come uno dei maggiori frescanti del secolo, come ricordava Algarotti in una sua lettera del 1751, in grado di assolvere alla più importante commissione di quegli anni. Non sarebbe stato impossibile, peraltro, alla famiglia Rezzonico, 'prenotare' Tiepolo, per cercare di ottenerne i servizi al momento del suo ritorno, qualora fossero stati persuasi dell'incapacità di qualsiasi altro pittore di assolvere a un incarico di tal genere. Riproporre poi in un ambiente tanto vasto, l'accoppiata Tiepolo-Mengozi Colonna sarebbe parso, in qualche modo, una sorta di ripetizione di quanto realizzato dai due pittori per il

salone dei Labia. Crosato rappresentava forse una scommessa, la volontà di possedere qualcosa di veramente esclusivo, nel contesto veneziano.

L'affresco del salone di Ca' Rezzonico assume un'importanza notevole all'interno del catalogo del maestro anche perché è possibile datarlo con una certa esattezza, fatto piuttosto raro per i suoi affreschi veneti. Anche se l'impressione generale potrebbe essere quella di un complessivo irrigidimento delle forme, con conseguente predilezione per la volumetria delle figure, non è difficile notare in molti dei personaggi quella carica patetica, sensuale, che si può intravedere in altre opere assegnabili a questa fase della sua attività: si veda in particolare l'allegoria dell'Asia, ma anche la stessa Aurora con la fiaccola, sulla destra del gruppo di Apollo. Un'emotività che si traduce anche in un trattamento particolarmente sciolto del colore, che incorpora l'elemento luminoso, restituendo incarnati perlacei, ma venati d'ombra, come inevitabile corollario. A queste, sono liberamente associati volti sereni e sorridenti, non privi di quella malizia che si può intravedere nelle *Storie di Alessandro* di villa Maruzzi Marcello a Levada.

Per quanto riguarda la possibilità di riconoscere in una tavola rappresentante il *Apollo e le Ore* un bozzetto per il centrale da soffitto di Ca' Rezzonico, proposta recentemente da Craievich (2005), si veda la scheda relativa (cat. 24).

Bibliografia: LORENZETTI 1926, p. 598; FIOCCO 1934-35, p. 270; LIVAN 1935, pp. 406-408; LORENZETTI 1936, p. 18; FIOCCO 1941, p. 38; PALLUCCHINI 1941, p. 607; FIOCCO 1944, pp. 63-64; *Ca' Rezzonico...*1949, p. 4; GOLZIO 1950, p. 835; IVANOFF 1951, p. 170; DONZELLI 1957, p. 74; DE LOGU 1958, p. 183; IVANOFF in *Pitture murali...* 1960, p. 135; PALLUCCHINI 1960, p. 29; MARTINI 1964, p. 37; PIGNATTI 1965, p. 10; GABRIELLI 1966, p. 123; MARIACHER 1966, p. 14; TAMBURINI 1966, p. 123; GRISERI 1967, p. 336, nota 13; MALLÈ 1968, p. 453; PRECERRUTI GARBERI 1968, p. 45; MORASSI 1968, p. 21; ZAVA BOCCAZZI 1969, pp. 276; MATTAROLO 1969-70, pp. 200-201; CHIAPPINI DI SORIO, PIGNATTI 1975, pp. 1-8; BASSI 1976, p. 120; MCANDREW 1977, p. 14; BLUNT, LAING, TADGELL, DOWNES 1978, p. 8; NOÈ 1980, pp. 211-213; MARTINI 1982, p. 488, nota 106; HARRISON 1983, pp. 117-118; D'ARCAIS 1985, p. 240; ROMANELLI, PEDROCCO 1986, pp. 12-14; MARINELLI 1989, p. 162; TORRESAN 1989, p. 688; AIKEMA 1989, p. 194; PIETROPOLLI 1992, p. 23; MARTINI 1992, p. 629; LUCCO 1995, p. 396; MARIUZ, PAVANELLO 1997, p. 634; PEDROCCO, in *Splendori del Settecento veneziano...*1995, p. 488; VON LANGEN 1995, p. 14; PALLUCCHINI 1995, pp. 139-140; LEVEY 1996, p. 66; MARTINI 1998, p. 115; KUNZE 1999, p. 429; DOMENICHINI 2004, pp. 228-231, n. 17; MAGRINI 2004-2005, p. 149; CRAIEVICH 2005, pp. 136-137.

61. Venezia, Ca' Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini  
*Sofonisba* (fig. 65)  
olio su tela, 218 x 128 (inv. 138)

La tela è stata per la prima volta pubblicata da Egidio Martini che mise in evidenza la grande qualità del dipinto e lo pose in relazione con il *Ritrovamento di Mosè* già di collezione privata milanese e con il *Cristo davanti a Erode* (erroneamente interpretato come *Cristo davanti a Pilato*), proponendo per tutti questi dipinti una collocazione intorno al 1750. La mitica regina



della Numidia – sul punto di avvelenarsi per scampare alla cattura di Scipione – è circondata tutt’attorno dai gesti di disperazione dei membri della sua corte, nei pressi di un’imponente colonna tortile. Nella penombra una fanciulla dagli occhi lustrati getta lo sguardo al cielo disperandosi, mentre un’altra ancella nasconde il viso tra le vesti della sua regina, e un bimbo s’indispettisce in un pianto furioso. Accompagnano i personaggi elementi fantasiosi e un poco bizzarri, come la fascia con tanto di piuma sul capo del servo baffuto che ha appena consegnato su un vassoio la coppa avvelenata a Sofonisba. La sapiente costruzione luminosa dell’immagine, da vero esperto di illuminotecnica teatrale, è dosata per concentrare la luce entro il centro emotivo e di composizione della scena, col gesto risoluto e composto della regina, dallo splendido incarnato perlaceo, gli occhi socchiusi, la mano delicata posata in grembo. Rispetto alla proposta di Martini sembra sia opportuno anticipare la cronologia del dipinto. Proprio i raffronti instaurabili con il *Ritrovamento di Mosè* di collezione milanese, o con l’analogia versione del Museo Pushkin di Mosca, segnalano una continuità con un’esperienza che può essere agganciata persuasivamente con le sovrapposte per Villa della Regina, ancora caratterizzate da figure monumentali accampate nel primo piano a ricevere una luce spiovente dall’alto, che illumina, saturandone i colori, le sgargianti vesti ricamate d’oro e guarnite di perle delle protagoniste femminili. Anche l’insistenza sulla volumetria delle figure, le arrossature sulle gote, la tipologia della serva che si dispera nel secondo piano, prossima a certe eroine di Angelo Trevisani, come alla *Lucrezia* dello stesso Crosato, possono suggerire un’anticipazione cronologica per l’opera in questione, forse alla prima metà degli anni trenta del Settecento, in parallelo con gli affreschi di Stupinigi, o poco oltre. Nel XIX secolo una *Sofonisba* di Giambattista Crosato era presente in collezione Manfrin a Venezia (si veda Manfrin 1998-99, p. 87, n. 28): le dimensioni riportate dagli inventari (173 x 117) non sembrano tali per confermare la provenienza dell’opera da tale collezione, sebbene le proporzioni, il formato verticale, non consentano nemmeno di escludere categoricamente tale possibilità.

Bibliografia: MARTINI 1982, p. 27; MARTINI 1992, p. 328; MARTINI 2002, p. 104, n. 73

62. Venezia, chiesa dei Gesuiti

*L’Anima ragionevole e beata con Umiltà e Carità nella contemplazione del nome di Gesù* (fig. 67)

affresco

L’affresco, la cui conoscenza devo alla cortesia e alla competenza di Enrico Lucchese, decora la parte sommitale del terzo altare di destra della chiesa, che accoglie la pala con *Lo Spirito Santo, Maria, san Marco e i santi gesuiti Stanislao Kostka, Luigi Gonzaga e Francesco Borgia* di Antonio Balestra (1704), qui ricollocata dalla chiesa dei Crociferi. L’unico studio a menzionare l’opera è quello di Savini Branca che, tuttavia, interpreta l’opera come un gruppo

scolpito. È in realtà un dipinto, anche se alquanto deteriorato, ed è possibile riconoscerne lo stile di Giambattista Crosato, soprattutto nella parte più integra, quella della figura della Carità, con le mani portate al petto, il profilo visto di sottinsù, il panneggio fitto le sottili e abili lueggiate con cui viene articolata la modulazione dei volumi del monocromo. Confronti possono essere condotti con la Vergine della *Crocifissione* della sacrestia del Duomo di Treviso, come anche con la stessa Ifigenia al centro del *Sacrificio* dipinto nell'Anticamera della Regina a Stupinigi. Per quanto riguarda il soggetto, si può ritenere plausibile l'identificazione delle allegorie proposte da Savini Branca, in particolare la figura alata sullo sfondo che abbraccia l'*Umiltà* con l'agnello in grembo e la *Carità* che si preme le mani al petto, può essere identificata con l'*Anima ragionevole e beata*, secondo le indicazioni dell'*Iconologia* di Ripa. Sulla sommità compare, racchiuso da una corona di raggi, il monogramma del Cristo. L'opera è un'aggiunta significativa al catalogo crosatiano, dal momento che in essa è possibile riscontrare una volta di più l'abilità del pittore nel "fingere i rilievi", secondo quella sua particolare attitudine riconosciutagli anche dalle fonti e che applicherà più volte nel corso della propria attività, e per la quale risulta essere stato assai richiesto tanto che nel 1746 Giovanni Antonio Sandelli da Treviso, scrivendo al priore dei Santi Giovanni e Paolo, segnalava l'artista come persona indicata a realizzare i chiaroscuri per il refettorio dei padri Domenicani, al posto di una più dispendiosa decorazione a stucco (Fogolari 1934, p. 415). L'affresco monocromo, finge un rilievo in pietra o in stucco su fondo scuro, e può benissimo ingannare l'occhio alla distanza, come verifica anche l'osservatore moderno. Estremamente complesso, in ragione anche del precario stato di conservazione in cui versa l'affresco, tentare una collocazione cronologica per l'intervento di Crosato ai Gesuiti. Si potrà tuttavia tentare una datazione ampia compresa tra il 1729 e 1736, cioè tra i primi anni di attività del pittore e gli anni del rientro a Venezia dopo il primo soggiorno torinese: e ciò sia in ragione dello stile che pare di ravvisare nell'affresco, nell'impostazione del gruppo e del volto della Carità, ancora memore di certe soluzioni di Angelo Trevisani, sia della cronologia appurata dei lavori nella chiesa dei Gesuiti, consacrata nel 1729, ma poi oggetto dell'intervento di decorazione ancora a lungo nel corso del quarto decennio del Settecento. Può essere il caso di rammentare ancora che tra i pochi disegni conosciuti di Crosato, si conserva al British Museum di Londra un foglio, siglato dalla "Reliable Venetian Hand", che sembra uno studio a penna per un'analoga opera a chiaroscuro, entro medaglione mistilineo e per di più evidentemente progettato per un sottinsù, che riguarda la *Crocifissione dei martiri gesuiti* (fig. 284). È forse possibile immaginare che Crosato fosse stato incaricato di progettare anche analoghe soluzioni per altri altari della chiesa e che lo studio londinese sia in qualche modo legato con la decorazione della chiesa veneziana.

Bibliografia: S. SAVINI BRANCA, in *Chiesa dei Gesuiti...* 2002, p. 26.

63. Venezia, chiesa delle Eremitte, sacrestia  
*La Fede* (fig. 14)  
olio su tavola, 200 x 246

Il soffitto della sacrestia della chiesa è decorato da un dipinto su legno rappresentante l'Allegoria della *Fede*, correttamente restituito a Crosato da Martini, con una datazione intorno al 1750. Tale cronologia, tuttavia, condivisa da Nancy Susan Harrison, non pare rispondere bene alla particolare impostazione della figura, un poco bloccata entro una posa di profilo, che occupa diagonalmente lo spazio dell'ovale mistilineo, priva della grazia flessuosa che ci aspetteremmo di trovare in un'opera degli anni cinquanta, soprattutto se confrontata con il soffitto di Ca' Baglioni (post 1750). Un avvicinamento alle *Allegorie* del soffitto della stanza dell'Aurora di Ca' Baglioni, all'incirca del 1731, permette di anticipare sensibilmente l'intervento nella chiesa delle Eremitte: vi ritroviamo la stessa *aisance* spavalda, la volumetria risentita dei corpi, risultato del contatto ancora sensibile con l'arte del primo Piazzetta e di Angelo Trevisani. La tipologia femminile col capo velato risponde a un'esigenza iconografica, ma risulta anche assai prossima alla fanciulla adagiata sulla scalinata del *Sacrificio di Ifigenia* dell'anticamera della Regina della palazzina di caccia di Stupinigi. Come osserva Anna Maria Nerozzi (2003), se nel 1694 le fonti sulla chiesa ci assicurano come ormai avvenuto il trasferimento da San Marcuola, i lavori di decorazione dell'interno si devono datare a partire dal 1702 (ma si veda, per la tela con il *Battesimo di sant'Antonio* di Antonio Pellegrini: Craievich 2003), per protrarsi poi soprattutto fino al 1722, mentre nel 1737 gli altari risultano tutti terminati. Anche tale successione cronologica induce a ritenere che non si aspettasse la metà del secolo per intraprendere la decorazione della sacrestia. L'esecuzione della tavola va dunque anticipata a cavallo tra terzo e quarto decennio del Settecento, o tutt'al più, essere una primizia del pittore, di ritorno dal Piemonte, verso il 1735. Appare del tutto insolito l'uso del legno quale supporto di una decorazione da soffitto, testimonianza ulteriore dell'amore che Crosato nutriva per questo particolare genere di supporto, che, in questo caso, si adatta anche alla particolare collocazione.

Bibliografia: MARTINI 1978, p. 89; MARTINI 1982, p. 488; HARRISON 1983, p. 111.

64. Venezia, chiesa di San Moisè  
*Dio Padre* (fig. 252)  
affresco

Nicolò Coletti nel suo studio sulla chiesa di San Moisè ricorda, nel 1758, l'anno della morte di Giambattista Crosato: "Hisce quoque sacello [del Santissimo Sacramento] peculiaris, corona superstat; huic autem fornix, qui geminas aequae in hemicycli formam operis fenestras Aquilonem ac orientem versus, atque nuper a Francesco Zanchi Monocromatis oper circumquaque operose, ac egregie ornatus in tholo Patrem aeternum sinistram Mundi globo

imponentem a Joanne Baptista Crosato depictum exhibet”. L’affresco si trova tuttora *in loco*, sebbene Mattarolo lo consideri perduto, entro un tondo al centro del soffitto della cappella a destra di quella dell’altare maggiore, nell’area presbiteriale. L’affresco di Crosato si presenta oggi alquanto deteriorato, mentre completamente perduta è tutta la parte quadraturistica di Francesco Zanchi, ancora documentata dalle testimonianze fotografiche (Venezia, Böhm 9227). La parte quadraturistica realizzata da Zanchi era un’intelaiatura tipica del suo repertorio, con una partizione in finta pietra, sovrapposta alla crociera della cappella, caratterizzata da nervature a finti festoni, e, al centro degli angoli così risparmiati, trofei e insegne a carattere religioso, alludenti alle gerarchie ecclesiastiche, con conchiglie con grappoli d’uva e spighe di grano. Al centro, il tondo con il piccolo intervento di Giambattista Crosato che, seppure oggi difficilmente valutabile, dovette essere comunque piuttosto modesto: Dio Padre, con il globo e lo scettro, rappresentato come Re del mondo, e accompagnato da putti su nuvole. Piuttosto difficile precisare cronologicamente questo intervento: Harrison data l’affresco intorno al 1736-1739 durante il primo ritorno da Torino del maestro. La studiosa rinviene una consonanza con le opere realizzate da Sebastiano Ricci al principio del secolo tra Padova e Venezia, che pare piuttosto generica e non pertinente con la composizione in questione. La circostanza che Coleti ricordi l’affresco di Zanchi e Crosato come eseguito “da poco” (*nuper*), induce a posticipare alquanto la data di esecuzione di tale intervento, almeno verso il 1755, quando, peraltro, si hanno le maggiori testimonianze circa l’attività quadraturistica di Francesco Zanchi.

Bibliografia: COLETI 1758, p. 342; MOSCHINI 1815, p. 524; MOSCHINI 1819, p. 148; FIOCCO 1934-35, p. 262; FIOCCO 1941, p. 36; FIOCCO 1944, p. 80; MATTAROLO 1969-70, p. 236; TORRESAN 1989, p. 688; HARRISON 1983, p. 114; VON LANGEN 1991, p. 18, nota 27; KUNZE 1999, p. 429.

65. Venezia, Chiesa di Santa Maria del Giglio

a. *Cristo viene caricato della croce* (fig. 249)

b. *Deposizione di Cristo* (fig. 250)

olio su tela, 82 x 66

Le due tele fanno parte della Via Crucis della chiesa, un ciclo di tele che vide coinvolti alcuni degli artisti più importanti della metà del secolo a Venezia e, in particolare, Francesco Zugno (stazioni I e XIV), Francesco Maggiotto (III e XII), Francesco Fontebasso (IV e XI), Giuseppe Angeli (V e X), Gaspare Diziani (VI e IX) e Jacopo Marieschi (VII e VIII). A Crosato spettarono la seconda e la tredicesima stazione con il *Cristo viene caricato della croce* e la *Deposizione di Cristo dalla croce*. Le tele sono segnalate nel XVIII secolo già dalle note di Francesco Maria de Tassis alla *Descrizione* di Anton Maria Zanetti: “Sopra le colonne della Chiesa evvi una Via Crucis. Li due primi quadri a destra e a sinistra d. porta maggiore sono di Gasparo Diziani. Li due seguenti di Giuseppe Angeli dopo questi due di Franc.

Fontebasso. due di Gio. Batta Crosato e i due alle parti dell'altar Maggiore di Franco Zugno" (Fiocco 1927). Tuttavia è il documento trascritto da Giuseppe Bianchini sullo scorcio del XIX secolo a fare luce estesamente sugli autori del ciclo, consentendo di datarlo, egualmente, al 1755. La Via Crucis fu eretta in chiesa, infatti, il 25 luglio di quell'anno, grazie alla devozione dei fratelli Vincenzo Sebastiano e Vincenzo Marcantonio Pisani, con il primo nel ruolo vero e proprio di committente, a proporre il nome dei pittori impegnati nell'impresa (si veda *Appendice documentaria*, doc. XXII). Il culto della Via Crucis venne istituito in modo permanente da Benedetto XIV nel 1741, con festa assegnata nel calendario al 14 febbraio, e da questa data in poi tutte le chiese furono tenute a dotarsi delle quattordici stazioni previste. Visitandole e meditando sulla Passione del Cristo, il fedele poteva acquisire le indulgenze offerte dal Pontefice ai pellegrini, parificate in qualche modo a quelle ottenute con un viaggio in Terra Santa (sull'uso liturgico della Via Crucis e la storia dei provvedimenti pontifici atti a favorirne la diffusione si veda: Moroni 1840-1861, vol. XCVII, pp. 3-14). La serie di Santa Maria del Giglio divenne presto un modello da emulare e grazie alle incisioni che da essa ne fece trarre Giuseppe Wagner (per Crosato vi si dedicò il modesto Giuseppe Lante) fu subito popolarissima, tanto che molte chiese della terraferma veneta ne acquisirono le stampe per apporle alla contemplazione dei fedeli (si veda Pilo 1958).

Nel suo insieme il ciclo rappresenta una di quelle imprese collettive, finanziate da ricchi fedeli veneziani, per l'arricchimento delle loro chiese, al pari della serie dei Martirî degli Apostoli di San Stae del 1722 o delle teste di santi della sacrestia di San Moisè del 1779. L'impiego di più artisti contemporaneamente offre un quadro d'insieme della pittura veneziana, come una sua periodica presentazione collettiva. Posta a metà tra le due realizzazioni ora ricordate, il ciclo di Santa Maria del Giglio rivela la presenza di due linguaggi principali: da una parte il piazzettismo di stretta osservanza di Giuseppe Angeli o di Francesco Maggiotto, dall'altra la rappresentanza di artisti che guardarono con maggiore interesse alla linea Ricci-Tiepolo, quali Diziani, Fontebasso e Zugno. In tale ambito, Giambattista Crosato si pone chiaramente come una voce non facilmente assimilabile, difficile da inquadrare in un ambito di scuola. Anche da questo ne risalta, evidentemente, l'originalità di un artista capace di dialogare, con accenti personali, con i protagonisti della pittura veneziana del Settecento. Crosato è tra i più anziani all'opera ma, insieme alle tele di Francesco Zugno, le sue tele si distaccano nettamente per qualità rispetto alle realizzazioni dei suoi colleghi e si rivelano essere senza dubbio espressione di un linguaggio estremo, alieno ad ogni possibile deriva accademica, proprio quando si era sulla soglia della formazione dell'Accademia Veneziana, alla quale, peraltro, Crosato prese subito parte. Pallucchini (1995) nota che la sua presenza nel ciclo di Santa Maria del Giglio testimonia della considerazione di cui egli gode in questi anni a Venezia. D'altronde, sappiamo che Algarotti lo riteneva, già nel 1751, uno dei più grandi artisti attivi in Veneto in quegli anni, tanto da richiedere la sua firma sulla perizia dei quadri da vendere al Landgravio di Kassel (si veda *Appendice documentaria*, doc. XXI). La seconda stazione, rappresentante *Cristo viene caricato della croce*, già si caratterizza per lo spazio irreali, contratto, in cui si svolge l'episodio, su cui si stende l'ombra al centro gettata dal peso della

grande croce, che oscura il volto dello stesso Cristo. La composizione, a cuneo, è affollata ma le figure si fanno minute e quasi trascolorano ai lati, mentre al centro esse sembrano sbalzare fuori dalla scena. L'intonazione è cupa, ma punteggiata da timbri accesi – il giallo della figura di spalle che invita Gesù a rialzarsi, il rosa del manto del Cristo – ma slavati, liquidi, sino alla dissoluzione. Le figurine, distorte, dalle espressioni ottuse, i ventri grossi e le estremità minute, allungate, sono il segno di un mondo deformato, in balia dell'irrazionalità della violenza, e testimoniano l'avvenuta frattura nell'arte crosatiana rispetto a quella *medietas* sorridente ed equilibrata che aveva caratterizzato gran parte della sua attività. Ancor più ciò appare percepibile nella stupenda *Deposizione di Cristo dalla croce*, purtroppo non in perfetto stato di conservazione: qualche fantasmatica architettura abita lo sfondo, ma storta, a rendere instabile lo spazio; due scale sono poggiate alla croce che s'immagina immensa, di cui non si intravedono nemmeno i bracci, e il Cristo, al centro, è toccato da una luce fredda ma intensa, che lo sbalza rispetto al notturno in cui si svolge la scena, il corpo spezzato, con il ventre contratto e la cassa toracica esplosa. Gli si fanno vicino, san Giovanni Evangelista, la Maddalena, e la Vergine, bloccati in gesti quasi impersonali di dolore e disperazione, a confondersi con le volute di arti e manti cascanti. I loro volti sono solo maschere raggrinzite, travisanti: l'artista porta a conclusione l'esperienza che, sulla scia di certe invenzioni bencoviciane, aveva intrapreso al principio del suo percorso. Un'opera difficilmente conciliabile con le altre del ciclo, improntate a un linguaggio ben altrimenti comprensibile, drammatico, ma impostato secondo artifici di alta retorica, di una compostezza che, per molti versi, lascia intravedere in alcuni aspetti gli esiti futuri della pittura accademica veneziana. Proprio a causa della radicalità dello stile raggiunto dal pittore, molti sono stati i fraintendimenti, da parte dei commentatori moderni, tanto che Pallucchini giudicava "insignificante" la tela, in occasione dell'esposizione dei figuristi veneziani del 1969. Più interessanti invece le osservazioni di Giuseppe Fiocco, che notava la ripresa di motivi rembrandtiani. Fino al 1762 si conservava nelle raccolte del console Joseph Smith una delle *Deposizione dalla croce* del grande maestro olandese, ma opere di tal genere erano ammirate anche da Francesco Algarotti, come si osserva nel suo *Saggio sopra la pittura* (si veda a tal proposito: Kowalczyk 2002, p. 366). Egualmente anche Giambattista Tiepolo fu sedotto e in qualche modo influenzato da Rembrandt in alcune delle sue riflessioni sul tema della Crocifissione. In generale, le due tele di Santa Maria del Giglio sono state enormemente sottovalutate, anche in relazione alla loro utilità per la comprensione del ruolo che il pittore occupa in questi anni all'interno della cultura pittorica veneziana. Tanto più importanti, perché la datazione certa, il 1755, fatto piuttosto raro per la produzione ad olio di Crosato, consente di far girare attorno a questo anno tutta una serie di dipinti che altrimenti sarebbero difficilmente collocabili solo sulla base delle opere ad affresco conosciute. Si trova infatti espresso un linguaggio che ritroviamo bene rappresentato anche dalle tele di collezione privata padovana con il *Sacrificio di Polissena* e il *Convito in casa di Baldassare*, caratterizzate da tale medesima ambientazione notturna, nonché dal *Martirio di una santa* del Musée du Berry di Bourges dove ritroviamo lo stesso mondo distorto e asimmetrico che vive

in queste tele. Marco Chiarini ha recentemente proposto (2004), confortato dal parere di Larissa Salmina Haskell, un disegno rappresentante una *Deposizione di Cristo dalla croce*, (fig. 295; Bucarest, Biblioteca dell'Accademia di Romania, inv. 13545; penna e inchiostro bruno, tracce di matita nera, carta marrone, mm. 215 x 242) recante una scritta a penna allusiva a una attribuzione a Crosato (“[C]rozatto”), che, secondo lo studioso potrebbe essere una “prima idea” per la stazione della Via Crucis realizzata in Santa Maria del Giglio. Il segno del foglio in questione è alquanto incongruo, più arruffato e interrotto, rispetto alla grafica del maestro, cosa che potrebbe segnalare un avvicinamento, negli ultimi anni di attività al disegno dizianesco; così lo sviluppo della composizione, più in orizzontale che in verticale, come richiesto da una stazione della Via Crucis, potrebbe contrastare tale identificazione, tuttavia è vero che vi sono delle affinità, soprattutto per quanto riguarda la posizione dell'uomo che aiuta a discendere Cristo dalla croce, in alto sulla scala, con una gamba sollevata e gettata all'indietro per contrappeso.

Bibliografia: MOSCHINI 1815, I, p. 616; BIANCHINI 1895, p. 12; FIOCCO 1927, pp. 142-147; DAMERINI 1928, p. 636; FIOCCO 1929 [*La pittura veneziana alla mostra...*], p. 569; FIOCCO 1934-35, p. 271; ARSLAN 1935-1936, p. 244; FIOCCO 1941, p. 39; FIOCCO 1944, p. 64; GOLZIO 1950, p. 835; BRUNETTI 1952, pp. 15, 20; DONZELLI 1957, pp. 73-74; PILO 1958, p. 13; PILO 1958-59, pp. 360, 374; GABRIELLI 1963, p. 360; MALLÈ 1968, p. 453; PALLUCCHINI 1969, p. 292; ZAMPETTI 1969, p. 198; MATTAROLO 1969-70, pp. 167, 202-203; ZUGNI TAURO 1971, p. 90; PILO 1976, p. 149; HARRISON 1983, pp. 112-113; D'ARCAIS 1985, p. 241; MAGRINI 1988, p. 196; TORRESAN 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, p. 14; PIETROPOLLI 1992, p. 23; MARTINI 1992, p. 629; PALLUCCHINI 1995, pp. 142-144; KUNZE 1999, p. 429; M. CHIARINI, in *I disegni italiani...* 2004, p. 198, n. CXXII.

66. (già?) Venezia, Palazzo Cavazza Foscari Mocenigo alle Zogie  
*Allegoria dell'Estate* (fig. 251)  
affresco (?)

Egidio Martini ha segnalato in questo palazzo una “graziosa stanza a stucchi” con alcune scenette di *Giochi di bambini*, dipinti su intonaco e da questi correttamente attribuiti a Giambattista Crosato. In particolare la scena di fanciulli che si riparano dalla calura con un ombrellino e si fanno aria con dei ventagli, può essere identificata come una *Allegoria dell'Estate*, secondo un'invenzione che il pittore aveva già adottato negli affreschi di Villa della Regina a Torino, nel 1733. Un tentativo di sopralluogo negli ambienti del palazzo ha dato esito negativo, e sembra tali affreschi non si trovino più *in loco*. È d'altronde possibile che Martini non abbia una conoscenza diretta dell'affresco, ma soltanto attraverso la riproduzione fotografica Böhm che pubblica e che potrebbe testimoniare l'esistenza di pitture successivamente asportate o andate distrutte. Ad ogni modo, benchè possa essere imprudente tentare una datazione sulla base della mediocre fotografia disponibile, sembra di poter concordare con la datazione proposta dallo stesso Martini, agli ultimi tempi dell'attività di Crosato, essendo possibile instaurare confronti con gli affreschi del maestro a Ca' Baglioni, o

nella stessa Ca' Rezzonico. L'impegno per il palazzo dei Mocenigo a Venezia potrebbe essere messo in relazione con le commissioni ricevute dal pittore da parte di Antonio Mocenigo per la decorazione dello scalone dell'Ospedale di San Servolo a Venezia, nel 1755 (si veda *Appendice documentaria*, doc. XXIII) andando a confermare indirettamente una datazione agli ultimi anni di vita di Crosato.

Bibliografia: MARTINI 1982, p. 488, nota 106

67. Venezia, Collezione Bertini  
*Tre angeli con turibolo* (fig. 63)  
olio su tela, 59 x 81,5

Il frammento, appartenente alla collezione Bertini di Venezia, è stato pubblicato da Martini. Come giustamente osserva lo studioso, la tela faceva parte di un quadro più grande, forse una pala d'altare distrutta o smembrata. La datazione intorno al 1752, offerta da Martini, in prossimità con l'affresco di Ca' Rezzonico non è pienamente convincente. La fattura dell'angelo maggiore, in prossimità del turibolo, suggerisce un arretramento consistente di almeno una quindicina anni, nel quarto decennio del secolo, in prossimità con la pala per Santa Maria dei Sabbioni di Rovigo o, ancor prima, con i putti che si affacciano nella tela del *Miracolo dell'Ostia* di Pordenone.

Bibliografia: MARTINI 1998, p. 116

68. già Venezia, collezione Vittorio Cini  
a. *Marte e Venere* (fig. 154)  
b. *Diana ed Endimione* (fig. 155)  
olio su tela, 43 x 59,5

Le tele, già appartenute alla collezione del conte Vittorio Cini (invv. 1185-1186), mi sono state cortesemente segnalate da Giuseppe Pavanello: esse sono documentate, con la vecchia ubicazione, da due fotografie presenti nel Fondo Fiocco della Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia recanti un'attribuzione alla maniera di Jacopo Amigoni. Le riproduzioni fotografiche delle medesime opere sono conservate nella Witt Library di Londra nella cartella di Claudio Francesco Beaumont, con la segnalazione di un passaggio in asta, con tale assegnazione, presso Cenolini a Milano nel 1905. Sono invece opere certe di Giambattista Crosato, come è possibile comprendere dai confronti instaurabili con i pannelli di soggetti tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio del *lambris* di Palazzo Madama, o con tavole analoghe come il *Marte e Venere* del Museo Civico Luigi Mallè di Dronero o la *Flora* già transitata nel mercato antiquario londinese. Il gioco dei confronti si può estendere e



le possibilità sono molteplici: la Venere adolescente, dal nitido profilo, è parente prossima della *Danae* del pannello torinese; l'amorino che volteggia con l'armatura di Marte è della stessa specie di quelli nella tavola di Dronero, mentre la tipologia del volto della Diana, s'approssima alla Rebecca della tela di collezione privata con *Eliezer presenta doni a Rebecca e Labano*. Le piccole tele, pur non rappresentando dei vertici qualitativi all'interno della produzione di Crosato, con qualche semplificazione nei volti che le rivelano quali opere di impegno tutto sommato modesto, denunciano comunque i tratti più tipici del mondo crosatiano, che declina i soggetti mitologici con una grazia e un abbandono sentimentale, pieno di tenerezza gli episodi narrati. Si comprende perciò anche la precedente assegnazione all'ambito di Amigoni, con il quale egli condivide l'ambientazione sognante, nel più puro spirito rococò. Per quanto concerne la collocazione cronologica, già i confronti chiamati in causa per confermare l'attribuzione sembrano indicare una cronologia che deve seguire necessariamente il 1740 in cui venne realizzato il *lambris* per Palazzo Carignano, in parallelo, in particolare, con le tele di soggetto biblico rappresentanti *Salomone e la Regina di Saba* e *Eliezer presenta doni a Rebecca e a Labano*.

Bibliografia: inediti

69. Venezia, collezione privata  
*Cristo davanti a Erode* (fig. 158)  
olio su tela, 190 x 150

La tela è stata pubblicata indipendentemente da Adriano Mariuz ed Egidio Martini, (quest'ultimo identificava erroneamente il soggetto come *Cristo davanti a Pilato*: sul trono, fantasiosamente abbigliato all'orientale è certo Erode e non il proconsole romano). Martini propone una data d'esecuzione intorno all'ultimo periodo di Crosato, verso il 1750, in prossimità della *Morte di Sofonisba* e del *Ritrovamento di Mosè* di collezione privata milanese. Osserva invece Mariuz: "Con un espediente di sicuro impatto emozionale, la delicata figura di Cristo è contrapposta, tutta in luce, a quella in penombra del despota, assiso sul trono: il raggio del riflettore, che incide radente da destra, è diretto in modo da evidenziare il profilo estenuato della vittima, le sue mani sensibili, strette ai polsi dalla fune: non senza aver prima illuminato di striscio il cranio di un cortigiano, o tratto riflessi da un'armatura", notando poi sia l'abile ricorso a espedienti scenografici e teatrali, sia il particolare registro grave e solenne, che isola la patetica figura di Cristo. Anche per tali ragioni, che possono già lasciare trapelare un contatto con le teorie nella rappresentazione degli affetti di Francesco Algarotti, lo studioso individua la collocazione più probabile nel quinto decennio inoltrato. L'impianto scenografico rivela ancora un ricordo di certi fondali veronesiani: si veda la colonna tortile, già utilizzata da Paolo nei soffitti per la Madonna dell'Umiltà (oggi ai Santi Giovanni e Paolo) e, soprattutto, la candente balaustra abitata da varie figurette in piena luce,

sull'estrema sinistra, in alto, tra cui una che la scavalca, come a sporgersi per vedere meglio lo spettacolo. Si riscontra in questa tela un sapiente dosaggio delle luci, una delicatezza nella resa del volto di Cristo, che appare anche così rifinito, regolare e 'classico', per certi versi, tale da indurre una collocazione per questa tela vicino al *Cristo in casa di Simone* già di collezione Balbo di Vinadio e con il *Noli me tangere* già apparso nel mercato antiquario, nonché con il *Sogno di Gioacchino* di Trino Vercellese, tutte opere che denunciano in qualche modo, un contatto con certo accademismo alla Francesco Trevisani o alla Beaumont, che ben si può situare dopo il secondo soggiorno prolungato a Torino, quindi dopo gli affreschi della Chiesa della Visitazione di Pinerolo. Nelle tre tele evangeliche si ritrova, quasi riproponendo lo stesso interprete, il Cristo dagli occhi semichiusi, con le arcate orbitali delicatamente ombreggiate. Naturalmente anche in quest'opera Crosato non manca di dare sfoggio del suo gusto eccentrico, per i particolari dell'abbigliamento dei personaggi, per la colonna tortile scolpita con un bassorilievo, per i volti dei personaggi di accompagnamento, assai meno classici, e anzi tendenti al grottesco. La collocazione intorno alla metà del quinto decennio appare dunque la più pertinente.

Bibliografia: MARTINI 1992, p. 328, fig. 239; MARIUZ 1993, pp. 89-90

70. Venezia, collezione privata

a. *Salomone e la regina di Saba* (fig. 157)

b. *Eliezer presenta doni a Rebecca e a Labano* (fig. 156)

olio su tela, 121 x 88

La coppia di piccole tele è stata riprodotta per la prima volta, con la corretta attribuzione, nel numero del 1967 di "Antichità Viva", per essere stata esposta alla mostra mercato di Palazzo Strozzi a Firenze. La prima a segnalarle è Paola Mattarolo, che le ricorda in collezione Barozzi a Venezia e propone una datazione al 1740 circa. In seguito, le tele sono state pubblicate da Egidio Martini, il quale, suggerendo una datazione *ante* 1733, a causa di alcuni elementi che rimanderebbero ad artisti emiliani quali Pasinelli e Graziani, interpretava l'altra tela come la rappresentazione di *Marcantonio offre doni a Cleopatra*. Tuttavia, l'associazione con un'opera di argomento biblico invita a rivedere tale identificazione e sembra preferibile riconoscerle l'episodio di *Eliezer presenta doni a Rebecca e a Labano* (*Genesi*, 24, 52-54). Nancy Susan Harrison associava il *Salomone con la regina di Saba* al *Ritrovamento di Mosè* di Mosca, ma proponeva anche un confronto con gli affreschi di villa Maruzzi e di Ponte di Brenta. Adriano Mariuz evidenziava, a proposito del *Salomone e la regina di Saba*, l'interpretazione del soggetto biblico come una "féerie esotica, con brio rococò, attraverso il filtro, si direbbe, di *Mille e una notte*", suggerendo una possibile datazione in prossimità del quinto decennio inoltrato, in parallelo al *Cristo davanti ad Erode* pure di collezione privata, nel quale lo studioso ravvisa l'influsso delle teorie della pittura di storia di Francesco

Algarotti. Entrambe le tele sono caratterizzate da un'animazione chiaroscurale piuttosto marcata, con un piano d'ombra creato in un caso dal tendaggio che ripara Rebecca, nell'altro dal baldacchino che sovrasta il trono di Salomone, retto da una coppia di colonne tortili su alta scalinata. Come raggiunti da una fascio di luce indirizzato da alcuni proiettori di scena, fra le figure immerse nell'oscurità, affiorano luminose le figure femminili, vere protagoniste, nei reciproci ruoli di omaggiate e omaggianti, delle scene bibliche. La regina di Saba incede verso il primo piano, rivestita di luce, abbigliata di una cascata di gioielli e di panni discendenti, mentre svariate ancelle le si fanno da presso, con tagli di luce e ombra sul volto. Nel suo *pendant* è Rebecca a stagliarsi nitida sul fondo scuro della tenda. Agli angoli di entrambe le composizioni sono gioielli, vasi preziosi, manufatti d'oro, *rocaille* con fili di perle. Le tele sembrano da accostare ai quadretti di soggetto mitologico rappresentanti *Diana ed Endimione* e *Marte e Venere* già di collezione Cini a Venezia. Analogo appare il gusto per l'abbreviazione dei tratti e il rimpicciolimento delle figure, secondo una tendenza che si può far risalire ai monocromi di Ponte di Brenta e che coinvolge tutto l'ultimo decennio dell'attività di Crosato. Anche il ritorno ad ambientazioni più drammatiche, impostate entro complessi giochi chiaroscurali – un'opzione che Crosato tiene sempre valida, durante tutta la sua carriera – segue una linea che giunge alle tele di Santa Maria del Giglio e si ritrova anche nelle tele di collezione privata padovana rappresentanti il *Sacrificio di Polissena* e il *Banchetto di Baldassare*. Il processo di disgregazione della forma, tuttavia, nelle opere in questione, è ancora privo delle convulsioni e allungamenti delle tele della Via Crucis veneziana, e ciò sembra suggerire una datazione che non oltrepassi il 1750.

Bibliografia: "Antichità viva", 3, 1967, p. 68; MATTAROLO 1969-70, pp. 203-204; MARTINI 1977, p. 26, fig. 13; HARRISON 1983, pp. 153-154; MARIUZ 1993, p. 90.

71. già Venezia, collezione Dal Zotto  
*Deposizione di Cristo dalla Croce* (fig. 160)  
olio su tela

Resa nota da Antonio Morassi, con attribuzione a Tiepolo intorno agli anni trenta, la tela è presentata poi da Anna Pallucchini tra le opere "non sufficientemente documentate". Successivamente è scartata dal catalogo degli autografi da Gemin e Pedrocco che, sulla base della fotografia Naya (n. 1477), ne hanno colto "caratteri di stile sensibilmente difforni da quelli tiepoleschi". Infine Giuseppe Pavanello (1999) ha giustamente riferito la tela alla mano di Giambattista Crosato. Riportano al mondo del maestro le tipologie dei volti femminili, come quello della *Madonna*, avvicicabile all'analogo del *Transito di san Giuseppe* di Monselice, o come quello della Maddalena che s'inchina a baciare il piede del Cristo, sovrapponibile al profilo dell'eroina del *Sacrificio di Ifigenia* degli Uffizi, e soprattutto quello degli angeli che, sulla sinistra, si avvicinano al centro del dramma, uno dei quali ha affondato il viso in un lembo della veste, secondo un espediente di accentuazione patetica ricorrente nel

repertorio di Crosato. La cattiva qualità della riproduzione disponibile rende assai arduo tentare di dare una collocazione cronologica precisa per l'opera in questione. Ad ogni modo, sembra si debba resistere alla tentazione di collocarla nella fase giovanile del maestro, poiché l'intonazione crepuscolare e i forti sbattimenti di luce intravedibili possono giustificarsi in relazione al tema rappresentato, più che come influsso della corrente chiaroscurale degli anni venti-trenta del Settecento. D'altronde l'interpretazione del soggetto si rivela assai lontana anche dalla violenza scomposta e disarticolata della tela analoga facente parte della Via Crucis di Santa Maria del Giglio. Una collocazione a cavallo tra anni quaranta e cinquanta, prossima alle tele con *Sacrificio d'Ifigenia* e *Sacrificio di Polissena*, entro capricci architettonici, può essere pertanto verosimile. Si tratta, ad ogni modo, di un capolavoro di Crosato, ove inchini, sguardi, braccia tese e linee forze si concentrano sul corpo illuminato di Cristo, in un dolente ma composto *Stabat mater* settecentesco.

Bibliografia: MORASSI 1962, p. 62; A. PALLUCCHINI 1968, p. 136; GEMIN E PEDROCCO 1993, p. 513, cat. 63; PAVANELLO 1999, p. 79.

72. già Vienna, mercato antiquario  
*Madonna con il Bambino* (fig. 232)  
olio su tela, 60,5 x 40,5

La tela è comparsa sul mercato antiquario con la corretta assegnazione a Giambattista Crosato, proposta sulla base di un'opinione di Ugo Ruggeri. L'opera si qualifica come uno dei risultati più riusciti nel genere 'grazioso' della sua pittura sacra, vera trasposizione del rococò giocoso nell'ambito della tematica religiosa. Ciò si accompagna a una stesura del colore fatta per sottili velature, ottenendo così una particolare consistenza liquida, quasi da acquerello. I cangiantismi delle vesti sono portati al massimo *diapason* luminoso, come acquistassero poteri riflettenti, mentre i volumi sono leggeri, senza peso, con l'ombra che appena ne segna i tratti, come colpiti da una luce meridiana. Il Bambino ne trae consistenza di candida apparizione, posato, come una piuma, sulla nuvola e retto dal braccio della madre, anch'ella galleggiante davanti alla colonna e all'abbozzato tendaggio, richiamo ormai minimale alle consuete sacre conversazioni veronesiane. Il particolare incarnato latteo pare richiamarsi ancora al linguaggio di Jacopo Amigoni, ma Crosato in questo momento persegue un proprio linguaggio originale, libero anche dalle influenze tiepolesche. È la traduzione nella pittura da cavalletto del particolarissimo stile che il maestro ha rivelato negli affreschi del salone di villa Maruzzi a Levada: colori evanescenti, quasi sul punto di mutare sotto gli occhi dell'osservatore, e accostati l'uno all'altro. A riprova dell'opportunità di avvicinare questa tela agli affreschi ora ricordati, è possibile scorgere anche un forte legame di parentela tipologico tra la Madonna e alcuni dei piccoli personaggi protagonisti del ciclo di Levada: la si confronti in particolare con il paggetto che osserva imperturbabile il corpo del condottiero morto nell'*Alessandro scopre il cadavere di Dario*. Stesso sorriso appena accennato sul

visetto dai tratti minuti, stesse palpebre abbassate a conferire alla figura un contegno un poco buffo, tipico dei fanciulli quando imitano degli adulti. Una collocazione al principio del sesto decennio del secolo pare pertanto la più plausibile.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, *Alte Meister*, 7 giugno 2000, n. 252

73. Zeminiana, parrocchiale

*Il Bambino Gesù con la Croce e i simboli dell'Eucarestia e angeli con strumenti della Passione* (figg. 179-180)

*Caino uccide Abele* (fig. 183)

*Sacrificio di Isacco* (fig. 182)

*Sacrificio di Melchisedec* (fig. 181)

*Scena di sacrificio* (fig. 184)

affresco

Gli affreschi decorano il presbiterio della chiesa di Zeminiana, secondo uno schema che ricorda da vicino quello dell'ingresso della parrocchiale di Ponte di Brenta, dove Crosato aveva lavorato nel 1748. Nel tondo al centro è Gesù fanciullo, che incede su una nuvola, con un grappolo d'uva, la Croce e un fascio di spighe tra le mani. Ai lati, tutt'attorno, putti con strumenti della Passione. Ai quattro angoli del soffitto sono invece tondi a monocromo grigio su sfondo dorato, dello stesso tipo di quelli adottati a Ponte di Brenta, nelle scene bibliche della navata: vi sono rappresentati episodi di sacrificio tratti dall'Antico Testamento, premonitrici del Sacrificio di Cristo. Al centro, di fronte all'oculo principale, una Scena di sacrificio di non semplice identificazione che vede coinvolto un soldato e un angelo (il *Sacrificio di Manoe* ?); dalla parte opposta quello che può essere identificato come *Il sacrificio di Melchisedec*. A destra, invece, il *Sacrificio di Isacco* e, a sinistra, *Caino e Abele*. Il riconoscimento della mano di Giambattista Crosato in questo piccolo ciclo dedicato alla sofferenza di Cristo per la salvezza dell'umanità spetta a Mariuz e Pavanello i quali, non mancano di rilevare che "Di rado, nell'epoca, il mistero eucaristico è stato visualizzato con tanta grazia, con una tenerezza soffusa di patetico come nel brano centrale". Gli studiosi possono anche precisare al 1749 l'anno di esecuzione dell'affresco, poiché nell'archivio parrocchiale risulta al luglio di quell'anno un riepilogo di spesa (oggi non più rintracciabile) di 197 zecchini "al pittore Crosatti", di cui 8 già pagati nel giugno precedente. Con studio dei punti di vista, il piccolo Gesù è visto in scorcio di perfetto illusionismo già dalla navata, mentre imbraccia la grande Croce, che sembra pendere perpendicolarmente giusto sopra l'altare. I tondi sono ruotati per consentire una lettura sufficientemente chiara anche sulla soglia del presbiterio e offrono, con l'utilizzo dell'oro, che ritorna anche nella profilatura della semplice cornice dei medaglioni, una nota di sobria preziosità all'insieme.

L'intervento si inserisce nella serie di opere che egli realizza in alcune chiese della provincia veneta nel corso della fine degli anni quaranta, come la già ricordata parrocchiale di Ponte di

Brenta. L'artista non rinuncia dunque a commesse anche modeste e in collocazioni defilate, segno di una posizione comunque non sempre salda nel giro dei protettori più prestigiosi. Anche se di portata ridotta, questo di Zeminiana è la prosecuzione coerente di quella poetica del fanciullo che Crosato sembra inaugurare in questi anni, in cui il bambino non si limita a fare da comparsa nelle fattezze di putto o di angelo, ma tende ad assumere tutti i ruoli, assurgendo al ruolo di protagonista.

Bibliografia: MARIUZ, PAVANELLO 1993, pp. 54, 60 nota 13

## OPERE PERDUTE O NON RINTRACCIATE

P1. già Chieri, chiesa di Sant'Andrea

*Santi dell'ordine cistercense*

*Quattro finte statue*

*Assunta*

*San Roberto*

Francesco Bartoli (1776-1777) rammenta nella chiesa di Sant'Andrea di Chieri che “Il dipinto del Volto con varj Santi della Religione Cistercense; è opera di Gio: Battista Crosato Veneziano: il quale colorì ancora in quattro nicchie, altrettante finte statue”. Baudi di Vesme cita in aggiunta una scheda manoscritta di Vernazza che menziona: “A Chieri, nella sacrestia di S. Andrea, pittura del Crusati veneziano, che rappresenta S. Roberto. Dipinse anche l'Assunta nel volto del coro”. La chiesa venne distrutta nel 1808. Sebbene Fiocco collochi questo intervento in occasione del così detto ‘secondo soggiorno’ a Torino, vale a dire, dopo il 1740, non vi sono elementi di certezza in merito alla cronologia di questi lavori. Anzi, la circostanza che la chiesa fosse consacrata nel 1733, il fatto che essa fosse stata eretta su progetto di Filippo Juvarra, induce a ritenere che non si attendesse a porvi mano per la decorazione interna e che, dunque, Crosato possa essere stato coinvolto nel progetto dall'architetto già durante i suoi primi anni di permanenza a Torino. Poiché le monache della chiesa di Sant'Andrea erano cistercensi è possibile, inoltre, che la decorazione di Chieri fosse la favorevole premessa per l'incarico di decorare la volta della chiesa della Consolata di Torino, santuario per l'appunto gestito dall'ordine cistercense, nei primi anni del quinto decennio del secolo.

Bibliografia: BARTOLI 1776-1777, I, p. 65; BOSIO 1878, pp. 195-202; THIEME-BECKER 1913, p. 166; FIOCCO 1934-35, p. 264; FIOCCO 1941, p. 30; VIALE 1942, pp. 9-10; FIOCCO 1944, p. 51; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, p. 378; BERNARDI 1965, p. 255; POMMER 1967, p. 167; MALLÈ 1968, p. 453; MATTAROLO 1969-70, p. 240; HARRISON 1983, p. 156; HARRISON KAUFMAN 1996, p. 193; POMMER 2003, p. 124, doc. 2

P2. già Torino, chiesa dei Santi Marco e Leonardo

*San Marco, santo vescovo e l'immagine della Vergine*

Bartoli ricorda a proposito della chiesa dei Santi Marco e Leonardo: “Nel Coro dell'Altare Maggiore S. Marco con un S. Vescovo, che tengono l'Immagine della Vergine in mezzo, sono del Crosato veneziano”. La chiesa fu riedificata per volontà del rettore Giovanni Tesio dall'architetto Bernardo Vittone nel 1740 (per notizie sulla chiesa si veda Casalis 1833-1856, vol. XXI (1851), pp. 490-491). Forse fu questa l'occasione per il rinnovamento degli arredi interni. In tal caso si potrebbe collocare la realizzazione dell'opera di Crosato – non si comprende bene se si tratti di affresco o, più verosimilmente, di una pala d'altare – intorno ai primi anni quaranta del Settecento. La chiesa venne distrutta nel 1811 per la costruzione del nuovo ponte in pietra napoleonico.

Bibliografia: BARTOLI 1776-1777, I, pp. 31-32; FIOCCO 1934-35, p. 264; FIOCCO 1941, p. 30; FIOCCO 1944, p. 51; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, p. 378; MALLÈ 1968, p. 453; TAMBURINI 1968, p. 366; MATTAROLO 1969-70, pp. 239-240; HARRISON 1983, p. 157; VON LANGEN 1991, pp. 12, 83; HARRISON KAUFMAN 1996, p. 193

P3. già Torino, collezione Somis  
Controfornello

Nel registro di quadri appartenente alla famiglia Somis è ricordato “un quadro del Crosati, controfornello ora ridotto a quadro”, che Baudi di Vesme ipotizza possa essere una ripetizione di quello noto in palazzo Reale a Torino e rappresentante *Venere nella fucina di Vulcano*. Si tratta verosimilmente dello stesso Somis, celebre violoncellista torinese, la cui figlia Cristina andò in sposa al pittore Francesco Ladatte. Ciò sarebbe perfettamente compatibile con le frequentazioni del mondo del melodramma, per un pittore impegnato a più riprese nell’allestimento di scenografie teatrali.

Bibliografia: BAUDI DI VESME 1893, p. 361; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, p. 378

P4. già Torino, Palazzo Birago di Borgaro  
*Affreschi*

Già Derossi, seguito poi da Paroletti e Gandini, rammentava varie sale di Palazzo del Conte Borgaro come decorate da Giambattista Crosato. Gli affreschi sono stati tuttavia scialbati nel 1860, come ricorda Fiocco. Il ciclo dovette essere uno dei più estesi e importanti realizzati da Crosato a Torino. Purtroppo non si conserva memoria neanche dei soggetti, per cui non è possibile collegare a tale decorazione alcuno tra i disegni o bozzetti noti. Per quanto riguarda la collocazione cronologica degli affreschi, essi spettano verosimilmente a una fase piuttosto avanzata dell’attività del maestro, poiché si può immaginare che Crosato abbia ottenuto la commissione a seguito dei rapporti intrattenuti con il conte e architetto Ignazio Birago di Borgaro, responsabile degli allestimenti teatrali al Regio, intorno al 1749-1750, quando questi riuscì ad assumere Crosato insieme a Girolamo Mengozzi Colonna per le rappresentazioni del *Siroe* e della *Didone*, e poi cercando di ottenere i suoi servizi anche per la *Vittoria d’Imeneo* di Bartoli (cfr. Viale Ferrero 1978, pp. 56, 61; Viale Ferrero 1980).

Bibliografia: DEROSSA 1781, p. 193; PAROLETTI 1819, p. 302; GANDINI 1833, p. 139; VALÉRY 1843, p. 592; CASALIS 1833-1856, vol. XXI (1851), p. 410; FIOCCO 1934-35, pp. 265-266; FIOCCO 1941, p. 31; VIALE 1942, p. 10; FIOCCO 1944, p. 52; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, p. 378; BERNARDI 1965, p. 184; MATTAROLO 1969-70, p. 240; VIALE FERRERO 1980, p. 179; HARRISON 1983, p. 158; VON LANGEN 1991, pp. 12, 83; BERTAGNA, CANAVESIO 1995, p. 123; HARRISON KAUFMAN 1996, p. 193



P5. già Venezia, Palazzo Algarotti Corniani  
*Tre chiaroscuri*

Ricordati da Moschini in casa Algarotti alle Fondamenta Nuove, i non meglio precisati “tre chiaroscuri” testimoniano, una volta di più, la predilezione della famiglia Algarotti per l’arte di Crosato. Si può immaginare che tali decorazioni siano state concepite sullo stile dei monocromi realizzati nella loro villa a Carpenedo, con storie dell’*Iliade*, a conferma di una preferenza di gusto per tale genere di finti rilievi, per il quale il pittore sembra realizzare una sorta di specializzazione.

Bibliografia: MOSCHINI 1815, I, p. 641; MOSCHINI 1819, p. 189; FOGOLARI 1913, p. 247; FIOCCO 1934-35, p. 268; FIOCCO 1941, p. 37; FIOCCO 1944, p. 62; PRECERUTTI GARBERI 1968, p. 131; MATTAROLO 1969-70, p. 236; HARRISON 1983, p. 166;

P6. già Venezia, collezione Algarotti  
*Cristo morto sostenuto dagli angeli*  
*Tredici disegni ad acquerello*

Nel suo catalogo della collezione Algarotti, Selva rammenta un’opera di Giambattista Crosato avente per oggetto “Cristo morto steso sopra un panno lino, un lembo del quale è sostenuto da un Angiolo che con la veste si copre gli occhi piangenti per non mirarlo. Altri angioletti gli baciano le piaghe”. Pilo crede di riconoscere la tela nella *Pietà*, allora in collezione Viancini a Venezia, che pubblica ritenendola inedita, ma già sul mercato antiquario con la corretta attribuzioni (cat. 18) e, in precedenza, segnalato come Bazzani da Riccoboni (1958). Quadro, in verità, ove è presente un angelo in primo piano che si accosta per baciare le piaghe dei piedi di Cristo, e con un altro angelo nel fondo che si copre il volto per il dolore, ma che non pare in alcun modo reggere un lembo del panno del Cristo e, in più, la presenza della Madonna, che sostiene ed espone il corpo del Figlio morto, sulla quale la descrizione del catalogo Algarotti non fa alcun cenno.

Moretti (1987) osserva giustamente che le misure dei due dipinti non corrispondono, nemmeno in proporzione, essendo quelle del dipinto Algarotti all’incirca 58,48 x 48,72. Concorda con tale annotazione anche Mariuz (1993). Esiste inoltre una stampa di Giacomo Leonardis – già ricordata da Moschini (1924) e da Giuseppe Fiocco, che tuttavia afferma di non essere stato in grado di vedere (Fiocco 1944, p. 80) – tratta da un dipinto di Giambattista Crosato, che aderisce perfettamente alla descrizione del catalogo della collezione Algarotti (fig. 204). Essa riporta al centro la scritta: “SIC DEUS DILEXIT MUNDUM” con le seguenti annotazioni d’autore “Jo. Bapt. Crosatto pinx. / Jac. Leonardis sculp. / App. Wagner Ven.a. C.P.E.S 1776” (acquaforte e bulino, esemplare del Museo Civico di Padova, inv. 2241). A destra compare infatti il grande angelo che solleva il lembo del lenzuolo sul quale giace il Cristo morto, nei pressi del sepolcro nel quale sta per essere inumato: volge lo sguardo dalla scena, coprendosi il volto, mentre un altro angioletto gli bacia le piaghe e altri ancora additano

il corpo alla contemplazione, sullo sfondo di una veduta del Golgota. La tela documentata da tale incisione si attaglia perfettamente alla descrizione appena ricordata, tanto più che Giacomo Leonardis sembra essere stato specializzato nella traduzione incisoria di opere passate in collezione Algarotti anche se qui non v'è alcuna menzione sulla provenienza della tela (su Leonardis incisore di veda Zaggia 2002). Oltre alla tela di soggetto religioso, Algarotti possedeva anche tredici disegni ad acquerello del pittore, che possiamo immaginare simili ad alcuni noti, piuttosto rifiniti, come ad esempio il *Martirio dei martiri gesuiti* di Londra (fig. 284), o al *Lot e le figlie* di Vienna (fig. 285). Appare possibile che tali acquerelli si configurassero come una sorta di modelletti preparatori per le scene dell'*Iliade* che il pittore realizzò nella villa di famiglia a Carpenedo.

Bibliografia: SELVA [1776], p. VII, XL; PRECERUTTI GARBERI 1968, p. 131; PILO 1976, pp. 146-151; HARRISON 1983, p. 168; MORETTI 1987, pp. 217, 218 nota 12; MARIUZ 1993, p. 91, nota 12.

P7. già Venezia, Ospedale di San Servolo

*San Giovanni di Dio al capezzale di un ammalato*

*Allegorie della Speranza, della Carità, della Mansuetudine, dell'Innocenza*

*Allegoria della Fede*

*Simboli della Medicina e i quattro patroni della medicina*

Le pitture realizzate da Crosato nell'Ospedale di San Servolo sono menzionate per la prima volta da Giuseppe Fiocco che ne aveva tratto notizia nei notatori Gradenigo (Venezia, Biblioteca Correr, Notatori Gradenigo, 180, S. Servolo, l'anno 1755), e, in seguito, segnalate anche da Antonio Niero sulla base di una *Descrizione* settecentesca dell'isola (si veda *Appendice documentaria*, doc. XXIII). Gli affreschi, oggi scomparsi – forse distrutti, come ipotizza Niero, tra 1852 e 1854 nel rifacimento della Spezieria – furono voluti da Antonio Mocenigo, il che potrebbe suggerire di riconoscere nella famiglia veneziana una delle protettrici di Crosato negli ultimi anni di attività, in quanto possibile committente di quei 'Giochi di putti', segnalati da Egidio Martini in palazzo Cavazza Mocenigo (cat. 66). La data 1755 in cui essi furono eseguiti, lo stesso anno in cui fu eretta la Via Crucis di Santa Maria del Giglio, certifica della continuità dei lavori affidati al pittore in città. L'ipotesi che gli affreschi messi in luce in occasione dei restauri in corso nel 1988 fossero quelli realizzati da Crosato non ha trovato purtroppo conferma (Sponza 1988, Chiari Moretto Wiel 2004).

Bibliografia: *Descrizione dell'isola ...ms.* [sec. XVIII], cc. 86-87; MOSCHINI 1815, p. 381; FIOCCO 1941, p. 39; FIOCCO 1944, pp. 101-102; NIERO 1981, p. 237; HARRISON 1983, pp. 122-123; TORRESAN 1989, p. 688; SPONZA 1988, p. 157; M.A. CHIARI MORETTO WIEL 2004, p. 146, 163 nota 51

P8. già Venezia, San Girolamo  
*La probatica piscina*  
*Ultima cena*

Nelle aggiunte di Daniele Farsetti al libro *Della pittura veneziana* di Zanetti si trova scritto “Dal Zanetti pure ommessi furono due quadri grandi di Giambattista Crosato. Si veggono questi nella Cappella dell’Altar maggiore, l’uno dirimpetto all’altro, sotto le ferrate. Vi è dipinto nell’uno la Probativa piscina, nell’altro l’ultima cena di Cristo con gli Apostoli” (Gallo 1939). La chiesa e il convento furono soppressi nel 1806, i beni venduti all’asta l’anno successivo (Zorzi 1984, p. 333). La chiesa era stata riedificata da Domenico Rossi a seguito a un devastante incendio che l’aveva danneggiata ai primi anni del Settecento. Si osservi, di sfuggita, che ancora una volta anche Giovanni Marchiori era stato coinvolto nel riallestimento dell’arredo scultoreo della chiesa (si veda Pavanello 2007, anche per altre notizie sugli altri artisti attivi per la chiesa, quali Francesco Zugno, Angelo Trevisani, Girolamo Brusafarro, Francesco Migliori).

Bibliografia: GALLO 1939, p. 253; MATTAROLO 1969-70, p. 238.

P9. già Venezia, Santa Maria dei Servi  
*Pala dell’altare della sacrestia*  
*Affreschi della sacrestia*  
*Santi*

Alcune notizie manoscritte sulla chiesa veneziana di Santa Maria dei Servi, furono trascritte nel XIX da Cicogna (si veda *Appendice documentaria*, doc. I). In esse è possibile trovare informazioni in merito alle opere di Crosato in essa conservate. In particolare la menzione che l’altare della sacrestia e le altre pitture a fresco fossero opere del pittore eseguite nel 1729, rivela tali lavori come i più antichi interventi documentati di Crosato. Il rapporto con la chiesa proseguì, tuttavia, nel corso degli anni e sono databili al 1738 i dipinti dei beati Giovanni Angelo Porro e Gioacchino Piccolomini, nonché “quattro medaglioni dipinti a tempera, rappresentanti quattro delle principali azioni del B. Pellegrino, fatti per occasione della sua canonizzazione”, anche se queste opere, conservate in sacrestia, potrebbero spettare ai primi interventi del pittore, nel 1729. Nel giugno del 1739 sono terminati ed esposti al pubblico altri due quadri di Giambattista Crosato “rappresentanti il nostro Santo Patriarca Alessandrino e Martire Tadeo Girardo ed il B. Francesco Patrizio da Siena”. Ancora nel 1742 il pittore aggiunge alla serie, intervenendo insieme a Silvestro Manaigo, autore di alcuni quadri con santi che si possono immaginare analoghi, anche le immagini dei “BB. Tomaso Vitali e Clemente d’Elci Martire”. Interessante anche la presenza nella stessa chiesa, e negli stessi anni, dello scultore Giovanni Marchiori che appare aver in qualche modo accompagnato gran parte della carriera veneziana del pittore, avendolo conosciuto da giovane, come dichiara comparando come teste nella dichiarazione dello stato libero di Crosato (si veda *Regesto*) e, in

seguito, lavorando anch'egli a villa Algarotti a Carpenedo. La chiesa e il convento furono soppressi nel 1806 e i beni lì contenuti andarono a poco a poco inesorabilmente dispersi.

Bibliografia: CICOGLIA ms. [sec. XIX], cc. 1-4; CICOGLIA 1824-53, V, pp. 598-606; THIEME-BECKER 1913, p. 166; FIOCCO 1934-35, pp. 257, 261, FIOCCO 1941, pp. 19-20, 26; PALLUCCHINI 1941, p. 606; FIOCCO 1944, pp. 33-34, 45; DONZELLI 1957, p. 73; MALLÈ 1968, p. 451; MATTAROLO 1969-70, pp. 236-237; MATTAROLO 1971, p. 194; HARRISON 1983, pp. 161-164; ZORZI 1984, p. 239; D'ARCAIS 1985, p. 238; TORRESAN 1989, p. 688; VON LANGEN 1991, p. 9; PIETROPOLLI 1992, p. 23; KUNZE 1999, p. 429; MAGRINI 2004-2005, p. 143

P10. già Venezia, Sant'Ermagora, Cappella del Crocifisso

*Cristo alla colonna*

*Orazione nell'orto*

*Cristo davanti a Pilato*

Zanetti nel 1733 ricorda, a proposito della chiesa di Sant'Ermagora: "Nella cappella del Crocifisso evvi: Cristo alla colonna è opera di Giovanbattista Crosato". Si tratta dell'unica opera che Zanetti nella sua guida attribuisce al maestro. Un'opera che dobbiamo immaginare giovanile, data la precocità della testimonianza, verosimilmente precedente il primo soggiorno di Crosato a Torino. Moschini ricorda anche altre tele, appartenenti allo stesso insieme e rappresentanti episodi della Passione, un *Cristo nell'orto* e un *Cristo davanti a Pilato*, venendo a configurare un perduto ciclo avente per oggetto gli ultimi episodi della vita di Cristo. Ivanoff pensò di riconoscere l'opera descritta da Zanetti in una tela conservata nell'oratorio San Marcuola (si veda scheda R57), ma, dopo la fiducia concessa a tale identificazione dai vari commentatori, è Moretti a espungere il dipinto dal catalogo del maestro, notando come il ciclo, cui dovette appartenere anche una *Deposizione* attribuibile a Francesco Migliori, era ospitato in quella che è oggi denominata cappella dell'Addolorata, adiacente alla chiesa di Sant'Ermagora – oggi San Marcuola – e che constava di dieci tele, per le quali già nel 1781 si rese necessario un restauro (Moretti 1987, p. 218, nota 9).

Bibliografia: ZANETTI 1722, p. 415; ZANETTI 1771, p. 455; MOSCHINI 1815, p. 39; MOSCHINI 1819, p. 219; DE BONI 1840, p. 262; FOGOLARI 1913, p. 247; THIEME-BECKER 1913, p. 166; FIOCCO 1934-35, p. 257; FIOCCO 1941, p. 19; FIOCCO 1944, p. 33; IVANOFF 1951, pp. 170-171; IVANOFF 1952, p. 162; MALLÈ 1968, p. 451; MATTAROLO 1969-70, pp. 15-16 200; MATTAROLO 1971, p. 194; PILO 1976, p. 128; HARRISON 1983, p. 124; D'ARCAIS 1985, p. 239; MORETTI 1987, p. 217; VON LANGEN 1991, p. 9; PALLUCCHINI 1995, p. 130.

P11. già Venezia, Santi Cosma e Damiano

*Ritrovamento di Mosè*

Francesco Maria Tassis (Fiocco 1927) ricorda un *Ritrovamento di Mosè* nella chiesa veneziana dei Santi Cosma e Damiano: "Entrando in chiesa vi sono due quadri uno con la trovata di Mosè nel Nilo di Gio. Batta Crosato. L'altro col centurione avanti a Cristo di Giac.o Brusaferrò; e altri due quadri alle parti della porta di Francesco Polazzo". Un'opera da datare

verosimilmente a dopo il 1733 (data della pubblicazione della *Descrizione* di Zanetti alla quale Tassis appone le sue note). Basso e Spagnol identificano la tela menzionata da Francesco Maria Tassis in quella registrata come “scuola del Ricci” nell’*Inventario del Deposito demaniale di S. Giovanni Evangelista* del 1832, di dimensioni ragguardevoli (7,7 x 22,9) che sarebbero compatibili con una collocazione “sotto il coro” tra la controfacciata e il primo pilastro del barco sulla parete destra. Come giustamente notano gli studiosi, nessuna delle varie redazioni del soggetto in questione presenta dimensioni paragonabili e, soprattutto, un’interpretazione compatibile con una collocazione chiesastica.

Bibliografia: FIOCCO 1927, p. 170; BASSO, SPAGNOL 2004, pp. 287-288; BASSO 2008, p. 191

P12. già Venezia, collezione Manfrin  
*Sofonisba*  
*Baccanale*

Nell’inventario di Pietro Edwards, così come nei cataloghi ottocenteschi della collezione Manfrin di Venezia, erano rammentate alcune opere attribuite a Crosato. Tra di esse una non meglio precisata “Copia Lazzarini”, una *Sofonisba* – che potrebbe anche coincidere con la copia in questione – e un *Baccanale* o *Vendemmia* così descritta nel catalogo del 1872: “È una grande composizione di ninfe, fauni e amori, che in vago paese ricco di viti attendono appunto alla vendemmia, e a spremere il succo de’ grappoli ne’ tini; nel mezzo del quadro un fauno mesce e una ninfa allegramente alza il colmo bicchiere e inneggia a bacco. Figure intiere”. La tela in questione misurava 181 x 228 cm. Per quanto concerne le misure della *Sofonisba* (173 x 117) le differenze non sembrano tali da escludere categoricamente la versione di tale soggetto ora conservata nella Pinacoteca Egidio Martini di Ca’ Rezzonico.

Bibliografia: *Catalogo dei quadri...*1856, pp. 772, 782; *Pinacoteca Manfrin...*1872, p. 860; MANFRIN 1998/1999, pp. 87, 474; *Gli inventari di Pietro Edwards...*2006, p. 79



## DIPINTI DI ATTRIBUZIONE DUBBIA O NON CONDIVISA

R1. Ascoli Piceno, Museo Civico

*Olindo e Sofronia*

olio su tela, 140 x 115 (inv. 176)

Già segnalata da Fiocco (1929) come opera di Crosato, la tela è poi pubblicata come autografa da Griseri nel 1961, su segnalazione di Briganti. L'opera è stata correttamente restituita a Mariotti da Ivanoff e, successivamente, in modo indipendente, da Martini. Nonostante si sia tentato di riproporre il nome di Crosato quale autore del dipinto in questione (Ferriani 1994, Mazzocchi 2001) la tela va confermata senz'altro a Mariotti, in ragione anche della data 1723 comparsa in occasione del recente restauro del 2002 (Papetti 2007).

Bibliografia: FIOCCO 1929 [*La pittura veneziana del Seicento...*], p. 72; IVANOFF 1942-1954, p. 148; P. ZAMPETTI, in *Mostra della pittura veneta...1950*, p. 41; GRISERI 1961, p. 62; MARTINI 1964, p. 174 nota 81; MATTAROLO 1969-70, p. 229; FERRIANI 1994, p. 22; MAZZOCCHI 2001, p. 33; M. PAPERETTI, in *Le segrete passioni...2007*, pp. 142-144.

R2. Bagnoli di Sopra, villa Widmann

*Diana ed Endimione*

affresco

L'affresco è stato proposto quale opera di Crosato da Nicola Ivanoff, e come tale accolto da Precerutti Garberi, che tentava di estendere l'intervento del pittore anche alla loggetta attigua. Spetta a Franca Zava Boccazzi la restituzione del dipinto a Giambattista Pittoni, nel 1727, come è stato generalmente condiviso dalla critica successiva.

Bibliografia: IVANOFF in *Pitture murali...* 1960, pp. 135-136; IVANOFF 1960, p. 457, n. 18; PRECERUTTI GARBERI 1968, p. 37; ZAVA BOCCAZZI 1969, pp. 277-278; MATTAROLO 1969-70, pp. 232-233; PILO 1976, p. 176, nota 224; F. ZAVA BOCCAZZI, in *Gli affreschi nelle ville venete...*1978, pp. 126-127, n. 9A; ZAVA BOCCAZZI 1979, pp. 112-113, n. 6.

R3. Bassano del Grappa, Museo Civico

*Madonna con il Bambino*

olio su tela, 76 x 61

L'opera, dopo essere stata inizialmente ritenuta di Carlo Cignani (Riva 1853), è stata riferita alla produzione giovanile di Giambattista Tiepolo da Morassi. L'attribuzione è stata successivamente confermata, con uno spostamento agli anni trenta della produzione del maestro, da Magagnato e da Gemin e Pedrocco, mentre Elisa Avagnina ha preferito sospendere il giudizio in merito alla completa autografia del maestro. Più recentemente Giuliana Ericani ha proposto in via dubitativa il nome di Giambattista Crosato, cui rimanderebbero anche i debiti emiliani dell'opera e la particolare tipologia del volto del

bambino, che solleciterebbe confronti con la *Madonna il Bambino e santi* di collezione privata già pubblicato da Mariuz (1993, fig. 4). In verità non v'è rapporto tale da giustificare il riferimento a Crosato per la tela bassanese, che andrà ricollocata in ambito tiepolesco, anche se la convenzionalità un po' vaga dei volti, la rigidità di alcuni passaggi, sono tali da indurre qualche dubbio in merito all'autografia, che invece sembrerebbe avanzabile per la parte del corpo del Bambino, retto dalla mano della Vergine, per i bei passaggi di bianco lucente sul panno.

Bibliografia: RIVA 1853, p. 26; BRENTARI 1881, p. 51; TUA 1907, p. 16; MORASSI 1962, p. 3; L. MAGAGNATO, in *Il museo civico...1978*, p. 110; M.E. AVAGNINA, in *Restituzioni '95...1995*, pp. 78-82; MAGANI 1998, p. 59; G. ERICANI, in *Il piacere del collezionista...* 2008, pp. 228-229, n. 85.

R4. Bergamo, Accademia Carrara  
*Guerriero soccorre un uomo ferito*  
olio su tela, 21 x 52

L'opera, secondo Rossi rappresentante un episodio dell'Orlando furioso, è stata dubitativamente avvicinata a Giambattista Crosato nel catalogo dell'Accademia Carrara, ma non ha legami con l'opera del pittore veneziano.

Bibliografia: ROSSI 1989, p. 75, n. 1344.

R5. già Bergamo, collezione privata  
*Marte e Cupido*  
olio su tela, 77 x 110

Pubblicata come di Giambattista Crosato da Pilo, che vi individuava elementi per rafforzare le sue ipotesi in merito ad un possibile contatto del pittore con Jacopo Amigoni, la tela, certamente non pertinente rispetto al catalogo di Crosato, è stata restituita a Mauro Picenardi da Lino Moretti.

Bibliografia: PILO 1976, p. 130; MORETTI 1987, p. 218, nota 3.

R6. Cadoneghe (Padova), villa Da Ponte Vergerio  
*Glorificazione di Nicolò da Ponte*  
affresco

Nel ricordo della vita in villa Da Ponte a Cadoneghe (per notizie sulla villa si veda anche Cavallini 1996), Rossetti Riondato rammenta l'attribuzione tradizionale del salone, a suo dire tutto affrescato da "Gian Battista Crosatto". L'opera sembra assai meglio situabile nell'ambito



di un pittore più legato al magistero tiepolesco. I confronti instaurabili con il *Trionfo delle Arti* di villa Pisani a Stra potrebbero suggerire un artista prossimo ai modi di Fabio Canal.

Bibliografia: ROSSETTI RIONDATO 1993 p. 13.

R7. Cambridge (Mass.), Harvard, Fogg Art Museum  
*Venere e Cupido con due putti*  
affresco staccato (?) (inv. 1931.266)

Un fregio decorativo, con ogni probabilità un affresco staccato, si conserva nel Fogg Art Museum con un'attribuzione, risalente a Fredericksen e a Zeri, a Giambattista Crosato. Non sono riuscito ad ottenere una riproduzione adeguata per l'opera in questione e pertanto devo necessariamente sospendere il giudizio su di essa, anche se, a giudicare dall'immagine resa a disposizione da Harrison, l'associazione al nome di Crosato sembra plausibile.

Bibliografia: FREDERICKSEN, ZERI 1971, p. 61; HARRISON 1983, p. 132; KUNZE 1999, p. 429.

R8. Collezione privata  
*Cristo e l'adultera*  
olio su tela, 94 x 110

Attribuito a Crosato da Pilo, che lo poneva in prossimità degli affreschi di Santa Maria della Visitazione di Pinerolo. Il dipinto è stato quindi correttamente assegnato a Gaetano Gandolfi da Roli, e come tale segnalato anche da Lino Moretti.

Bibliografia: PILO 1976, p. 130; ROLI 1977, fig. 276a; MORETTI 1987, p. 218, nota 3.

R9. Collezione privata  
*Martirio di sant'Andrea e di san Bartolomeo*  
olio su tela, 56 x 40

Pubblicato come autografo crosatiano da Pilo, che lo poneva in relazione con il *Martirio di sant'Agata* (cat. R13) dallo studioso ritenuto opera del pittore, spetta invece a Nicola Bertuzzi, come indicato da Lino Moretti.

Bibliografia: PILO 1976, p. 146; MORETTI 1987, p. 218, nota 3

R10. Collezione privata  
*Alessandro e il cadavere di Dario*  
olio su tela, 124 x 150

Publicata da Giuseppe Maria Pilo come di proprietà di Napoléon Gourgaud, la tela è attribuita a Crosato dallo studioso dietro indicazione di Rodolfo Pallucchini. L'opera non spetta al pittore, come implicitamente conferma anche Lino Moretti (1987, p. 218), ma ad Angelo Trevisani, come correttamente riconosciuto da Adriano Mariuz.

Bibliografia: PILO 1976, p. 142; MARIUZ 1993, p. 91, nota 12.

R11. Collezione privata  
*Scena mitologica (Didone riceve Enea al suo arrivo a Cartagine?)* (fig. 275)  
olio su tela, 71,7 x 99,3

La tela è stata attribuita a Crosato da Giuseppe Fiocco, e come tale è stata presentata all'esposizione presso la Matthiesen Art Gallery, con una datazione alla fine dell'attività del maestro. Ci sentiamo tuttavia di escludere la pertinenza dell'opera al catalogo del pittore, come già Mattarolo, preferendo ritenere la tela un'opera da collocare meglio in area piemontese (o tutt'al più genovese) intorno alla metà del XVIII secolo.

Bibliografia: FIOCCO 1944, fig. 64; MATTAROLO 1969-70, p. 234; *The Settecento...* 1987, pp. 51-52, n. 5.

R12. già Firenze, collezione Bondi  
*Danza campestre* (fig. 276)  
*Scena bacchica*  
tempera su tela (?)

Le opere sono state esposte come di Giambattista Crosato nella mostra veneziana del 1929 sul Settecento italiano, dietro indicazione di Giuseppe Fiocco, il quale ricordava come il nome proposto fosse "una possibilità" più che una certezza, rinvenendo nelle tele notevoli influenze francesi. La *Danza campestre* è stata quindi illustrata nell'edizione del 1944 della monografia su Crosato dello studioso. Martini ritiene che essa sia da attribuire a "pittore anonimo secondario", mentre Harrison non esprime giudizio in merito all'assegnazione di Crosato. Non sembra in effetti di rinvenire nelle tele alcun elemento che possa giustificare il collegamento proposto con Crosato.

Bibliografia: *Il Settecento italiano...* 1929, p. 78; FIOCCO 1929a, p. 569; FIOCCO 1944, fig. 23; MATTAROLO 1969-70, pp. 233-234; MARTINI 1982, p. 487, nota 101; HARRISON 1983, p. 134.

R13. già Firenze, collezione privata  
*Martirio di sant'Agata*  
olio su tela, 80 x 65

Secondo Pilo l'angioletto recante la palma del martirio, che si rivelerebbe assai prossimo ai putti degli affreschi di Villa della Regina, certificherebbe la paternità crosatiana del dipinto. L'opera, invero alquanto modesta, va ricollocata in un generico anonimato settecentesco, come implicitamente osservato da Moretti, commentando le proposte attributive di Pilo.

Bibliografia: PILO 1976, p. 146; MORETTI 1987, p. 218, nota 3; Finarte, Roma, 23 ottobre 2001, p. 164.

R14. già Genova, mercato antiquario  
*Sacra Famiglia* (fig. 271)  
olio su tela, 53 x 67

L'opera non spetta sicuramente a Giambattista Crosato, come proposto nel catalogo d'asta genovese, ma a un modesto anonimo pittore della seconda metà del Settecento, blandamente influenzato da certa *vulgata* tiepolesca.

Bibliografia: Boetto, Genova, 25 settembre 2006, p. 121, n. 245.

R15. Hartford, Wadsworth Atheneum  
*Susanna e i vecchioni*  
olio su tela, 65 x 43

Si veda scheda R49.

Bibliografia: GEMIN PEDROCCO 1992, p. 239, n. 56 (con bib. prec.); GRISERI 1993, p. 150.

R16. Kiev, Museo dell'Arte Occidentale e Orientale  
*Adorazione dei Magi* (fig. 265)  
olio su tela, 128 x 160

L'opera, già attribuita negli inventari museali a Carlo Maratta, è stata assegnata a Crosato da Brejon de Lavergnée su indicazione di Giuseppe Maria Pilo. Nella segnalazione si avvicinavano alla tela ucraina il *Miracolo dell'ostia* di Pordenone, il *Transito di san Giuseppe* già a Budapest e, in particolare, il *Transito di san Giuseppe* di Monselice che presenterebbe le medesime caratteristiche stilistiche, i preziosi effetti luministici e cromatici emergenti dall'ombra, finanche i medesimi tessuti, vasi, turbanti, nello spirito della giovinezza di Tiepolo. L'opera sulla base di tali confronti era dunque datata al 1740 circa. Nonostante qualche superficiale punto di contatto, l'opera non presenta legami con l'opera crosatiana tali da poter confermare l'attribuzione: a parte la fisionomia dei personaggi chiamati in causa

nella scena, della Madonna e del Bambino, in particolare, incompatibile con l'arte crosatiana è il panneggiare spigoloso, a pieghe rigide, che segnala un artista differente, non troppo distante da Angelo Trevisani, con ricordi pittoniani, e che si avvicina di più, semmai, a Mattia Bortoloni.

Bibliografia: BREJON DE LAVARGNÉE 2003, p. 504.

R17. già Londra, mercato antiquario  
*Ratto d'Europa* (fig. 268)  
*Venere nella fucina di Vulcano*  
olio su tela, 230 x 145,5; 231,5 x 150,5

Le due tele mitologiche erano transitate nel mercato antiquariale londinese con l'attribuzione a Crosato, che va invece respinta. Spettano invece a Gaspare Diziani.

Bibliografia: Sotheby's, London, 12 luglio 2001, p. 179, n. 75.

R18. già Londra, mercato antiquario  
*Educazione della Vergine*  
olio su tela, 26 x 31

Il dipinto è stato pubblicato tra le opere dubbie da Nancy Susan Harrison, che ne ricostruiva la storia collezionistica, prima presso Thomas Agnew e poi a Sotheby's, infine presso la Bristol Art Gallery di Londra. L'attribuzione a Crosato spetterebbe al primo di questi passaggi mercantili. L'opera non ha nulla a che vedere con Crosato e sembrerebbe piuttosto, dalla mediocre fotografia disponibile, di artista romano della fine del Seicento.

Bibliografia: HARRISON 1983, p. 136.

R19. già Londra, mercato antiquario  
*Sacrificio di Polissena?*  
olio su tela, 86,5 x 131

Già assegnato a Crosato in occasione dell'asta londinese del 1974, l'opera va restituita a Giuseppe Maria Bigari, come suggerito da Renato Roli.

Bibliografia: Christie's, London, 28 giugno 1974, n. 103; ROLI 1977, p. 138, nota 125; HARRISON 1983, p. 138.

R20. Massanzago, villa Baglioni  
*Mito di Fetonte*  
affresco

Gli affreschi del salone di villa Baglioni a Massanzago furono attribuiti a Crosato da Precerutti Garberi in occasione del suo volume sugli affreschi delle ville venete del Settecento, quindi assegnati a Giambattista Pittoni da Franca Zava Boccazzi, e infine restituiti alla giovinezza di Giambattista Tiepolo da Adriano Mariuz e Giuseppe Pavanello, sulla base di considerazioni di natura stilistica e documentaria che appaiono ineccepibili, come conferma il consenso pressoché unanime della critica successiva, nonostante l'isolato parere contrario di Andreina Griseri, che ancora recentemente sembra ritenere sostenibile un'attribuzione a Crosato.

Bibliografia: CESSI 1968, p. 3; PRECERRUTI GARBERI 1968, pp. 51-54; PILO 1976, p. 176, nota 224; ZAVA BOCCAZZI 1969, pp. 278-283; MATTAROLO 1969-70, p. 232; ZAVA BOCCAZZI 1979, pp. 140-141; MARIUZ, PAVANELLO 1985, pp. 103-113; GEMIN, PEDROCCO 1992, p. 226, n. 25; GRISERI 1993, p. 150.

R21. Milano, Castello Sforzesco  
*Madonna con il Bambino e quattro santi francescani*  
olio su tela, 43 x 33,5

Si veda scheda R49.

Bibliografia: GEMIN PEDROCCO 1992, p. 219, n. 7 (con bib. prec.); GRISERI 1993, p. 150.

R22. Milano, collezione Marinotti  
*Siface davanti a Scipione l'Africano*  
olio su tela, 27 x 54

Si veda scheda R49.

Bibliografia: GEMIN PEDROCCO 1992, p. 230, n. 19 (con bib. prec.); GRISERI 1993, p. 150.

R23. già Milano, mercato antiquario  
*Ester e Assuero*  
olio su tela, 48 x 128

Transitato come opera di Giambattista Crosato, spetta probabilmente ad un artista vicino a Giustino Menescardi, come si evince dal confronto con lo *Svenimento di Ester* del Metropolitan Museum di New York (Pallucchini 1996, II, p. 239, fig. 358).

Bibliografia: Finarte, Milano, 29 novembre 1990, p. 119, n. 137; Harrison 1983, p. 142.

R24. già Milano, mercato antiquario  
*Ester e Assuero* (fig. 281)  
olio su tela, 70 x 94

L'opera è stata proposta sul mercato antiquario milanese con un'attribuzione dubitativa a Giambattista Crosato. Sembra invece di un artista divulgatore di certe soluzioni di Jacopo Amigoni e di Sebastiano Ricci, di non grande qualità esecutiva.

Bibliografia: Finarte, Milano, 27 aprile 1978, p. 18, n. 80.

R25. già Milano, mercato antiquario  
*Venere e Cupido*  
olio su tela, 109,5 x 135,5

La tela, che sarebbe firmata in basso a destra, non solo è estranea alla maniera di Crosato, ma, così impostata, algida e controllata, non sembra riconducibile nemmeno al Settecento veneto.

Bibliografia: Porro & C, Milano, 21 novembre 2007, p. 214, n. 243.

R26. già Milano, mercato antiquario  
*Atalanta e Meleagro*  
olio su tela, 60 x 77,5

Si tratta di una copia apografa del pannello di medesimo soggetto conservato, con gli altri della serie, in Palazzo Madama a Torino, documento interessante del successo incontrato a Torino in quegli anni dal gruppo di pannelli per *lambris* realizzati per Palazzo Carignano.

Bibliografia: Porro & C, Milano, 9 maggio 2007, pp. 108-109, n. 75.

R27. già New York, mercato antiquario  
*La famiglia di Dario davanti ad Alessandro* (fig. 280)  
olio su tela, 137 x 154

Senza ragione si è assegnata quest'opera alla mano di Giambattista Crosato, dal momento che essa spetta evidentemente alla bottega di Claudio Francesco Beaumont.

Bibliografia: Sotheby's, New York, 28 gennaio 2000, p. 194, n. 85.

R28. già New York, mercato antiquario  
*Didone ed Enea*  
olio su tela, 183 x 124,5

Assegnata a Crosato nel catalogo d'asta newyorkese, l'opera sembra da riferire piuttosto ad artista francese del Settecento.

Bibliografia: Sotheby's, New York, 28 gennaio 1999, p. 224, n. 331

R 29. già New York, mercato antiquario

*Madonna con il Bambino*

olio su tela, 73 x 53

Proposta come opera di Giambattista Crosato nell'asta newyorkese di Christie's, la tela sembra una mediocre derivazione da Jacopo Amigoni.

Bibliografia: Christie's, New York, 20 febbraio 2009, n. 26.

R30. già New York, mercato antiquario

*Mosè fa scaturire acqua dalla roccia*

Olio su tela, 64 x 90

Già sul mercato antiquario londinese come opera di Giambattista Crosato e ora riproposto, più recentemente, in quello newyorkese, con la medesima attribuzione, per Crombie spetterebbe agli anni 1740-1750, mentre secondo Martini sarebbe opera da assegnare a un momento prossimo agli affreschi di villa Marcello a Levada. Confermato al catalogo di Crosato anche da Mattarolo, e inserito tra le opere dubbie, senza discutere l'attribuzione, da Harrison, l'opera va espunta senz'altro dal *corpus* crosatiano, con cui non sono possibili instaurare contatti né dal punto di vista fisionomico, né compositivo. Sembrerebbe, peraltro, opera di un artista del principio del Settecento, ancora invischiato con certo tenebrismo seicentesco, a cui rimandano i nudi pesanti che occupano il primo piano.

Bibliografia: Hazlitt, London, *Baroque and Rococò*, 16 giugno 1962, p. LXV; BALLARIN 1962, p. 240; CROMBIE 1962, p. 288; MARTINI 1964, p. 174, nota 78; MATTAROLO 1969-70, pp. 226-227; HARRISON 1983, p. 140; Christie's, New York, 26 gennaio 2001, p. 103, n. 76.

R31. Padova, palazzo Mussato

*Fama, Nobiltà, Giustizia, Pace, Valore*

olio su tela

L'opera fu attribuita a Crosato da Grossato nel 1961. A tale attribuzione prestano fiducia Bresciani Alvarez e, in un primo momento, con qualche dubbio, Pavanello – proponendo il confronto con la *Gloria del Peloponnesiaco* di Vienna, attribuita a Crosato da Fiocco. Più recentemente lo studioso, si è invece trovato d'accordo con l'attribuzione a Fabio Canal di Lina Padoan Urban, intorno al 1760. Il comporre in diagonale, la particolare natura dorata della luce, e le fisionomie delle figure rivelano la correttezza di quest'assegnazione – nonostante Piatto Cingano abbia poi riproposto l'attribuzione a Crosato –, certificata peraltro dalle consonanze con l'allegoria proveniente da palazzo Morosini.

Bibliografia: CHECCHI, GAUDENZIO, GROSSATO 1961, p. 598; PADOAN URBAN 1969-1970, pp. 125-126; PAVANELLO 1976, p. 5; BRESCIANI ALVAREZ 1977, p. 177; HARRISON 1983, p. 146; G. PAVANELLO in *Da Padovanino a Tiepolo...* 1997, p. 286; PAVANELLO 1997, p. 97; PIATTO CINGANO 1997, p. 21.

R32. Padova, mercato antiquario

*L'indovina* (fig. 272)

olio su tela, 90,5 x 136,5

L'opera è stata attribuita a Crosato da Aldo Rizzi, con una collocazione intorno alla metà del secolo, e come tale essa è ricomparsa ancora recentemente nel mercato antiquario padovano. Da espungere dal catalogo delle opere crosatiane, spetta probabilmente a un anonimo artista veneto della seconda metà del Settecento, tra Guarana e Cedini.

Bibliografia: A. RIZZI, in *I maestri della pittura...* 1973, p. 80, n. 23; PILO 1976, p. 140; HARRISON 1983, p. 151

R33. già Parigi, mercato antiquario

*Studio per soffitto con Venere e Vulcano*

olio su tela, 28,7 x 36

Il dipinto era documentato da una fotografia conservata nella cartella Crosato del Fondo Morassi (oggi Venezia, Dipartimento di Storia delle Arti Visive Leopoldo Mazzariol, inv. 6742). Come Crosato l'opera è passata nel mercato antiquario parigino. Il bozzetto non sembra avere alcun elemento di contatto con l'opera crosatiana, ed è accostabile più genericamente a certe prove della pittura dizianesca.

Bibliografia: Christie's, Paris, 24 giugno 2004, p. 80, n. 74

R34. già Parigi, mercato antiquario

*Alessandro riceve le chiavi di Babilonia*

olio su tela, 52 x 46

Attribuito a Crosato in sede d'asta, l'opera è indicata quale bozzetto di una delle scene di villa Maruzzi a Levada. Tale riconoscimento non ha ragione d'essere, e anche l'autore del modelletto, tutto impostato scenograficamente con un'alta scalinata, sembra più vicino ai modi di Francesco Fontebasso.

Bibliografia: Adel Picard, Paris, 27 giugno 1991, n. 71



R35. Parigi, Musée de la Chasse et de la Nature  
*Caccia al cinghiale* (fig. 270)  
olio su tela, 31 x 65

Supportata da un'attribuzione di Antonio Morassi, già presentata all'asta londinese del 1966, la tela è comparsa con l'assegnazione a Giambattista Tiepolo nella mostra parigina del 1971. Pierre Rosenberg vi ravvisava legami con il soffitto con *Diana e Meleagro* pubblicato da Martini (1964, fig. 75) e attribuito a Crosato. Pallucchini ha quindi proposto di attribuire a Crosato anche l'opera parigina. Anche Gemin e Pedrocco espungono l'opera dal catalogo di Tiepolo. La tela tuttavia è estranea al linguaggio di Crosato e sembra meglio situabile nell'ambito dell'autore delle *Storie di Orazio Coclido* di Cleveland (si veda Pallucchini 1996, p. 245), quindi, probabilmente, di Giustino Menescardi, come d'altronde aveva intuito Giuseppe Fiocco, in un'annotazione manoscritta della riproduzione fotografica del dipinto conservata nella Fototeca della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

Bibliografia: Sotheby's, London, 6 luglio 1966, n. 43; P. ROSENBERG, in *Venise au dix-huitième siècle...* 1971, p. 149; PALLUCCHINI 1971, p. 328; GEMIN, PEDROCCO 1992, p. 509, n. 43.

R36. Parigi, Musée du Louvre  
*Trionfo di David*  
olio su tela, 19 x 36

Si veda scheda R49.

Bibliografia: GEMIN PEDROCCO 1992, p. 220, n. 9 (con bib. prec.); GRISERI 1993, p. 150

R37. già Pordenone, collezione privata  
*Giuramento d'Annibale*  
olio su tela, 119 x 151

Il dipinto è stato proposto da Giuseppe Maria Pilo come opera della giovinezza di Crosato, da avvicinare alla *Flagellazione* di San Marcuola, ancora ritenuta del pittore dallo studioso. Come opera di Crosato la tela è stata esposta alla mostra di Esslingen del 1980. Lino Moretti ha giustamente espunto l'opera dal *corpus* di Crosato e restituito la tela ad Antonio Magatti.

Bibliografia: PILO 1974, pp. 117-119; PILO 1976, p. 128; *Venetische Malerei ...* 1980, p. 65; MORETTI 1987, p. 218, nota 3

R38. Raleigh, North Carolina Museum of Art  
*Tobia e l'arcangelo Raffaele*  
olio su tela, 142,2 x 86,4 cm (inv. GI 60.17)

Il dipinto, pervenuto in collezione Kress nel 1957 e, quindi giunto nell'attuale ubicazione nel 1960, è stato inizialmente attribuito a Giambattista Piazzetta da Shapley, su suggerimento di Hermann Voss. La stessa Shapley ha poi riferito l'opera a Giambattista Crosato dietro indicazione di Antonio Morassi (comunicazione scritta, 1968). L'opera va invece assegnata ad Antonio Marinetti, come compreso da Adriano Mariuz.

Bibliografia: F.R. SHAPLEY 1961, n. K2181; F.R. SHAPLEY 1973, p. 135, n. K2181; MARIUZ 1981, p. 123, n. A77; HARRISON 1983, p. 147

R39. Roma, collezione privata  
*Le Virtù teologali* (fig. 255)  
olio su tela, 95,5 x 113

La tela è stata pubblicata da Ugo Ruggeri come opera di Angelo Trevisani e, contemporaneamente, proposta da Egidio Martini come di Giambattista Crosato, anzi come “uno dei dipinti più belli e armoniosi del Crosato, dov'egli si esprime con una dolcezza di modellato, di chiaroscuro e di colore supremi” avvicinandolo al *Ritrovamento di Mosè* del Museo Civico di Torino e al *San Vincenzo di Sales impartisce la Cresima* di Pinerolo. Tra le assegnazioni recenti a Crosato, questa certamente è una delle meglio comprensibili, tanto che si sarebbe tentati di consentire a tale proposta, anche se in una collocazione cronologica differente, di molto anticipata, magari in rapporto con le *Allegorie della Pittura e della Scultura* (cat. 30) già transitate nel mercato antiquario parigino e, dunque, tra le primissime opere del maestro. La tipologia della figura femminile al centro, rappresentante la *Carità*, con lo sguardo umido gettato al cielo, il collo robusto, e il volto ovale, s'approssima considerevolmente ai tipi crosatiani, quali, ad esempio, rintracciamo ancora nella *Lucrezia* di collezione privata (cat. 6). Egualmente l'impostazione luministica che anima il gruppo raccolto in primo piano impostato a mezzo busto, sollecita confronti con il ricordato *Ritrovamento di Mosè* di Torino. Tuttavia, numerosi dettagli morelliani, quali la tipologia del bambino al centro, dal caratteristico taglio 'orientale' degli occhi, i nasi appuntiti, così della *Fede* e della *Speranza*, in primo piano, sembrano meglio pertinenti al mondo di Angelo Trevisani, al pari dell'impostazione ancora sensibilmente seicentesca del dipinto, alla Antonio Molinari. Anche i tessuti d'oro, i colori vivaci ma compatti, rilucenti nell'oscurità senza alcuna concessione alla materia pittorica, certi dettagli d'abbigliamento, come il nastro che s'appunta alla manica della *Carità*, conducono in tale direzione. I confronti instaurabili con alcune opere certe di Angelo Trevisani, tra le quali le *Allegorie* già segnalate da Ruggeri in occasione dell'attribuzione del dipinto, ma anche il *Matrimonio mistico di santa Caterina* di collezione privata noto a Morassi, certificano verosimilmente questa assegnazione. L'opera,

ad ogni modo, documenta la prossimità tra i due artisti, testimoniata anche dall'intervento comune in una sala di Palazzo Pesaro, Crosato con gli affreschi con *Allegorie* a completamento della quadratura realizzata da Girolamo Mengozzi Colonna, e Trevisani con la tela al centro del soffitto, rappresentante l'*Aurora*.

Bibliografia: RUGGERI 1998, p. 295, nota 31; MARTINI 1998, p. 115; RUGGERI 1999, pp. 59-60.

R40. già Roma, collezione privata

*Mitridate re del Ponto*

olio su tela, 93,5 x 119

Il dipinto è stato assegnato a Giambattista Crosato da Pilo, che vi ravvisava somiglianze con il *Giuramento d'Annibale*, attribuito dallo stesso studioso (cat. R37). L'opera veniva a rappresentare la testimonianza del legame del pittore con la cultura seicentesca di Antonio Molinari. Proprio i referenti indicati dallo studioso permettono di escludere senza indugio l'opera dal *corpus* crosatiano, come si evince, d'altronde, dallo stesso bilancio stilato da Lino Moretti in merito alle varie attribuzioni avanzate da Pilo (Moretti 1987, p. 218, nota 3).

Bibliografia: PILO 1976, p. 130.

R41. San Francisco, California Palace of the Legion of Honour

*Allegoria della musica*

olio su tela, 40,6 x 33

Assegnato a Crosato da Fredericksen e Zeri nel catalogo sulle opere di artisti italiani nelle collezioni statunitensi, l'opera non sembra avere legami con le opere certe del pittore.

Bibliografia: B.B. FREDERICKSEN, F. ZERI 1972, p. 61; HARRISON 1983, p. 148.

R42. San Pietroburgo, Ermitage

a. *Ratto delle Sabine*

b. *Annunciazione*

olio su tela, a. 288 x 588; b. 46 x 38

Si veda scheda R49.

Bibliografia: GEMIN PEDROCCO 1992, p. 244, n. 63 (con bib. prec.); GRISERI 1993, p. 150.

R43. San Trovaso di Preganziol, Villa Albrizzi, Foresteria  
*Scene di caccia*  
*Scene di lotta*  
affreschi

Gli affreschi, che occupano due stanze laterali della foresteria, rappresentano *Scene di caccia* nella stanza a Nord, e *Scene di giochi e di lotta* in quella a Sud. Essi sono stati accostati al nome di Giambattista Crosato da Mazzotti nel 1966 e, quindi, da Precerutti Garberi (1968). Per prima Franca Zava Boccazzi ha avanzato perplessità in merito a tale attribuzione, mentre successivamente Caterina Furlan ha proposto cautamente il nome di Mattia Bortoloni, cui in effetti rimandano certe fisionomie un poco caricate, l'allungamento innaturale delle figure. Tuttavia, in questo caso, non sembra che si sia ancora potuto con certezza dirimere la questione della paternità di questi affreschi. Qualche superficiale legame con la stanza dei Buffetti a Stupinigi, per quanto riguarda le figure di cacciatori, inserite entro una quadratura, tuttavia, esiste, e von Langen ha ritenuto di considerare tale episodio decorativo nella terraferma veneta una possibile fonte d'ispirazione per l'affresco torinese di Crosato.

Bibliografia: MAZZOTTI 1966, pp. 353-355; PRECERRUTI GARBERI 1968, pp. 263-264; ZAVA BOCCAZZI 1969, p. 277; C. FURLAN, in *Gli affreschi delle ville venete...* 1978, p. 223, n. 153; VON LANGEN 1991, p. 44.

R44. Stoccarda, Staatsgalerie  
*Perseo e Andromeda*  
olio su tela, 145 x 128,5

L'opera è stata attribuita a Crosato da Ewald in occasione dell'acquisizione del dipinto alla Staatsgalerie di Stoccarda. Di buona qualità, il dipinto presenta tuttavia un'illuminazione soffusa, riflessi dolcemente sovrapposti ai tratti del volto della figura maschile, e una materia evanescente, soffice, più vicina semmai a certe soluzioni di Jacopo Amigoni che di Crosato. Non sembra probabile, ad ogni modo, che l'opera debba trovare collocazione in ambito veneziano settecentesco.

Bibliografia: EWALD 1988-89, p. 297; EWALD in *Alte Meister...* 1992, p. 65; KUNZE 1999, p. 429.

R45. Stra, villa Pisani  
*Trionfo delle arti protette da casa Pisani*  
affresco

Riferito a Giambattista Crosato da Precerutti Garberi, l'affresco va assegnato invece a Fabio Canal, come suggerito da Egidio Martini (1982) a correzione di una precedente attribuzione a Giambattista Canal (1964). Lina Padoan Urban e Giuseppe Pavanello hanno confermato tale assegnazione, anche se non è mancato chi ha riproposto il nome di Crosato (Magrini 2004-

2005). L'impostazione a zig-zag della scena, i tratti delle figure, confermano l'impressione di un linguaggio molto legato al magistero tiepolesco.

Bibliografia: PRECERRUTI GARBERI 1968, pp. 154-155; MARTINI 1964, p. 299; PILO 1976, p. 146; F. ZAVA BOCCAZZI, in *Gli affreschi nelle ville venete...* 1978, p. 243, n. 168/C; MARTINI 1982, p. 557; HARRISON 1983, p. 149; PADOAN URBAN 1990, p. 159; PIETROPOLLI 1992, p. 23; PAVANELLO 1997, p. 97; MAGRINI 2004-2005, p. 147.

R46. Torino, Accademica Filarmonica, sala dell'ottagono  
*Satiri e baccanti*  
affresco

Secondo Gabrielli questi monocromi si ricollegerebbero alle scene bibliche di Ponte di Brenta. Già Griseri nega la verosimiglianza di questa assegnazione ipotizzando una datazione verosimile per questi affreschi al 1760-70.

Bibliografia: GABRIELLI 1963, p. 359; GRISERI in *Mostra del Barocco...* 1963, p. 79; VON LANGEN 1991, p. 86.

R47. Torino, collezione privata  
*Clizia abbandonata da Apollo* (fig. 274)  
olio su tela, 38 x 46

La tela è stata pubblicata da Martini con riferimento alla serie di tavolette mitologiche con storie tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, oggi in palazzo Madama. Tuttavia, a giudicare dalla foto, non sembra di riconoscervi troppi elementi comuni con le opere certe di Crosato, né dal punto di vista stilistico né da quello tipologico. La qualità, peraltro, appare piuttosto modesta.

Bibliografia: MARTINI 1998, p. 115.

R48. già Torino, collezione privata  
*Sacrificio di Polissena* (fig. 279)  
olio su tela

Pubblicato da Griseri, inizialmente con un'attribuzione a Gregorio Guglielmi, il bozzetto è stato più recentemente riproposto con il nome di Giambattista Crosato dalla medesima studiosa. Alcuni elementi, la tipologia del personaggio in primo piano seduto sui gradini, nonché della figura femminile di spalle dalla parte opposta, qualche dettaglio decorativo, come i vasi che si intravedono a sinistra, potrebbero indurre a convalidare tale assegnazione, ma, invero, sembra che le assonanze si limitino ad elementi abbastanza superficiali, instaurabili egualmente con alcuni bozzetti giovanili di Tiepolo, peraltro contraddetti dai tipi e dalle fisionomie delle altre figure principali, nonché dall'impostazione entro ampio contesto

architettonico. D'altronde non sembra sufficiente a giustificare la differenza di stile, il fatto di trovarci di fronte a un bozzetto, poichè esso appare assai differente anche dall'unica prova che si può reputare certa in tale campo, da parte del pittore, vale a dire la *Primavera scaccia l'Inverno* già transitato nel mercato antiquario londinese come opera di Guarana (cat. 15). Sembra dunque prudente espungere l'opera dal *corpus* delle opere autografe di Crosato.

Bibliografia: GRISERI 1961, fig. 54; GRISERI 1993, p. 150.

R49. Torino, Galleria Sabauda

*Trionfo di Aureliano*

olio su tela, 260 x 402

Tornando recentemente (1993) a stilare un bilancio dell'attività di Giambattista Crosato, Andreina Griseri ha smosso le acque della filologia tiepolesca – e di quella crosatiana – tentando una massiccia sottrazione di opere dal catalogo giovanile di Tiepolo. Dalle parole della studiosa si evince dunque un avvicinamento a Crosato degli affreschi di Massanzago, del *Memento mori* delle Gallerie dell'Accademia, della *Madonna con il Bambino e santi francescani* del Castello Sforzesco di Milano, del *Giugurta davanti al console romano* della collezione Marinotti a Milano, dell'*Eliodoro al tempio* del Museo di Castelvecchio di Verona, della *Susanna e i vecchioni* del Wadsworth Atheneum di Hartford, nonché del *Ratto delle Sabine* e dell'*Annunciazione* dell'Ermitage di Pietroburgo. Tutte queste opere, talvolta anche documentate in modo circostanziato, sono senza dubbio da confermare al *corpus* tiepolesco. Una delle opere su cui la studiosa ha più volte insistito nel corso degli ultimi anni è il *Trionfo di Aureliano* della Galleria Sabauda. Accompagnato da una ricca e autorevole letteratura tiepolesca, l'opera è stata avvicinata a Giambattista Crosato per le affinità rinvenute con gli affreschi di Stupinigi e un metro meno eroico che non in Tiepolo. Da confermare senza indugi al catalogo di Tiepolo, in prossimità del *Ratto delle Sabine*, pure secondo la Griseri da restituire a Crosato, dell'Ermitage di Pietroburgo.

Bibliografia: MORASSI 1962, p. 51; A. PALLUCCHINI 1968, n. 64; GRISERI 1993, p. 150; GRISERI 1996, p. 82, nota 28; GEMIN, PEDROCCO 1992, p. 237, n. 53; KUNZE 1999, p. 429; GRISERI 2008, p. 57.

R50. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama

*Ritratto di donna*

olio su tavola, 58 x 45

La tavola è stata proposta da Giovanni Testori nella mostra torinese su Giacomo Ceruti come l'unica prova nota della ritrattistica di Giambattista Crosato. Lo studioso offriva per l'occasione una piacevole pagina di critica letteraria: “Provatevi a pensare accanto alla sua una “testa” del Piazzetta da cui, come taglio, sembra derivare e vedrete se, oltre che terra ferma, non corre aria d’“a piè dei monti”. Ma noi, come potremo chiamarla questa ragazzotta

che sembra sfoggiare tutta la classe di cui dispone (poca) e tutta quella di cui non dispone (molta), quasi fosse un mezzo-soprano chiamato a sostituire qualche diva, da Asti o da Alessandria, dov'era regina, al difficilissimo "Regio"?. "Bella di Stupinigi" (visto che la faccia torna e ritorna, ma ridotta a cifra, entro gli affreschi della Casina di caccia) o non, invece, "preferita al rhum"?". È tuttavia proprio il tocco pre-manetiano individuato dall'autore a non permettere di accogliere la pur intrigante proposta, quel senso di una materia quasi ottocentesca e pre-impressionista, entro un tratto d'una sensibilità d'estremo verismo, sostanzialmente estraneo a Crosato. Pertanto anche l'osservazione tecnica, l'uso cioè di un pannello di legno, non insolito nella produzione crosatiana, non consente di confermare l'idea, coraggiosa e non priva di senso, degli studiosi.

Bibliografia: *Giacomo Ceruti e la ritrattistica...* 1967, p. 59, n. 58; TESTORI 1967, p. 39

R51. Torino, Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista  
*Decollazione di san Giovanni Battista* (fig. 278)  
olio su tela, 244 x 133

La tela è pubblicata da Anna Paolino nel 1983, con una discussione dell'attribuzione in introduzione di Andreina Griseri, la quale pone il dipinto in relazione con la *Giuditta con la testa di Oloferne* di collezione privata torinese, già segnalato dalla studiosa nel 1961. Non è stato possibile esaminare direttamente il dipinto né ottenere una riproduzione adeguata per confermare l'attribuzione, che pure, a giudicare dall'immagine disponibile, non sembra molto verosimile, a parte qualche superficiale punto di contatto, in particolare per la fisionomia di Salomè. Tuttavia, l'artista in questione sembra di qualità nettamente inferiore rispetto a Crosato, né pare che sia sufficiente a giustificare la durezza complessiva del disegno, la meccanicità di alcuni passaggi, l'evidente cattivo stato di conservazione in cui versa l'opera.

Bibliografia: PAOLINO 1983, pp. 80, 90.

R52. Torino, Palazzo Reale, Camera dei Nuovi Archivi  
*Le Quattro parti del mondo*  
affresco

Attribuito a Crosato da Clemente Rovere nella sua guida del Palazzo Reale di Torino. Già Baudi di Vesme aveva riferito l'opera a Gregorio Guglielmi, così come, a partire da Fiocco (1955) e Griseri (1961), è stato correttamente ribadito, nonostante l'errata segnalazione di Zampetti (1969) – ancora come opera di Crosato – poi puntualizzata da Pallucchini. L'opera si data a un trentennio circa dopo la fine del primo soggiorno di Crosato a Torino – 1765 – e

semmai può essere un interessante caso di sopravvivenza dello stile del pittore in area piemontese.

Bibliografia: ROVERE 1858, p. 173; Fiocco 1934-35, p. 265; FIOCCO 1944, p. 51-52; FIOCCO 1955, p. 17; PALLUCCHINI 1960, p. 29; GRISERI 1961, p. 59; BAUDI DI VESME 1963-1982, I, p. 378; GRISERI 1963, p. 99; GRISERI 1964, p. 43, nota 135; ZAMPETTI 1969, p. 192; PALLUCCHINI 1969, p. 292; VON LANGEN 1991, pp. 85-86.

R53. Treviso, Museo Civico Luigi Bailo

*Davide e Abigail*  (fig. 266)

olio su tela, 49 x 57 (inv. P176)

La tela è giunta nell'attuale collocazione tramite il legato Scarpa Casagrande nel 1923. Già genericamente riferita alla scuola di Nicola Grassi, e come tale ancora considerata da Menegazzi (1964), è stata attribuita a Crosato da Andreina Griseri, che la accostava alle tele bibliche di Biella. Il dipinto rappresenta il dono di cibo a Davide da parte di Abigail perché risparmiasse il marito dalla punizione a cui era destinato (*Samuele*, I, 25). La piccola tela è, tutto sommato, piuttosto modesta rispetto al consueto livello qualitativo della pittura crosatiana: la condotta appare sommaria, le fisionomie e le espressioni deboli – specie del gruppo di donne al centro – benchè sia una bella invenzione il Davide che fa il suo ingresso in splendido controluce, proiettando ombra davanti a sé, che può proporsi come imitazione di certe soluzioni tiepolesche. Ad ogni modo, l'opera potrebbe forse accostarsi ad alcune delle ultime tele della produzione di Crosato, come quelle della *Via Crucis* di Santa Maria del Giglio o, soprattutto, le tipologie dei personaggi presenti nel *Martirio di una santa* di Bourges. Anche la stesura liquida del colore, che mortifica il volume delle figurine, condurrebbe nella medesima direzione. Tuttavia la distanza, anche morfologica, dei protagonisti dell'opera, da quelli tipici del mondo figurativo di Crosato, la sciatta condotta esecutiva, in alcuni passaggi, induce a dubitare della completa autografia crosatiana. Se l'espunzione dal catalogo delle opere certe appare pertanto consigliabile, si deve, tuttavia, considerare anche lo stato di conservazione, abbastanza compromesso, in alcune parti della tela, che ne limita un giudizio equanime.

Bibliografia: A. GRISERI, in *Mostra del Barocco...*1963, p. 79; MENEGAZZI 1964, p. 111; GRISERI 1967, p. 336; LUCCO 1980, fig. LVII.

R54. Venezia, Ca' Pesaro

*Trionfo dell'Aurora*

olio su tela



Già ritenuto scuola del Pittoni da Edwards, fu pubblicato da Fiocco come possibile opera di Crosato, al pari degli affreschi intorno alla tela, che correttamente gli rivendica. L'opera è in realtà di Angelo Trevisani come intuito da Ivanoff.

Bibliografia: FIOCCO 1925, p. 396; IVANOFF 1975, pp. 57-60.

R55. già Venezia, collezione privata

*Diana e Meleagro* (fig. 269)

olio su tela

Secondo Martini l'opera sarebbe molto prossima "nello spirito" agli affreschi di Stupinigi. Pallucchini si appoggia alla tela in questione per attribuire a Crosato anche la *Caccia al cinghiale* del Musée de la Chasse et de la Nature, già ricordata da Pierre Rosenberg per la prossimità stilistica. A giudicare dalla fotografia, sembra che l'opera possa meglio accostarsi a certe prove di Angelo Trevisani, come ad esempio l'*Aurora* di Ca' Pesaro, che non allo stile di Crosato.

Bibliografia: MARTINI 1964, p. 174, nota 79; P. ROSENBERG, in *Venise au dix-huitième siècle...* 1971, p. 149; PALLUCCHINI 1971, p. 328; HARRISON 1983, p. 150.

R56. Venezia, Gallerie dell'Accademia

*Memento mori*

olio su rame, 11,5 x 9

Si veda scheda R49.

Bibliografia: GEMIN PEDROCCO 1992, p. 215, n. 1 (con bib. prec.); GRISERI 1993, p. 150.

R57. Venezia, Museo Diocesano di Sant'Apollonia

*Cristo alla colonna*

olio su tela, 152 x 95

Ivanoff attribuì a Giambattista Crosato questa tela, da lui rinvenuta nella chiesa di San Marcuola – già Sant'Ermagora – pensando di riconoscervi l'opera descritta da Zanetti nel 1733 (si veda cat. P10). Solo recentemente Lino Moretti ha potuto provare il malinteso: non solo l'opera, da riferire al XVII secolo, è del tutto incompatibile con lo stile di Giambattista Crosato, ma Zanetti, riferendosi alla cappella del Crocefisso, non alludeva alla Scuola, bensì alla cappella dell'Addolorata, comunicante con la chiesa. Tale fraintendimento, condiviso anche da Mattarolo, Pilo, Harrison, ha portato a un *empasse* nella valutazione dell'attività giovanile di Crosato, poiché difficilmente la tela in questione si coniuga con le opere successive del percorso artistico del maestro. Mattarolo (1971) pur nella difficoltà di dare un giudizio sull'opera, trova comunque la tela plausibile all'interno del percorso giovanile del maestro. Per Pilo (1976) si tratta invece di "un quadro strano, che è per questo parso

sconcertante, ma lo è solo se lo si paragona al Crosato più consueto e luminoso, quello degli affreschi di Stupinigi e di Ca' Rezzonico, per esempio; lo è molto meno se lo si rapporta a episodi suoi di luminismo bruciante, dove a una tale tensione si accompagnano accentuazioni formali drammatiche sul punto di esasperarsi in senso espressionistico alla Bencovich". La corretta espunzione da parte di Moretti del quadro in questione permette oggi una più corretta valutazione dell'attività giovanile del pittore.

Bibliografia: IVANOFF 1951, pp. 170-171; IVANOFF 1952, p. 162; MALLÈ 1968, p. 451; MATTAROLO 1969-70, pp. 15-16, 200; MATTAROLO 1971, p. 194; PILO 1976, p. 128; HARRISON 1983, p. 124; D'ARCAIS 1985, p. 239; MORETTI 1987, p. 217; VON LANGEN 1991, p. 9; PALLUCCHINI 1995, p. 130.

R58. Venezia, Palazzo Baglioni  
*Putto con turibolo, calice e chiave*  
affresco

Il soffittino della cappellina di palazzo Baglioni è stato erroneamente attribuito a Crosato da Nancy Susan Harrison, mentre esso spetta, come giustamente riconosciuto da Mariuz e Pavanello, a Francesco Zugno.

Bibliografia: HARRISON 1983, pp. 62, 120; MARIUZ, PAVANELLO 1993, p. 60, nota 17.

R59. Venezia, Palazzo Loredan a Santo Stefano  
*Il carro di Apollo e le allegorie del Tempo e dell'Eternità*  
Affresco

Il soffitto è stato attribuito a Crosato da Kurneta, ma poi correttamente restituito a Giuseppe Angeli da Ugo Ruggeri.

Bibliografia: KURNETA 1976, p. 71; RUGGERI 1976, p. 23; MERKEL 1985, p. 66; MOLLENHAUER HANSTEIN 1986, p. 138, n. 88.

R60. già Venezia, mercato antiquario  
*Allegoria nuziale*  
olio su tela, 38 x 54

Il bozzetto associato al nome Giambattista Crosato in sede d'asta è da espungere dal suo catalogo e sembra meglio accostabile ad un artista vicino Francesco Fontebasso.

Bibliografia: Semenzato, Venezia, 28 ottobre 2007, p. 288, n. 652.

R61. Verona, Museo di Castelvecchio  
*Eliodoro al tempio*  
olio su tela, 195 x 231

Si veda scheda R49.

Bibliografia: GEMIN PEDROCCO 1992, p. 244, n. 64 (con bib. prec.); GRISERI 1993, p. 150.

R62. già Vienna, collezione privata  
*La gloria del Peloponnesiaco (La gloria di Francesco Morosini)* (fig. 277)  
olio su tela

La tela, proveniente da Palazzo Morosini a Santo Stefano a Venezia, è stata assegnata a Crosato da Giuseppe Fiocco. Essa è stata correttamente restituita a Fabio Canal da Egidio Martini. Di questo medesimo avviso si sono quindi dichiarati Giuseppe Pavanello e Rodolfo Pallucchini.

Bibliografia: PALLUCCHINI 1941, p. 606; FIOCCO 1944, p. 85, fig. 21; MALLÈ 1968, p. 452; PRECERRUTI GARBERI 1968, pp. 154-155; MATTAROLO 1969-70, p. 224; KURNETA 1976 (1983), p. 72; PAVANELLO 1976, p. 5; PILO 1976, p. 139; MARTINI 1982, p. 487, nota 101; SESTIERI 1988, p. 126; PALLUCCHINI 1995, p. 134; PAVANELLO 1997, p. 97.

R63. già Vienna, mercato antiquario  
*Scena storica* (fig. 267)  
olio su tela

La tela, assegnata a Crosato nel catalogo viennese della vendita, rappresenta un insolito omaggio floreale di due fanciulle a una regina in trono in una corte orientale (si intravedono alcune sfingi nel fondo). Sebbene l'opera sia sicuramente da sottrarre al *corpus* di dipinti autografi del pittore, per la rigidità del modellato, e l'inerzia del colore, alcuni dettagli, come la fisionomia delle figure, dell'ancella a sinistra che si ruota verso l'osservatore, il gruppo del paggio e del cane, sembrano citare in ordine sparso il vocabolario figurativo di Crosato, tanto che si è tentati di riconoscere nell'opera un possibile documento di un'opera perduta del pittore veneziano, forse realizzata da un artista piemontese, vicino all'autore dell'*Atalanta e Meleagro*, copia dal pannello di Palazzo Madama di Torino, transitato a Milano nel 2007.

Bibliografia: Dorotheum, Wien, 17 ottobre 1995, p. 44.

R64. già Vignola, mercato antiquario  
*Re David danza dinnazi all'Arca dell'Alleanza* (fig. 273)  
olio su tela, 54 x 55

La tela è stata avvicinata al nome di Giambattista Crosato su proposta di Ferdinando Arisi. Bocchi (1985) prova dei confronti tra questa tela, che considera un modelletto, con i pannelli con scene di *Metamorfosi* di Palazzo Madama a Torino. Semmai si potrebbe tentare una collocazione nella fase estrema dell'attività del maestro, tuttavia i confronti instaurabili con le opere certe di Crosato, in questo momento, si esauriscono con la figura di re David, mentre sono proprie le altre comparse, gli angeli reggituribolo, a rivelare una cultura tutto sommato differente e, in ultima analisi, incompatibile con il percorso del maestro veneziano.

Bibliografia: BOCCHI, in *Rassegna di dipinti...* 1985, pp. 82-83.

## BIBLIOGRAFIA

### MANOSCRITTI

G. MIOTTI, *Memorie cronologiche delle cose, suppellettili, effetti e Beni stabili e mobili spettanti alla Chiesa, Fabbrica e Benefizio di questa parrocchiale di Ponte di Brenta, raccolte con diligenza e fedeltà da carte volanti, da Libri Pregiudicati e offesi, da Ricevute disperse, da Notarelle ed altro che si stava nell'Archivio vecchio, e presso i Massari e Guardiani delle scuole, da me Giovanni Miotti, all'occasione che si è fatto il nuovo Archivio in questa anno Mille settecento ottantasette 1787*, ms. [sec. XVIII], Ponte di Brenta (Padova), Archivio parrocchiale

E. CICOGNA, *Estratto dall'inedita effemeride sacra della chiesa di S. Maria dei Servi in Venezia dal 1738 al 1772. Per giunte alla illustrazione di detta chiesa di E. Cicogna*, ms [sec. XIX], Venezia, Museo Civico Correr, Cicogna 3236, *Santa Maria dei Servi*

P. EDWARDS, *Catalogo, e stima giurata di tutti li quadri ora esistenti nella Casa dei Cittadini Fratelli Pesaro posta in Venezia nella Parrocchia di S. Eustacchio*, ms [1797], Venezia, Biblioteca del Seminario, mss 788-12

G. TASSINI, *Cittadini veneziani*, 5 voll., ms. [1888], Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. P.D. c 4/1-5

*Descrizione dell'isola di San Servolo martire l'anno 1761*, ms. [sec. XVIII], Venezia, Biblioteca del Seminario, ms. 133

### OPERE A STAMPA

#### 1733

A.M. ZANETTI, *Rinnovazione delle Ricche Minere del Boschini*, Venezia 1733

#### 1742

J. MILTON, *Il paradiso perduto poema inglese di Giovanni Milton del quale non si erano pubblicati se non i primi sei Canti tradotto in verso sciolto dal Signor Paolo Rolli compagno della Reale Società in Londra l'acclamato nell'Accademia degl'Inoltrati di Siena e pastore arcade in Roma. Con la vita del Poeta e con le annotazioni sopra tutto il Poema di G. Addison Aggiunte alcune osservazioni critiche*, Parigi 1742

#### 1756

F. ALGAROTTI, *Saggio sopra la pittura*, Venezia 1756, ed. cons. a cura di W. SPAGGIARI, Roma 2000

#### 1758

C.-N. COCHIN, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, 3 voll., Paris 1758

N. COLETI, *Monumenta ecclesiae Venetae Sancti Moysis ex ejus tabulario potissimum, atque aliunde, ac secundum antistitum seriem, deprompta, digesta*, Venezia 1758

**1764-1765**

F. ALGAROTTI, *Opere del conte Algarotti cavaliere dell'ordine del Merito e ciamberrano di S.M. il Re di Prussia*, 8 voll., Livorno 1764-1765

**1765**

G. ROSSETTI, *Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture di Padova*, Padova 1765

**1769**

J. DE LA LANDE, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 & 1766. Contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulières de l'Italie*, 8 voll., Venezia 1769

**1770**

I. NEPOTE, *Il pregiudizio smascherato da un pittore, colla descrizione delle migliori pitture della real città di Torino. Ragionamento sdrucchiolo coll'amico Fabrizio, diviso in quattro giornate*, Venezia 1770

**1771**

A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia 1771

**1776**

A. MILLER, *Letters from Italy, describing the manners, customs, antiquities, paintings, & c. of that country, in the years 1770. and 1771., to a friend residing in France, by an English woman*, 3 voll., London 1776

G. SELVA, *Catalogo dei quadri dei disegni e dei libri che trattano dell'arte del disegno della Galleria del fu Sig. Conte Algarotti in Venezia*, s.n.t., [1776]

**1776-1777**

F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le Chiese e gli altri Luoghi pubblici di tutte le più belle città d'Italia*, 2 voll., Venezia 1776-1777

**1781**

O. DEROSI, *Nuova guida per la città di Torino*, Torino 1781

**1783**

M. MARTINELLI, *Quattro discorsi di Anton Chi-Chiama bidello dell'Accademia veneziana di pittura, scultura e architettura che possono servire di risposta a quanto scrisse Giosue Reynolds*, Venezia 1783

**1793**

F. BARTOLI, *Le pitture sculture e architetture della città di Rovigo*, Rovigo 1793

L. LANZI, *Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia stessa*, ms. [sec. XVIII] (Firenze, Archivio Biblioteca Uffizi, ms. 36/VII), ed. a cura di D. LEVI, Firenze 1987

**1795-96**

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi*, 3 voll., Bassano del Grappa 1795-1796

**1806-1808**

G. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII fino a' nostri giorni opera di Giannantonio Moschini*, 4 voll., Venezia 1806-1808

**1810**

V. DA CANAL, *Della maniera del dipingere moderno. Memoria di Vincenzo Da Canal V.P. ora per la prima volta pubblicata*, in "Mercurio Filosofico Letterario e Poetico", marzo, 1810, pp. 1-20

**1815**

G. MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, 2 voll., Venezia 1815

**1813**

F. MILIZIA, *Principj di architettura civile, terza edizione veneta riveduta e corretta da Giovanni Battista Cipriani Sanese*, 3 voll, Bassano del Grappa 1813

**1818**

S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al 1800 circa*, Milano 1818

**1819**

V.M. PAROLETTI, *Turin et ses curiosités ou Description historique de tout ce que cette capitale offre de remarquable dans ses monuments, ses edifices et ses environs par Modeste Paroletti*, Torino 1819

**1824-1853**

E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate da Emmanuele Antonio Cicogna cittadino veneto*, 6 voll., Venezia 1824-53

**1830-33**

S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori*, 4 voll., Milano 1830-33

**1831-1836**

F. GANDINI, *Viaggi in Italia*, 8 voll, Cremona 1831-1836

**1833-1856**

G. CASALIS, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il RE di Sardegna compilato per cura del professore e dottore di belle lettere Goffredo Casalis*, 28 voll., Torino 1833-1856

**1840**

DE BONI, *Biografia degli artisti veneziani*, Venezia 1840

**1840-1861**

G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll, Venezia 1840-1861

**1843**

A.C. VALERY, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Bruxelles 1843

**1846**

L. CIBRARIO, *Storia di Torino*, Torino 1846

**1853**

G. RIVA, *Alcuni quadri raccolti e illustrati da Giuseppe Riva*, Padova 1853

**1856**

*Catalogo de quadri della Galleria Manfrin in Venezia*, Venezia 1856

**1858**

C. ROVERE, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino 1858

**1862**

A. GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, 4 voll., Padova 1862

**1872**

*Pinacoteca Manfrin a Venezia*, Venezia 1872

**1878**

A. BOSIO, *Memorie storico-religiose e di belle arti del Duomo e delle altre chiese di Chieri*, Torino 1878

**1881**

O. BRENTARI, *Il Museo di Bassano illustrato da Ottone Brentari*, Bassano 1881

**1887**

G. TASSINI, *Curiosità veneziane, ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1887 (IV ed.)

**1893**

A. BAUDI DI VESME, *I Van Loo in Piemonte*, in "Archivio Storico dell'arte", VI, 1893, pp. 33-368

**1895**

G. BIANCHINI, *La chiesa di S. Maria Zobenigo. Notizie ed appunti. Con un manoscritto inedito di E. Cicogna*, Venezia 1895

**1898**

G. ARNEUDO, *Torino sacra*, Torino 1898

**1905**

G. FRIZZONI, *Osservazioni critiche intorno ad alcuni quadri della Galleria degli Uffizi*, in "Rassegna d'arte", 5, 1905, pp. 84-87

**1907**

P. TUA, *Catalogo dei dipinti del Museo. Sezioni riunite*, Bassano 1907

**1910**

E. SACK, *Giambattista und Domenico Tiepolo: Ihr Leben und ihre Werke. Ein Betrag zur Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1910



**1912**

G. CHEVALLEY, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del XVIII secolo. Contributo alla storia dell'architettura piemontese*, Torino 1912

**1913**

G. FOGOLARI, *L'accademia veneziana di pittura e scoltura nel Settecento*, in "L'Arte", 16, 1913, pp. 241-272, 364-394

THIEME-BECKER 1913=

*Crosato, Giovanni Battista*, ad vocem, in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, a cura di U. THIEME, F. BECKER, Leipzig 1913, VIII, p. 166

**1917**

P. TOESCA, *Affreschi decorativi in Italia fino al secolo XIX*, Milano 1917

**1924**

G. MOSCHINI, *Dell'incisione in Venezia. Memoria scritta da Gianantonio Moschini*, Venezia 1924

A. TELLUCCINI, *Le decorazioni della già Reale Palazzina di caccia di Stupinigi*, Torino 1924

**1925**

G. FIOCCO, *Palazzo Pesaro*, in "Rivista della città di Venezia", IV, 11, novembre, 1925, pp. 6-48.

*Catalogo illustrato della II Esposizione d'arte antica. II Sezione: Seicento e Settecento*, catalogo della mostra (Trieste, Circolo Artistico, maggio 1925) a cura di A. RICCOBONI, Trieste 1925

**1926**

G. LORENZETTI, *Venezia e il suo estuario*, Venezia-Milano-Roma-Trieste 1926

**1926-1927**

A. TELLUCCINI, *Arazzeria torinese*, in "Dedalo", VII, 1926-1927, pp. 101-131, 167-185

**1927**

G. FIOCCO, *Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti*, in "Rivista di Venezia", IV, aprile, 1927, pp. 141-174.

**1928**

G. DAMERINI, *Pittori veneziani del '700*, Bologna 1929

**1929**

G. FIOCCO, *La pittura veneziana alla mostra del Settecento*, in "Rivista della città di Venezia", VII, 8-9, agosto-settembre, 1929, pp. 497-581

G. FIOCCO, *La pittura veneziana del Seicento e del Settecento*, Verona 1929

*Il Settecento italiano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo delle Biennali ai Giardini Pubblici, 18 luglio-10 ottobre 1929), Venezia 1929

### **1931**

G. BALBO DI VINADIO, F. BALBO DI VINADIO, *I Balbo di Chieri. Cenni storici*, Firenze 1931

A.E. BRINCKMANN, *Theatrum novum Pedemontii: Ideen, Entwürfe und Bauten von Guarini, Juvarra, Vittono wie anderen bedeutenden Architekten des piemontesischen Hochbarocks*, Düsseldorf 1931

O. KLETZL, *Bilder der Sammlung Artur Maier-Karlsbad*, in "Belvedere", 19, 1931, pp. 150-153

*La Palazzina di Stupinigi e il Museo di Arte e di Ammobigliamento*, Torino 1931

### **1932**

G. PACCHIONI, *La Galleria Sabauda a Torino*, Roma 1932

*Il Santuario della Consolata in Torino*, in "I Santurari d'Italia illustrati", V, n. 4, aprile, 1932, pp. 50-58

### **1933**

A. ZAIOTTI, *Mestre nel passato*, in "Le Tre Venezie", marzo, 1933, pp. 164-165

### **1934**

A. CAPPELLINI, *Rovigo nella storia e nell'arte*, Rovigo 1934

L. ROSSO, *La Pittura e la Scultura del '700 a Torino*, prefazione di G.E. MOTTINI, Torino 1934

### **1934-35**

G. FIOCCO, *Risarcimento storico di Giambattista Crosato*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XCIV, 1934-35, pp. 251-278

### **1934**

G. FOGOLARI, *Il processo dell'Inquisizione a Paolo Veronese*, in "Archivio Veneto", LXV, serie V, nn. 33-34, 1934, pp. 352-386

### **1935**

L. LIVAN, *Alcune date su Palazzo Rezzonico*, in "Rivista di Venezia", XIII, 9, settembre, 1935, pp. 406-408

*Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia.VII. Treviso*, a cura di L. COLETTI, Roma 1935

### **1935-36**

E. ARSLAN, *Studi sulla pittura del primo Settecento veneziano*, in "Critica d'Arte" I, 1935-36, pp. 184-150

### **1936**

G. LORENZETTI, *Ca' Rezzonico*, Venezia 1936

### **1937**

*La Regia palazzina mauriziana di Stupinigi: museo di arte e di ammobiliamento*, Torino 1937

**1939**

R. GALLO, *Le aggiunte di Daniele Farsetti al libro "Della pittura veneziana" di Antonmaria Zanetti*, in "Ateneo Veneto", 126, fasc. 5, 1939, pp. 241-266

**1940**

A.E. BRINCKMANN, *Die Kunst der Rokoko*, Berlin 1940

H.W. HEGEMANN, *Giambattista Tiepolo. Die Kunst Italiens*, 2 voll, Berlin 1940

**1941**

G. FIOCCO, *Giambattista Crosato pittore di casa Savoia*, Venezia 1941

R. PALLUCCHINI, *Giambattista Crosato*, in "Le Tre Venezie", anno XVI (vol XX, n. 11), 1941, pp. 605-608

**1941-42**

M. GOERING, *H.W Hegemann, Giambattista Tiepolo. Die Kunst Italiens* [recensione], in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 10 (6), 1941-1942, pp. 327-329

**1942**

E. MARINI, *Giambattista Crosato di Giuseppe Fiocco* [recensione], in "La Porta Orientale", XXI, 1942, pp. 165-167

E. OLIVERO, *La villa della Regina in Torino*, con un saggio di O. MATTIROLO, Torino 1942

V. VIALE, *La pittura in Piemonte nel Settecento*, in "Torino", XXI, 9, settembre, 1942, pp. 3-19

*Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N.H. Pietro Gradenigo*, a cura di L. LIVAN, Venezia 1942

**1942-1954**

N. IVANOFF, *Giambattista Mariotti*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 31/43, 1942/54, pp. 145-158

**1944**

G. FIOCCO, *Giambattista Crosato*, Padova 1944

**1947**

R. CARITÀ, *Disavventure belliche del Crosato*, in "Arte Veneta", II, 1947, p. 147.

F. FORLATI, *Il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra nel Veneto orientale*, in "Arte Veneta", I, 1947, p. 59

**1949**

R. CARITÀ, *Pietro Francesco Guala*, Torino 1949

*Ca' Rezzonico*, Venezia 1949

**1950**

V. GOLZIO, *Il Seicento e il Settecento*, Torino 1950

*Mostra della pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra (Ancona, Palazzo degli Anziani, 5 agosto-30 settembre 1950) a cura di P. ZAMPETTI, Bergamo 1950

**1951**

N. CARBONERI, *Il Guala e le congiunture tra il Veneto e il Piemonte nel Settecento*, in "Arte Veneta", V, 1951, pp. 189-191

N. IVANOFF, *Un ignoto ciclo pittorico di Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", V, 1951, pp. 170-171

**1952**

M. BRUNETTI, *Santa Maria del Giglio, vulgo Zobenigo nell'arte e nella storia*, Venezia 1952

N. IVANOFF, *Il ciclo pittorico della Scuola del Cristo presso la chiesa di San Marcuola*, in "Arte Veneta", VI, 1952, pp. 162-165

**1953**

N. IVANOFF, *Angelo Trevisani*, in "Bollettino d'Arte", I, 1953, pp. 57-60

G. MAZZOTTI, *Le ville venete*, Treviso 1953

A. PEDRINI, *Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni nei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino 1953

**1954**

E. ARSLAN, *Cinque disegni veneti (Farinati, Fetti, Bassetti, Crosato, P. Longhi)*, in "Arte Veneta", VIII, 1954, pp. 289-294

M. BERNARDI, *Il Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino*, Torino 1954

I. FENYÖ, *Zur Kunst Giovanni Battista Pittoni*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", I, 1954, pp. 279-300

A.M. MUCCHI, C. DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, prefazione di A. MORASSI, Milano 1954

G. TESTORI, *Introduzione al Guala*, in "Paragone", 5, 1954, pp. 23-36

*Mostra di Pier Francesco Guala*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Olivetti, maggio 1954; Milano, Castello Sforzesco, giugno 1954; Torino, Palazzo Carignano, giugno 1954) a cura di G. TESTORI, Ivrea 1954

*Le ville venete*, a cura di G. Mazzotti, Treviso 1954

**1955**

G. FIOCCO, *Cento antichi disegni veneziani*, Venezia 1955

## 1956

L. MAGAGNATO, *Disegni del Museo Civico di Bassano, da Carpaccio a Canova*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini), Venezia 1956

T. PIGNATTI, *Drawings from the Museo Civico, Bassano*, in "The Burlington Magazine", 643, XCVIII, ottobre, 1956, pp. 373-374

M. VIALE FERRERO, *Disegni scenografici dei Galliari*, Torino 1956

## 1957

C. DONZELLI, *Pittori veneziani del Settecento*, Firenze 1957

M. LEVEY, *Tiepolo's treatment of classical story at Villa Valmarana*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XX, 1957, pp. 298-317

A. RICCOBONI, *Un capolavoro di Giuseppe Bazzani*, in "Emporium", CXXV, 745, 1957, pp. 14-17

*I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, catalogo a cura di A. BERTINI, Roma 1958

## 1958

G. DE LOGU, *Pittura veneziana dal XIV al XVIII secolo*, Bergamo 1958

F. HASKELL, *Algarotti and Tiepolo's 'Banquet of Cleopatra'*, in "The Burlington Magazine", vol. 100, 663, giugno, 1958, pp. 212-215

N. IVANOFF, *Vincenzo da Canal critico della pittura italiana*, in "Arte Veneta", 25-28, 1958, pp. 117-118

G.M. PILO, *La "Via Crucis" del Wagner*, in "Emporium", CXXVII, 757, 1958, pp. 13-16

*La palazzina di caccia di Stupinigi*, a cura di M. Bernardi, Torino 1958

## 1958-1959

G.M. PILO, *Francesco Zugno*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", 2, 1958-1959, pp. 324-378

L. PUPPI, *Disegni veneti al Museo di Belle Arti di Budapest*, in "Arte Veneta", XIII-XIV, 1958-1959, pp. 288-292

## 1959

M. BERNARDI, *Il Real Palazzo di Torino*, Torino 1959

I. FENYÖ, *Disegni veneziani nel Museo di Belle Arti di Budapest*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae", VI, 1-2, 1959, pp. 87-133

*Dipinti italiani del Sei e Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 18-25 ottobre 1959), prefazione di L. BECHERUCCI, Firenze 1959

## 1960

A. GRISERI, *L'ultimo tempo dell'Amigoni e il Nogari*, in "Paragone", 123, 1960, pp. 21-26

M. LEVEY, *Two Paintings by Tiepolo from the Algarotti Collection*, in "The Burlington Magazine", Vol. 102, 687, giugno, 1960, pp. 250-257

N. IVANOFF, *Guido Ludovico di Vernansal e le relazioni artistiche franco-venete nel primo Settecento*, in "Critica d'arte", V, 37, 1960, pp. 446-457

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960

*Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, ottobre 1960), Venezia 1960

## 1961

M. BERNARDI, *Capolavori d'arte in Piemonte*, Torino 1961

M. CHECCHI, L. GAUDENZIO, L. GROSSATO, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961

A. GRISERI, *Il "Rococò" a Torino e Giovan Battista Crosato*, in "Paragone", XII, 135, 1961, pp. 42-65

L. MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte. Dalle origini al periodo romantico*, Torino 1961

F.N. SHAPLEY, *The Samuel H. Kress Collection. A catalog of European paintings and sculpture*, Miami 1961

*Mostra di Disegni Veneti dell'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1961) a cura di O. BENESCH con la collaborazione di K. OBERHUBER, presentazione di G. FIOCCO, Venezia 1961

## 1962

A. BALLARIN, *Pittura veneziana a Londra*, in "Arte Veneta", XVI, 1962, pp. 239-241

R. BOSSAGLIA, *I fratelli Galliari pittori*, Milano 1962

T. CROMBIE, *Baroque and Rococò at the Hazlitt Gallery*, in "Apollo", LXXVI, 1962, p. 288

A. MORASSI, *A complete catalogue of the paintings of Giambattista Tiepolo*, Londra 1962

## 1963-1982

A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino 1963-1982

## 1963

N. GABRIELLI, *Aggiunte a Giovan Battista Crosato*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, 3 voll., Roma 1963, III, p. 359

A. GRISERI, *La pittura*, in *Mostra del Barocco Piemontese. II. Pittura. Scultura. Arazzi*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963) a cura di V. VIALE, Torino 1963, pp. 1-17

M. VIALE FERRERO, *La scenografia del Settecento e i fratelli Galliari*, Torino 1963

*Mostra del Barocco Piemontese. I. Le sedi. Architettura. Scenografia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963) a cura di V. VIALE, Torino 1963

*Mostra del Barocco Piemontese. II. Pittura. Scultura. Arazzi*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963) a cura di V. VIALE, Torino 1963

#### **1964**

M. BERNARDI, *Barocco piemontese*, Torino 1964

E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964

L. MENEGAZZI, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia 1964

E.A. SAFARIK, *Il Settecento veneziano nelle collezioni cecoslovacche*, in "Arte Veneta", XVIII, 1964, pp. 110-118

*Maestri italiani del '600 e del '700. Relarte – Relazioni internazionali d'arte*, catalogo della mostra (Milano, Palazzetto Serbelloni, 25 ottobre-15 novembre 1964), Milano 1964.

#### **1965**

M. BERNARDI, *Torino*, Torino 1965

N. GABRIELLI, *La Galleria Sabauda a Torino*, Roma 1965

K. GARAS, *Allegorie un Geschichte in der Venezianischen Malerei des 18 Jahrhunderts*, in "Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungariae", XI, 1965, pp. 275-302

T. PIGNATTI, *Tesori di Ca' Rezzonico*, Milano 1965

*Accessions of American and Canadian Museums*, in "The Art Quarterly", XXVI, 1963, p. 265

#### **1966**

N. GABRIELLI, *Stupinigi Museo dell'arredamento*, Torino 1966

A. GRISERI, *Inediti per il disegno veneto del '600 e '700*, in "Arte Veneta", XX, 1966, pp. 177-189

G. MARIACHER, *Ca' Rezzonico. Guida illustrata*, Venezia 1966

G. MAZZOTTI, *Le ville venete*, Roma 1966

J.P. MINGUET, *Esthétique du Rococò*, Paris 1966

R. PALLUCCHINI, *Postilla al Bencovich*, in “Arte Veneta”, XX, 1966, pp. 271-274

G.M. PILO, *La mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli*, in “Arte Veneta”, XX, 1966, pp. 306-312

C. SEMENZATO, *Guida di Rovigo*, Vicenza 1966

L. TAMBURINI, *Giambattista Crosato*, in N. GABRIELLI, *Stupinigi Museo dell'arredamento*, Torino 1966, pp. 123-124

*Disegni di una collezione veneziana del Settecento*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1966) a cura di A. BETTAGNO, presentazione di G. FIOCCO, Venezia 1966

*Mostra della pittura veneta del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, chiesa di San Francesco, 28 agosto-13 novembre 1966) a cura di A. RIZZI, con un saggio introduttivo di R. PALLUCCHINI, Udine 1966

*3<sup>a</sup> mostra nazionale dell'antiquariato*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 7 maggio-29 maggio 1966), Roma 1966

### **1967**

F.L. GIBBONS, *The not so Reliable Venetian Hand*, in “The Burlington Magazine”, CIX, 1967, p. 418

A. GRISERI, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967

R. POMMER, *Eighteenth Century Architecture in Piedmont*, New York-London 1967

G. TESTORI, *Ceruti a confronto*, in *Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia Settentrionale*, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, febbraio-marzo 1967), a cura di L. MALLÈ-G. TESTORI, Torino 1967, pp. 21-43

### **1968**

L. MALLÈ, *Stupinigi. Un capolavoro del Settecento europeo tra barocchetto e classicismo: architettura, pittura, scultura, arredamento*, Torino 1968

A. MORASSI, *Prefazione*, in M. PRECERUTTI GARBERI, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, prefazione di A. MORASSI, Milano 1968, pp. 7-30

A. PALLUCCHINI, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano 1968

M. PRECERUTTI GARBERI, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, prefazione di A. MORASSI, Milano 1968

L. TAMBURINI, *Le chiese di Torino. Dal Rinascimento al Barocco*, Torino 1968

### **1969**

M. BERNARDI, *Tesori d'arte antica in Piemonte*, Torino 1969



R. PALLUCCHINI, *I figuristi veneziani del Settecento a Palazzo Ducale*, in "Arte Veneta", XXIII, 1969, pp. 287-297

P. ZAMPETTI, *Gian Battista Crosato*, in *Dal Ricci al Tiepolo. I pittori di figura del Settecento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 giugno-15 ottobre 1969) a cura di P. ZAMPETTI, Venezia 1969, pp. 191-193

F. ZAVA BOCCAZZI, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, in "Arte Veneta", XXIII, 1969, pp. 273-286

*Dal Ricci al Tiepolo. I pittori di figura del Settecento a Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale, 7 giugno-15 ottobre 1969) a cura di P. ZAMPETTI, Venezia 1969

*The Lynch Collection: a selection*, catalogo della mostra (University Art Gallery-State University of New York, 20 aprile-8 maggio 1969), Binghamton (New York) 1969

### **1969-1970**

P. MATTAROLO, *Giambattista Crosato*, tesi di laurea, Università degli Studi di Padova, relatore R. Pallucchini, a.a. 1969-1970

L. PADOAN URBAN, *Catalogo delle opere di Giambattista Canal (1745-1825)*, in "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXVIII, 1969-1970, pp. 41-134

### **1970**

L. MALLÈ, *I Musei Civici di Torino. Acquisti e doni, 1966-1970*, Torino 1970

L. MALLÈ, *Palazzo Madama in Torino*, 2 voll, Torino 1970

C. TELLINI PERINA, *Giuseppe Bazzani*, Firenze 1970

M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970

*Tiepolo. Zeichnungen von Giambattista, Domenico und Lorenzo Tiepolo aus der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, aus württembergischem Privatbesitz und dem Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg*, catalogo della mostra (Stuttgart Graphische, Sammlung, Staatsgalerie, 20 settembre-30 novembre 1970), Stuttgart 1970

### **1971**

N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino 1971

P. MATTAROLO, *La formazione emiliana di Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 194-204

A. MORASSI, *A 'Scuola del nudo' by Tiepolo*, in "Master Drawings", 9, 1971, pp. 43-50

R. PALLUCCHINI, *Il Settecento veneziano all'Orangerie*, in "Arte Veneta", XXV, 1971, pp. 323-333

A.P. ZUGNI TAURO, *Gaspare Diziani*, Venezia 1971

*Disegni del manierismo e Barocco nell'Italia Settentrionale*, catalogo della mostra (Milano, Artelevi) a cura di G. NEERMAN, Milano 1971

*Venise au dix-huitième siècle: peintures, dessins et gravures des collections françaises*, catalogo della mostra (Paris, Musée de l'Orangerie, 21 settembre – 29 novembre 1971), Paris 1971

## 1972

B.B. FREDERICKSEN, F. ZERI, *Census of pre-nineteenth-century Italian paintings in North American public collections*, Cambridge (Mass.) 1972

K. GARAS, *Les oeuvres de Giambettino Cignaroli e de Pietro Rotari en Hongrie*, in "Bulletin de Musée Hongrois des Beaux-Arts", 39, 1972, pp. 77-100

N. IVANOFF, *Brusaferro Girolamo*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, pp. 682-683

G. PAVANELLO, *L'autobiografia e le memorie di Giovanni Carlo Bevilacqua*, Venezia 1972 ("Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", XXXV, fasc. IV)

R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1972 (ed. consultata Torino 1993)

## 1973

L. CABUTTI, *Palazzo Madama. Museo Civico d'arte antica*, Torino 1973

L. MORETTI, *La data degli Apostoli della chiesa di San Stae*, in "Arte Veneta", XXVII, 1973, pp. 318-319

F.R. SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress collection. Italian schools XVI-XVIII century*, London 1973

*I maestri della pittura veneta del '700*, catalogo della mostra (Gorizia, palazzo Attems, 27 ottobre 1973-6 gennaio 1974) cura di A. RIZZI, Milano 1973

## 1974

A. RIZZI, *Mojstri Beneskega Slikazstva-18. Stoletja*, catalogo della mostra (Lubiana, Narodna Galerija, 25 gennaio-3 marzo 1974), Lubiana 1974

L. MALLÈ, *Le arti figurative in Piemonte. Dal secolo XVII al secolo XIX*, Torino 1974

G.M. PILO, *Capolavori riscoperti, restaurati e restituiti alla cultura: dipinti del Seicento e del Settecento*, in "Il Noncello", 39, 1974, pp. 107-126

*Catalogo provvisorio delle opere esposte. Museo Civico di Pordenone, Sezioni d'Arte, Palazzo Ricchieri*, catalogo della mostra (Pordenone, Museo Civico Palazzo Ricchieri, gennaio 1974) a cura di G.M. PILO, Pordenone 1974

## 1975

I. CHIAPPINI DI SORIO, *Affreschi settecenteschi veneziani*, in "Notizie da Palazzo Albani", 4, 1975, pp. 38-43

I. CHIAPPINI DI SORIO, T. PIGNATTI, *Il restauro dell'affresco del Crosato a Ca' Rezzonico*, in "Bollettino dei Musei Civici Veneziani", 1-2, 1975, pp. 1-8

E. FAVARO, *L'arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975

### 1975-1976

G.C. SCIOLLA, *Appunti per la storia della fortuna di Rembrandt in Italia nel Sei e Settecento*, in "Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino", 110, 1975-76, pp. 143-158

### 1976

E. BASSI, *Palazzi di Venezia*, Venezia 1976

A.E. KURNETA, *The Palazzo Loredan in Campo Santo Stefano: counter-currents in Sixteenth Century Venetian architecture*, Boston Univ. 1976, (ed. Ann Arbor 1983)

B. MAZZA, *La vicenda dei "Tombeaux des Princes": matrici, storia e fortuna della serie Swiny tra Bologna e Venezia*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 10, 1976, pp. 79-102, 141-151

J. MCANDREW, *Palazzo Rezzonico. A study of its Architecture*, in "Apollo", gennaio, 105, 1977, pp. 8-16

G. PAVANELLO, *Gli affreschi di palazzo Mussato*, in "Padova e la sua provincia", XXII, 1976, p. 3-5

G.M. PILO, *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del Settecento*, Pordenone 1976

U. RUGGERI, *Disegni veneti del Settecento nella Biblioteca Ambrosiana*, Vicenza 1976

*Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recuperi e restauri 1968-1976*, catalogo della mostra (Vercelli, Civico Museo Francesco Borgogna, maggio-settembre 1976), Torino 1976.

### 1977

G. BRESCIANI ALVAREZ, *L'architettura civile del barocco a Padova*, in *Padova. Case e palazzi*, a cura di L. PUPPI-F. ZULIANI, Vicenza 1977, pp. 141-179

E. MARTINI, *Pittura veneta dal Ricci al Guardi*, Venezia 1977

R. ROLI, *Pittura bolognese. 1650 – 1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977

### 1978

M. ASHTON, *Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg*, in "Art Bulletin", 60, marzo, 1978, pp. 109-125

A. BLUNT, A. LAING, C. TADGELL, K. DOWNES, *Baroque & Rococò. Architecture & Decoration*, London 1978

E. MARTINI, *Paolo Pagani, Francesco Pittoni, Nicolò Bambini e il Crosato nella chiesa veneziana delle Eremita*, in "Notizie da Palazzo Albani", 7, 1978, pp. 84-89

M. VIALE FERRERO, *Giovanni Battista Crosato e la sua attività di scenografo al teatro regio di Torino*, in *Venezia e il melodramma*, a cura di M.T. MURARO, Firenze 1978, pp. 47-62

F. ZAVA BOCCAZZI, *Il Settecento*, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, prefazione di R. PALLUCCHINI, testi di F. D'ARCAIS, F. ZAVA BOCCAZZI, G. PAVANELLO, 2 voll., Venezia 1978, I, pp. 39-96

*Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, prefazione di R. PALLUCCHINI, Testi di F. D'ARCAIS, F. ZAVA BOCCAZZI, G. PAVANELLO, 2 voll., Venezia 1978

*Il Museo civico di Bassano del Grappa. Dipinti dal XIV al XX secolo*, a cura di L. MAGAGNATO, B. PASSAMANI, Vicenza 1978

### 1979

A. GRISERI, *Juvarra e Bellotto illuminista sui ponti di Torino*, in "Arte Veneta", XXXIII, 1979, pp. 87-94

F. ZAVA BOCCAZZI, *Pittoni*, Venezia 1979

*Drawings in Swedish Public Collection. III. Italian Drawings. Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa*, a cura di P. BJUSTRÖM, Stockholm 1979

*Gli Uffizi. Catalogo generale*, Firenze 1979

### 1980

A. BREJON DE LAVERGNEE, *Dijon, Musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris 1980

M. BRUSATIN, *Venezia nel Settecento: stato, architettura, territorio*, Torino 1980

M. LUCCO, *Commento alle tavole*, in *Dipinti e sculture del Museo di Treviso*, Roma 1980

E. NOÈ, *Rezzonicorum cineres. Ricerche sulla collezione Rezzonico*, in "Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e di storia dell'arte", III, 1980, pp. 173-306

V. MARKOVA, *Novye atribucii proizvedenij zapadnoevroperiskoj živopisi v muzejach SSSR*, in "Muzej", 1, 1980, pp. 43-48

M. VIALE FERRERO, *Storia del Teatro Regio di Torino. III. La scenografia dalle origini al 1936*, Torino 1980

*Disegni antichi del Museo Correr di Venezia. I*, catalogo a cura di T. PIGNATTI, con la collaborazione di F. PEDROCCO, Venezia 1980

*Inventario trivese. Fonti e documenti figurativi*, catalogo della mostra (Trino, Chiesa della Confraternita dell'Orazione e Morte, 17 maggio -15 giugno 1980), a cura di A. BARBERO-C. SPANTIGATI, Torino 1980

*Venetische Malerei. Meisterwerke des 18. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Esslingen, Galerie, 24 febbraio-4 maggio 1980) a cura di A. RIZZI, Milano 1980

## 1981

A. GRISERI, *Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento*, in *Storia dell'Arte italiana. Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. ZERI, Torino 1981, vol. IV, parte I, pp. 526-595

S. MARINELLI, *Federico Bencovich: un disegno della pala di San Sebastiano*, in *Per A.E. Popham*, Parma 1981, pp. 235-241

A. NIERO, *Architetti e pittori nell'isola di S. Servolo: precisazioni e recuperi*, in "Arte Veneta", XXXV, 1981, pp. 237-240

R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, 2 voll., Milano 1981

## 1982

B. AIKEMA, *Pietro Vecchia e i Gesuiti*, in *"Le ricche miniere della pittura veneziana": studi sulla pittura veneta del Seicento*, a cura di V. SGARBI, Roma 1982, pp. 119-136

A. MARIUZ, *L'opera completa del Piazzetta*, presentazione di R. PALLUCCHINI, Milano 1982

V. MARKOVA, *Inediti della pittura veneta nei musei dell'U.R.S.S. (I)*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 13, 1982, pp. 11-31, 91-130

E. MARTINI, *La pittura del Settecento Veneto*, Udine 1982

## 1983

N.S. HARRISON, *The paintings of Giambattista Crosato*, Univ. Georgia 1983 (Ann Arbor 1984)

S. HARRISON, *A drawing by Crosato*, in "Arte Veneta", XXXVII, 1983, pp. 208-209

R. PALLUCCHINI, *Consuntivo su Federico Bencovich*, in *Barocco in Italia e nei paesi slavi del Sud*, a cura di V. BRANCA e S. GRACIOTTI, Firenze 1983 ("Civiltà Veneziana: Studi", 37), pp. 187-203

A. PAOLINO, *Per uno studio della raccolta di dipinti dell'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista della città di Torino*, in "Studi Piemontesi", 12, 1983, pp. 80-92

## 1984

L. LANZI, *Viaggio del 1793 per Genovesato e il Piemontese pittori specialmente di questi due stati e qualcosa de' suoi musei*, a cura di G.C. SCIOLLA, Treviso 1984

P. ROSENBERG, *Quelques dessins ayant appartenu au "collecteur vénitien credible"*, in "Arte Veneta", XXXVIII, 1984, pp. 168-172

A. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano 1984

## 1985

F. D'ARCAIS, *Crosato, Giovanni Battista*, ad vocem, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, Roma 1985, pp. 238-241

U. RUGGERI, *Per Angelo Trevisani*, in "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 168-169

A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in "Arte Veneta", XXXIX, 1985, pp. 101-113

E. MERKEL, *Il mecenatismo artistico dei Loredan e il loro palazzo a Santo Stefano*, in *Palazzo Loredan e l'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, a cura di E. BASSI, R. PALLUCCHINI, Venezia 1985, pp. 53-81

L. VANZETTO, *I ricchi e i peggiori. Costante Gris e la fondazione del primo pellagrosario italiano, Mogliano Veneto 1883*, Abano Terme 1985

*Rassegna di dipinti antichi dal XV al XVIII secolo. Galleria d'Orlane*, catalogo della mostra (Vignola, Rocca Medievale, 28 settembre – 13 ottobre 1985) a cura di U. BOCCHI, Vignola 1985

## 1986

M. LEVEY, *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Milano 1986

A. MARIUZ, *Per Angelo Trevisani pittore "di vaga e soda maniera"*, in "Arte Veneta", XL, 1986, pp. 108-116

M. MOLLENHAUER HANSTEIN, *Giuseppe Angeli und die venezianische malerei des Settecento*, Bonn 1986

G.M. PILO, *Giambattista Crosato*, in *Pittura veneta del '600 e del '700*, catalogo della mostra (Padova, Copercini-Giuseppin Antichità, 27 novembre – 22 dicembre 1986) a cura di F. COPERCINI-A. GIUSEPPIN, Padova 1986, pp. 29-33

M. MURARO, *Civiltà delle ville venete*, fotografie di P. Marton, Udine 1986

G. ROMANELLI, F. PEDROCCO, *Ca' Rezzonico*, Milano 1986

M. VIALE FERRERO, *La Vittoria d'Imeneo (1750): una festa musicale di Galuppi e l'organizzazione spettacolare*, in *Galuppiana 1985. Studi e ricerche*, atti del convegno internazionale (Venezia, 28-30 ottobre 1985) a cura di M.T. MURARO, F. ROSSI, Firenze 1986 ("Quaderni della rivista italiana di musicologia"), pp. 301-326

## 1987

G. GRITELLA, *Stupinigi. Dal progetto di Juvarra alle premesse neoclassiche*, Modena 1987

L. MORETTI, *Notizie su Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", XLI, 1987, pp. 217-218

C. MOSSETTI, *La politica artistica di Carlo Emanuele III*, in *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, a cura di S. PINTO, Torino, 1987, pp. 11-32

*The Settecento. Italian Rococò and Early Neo-Classical Painting 1700-1800*, catalogo della mostra (London, Matthiesen Art Gallery, 4 novembre-20 dicembre 1987), con saggi di F. Russel, C. Mc Corquodale, E. Bowron, C. Whistler, London 1987

## 1988

G. BELTRAME, *Ponte di Brenta da ieri a oggi*, Padova 1988

- L. BORELLO, *La consolata: un santuario, una città*, prefazione di A. GRISERI, Torino 1988
- A. BREJON DE LAVERGNEE, N. VOLLE, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1988
- ANG. GRISERI, *Un inventario per l'esotismo. Villa della Regina 1755*, Torino 1988 ("Biblioteca di Studi Piemontesi")
- P.O. KRÜCKMANN, *Federico Bencovich 1677-1753*, Hildesheim-Zürich-New York 1988
- G. SESTIERI, *La pittura del Settecento*, Torino 1988 ("Storia dell'Arte in Italia")
- S. SPONZA, *Dipinti e sculture. San Servolo*, in *Il patrimonio artistico della Provincia di Venezia*, Venezia 1988, p. 157
- Seicento. Le siècle de Caravage dans les collections françaises*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 11 ottobre 1988 - 2 gennaio 1989; Milano, Palazzo Reale, marzo-aprile 1989) a cura di A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE, Paris 1988
- 1988-1989**
- G. EWALD, *Acquisti recenti di pittura italiana del Settecento per la galleria statale di Stoccarda*, in "Labyrinthos", 7/8, 1988/89, pp. 277-299
- 1989**
- A. AGUSTI, *Bencovich, Federico*, ad vocem, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, 2 voll., Milano 1989, II, pp. 620-621
- B. AIKEMA, *La pittura del Settecento a Venezia*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, 2 voll., Milano 1990, I, pp. 169-206
- M. DI MACCO, *I pittori "napoletani" a Torino: note sulla committenza negli anni di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. GRISERI, G. ROMANO, Chieri 1989, pp. 267-322
- A. GRISERI, *I nuovi protagonisti della decorazione*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. GRISERI, G. ROMANO, Chieri 1989, pp. 229-268
- A. GRISERI, *Juvarra regista di una rivoluzione di gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. GRISERI, G. ROMANO, Chieri 1989, pp. 11-52
- F. LANDOLFI, *Piemonte*, in *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. GREGORI, Bergamo 1989, pp. 202-209
- S. MARINELLI, *Le Venezie*, in *Pittura murale in Italia. Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. GREGORI, Bergamo 1989, pp. 156-167
- F. ROSSI, *Accademia Carrara. 2. Catalogo dei dipinti sec. XVII-XVIII*, Milano 1989
- C. TORRESAN, *Crosato, Giambattista*, ad vocem, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, 2 voll., Milano 1989, p. 666

## 1990

M. DI MACCO, *La pittura del Settecento in Piemonte*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, 2 voll., Milano 1990, I, pp. 33-42

G. FOSSALUZZA, *La pittura a Padova nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, I, a cura di G. BRIGANTI, 2 voll., Milano 1990, I, pp. 159-168

A. GRISERI, *Fortuna del collezionismo dei disegni a Torino*, in *Nuove ricerche in margine alla mostra Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, atti del convegno internazionale di studi (Torino, Vigna di Madama Reale, 24-25 ottobre 1990) a cura di G.C. SCIOLLA, Torino 1990, pp. 70-82

E. MANZATO, *La pittura del Settecento a Treviso*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. BRIGANTI, 2 voll., Milano 1990, I, pp. 209-217

L. URBAN PADOAN, *Per l'avvio ad uno studio su Fabio Canal (1701-1767) e su uno sconosciuto paesaggista: il N.H. Francesco Antonio Canal*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 17, 1990, pp. 153-161, 323-337

## 1991

G. BERGAMINI, S. TAVANO, *Storia dell'Arte nel Friuli Venezia Giulia*, Reana del Pojale 1991.

S. VON LANGEN, *Die Fresken von Crosato in Turin*, München 1991

*L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino. 1740-1990*, catalogo della mostra (Torino, Teatro Regio, 16 maggio-29 settembre 1991) a cura di A. BASSO, Milano 1991

## 1991-1994

C. SARTORI, *I libretti italiani dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, 6 voll., Cuneo 1991-1994

## 1992

V. BIRKE-J. KERTÉSZ, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina*, 4 voll., Wien-Köln-Weimar 1992

G. CORNINI-M. SERLUPI CRESCENZI, *Il Settecento*, in *Pinacoteca Vaticana. Nella pittura l'espressione del messaggio divino nella luce la radice della creazione pittorica*, Milano 1992, pp. 363-402

E. MARTINI, *Pittura veneta ed altra italiana dal XV al XIX secolo*, Rimini 1992

A. PIETROPOLLI, *Giambattista Crosato*, in "Restauri di Marca", giugno, 1992, pp. 23-24

*Alte Meister. Staatsgalerie Stuttgart*, catalogo a cura di R. KLAPPROTH, Stuttgart 1992

## 1993

M. GEMIN-F. PEDROCCO, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia 1993

A. GRISERI, *Dell'interpretazione della natura: da Juvarra all'illuminismo*, in "Arte Documento", 7, 1993, pp. 24-28



A. GRISERI, *I Galliari e l'unità delle arti nel Settecento*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani del Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G.C. SCIOLLA, V. TERRAROLI, Pavia 1994, pp. 13-17

A. MARIUZ, *Opere sacre di Giambattista Crosato*, in "Arte Veneta", 45, 1993, pp. 87-91

A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *Le decorazioni settecentesche della villa e del palazzo dei Baglioni*, in "Arte Veneta", 44, 1993, pp. 48-61

S. ONGPIN, *An exhibition of Master Drawings*, catalogo della mostra (Londra, Colnaghi, 30 giugno- 9 luglio 1993), Londra 1993

M.T. ROSSETTI RIONDATO, *Ca' Ponte piccolo mondo antico*, in "Padova e il suo territorio", VIII, 1993, pp. 13-15

A. ZANELLA, *Corrado Giaquinto tra Conca e Trevisani, tra il teatro e la scultura : appunti sulla cultura figurativa romana nel secondo quarto del XVIII secolo*, in *Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, 23 aprile-20 giugno 1993), Milano 1993, pp. 107-110

#### **1994**

D. FERRIANI, *Ascoli Piceno. Pinacoteca Civica*, Bologna 1994

A. GRISERI, *I Galliari e l'unità delle arti nel Settecento europeo*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di R. Bossaglia*, a cura di G.C. SCIOLLA-V. TERRAROLI, Pavia 1994, pp. 13-17

A. PAOLINO, *Benefattori insigni e committenze artistiche dell'Ospedale Maggiore di S. Giovanni Battista della Città di Torino*, in "Studi Piemontesi", 23, 1994, pp. 131-144

G. SESTIERI, B. DAPRÀ, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e "cronista" napoletano*. Milano 1994

A. SCARPA SONNINO, *Jacopo Amigoni*, Soncino 1994

#### **1995**

S. ALPERS, M. BAXANDALL, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Torino 1995

U. BERTAGNA, W. CANAVESIO, *Un disegno progettuale per il palazzo Birago di Borgaro in Torino*, in "Studi Piemontesi", 24, 1995, pp. 123-126

M. LUCCO, *La pittura (II)*, in *Storia di Venezia. Temi. L'arte. II*, Roma 1995, pp. 385-441

R. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento. I*, Milano 1995

G. TONETTO, A. BELLINI, *Treviso in campagna. Popolazione, ville e memorie*, Villorba (TV) 1995

*Museo Mallè*, a cura di E. RAGUSA, Dronero 1995

*Restituzioni '95. Opere restaurate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 16 settembre - 31 ottobre 1995), Vicenza 1995

*Splendori del Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Rezzonico, Gallerie dell'Accademia, Palazzo Mocenigo, 26 maggio-30 luglio 1995) a cura di G. NEPI SCIRÈ, G. ROMANELLI, Milano 1995

## 1996

B. AIKEMA, *Tiepolo e la sua cerchia. L'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*, catalogo della mostra (Cambridge, Harvard University Art Museum, 12 ottobre-10 dicembre 1996; New York, Pierpont Morgan Library, 17 gennaio-13 aprile 1997), Venezia 1996

E. CAVALLINI, *Ancora su Ca' Ponte*, in "Padova e il suo territorio", 64, 1996, pp. 33-35

A. GRISERI, *Aequa potestas "tra architettura e pittura"*, in *Stupinigi: luogo d'Europa*, a cura di R. GABETTI e A. GRISERI, Torino 1996, pp. 59-82

S. HARRISON KAUFMAN, *Crosato, Giovanni Battista*, ad vocem, in *The Dictionary of Art*, London 1996, vol. 8, pp. 192-193

M. LEVEY, *La pittura a Venezia nel Settecento*, Milano 1996

C. MOSSETTI, *Allegorie delle Glorie e delle Virtù Regie*, in *Il tesoro della città: opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, catalogo della mostra di Torino (Stupinigi, Museo dell'Arredamento, 31 marzo-8 settembre 1996) a cura di S. PETTENATI, G. ROMANO, Torino 1996, pp. 149-150

R. PALLUCCHINI, *La Pittura nel Veneto. Il Settecento. II*, Milano 1996

*Giambattista Tiepolo. Forme e colori. La Pittura del Settecento in Friuli*, catalogo della mostra (Udine, chiesa di San Francesco, 14 settembre-31 dicembre 1996) a cura di G. BERGAMINI, Milano 1996

*Italies. Peintures des musées de la région Centre*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts; Orléans, Musée des Beaux-Arts; Chartres, Musée des Beaux-Arts, 23 novembre 1996-3 marzo 1997) a cura di A. GILET, E. MOINET, H. SUEUR, Paris 1996

*Stupinigi: luogo d'Europa*, a cura di R. GABETTI e A. GRISERI, Torino 1996

## 1997

B. BREJON DE LAVERGNEE, *Catalogue des dessins italiens. Collections du Palais des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1997

M. DE GRASSI, *Giovanni Marchiori appunti per una lettura critica*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 21, 1997, pp. 123-155

R. DE MARCHI, *Manutenzione restauri alla Villa. Prime considerazioni sugli interventi fra il XIX e il XX secolo*, in *Villa della Regina. Diario di un cantiere in corso*, a cura di C. MOSSETTI, Torino 1997, pp. 194-203

A. MARIUZ, *Gli amori di Rinaldo e Armida nell'interpretazione di Giambattista Tiepolo*, in *Formazione e Fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*, atti del convegno di studi (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995) a cura di L. BORSETTO, B.M. DA RIF, Venezia 1997, pp. 211-242

A. MARIUZ, G. PAVANELLO, *I Palazzi veneziani: la grande decorazione*, in *Venezia l'arte nei secoli*, 2 voll., a cura di G. Romanelli, Udine 1997, II, pp. 580-639

C. MOSSETTI, *Affrontare una vicenda complessa: problemi e verifiche*, in *Villa della Regina. Diario di un cantiere in corso*, a cura di C. MOSSETTI, Torino 1997, pp. 43-64

G. PAVANELLO, *Schedule sei e settecentesche*, in "Arte in Friuli, Arte a Trieste", 1997, 16-17, pp. 63-108

P. PIATTO CINGANO, *Ca' Mussato. Da nobile dimora a sede scolastica*, in "Padova e il suo territorio", 66, 1997, pp. 19-23

*Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e del Settecento*, a cura di D. BANZATO, A. MARIUZ, G. PAVANELLO, Milano 1997

*Tiepolo i tiepoleschi w zbiorach polskich rysunki, ryciny, obrazy*, catalogo della mostra (Varsavia, Museum Narodowe, 19 settembre – 30 ottobre 1997; Cracovia, Zamek Kròlewski na Waweln, 16 gennaio – 22 febbraio 1998) a cura di J. GUZE, Warszawa 1997

*Villa della Regina. Diario di un cantiere in corso*, a cura di C. MOSSETTI, Torino 1997

## 1998

F. MAGANI, *Dipinti e sculture dal XVII al XVIII secolo*, in *Il Museo Civico di Bassano del Grappa*, a cura di M. GUDERZO, Milano 1998, pp. 47-63

E. MARTINI, *Note sul Settecento veneziano: Sebastiano Ricci, Pellegrini e Crosato*, in "Arte Documento", 12, 1998, pp. 111-117

B. MAZZA, *Algarotti e lo spirito cosmopolita di Tiepolo*, in *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno internazionale di Studi (Venezia-Vicenza-Udine-Parigi, 29 ottobre-4 novembre 1996), a cura di L. PUPPI, 2 voll., Venezia 1998, I, pp. 411-419

F. MONTECUCCOLI DEGLI ERRI, *Venezia 1745-1750: case (e botteghe) di pittori, mercanti di quadri, incisori, scultori, architetti, musicisti, librai, stampatori ed altri personaggi veneziani*, in "Ateneo Veneto", N.S., 36, 1998, pp. 63-140

G. PAVANELLO, *I Rezzonico: committenza e collezionismo tra Venezia e Roma*, in "Arte Veneta", 52, 1998, pp. 87-111

U. RUGGERI, *Nuovi disegni dalla collezione della Reliable Venetian Hand*, in *Per Luigi Grassi: disegni e disegni*, a cura di A. FORLANI TEMPESTI, Rimini 1998, pp. 288-296

## 1998-1999

N. MANFRIN, *I dipinti della collezione Manfrin*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Padova, relatore A. Mariuz, anno accademico 1998/1999

## 1999

K. CHRISTIANSEN, *Tiepolo, Theater, and the Notion of Theatricality*, in "The Art Bulletin", 81, 1999, pp. 665-692

A. GOTTDANG, *Die getäuschte Erwartung. Witz und Ironie bei Giambattista Tiepolo*, in "Artibus et historiae", 40 (XX), 1999, pp. 151-168

M. KUNZE, *Crosato, Giovanni Battista*, ad vocem, in *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 22, München-Leipzig 1999, pp. 428-429

F. MAGANI, *I pittori di Vincenzo da Canal: Liberi, Dorigny, Lazzarini, Molinari e Bellucci*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, a cura di G.M. PILO, Venezia 1999, pp. 168-173

G. PAVANELLO, *Schedule settecentesche: da Tiepolo a Canova*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 18-19, 1999, pp. 53-114

U. RUGGERI, *Nuove opere di Angelo Trevisani*, in *Ex fumo lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, 2 voll., Budapest 1999, II, pp. 53-60

## 2000

D. APOLLONI, *Pietro Monaco e la raccolta di cento dodici stampe di pitture della storia sacra*, prefazione di A. MARIUZ, Monfalcone 2000

A. MARIUZ, *Ateliers veneziani del Settecento*, in *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2000, pp. 4-33

*Il disegno italiano antico. Artisti e opere dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M. DI GIAMPAOLO, Milano 2000

*Il genio delle Alpi. Capolavori pittorici del Rococó europeo*, catalogo della mostra (Gorizia, Civico Museo del Castello, 21 dicembre 2000–31 marzo 2001) a cura di A. ANTONELLO, s.l. 2000

*La collezione di disegni di Enrico Galluppi da raccolta amatoriale a collezione del Museo*, catalogo della mostra (Urbania, Biblioteca e Civico Museo, 7 maggio-15 giugno 2000) a cura di F. PAOLI, Urbino 2000

## 2001

E. BRUERA, *Il monastero della Visitazione*, in *Il Settecento religioso nel Pinerolese*, atti del convegno (Pinerolo, 7-8 maggio 1999) a cura di A. BERNARDI, M. MARCHIANDO PACCHIOLA, G. GRADO MERLO, P. PAZÈ, Pinerolo 2001, pp. 301-337

S. COLONNA PRETI, S. COLONNA PRETI, *L'architetto Francesco Maria Preti di Castelfranco Veneto (1701-1774)*, catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Galleria del Teatro Accademico e Palazzetto Preti, 15 dicembre 2001-24 febbraio 2002), Castelfranco Veneto 2001

M. DE VINCENTI, S. GUERRIERO, *Gli stucchi di Villa Maruzzi-Marcello a Levada di Piombino Dese*, in *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII. Storia, tecnica, interconnessioni*.

atti del convegno internazionale (Passariano-Udine 24-26 febbraio 2000) a cura di G. BERGAMINI, P. GOI, Udine 2001, pp.187-198

G. MAZZOCCHI, *Guida della Pinacoteca Civica di Ascoli Piceno*, a cura di S. PAPETTI, Ascoli Piceno, 2001

*Il Museo Civico d'Arte di Pordenone*, a cura di G. GANZER, saggi di G. BRUNETTIN, G. GANZER, G. PAVANELLO, Vicenza 2001

*Ville venete: la provincia di Padova*, a cura di N. ZUCHELLO, Venezia 2001

## 2002

F. GABETTI, *Filippo Juvarra alla corte di Torino: l'architetto e la città*, in *Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. RICUPERATI, Torino 2002, pp. 969-994

A. GRISERI, *Dalla reggenza a Vittorio Amedeo II. Le arti per il titolo regio*, in *Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. RICUPERATI, Torino 2002, pp. 995-1011

B.A. KOWALCZYK, *Rembrandt e Venezia nel Settecento: collezionisti-pittori-incisori*, in *Rembrandt: dipinti, incisioni e riflessi sul '600 e '700 italiano*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 ottobre 2002-6 gennaio 2003) a cura di E. HINTERDING, Ginevra 2002, pp. 335-371

V. MARKOVA, *State Pushkin Museum of Fine Arts. Italy XVII-XX centuries. Collection of painting*, Mosca 2002

E. MARTINI, *Pinacoteca Egidio Martini a Ca' Rezzonico*, Venezia 2002

C. MOSSETTI, *Approfondimenti sul Settecento a Torino e nei cantieri di restauro*, in *Storia di Torino. IV. La città fra crisi e ripresa (1630-1730)*, a cura di G. RICUPERATI, Torino 2002, pp. 995-1011

A. PIETROPOLLI, *Gerolamo Brusaferrero dipinti e disegni*, Padova 2002

U. VON HEYL, *Giambattista Mengardi 1738-1796: Umbruch zum Klassizismus in der venezianischen Malerei*, Hildesheim 2002

G.C. SCIOLLA, *Letteratura ed istituzioni artistiche*, in *Storia di Torino. V. Dalla città razionale alla crisi dello Stato d'Antico Regime*, a cura di G. RICUPERATI, Torino 2002, pp. 757-778

L. ZAGGIA, *Giacomo Leonardis incisore di riproduzione*, in *Giacomo Leonardis incisore*, catalogo della mostra (Palmanova, Polveriera napoleonica di Contrada Foscarini, 15 settembre-20 ottobre 2002) a cura di G. BERGAMINI, G. DEL FRATE, Tavagnacco (Udine) 2002, pp. 39-42

*Chiesa dei Gesuiti. Arte e devozione*, testi di S. BRANCA SAVINI, A. GALLO, Venezia 2002

## 2003

A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Un tableau de Giambattista Crosato au Musée de Kiev*, in *Venezia Le Marche e la civiltà Adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti* (“Arte e Documento 17/19”), a cura di I. CHIAPPINI DI SORIO, Monfalcone 2003, pp. 504-505

G. PAVANELLO, *Temi mitologici nella decorazione monumentale veneziana fra Sei e Settecento*, in *Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-6 luglio 2003; Salerno, Pinacoteca Provinciale, 19 luglio-19 ottobre 2003) a cura di M. ALBERTO PAVONE, Milano 2003, pp. 41-51

A.M. NEROZZI, *La chiesa delle Eremitte in contrà di San Trovaso a Venezia*, in *Venezia Le Marche e la civiltà Adriatica. Per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti* (“Arte e Documento 17/19”), a cura di I. CHIAPPINI DI SORIO, Monfalcone 2003, pp. 473-475

R. POMMER, *Architettura del Settecento in Piemonte. Le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, a cura di G. DARDANELLO, Torino 2003.

F. RIGON, *Villa Maruzzi Camerini Rigon. Carmignano del Brenta*, s.l. 2003

*Metamorfosi del mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-6 luglio 2003; Salerno, Pinacoteca Provinciale, 19 luglio-19 ottobre 2003) a cura di M. ALBERTO PAVONE, Milano 2003

## 2004

A.D. BASSO, C. SPAGNOL, *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano alla Giudecca*, in “Arte Veneta”, 61, 2004, pp. 269-290

M. DELL'OMO, *La cultura figurativa a Vercelli e nel Vercellese nel Settecento: nuove indagini*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Seicento e il Settecento*, a cura di V. NATALE, Biella 2004, pp. 139-158

R. DOMENICHINI, *Girolamo Mengozzi Colonna*, in “Saggi e Memorie di Storia dell'Arte”, 28, 2004, pp. 169-291

M.A. CHIARI MORETTO WIEL, *Note per un itinerario artistico*, in N.-E. VANZAN MARCHINI, *San Servolo e Venezia. Un'isola e la sua storia*, Venezia 2004

A. QUAZZA, *Arredi, strumenti e riti*, in *Il Palazzo dell'Università di Torino e le sue collezioni*, a cura di A. QUAZZA, G. ROMANO, Torino 2004, pp. 169-183

*Fondazione Cassamarca. Opere restaurate nella marca trevigiana 2000-2004*, a cura di G. FOSSALUZZA, Treviso 2004

*I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest*, a cura di M. CHIARINI, schede di M. CHIARINI e C. MACOVEI, Firenze 2004

*La gloria di Venezia. L'arte nel diciottesimo secolo*, catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 15 settembre-14 dicembre 1994; Washington, National Gallery of Art, 29 gennaio-23 aprile 1995) a cura di J. MARTINEAU, A. ROBINSON, Milano 1994

*Museo Civico di Arte Antica di Torino. Acquisti e doni 1971-2001*, a cura di E. PAGELLA, Torino 2004

#### **2004-2005**

M. MAGRINI, *Intorno a Tiepolo: Crosato, Diziani e Fontebasso*, in “Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti”, CLXIII, 2004-2005, pp. 139-192

#### **2005**

C. BRAIDA, P. CARLEVARO, *Di fronte ai problemi delle sacrestie*, in *La Consolata. Arti e mestieri. La civiltà della preghiera*, a cura di A. GRISERI-F. PERADOTTO, Torino 2005, pp. 109-112

A. CRAIEVICH, *Per Giambattista Crosato: un bozzetto e alcuni dipinti profani*, in “Arte Veneta”, 62, 2005, pp. 135-142

L. CROSATO LARCHER, *Gli affreschi delle ville del Terraglio dal Cinquecento all’Ottocento*, in *Il Terraglio. La storia, le ville e l’arte di un’antica via*, Treviso 2005, pp. 85-113

G. DARDANELLO, *Carlo Tartardini: percorso di uno scultore indipendente*, in *Sculture nel Piemonte del Settecento. “Di differente e ben intesa bizzarria”*, a cura di G. DARDANELLO, Torino 2005, pp. 29-118

M. DI MACCO, *Corrado Giaquinto a Torino*, in *Corrado Giaquinto il cielo e la terra*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana-Palazzo Romagnoli 9 dicembre 2005-15 marzo 2006) a cura di M. SCOLARO, Bologna 2005, pp. 53-62

A. GRISERI, *Arti e mestieri. La civiltà della preghiera*, in *La Consolata. Arti e mestieri. La civiltà della preghiera*, a cura di A. GRISERI, F. PERADOTTO, Torino 2005, pp. 15-68

E. HENIN, “*Iphigénie*” *ou la représentation voilée*, in “Studiolo”, 3, 2005, pp. 95-132

L. LEVI MOMIGLIANO, *Giuseppe Vernazza e i viaggiatori: uno sguardo sulla Villa della Regina*, in *Villa della Regina: il riflesso dell’Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di L. CATERINA, C. MOSSETTI, Torino 2005, pp. 240-245

C. MOSSETTI, *I restauri al Santuario della Consolata. Dati a confronto*, in *La Consolata. Arti e mestieri. La civiltà della preghiera*, a cura di A. GRISERI, F. PERADOTTO, Torino 2005, pp. 69-72

C. MOSSETTI, *I Gabinetti di Villa della Regina. Modelli e confronti*, in *Villa della Regina: il riflesso dell’Oriente nel Piemonte del Settecento*, a cura di L. CATERINA, C. MOSSETTI, Torino 2005, pp. 123-152

M. MOTTURA, *Un percorso ravvicinato tra le memorie storiche del Santuario*, in *La Consolata. Arti e mestieri. La civiltà della preghiera*, a cura di A. GRISERI-F. PERADOTTO, Torino 2005, pp. 73-85

A. RAVA, E. FILIPPI, *L’ausilio della fotogrammetria digitale come strumento per la lettura e l’analisi in chiave interpretativa dell’architettura dipinta. Il caso del restauro all’opera quadraturistica nel Santuario della Beata Vergine della Consolata di Torino*, in *Sulle pitture*

*murali: riflessioni, conoscenze, interventi*, atti del convegno di studi (Bressanone, 12-15 luglio 2005), Venezia 2005, pp. 251-263

M. VOLPI, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del '700 a Roma*, in *Corrado Giaquinto il cielo e la terra*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana-Palazzo Romagnoli 9 dicembre 2005-15 marzo 2006) a cura di M. SCOLARO, Bologna 2005, pp. 41-52

*I disegni del Professore. La raccolta Giuseppe Fiocco della Fondazione Giorgio Cini*, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 8 maggio-24 luglio 2005) a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2005

## 2006

B. AIKEMA, *Molinari & co.: riflessioni sul momento internazionale della pittura veneziana fra Sei e Settecento*, in "Arte Veneta", 63, 2006, pp. 203-208

E. PAGELLA, *Progetti, usi e restauri tra XIX e XX sec.*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medievale a museo della città*, a cura di G. ROMANO, Torino 2006, pp. 281-330.

A. SCARPA, *Sebastiano Ricci*, Milano 2006

C.B. TIOZZO, *Alcune note sugli affreschi del Crosato a Ca' Marcello di Levada*, in "Ateneo Veneto", CXCIII, 5/II, 2006, pp. 19-29

*Gli inventari di Pietro Edwards nella Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia*, a cura di G. PAVANELLO, Venezia 2006

## 2007

A. GONZÁLEZ-PALACIOS, *Un anno in meno. Diario del 2006. Case, musei, incontri, viaggi*, Milano 2007

S. MARINELLI, *Notti e giorni di Angelo Trevisani*, in *Il cielo, o qualcosa di più. Scritti per Adriano Mariuz*, a cura di E. SACCOMANI, Cittadella, 2007, pp. 171-175

F. MONETTI-A. CIFANI, *Contributi documentari per il pittore torinese Claudio Francesco Beaumont (1694-1766)*, in "Storia dell'Arte", 116-117, 2007, pp. 203-248

G. PAVANELLO, *Asterischi d'archivio sul rinnovamento settecentesco della chiesa veneziana di San Girolamo*, in *Immagine e ideologia: studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. CALZONA, R. CAMPARI, M. MUSSINI, Milano 2007, pp. 517-522

*La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, catalogo della mostra (Venaria Reale, Reggia, 12 ottobre 2007-30 marzo 2008) a cura di E. CASTELNUOVO, 2 voll., Torino 2007

*Le segrete passioni. La collezione di Antonio Ceci fra Ascoli Piceno e Pisa*, catalogo della mostra (Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica, 9 novembre – 10 febbraio 2008) a cura di S. PAPETTI, Ascoli Piceno 2007



## 2008

A.D. BASSO, *I dipinti e le opere d'arte nella chiesa dei Santi Cosma e Damiano*, in *La chiesa dei Santi Cosma e Damiano a Venezia. Un tempio benedettino ritrovato alla Giudecca*, a cura di C. SPAGNOL, Venezia 2008, pp. 133-205

S. COPPA, *I Ligari nel Settecento valtellinese e lombardo*, in *I Ligari. Pittori del Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 12 aprile-19 luglio 2008; Sondrio, Credito Valtellinese, 14 maggio-19 luglio 2008), a cura di S. COPPA, E. BIANCHI, Milano 2008, pp. 19-32

G. DARDANELLO, *Due disegni di Juvarra per "rimordenazione" di Villa della Regina*, in *Juvarra a villa della Regina. Le storie di Enea e di Corrado Giaquinto*, a cura di C. MOSSETTI, P. TRAVERSI, Torino 2008, pp. 59-69

M. DI MACCO, *Corrado Giaquinto a Villa della Regina*, in *Juvarra a villa della Regina. Le storie di Enea e di Corrado Giaquinto*, a cura di C. MOSSETTI, P. TRAVERSI, Torino 2008, pp. 71-82

A. GRISERI, *Il gusto di vivere in villa: Crosato con Juvarra*, in *Juvarra a villa della Regina. Le storie di Enea e di Corrado Giaquinto*, a cura di C. MOSSETTI, P. TRAVERSI, Torino 2008, pp. 51-58

G. KNOX, *A panorama of Tiepolo drawing*, s.l. 2008

*Gli affreschi nei palazzi e nelle ville venete dal '500 al '700*, a cura di F. PEDROCCO, Roma 2008

*Il piacere del collezionista. Disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa, Museo Civico, 1 novembre 2008 - 15 febbraio 2009) a cura di G. ERICANI-F. MILLOZZI, Padova 2008



# ILLUSTRAZIONI





1 - *Allegoria della Scultura*. Già Parigi, mercato antiquario (n. 30)



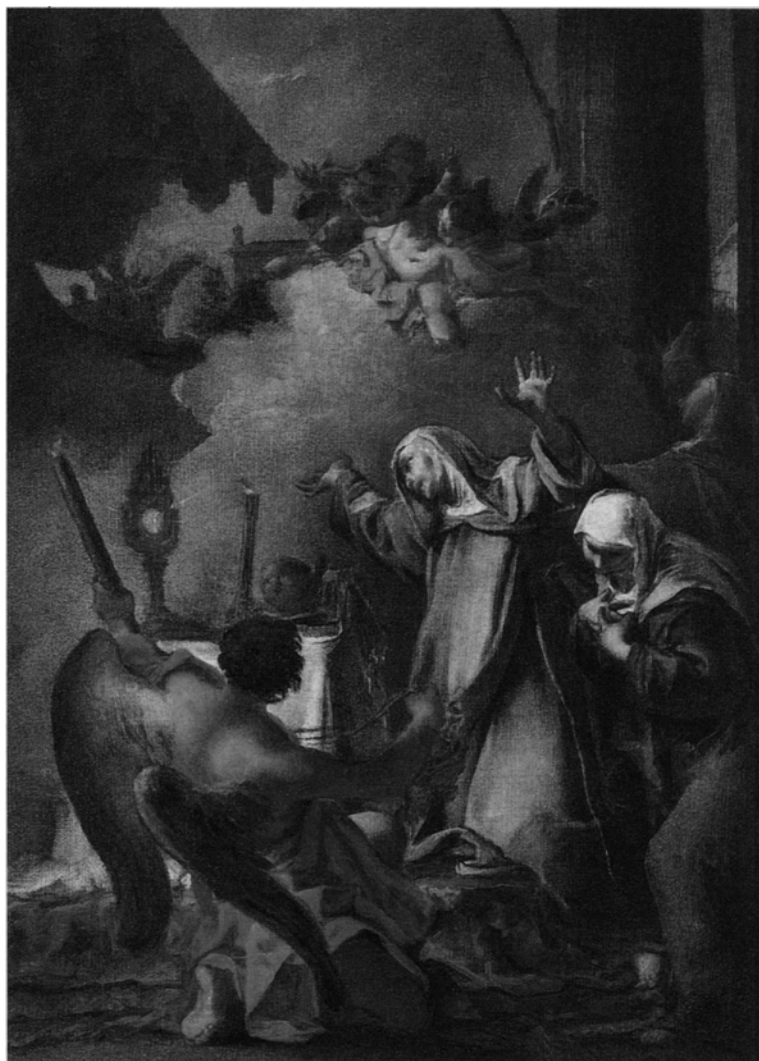
2 - *Allegoria della Pittura*. Già Parigi, mercato antiquario (n. 30)



3 - *San Sebastiano curato da una pia donna*. Già Roma, collezione privata (n. 38)

4 - *Il miracolo dell'Ostia*. Pordenone, Museo Civico (n. 35)

5 - *Il transito di san Giuseppe*. Già Budapest, collezione privata (n. 4)





6 - *Crocifissione*. Treviso, Duomo, sacrestia (n. 56)





7 - *Presentazione al Tempio*. Già Londra, mercato antiquario (n. 32)



8 - *Allegoria della Gloria dei principi*. Venezia, Ca' Pesaro (n. 59)



9 - *Allegoria della Purezza*. Venezia, Ca' Pesaro (n. 59)



10 - *Allegoria della Vigilanza*. Venezia, Ca' Pesaro (n. 59)



11 - *Allegoria della Nobiltà*. Venezia, Ca' Pesaro (n. 59)



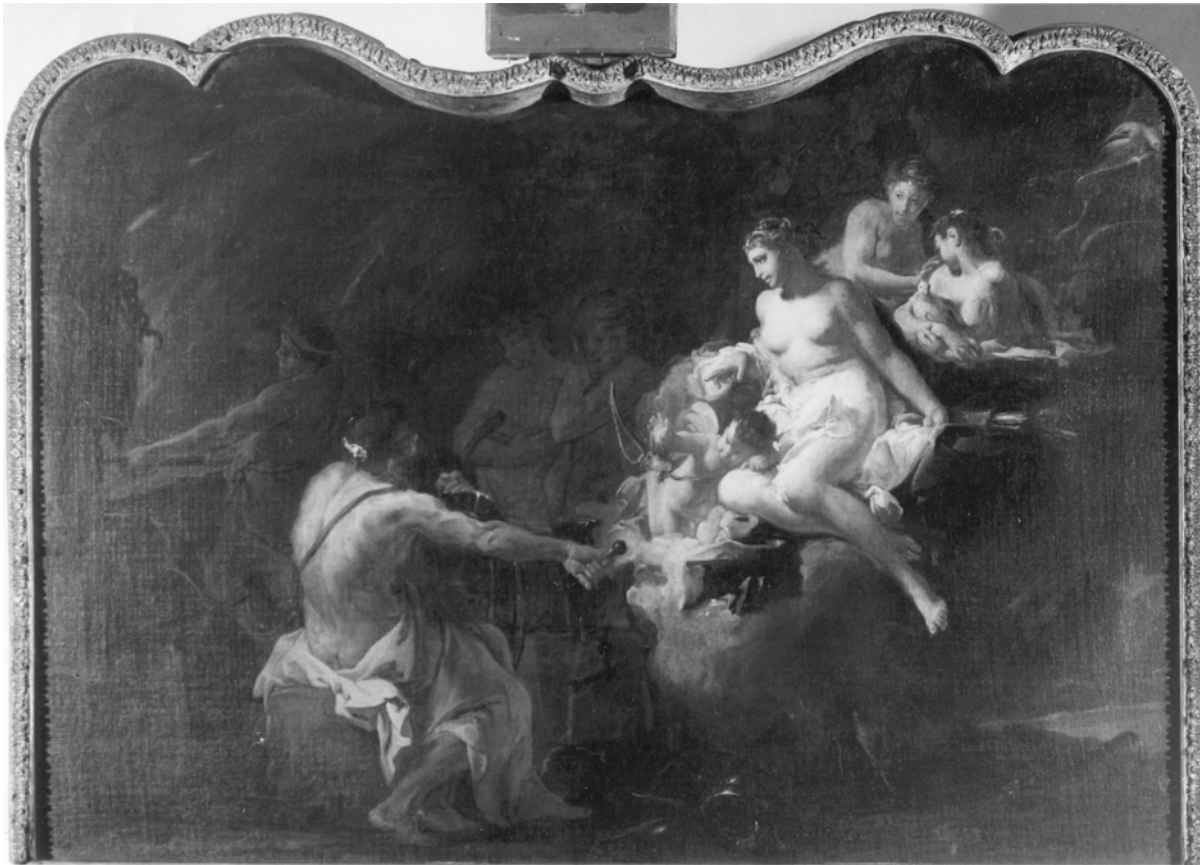
12 - *Storie di Giunone*. Venezia, Ca' Pesaro, stanza di Giunone (n. 59).  
Al centro, *Trionfo di Giunone* di Girolamo Brusaferrò.



13 - *Mercurio consegna a Giunone la testa di Argo*. Venezia, Ca' Pesaro, stanza di Giunone (n. 59)



14 - *Allegoria della Fede*. Venezia, Chiesa delle Eremitte, sacrestia (n. 63)



15 - *Venere nella fucina di Vulcano*. Torino, Palazzo Reale, Gabinetto di toeletta della Regina (n. 51)



16 - *Allegoria dell'Inverno*. Torino, Palazzo Reale, Camera di lavoro della Regina (n. 51)



17 - *Putti*. Torino, Palazzo Reale, Camera di lavoro della Regina (n. 51)



18, 19, 20 - Torino, Villa della Regina. Veduta generale del salone con scorcio sulla loggia dipinta da Crosato. (n. 52)





22 - *Allegoria dell'Autunno e della Primavera*. Torino, Villa della Regina



21 - *Allegoria dell'Inverno e dell'Estate*. Torino, Villa della Regina



23 - *Allegoria dell'Estate*. Torino, Villa della Regina (n. 52)



24 - *Allegoria dell'Inverno*. Torino, Villa della Regina (n. 52)

25 - *Allegoria della Primavera*. Torino,  
Villa della Regina (n. 52)



26 - *Allegoria dell'Autunno*. Torino,  
Villa della Regina (n. 52)





27, 28- Torino, Villa della Regina.  
Particolari dell'affresco delle logge del  
salone



29 - *Giunone e Alcmena*. Già Torino, Villa della Regina, Anticamera verso Levante (attuale ubicazione sconosciuta) (n. 53)



30 - *Apollo e Marsia*. Già Torino, Villa della Regina, Anticamera verso Levante (attuale ubicazione sconosciuta) (n. 53)



31 - *Cefalo e Procri*. Già Torino, Villa della Regina, Anticamera verso Levante (attuale ubicazione sconosciuta) (n. 53)



32 - *Nesso e Deianira*. Già Torino, Villa della Regina, Anticamera verso Levante (attuale ubicazione sconosciuta) (n. 53)



33 - *Medea e Giasone*. Già Torino, Villa della Regina, Anticamera verso Levante (attuale ubicazione sconosciuta) (n. 53)



34 - *Medea ed Esone*. Già Torino, Villa della Regina, Anticamera verso Levante (attuale ubicazione sconosciuta) (n. 53)



35 - *Putti che giocano*. Torino, Villa della Regina, Camera verso Levante detta del Trucco (n. 53)



36 - *Putti che giocano*. Torino, Villa della Regina, Camera verso Levante detta del Trucco (n. 53)



37 - *Semiramide apprende la notizia della rivolta di Babilonia*. Già Torino, Villa della Regina, Camera verso Levante detta del Trucco (attuale ubicazione sconosciuta) (n. 53)

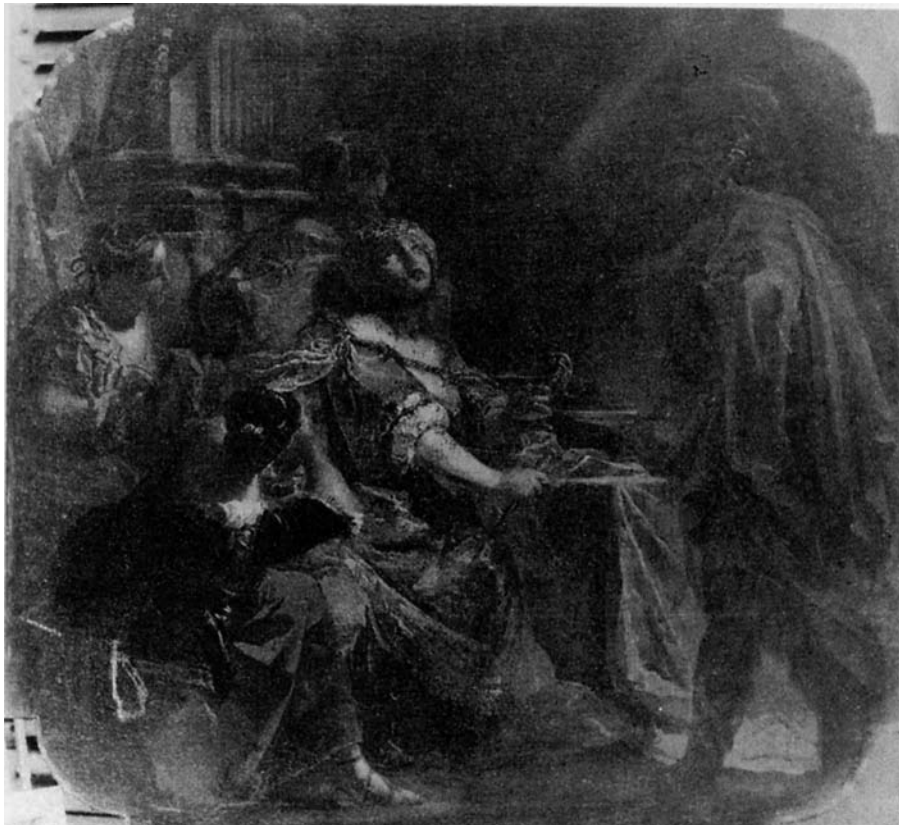




38 - *Achille tra le figlie di Licomede*. Torino, Villa della Regina, Camera verso Levante detta del Trucco (n. 53)



39 - *Teti*. Torino, Villa della Regina, Camera verso Levante detta del Trucco (n. 53)



40 - *Sofonisba*. Già Torino, Villa della Regina, Camera verso Levante detta del Trucco (attuale ubicazione sconosciuta) (n. 53)



41 - *Ratto d'Europa*. Torino, Villa della Regina, Camera verso Levante detta del Trucco (n. 53)



42 - *Apollo e il Pitone*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala degli Scudieri (n. 41B)



43 - *Allegoria dell'Estate*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala degli Scudieri



44 - *Allegoria dell'Inverno*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala degli Scudieri



45 - *Allegoria della Primavera*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala degli Scudieri



46 - *Allegoria dell'Autunno*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala degli Scudieri



47 - *Guardiacaccia con fanciulla*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala dei Buffetti (n. 41C)



48 - *Natura morta*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala dei Buffetti



49 - *Coppia di cacciatori*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala dei Buffetti



50 - *Guardiacaccia con fanciulla* (particolare). Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala dei Buffetti

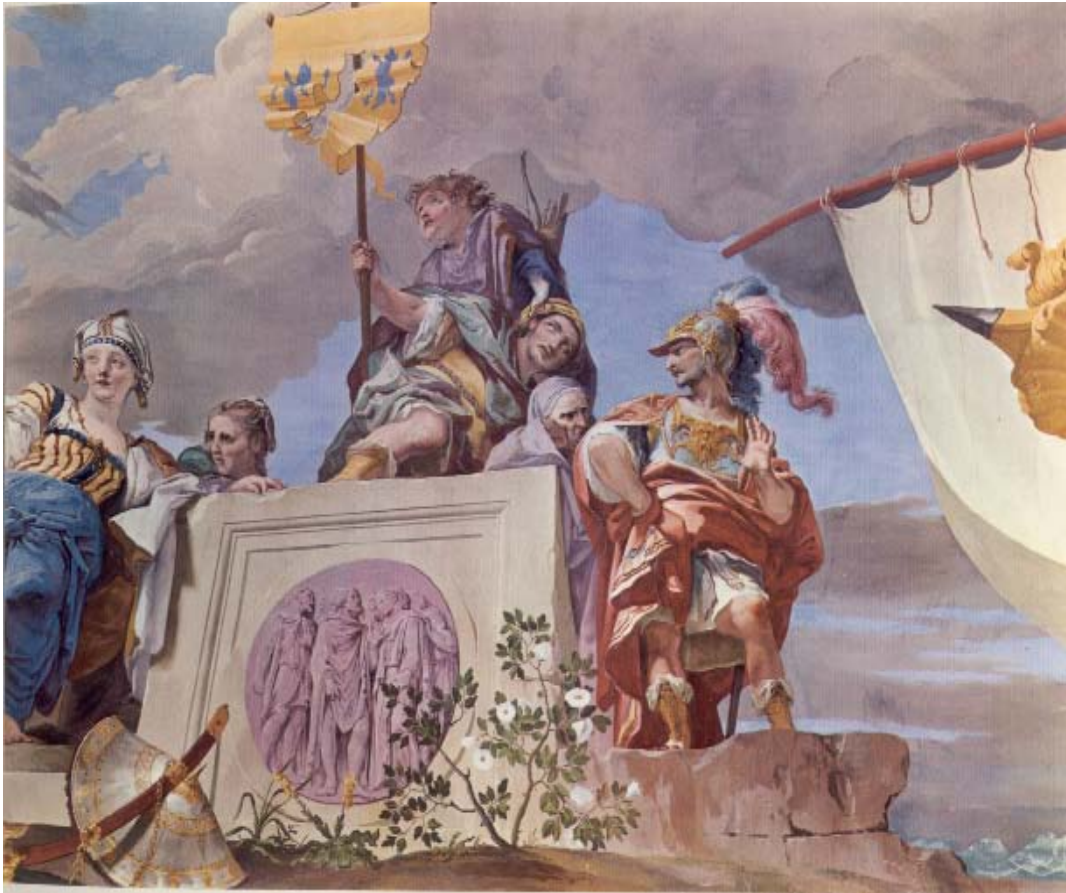


51 - *Figura di cacciatore*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, sala degli Scudieri





52 - *Sacrificio di Ifigenia*. Stupinigi, Palazzina di Caccia, anticamera della Regina (n. 41A)



53, 54 - *Sacrificio di Ifigenia*, particolari. Stupinigi, Palazzina di Caccia, anticamera della Regina





55, 56- *Sacrificio di Ifigenia*, particolari. Stupinigi, Palazzina di Caccia, anticamera della Regina





57 - *Ritrovamento di Mosè*. Già Milano, collezione privata (n. 19)



58 - *Ritrovamento di Mosè*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 48)



59 - *Ritrovamento di Mosè*. Mosca, Museo Pushkin (n. 22)



60 - *Antonio e Cleopatra*. Torino, Palazzo dell'Università (n. 50)



61 - *Il Padreterno, lo Spirito Santo e angeli*. Rovigo, Municipio (n. 40)

62 - Rovigo, Chiesa di Santa Maria dei Sabbioni. Interno con l'altare maggiore





63 - *Angeli con turibolo*. Venezia, collezione Bertini (n. 67)

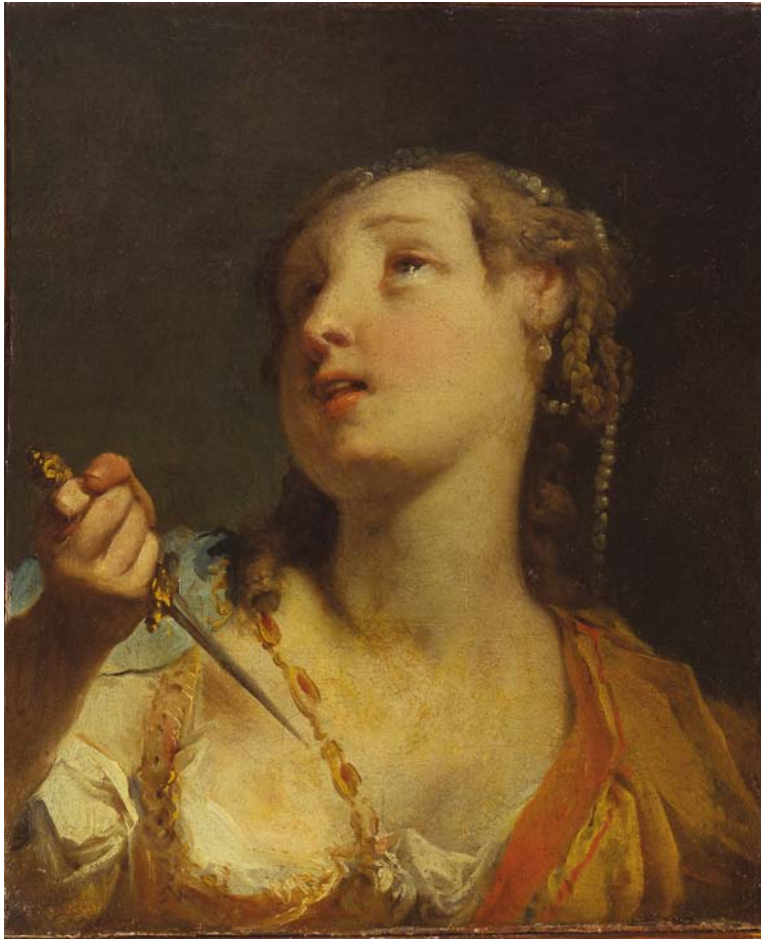


64 - *Giuditta con la testa di Oloferne*. Torino, collezione privata (n. 54)



65 - *Sofonisba beve il veleno*. Venezia, Ca' Rezzonico, Pinacoteca Egidio Martini (n. 61)





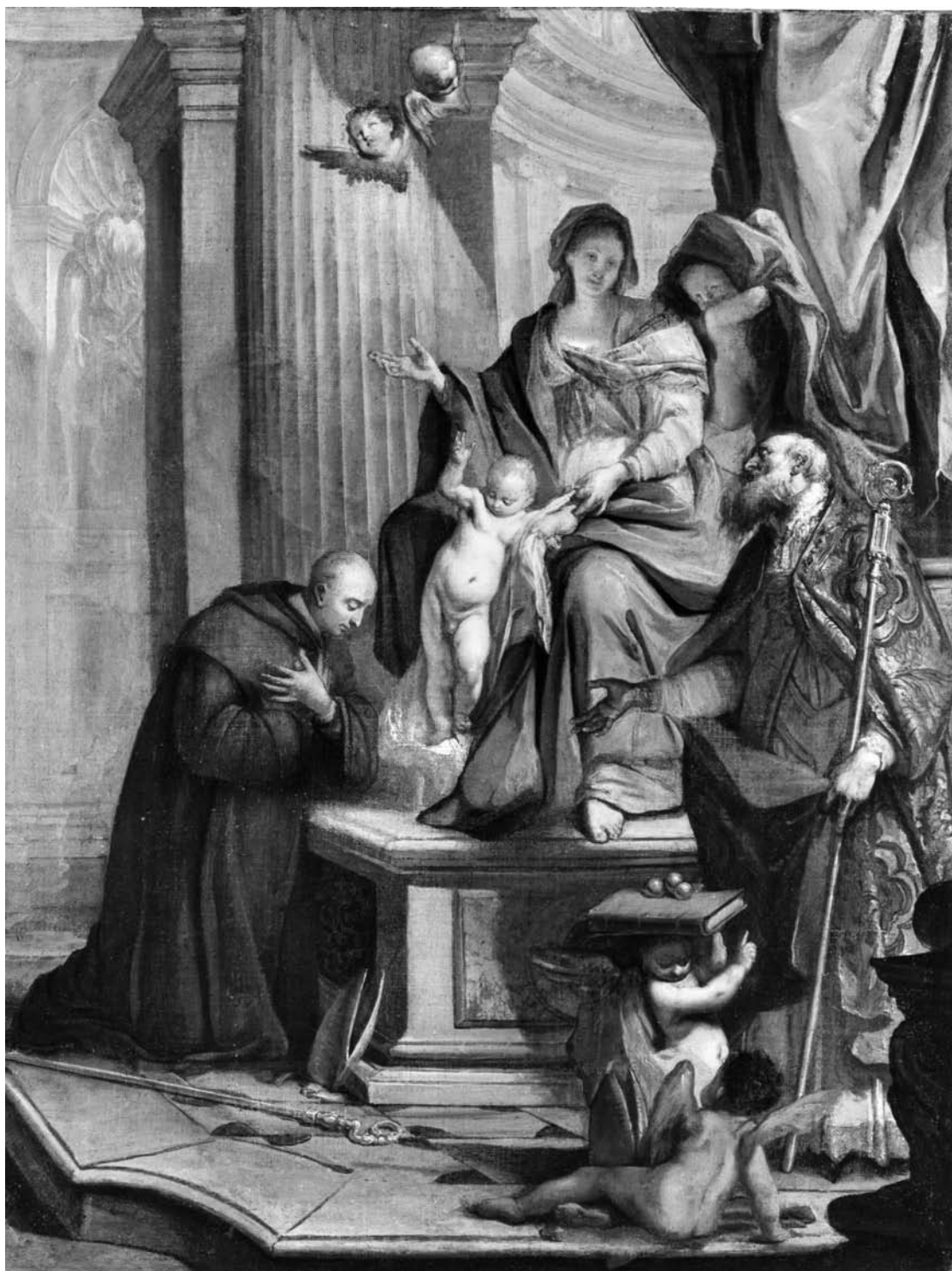
66 - *Lucrezia*. Collezione privata (n. 6)



67 - *L'Anima beata con Umiltà e Carità nella contemplazione del nome di Gesù*. Venezia, chiesa dei Gesuiti (n. 62)



68 - *Transito di san Giuseppe*. Monselice, chiesa di Santa Giustina (n. 21)



69 - *Madonna con il Bambino con san Nicola di Bari e un santo vescovo benedettino.*  
Già Milano, mercato antiquario (n. 17)



70 - Mogliano Veneto, villa Torni Gris, Stanza della *Gerusalemme Liberata* (n. 20)



71 - Vaso con giocoliere. Mogliano Veneto, villa Torni Gris



72 - *Rinaldo e Armida*. Mogliano Veneto, villa Torni Gris (n. 20)



73 - *Flora*. Mogliano Veneto, villa Tornì Gris (n. 20)



74 - *Oliando e Sofronia*. Mogliano Veneto, villa Torni Gris (n. 20)



75, 76, 77 - Particolari della decorazione con vasi. Mogliano Veneto, villa Torni Gris (n. 20)





78 - *Genio alato*. Mogliano Veneto, villa Torni Gris (n. 20)



79 - *Genio alato*. Mogliano Veneto, villa Torni Gris (n. 20)



80, 81, 82, 83 - *Poesia, Scultura, Pittura, Musica*. Mogliano Veneto, villa Torni Gris (n. 20)



84 - *Olindo e Sofronia*, particolare. Mogliano Veneto, villa Tornì Gris (n. 20)



85 - *Olindo e Sofronia*, particolare. Mogliano Veneto, villa Tornì Gris (n. 20)



86 - *Madonna con il Bambino, sant'Antonio e santo vescovo*. Roma, Pinacoteca Vaticana (n. 37)



87 - *Madonna con il Bambino*. Già Roma, Collezione privata (n. 39)



88 - Ritrovamento di Mosè (da Paolo Veronese). In Pietro Monaco, *Raccolta di cinquanta cinque storie sacre...*, Venezia 1743



89 - Cornice decorativa. In Pietro Monaco, *Raccolta di cinquanta cinque storie sacre...*, Venezia 1743



90 - *Gloria di san Francesco di Sales*. Pinerolo, chiesa di Santa Maria della Visitazione (n. 33)



91 - *San Francesco di Sales dona la Regola a Giovanna Francesca di Chantal.*  
Pinerolo, chiesa di Santa Maria della Visitazione (n. 33)





92 - *San Francesco di Sales impartisce la Cresima*. Pinerolo, chiesa di Santa Maria della Visitazione (n. 33)



93 - *Gloria di san Francesco di Sales*, particolare. Pinerolo, chiesa di Santa Maria della Visitazione (n. 33)



94 - *Gloria di san Francesco di Sales*, particolare. Pinerolo, chiesa di Santa Maria della Visitazione (n. 33)



95 - *Atalanta e Meleagro*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



96 - *Apollo e Marsia*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



97 - *Zefiro e Flora*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



98 - *Medea e Giasone*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



99 - *Giasone e il vello d'oro*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



100 - *Venere piange la morte di Adone*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



101 - *Leda e il cigno*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



102 - *Giove e Semele*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



103 - *Giove e Danae*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



104 - *Diana ed Endimione*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



105 - *Nesso e Deianira*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



106 - *Medea ed Esone*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)





107 - *Ratto d'Europa*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



108 - *Ercole e Onfale*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



109 - *Marte*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



110 - *Clizia*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



111 - *Narciso al fonte*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



112 - *Minerva*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



113 - *Cupido*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



114 - *Cupido*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 46)



115 - *Atalanta e Meleagro*. Già Ginevra, mercato antiquario (n. 11)



116 - *Medea e Giasone*. Già Ginevra, mercato antiquario (n. 11)



117 - *Ratto d'Europa*. Già Ginevra, mercato antiquario (n. 11)



118 - *Bacco e Arianna*. Già Ginevra, mercato antiquario (n. 11)



119 - *Ratto d'Europa*. Hartford, Wadsworth Atheneum (n. 12)



120 - *Sansone e Dalila*. Biella, Museo Civico del Territorio (n. 2)



121 - *Giuditta presenta al popolo la testa di Oloferne.*  
Biella, Museo Civico del Territorio (n. 2)



122 - *Jaele e Sisara.* Biella, Museo Civico del Territorio (n. 2)

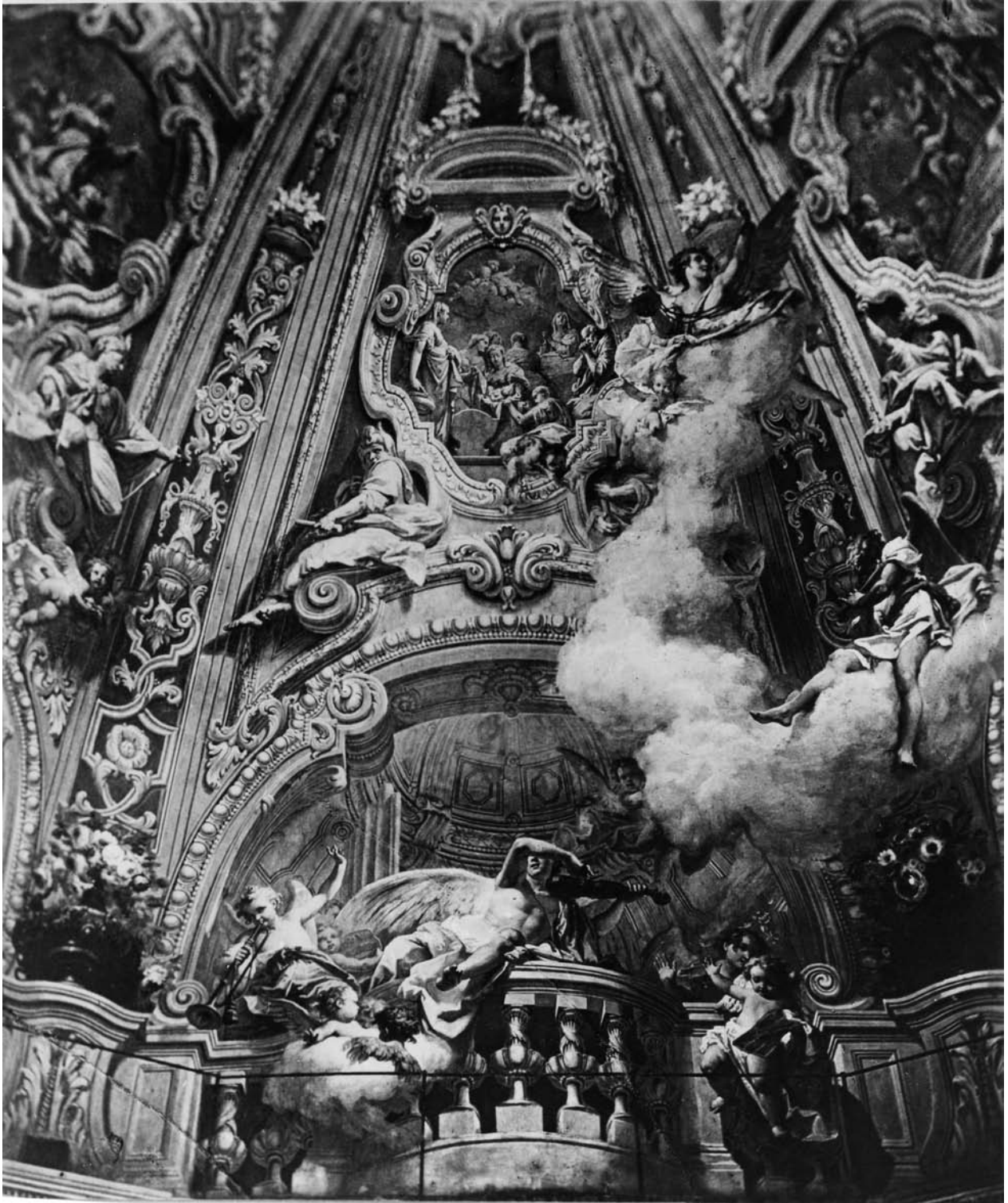




123 - *Annunciazione, profeti e angeli musicanti*. Torino, La Consolata (n. 43)



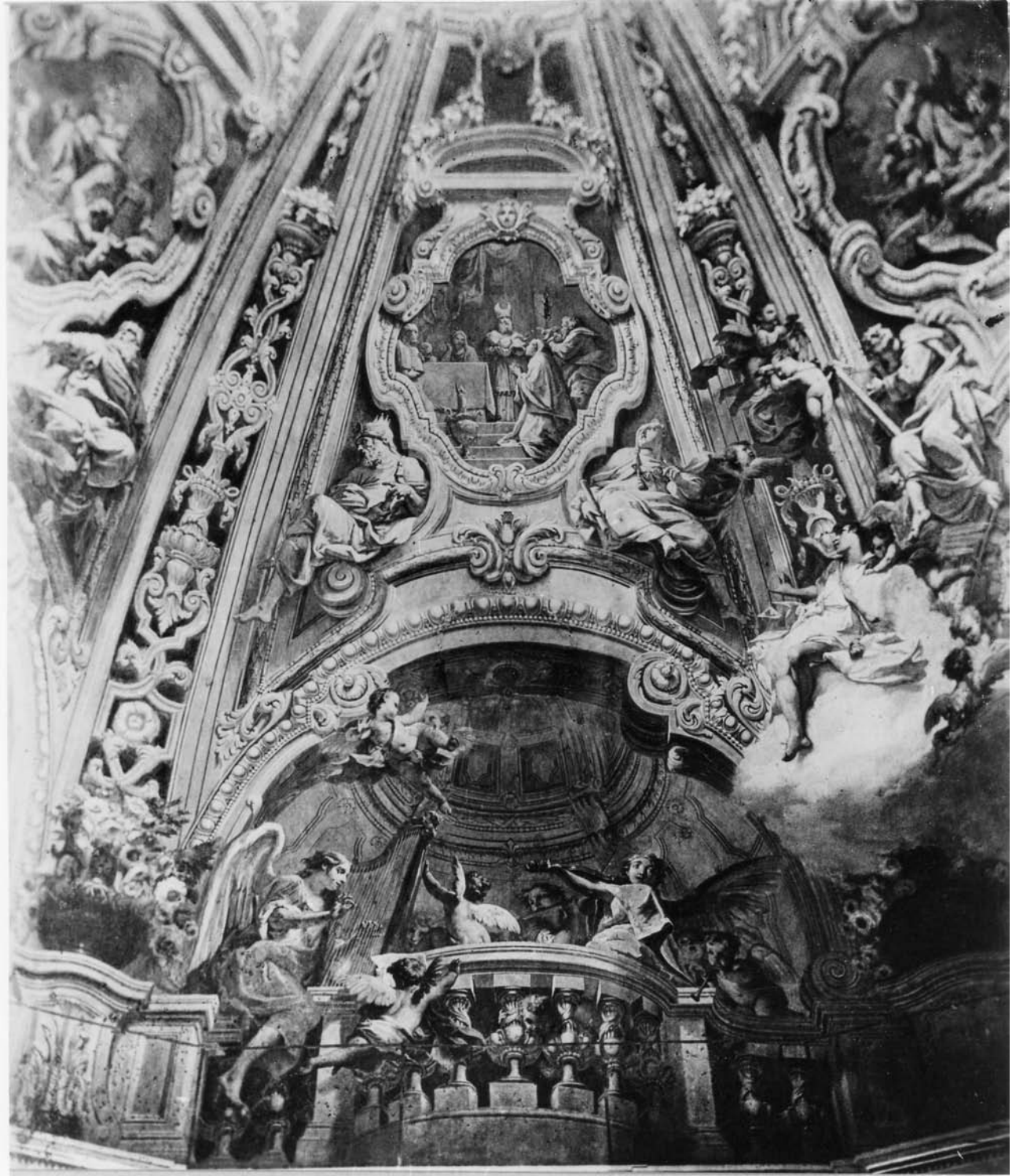
124 - *Presentazione della Vergine al tempio, profeti e angeli musicanti*. Torino, La Consolata (n. 43)



125 - *Natività della Vergine, profeti e angeli musicanti*. Torino, La Consolata (n. 43)



126 - *Visitazione, profeti e angeli musicanti*. Torino, La Consolata (n. 43)



127 - *Presentazione di Gesù al tempio, profeti e angeli musicanti*. Torino, La Consolata (n. 43)



128 - *Assunzione, profeti e angeli musicanti*. Torino, La Consolata (n. 43)



129 - *Angeli musicanti*. Torino, La Consolata (n. 43)



130 - *Angeli musicanti*. Torino, La Consolata (n. 43)



131 - *Angeli con turibolo*. Torino, La Consolata, retrosacrestia (foto degli inizi del XX secolo) (n. 43)





132 - *San Bernardo in gloria e angeli musicanti*. Torino, La Consolata, retro-sacrestia (foto degli inizi del XX secolo) (n. 43)



133 - *Angeli con ostensorio*. Torino, La Consolata, retrosacrestia (foto degli inizi del XX secolo) (n. 43)



134, 135, 136 - Sacrestie della Consolata di Torino, condizione attuale (n. 43)



137 - *Dio Padre e Gesù Cristo con la croce*. Frontale del *Paradiso Perduto* di J. Milton, Venezia 1742



138 - *Rinaldo e Armida*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 47)



139 - *Sacrificio di Ifigenia*, collezione privata (già Lynch collection, n. 7)



140 - *Sacrificio di Ifigenia*. Torino, collezione privata (n. 55)



141 - *Sacrificio di Ifigenia*. Firenze, Galleria degli Uffizi (n. 10)



142 - *Giacchino e l'angelo*. Trino Vercellese, Santa Maria della Neve (n. 57)



143 - Torino, chiesa dell'Immacolata, cappella di San Vincenzo de' Paoli con gli affreschi di Crosato (n. 42)



144 - *Trinità e angeli*. Torino, chiesa dell'Immacolata (n. 42)



145 - *Trinità e angeli*, particolare. Torino, chiesa dell'Immacolata





146, 147, 148, 149 - *Angeli*. Torino, chiesa dell'Immacolata



150 - *Marte e Venere*. Dronero, Museo Civico Luigi Mallè (n. 9)



151 - *Flora*. Già Londra, mercato antiquario (n. 16)



152 - *Apollo e le Ore*. Padova, collezione privata (n. 24)



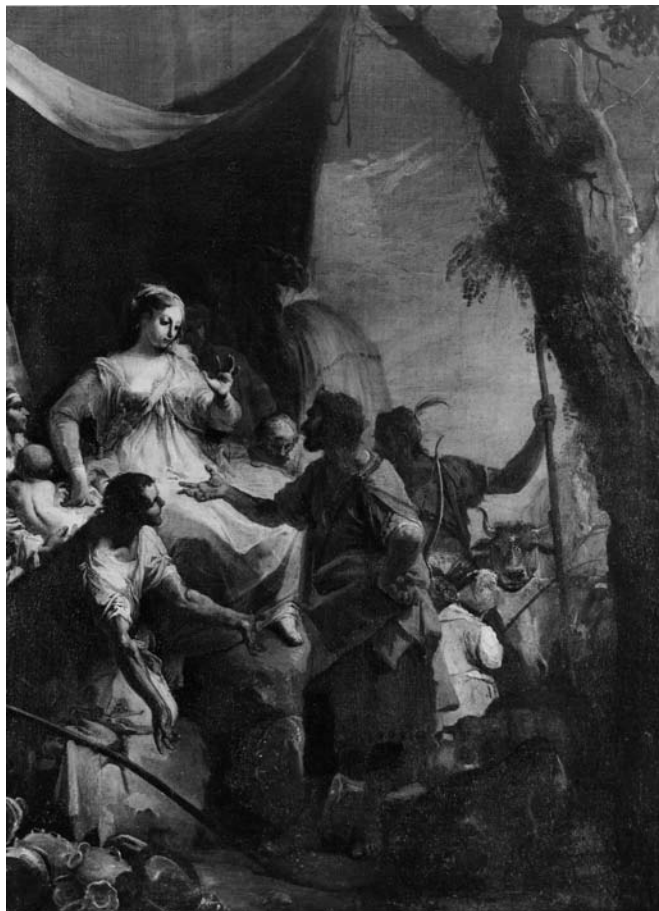
153 - *Giunone chiede ad Eolo di liberare i venti*.  
Padova, collezione privata (n. 25)



154 - *Marte e Venere*. Già Venezia, collezione Cini (n. 68)



155 - *Diana ed Endimione*. Già Venezia, collezione Cini (n. 68)



156 - *Eliezer presenta doni a Rebecca e a Labano*. Già Venezia, collezione privata (n. 70)



157 - *Salomone e la regina di Saba*. Già Venezia, collezione privata (n. 70)



158 - *Cristo davanti a Erode*. Venezia, collezione privata (n. 69)



159 - *Noli me tangere*. Padova, collezione privata (n. 26)



160 - *Crocifissione*. Già Venezia, collezione Dal Zotto (n. 71)





161 - *Predica di san Marco*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



162 - *Martirio di san Lorenzo*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



163 - *Il corpo di san Marco tratto dalla nave*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



164 - *L'arrivo a Venezia del corpo di san Marco*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



165 - *La mano rivela al doge il sepolcro di san Marco*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



166 - *Il miracolo degli scogli mostruosi*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



167 - *Le spoglie di san Marco calate nel sepolcro*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



168 - *Il sotterfugio della carne suina*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



169 - *Abraham e Melchisedec*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



170 - *Caino e Abele*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



171 - *La visione di Ezechiele*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



172 - *David implora il Signore mentre l'angelo sterminatore sta per colpire Gerusalemme.* Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



173 - *Ester e Assuero.* Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



174 - *Giuditta e Oloferne.* Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



175 - *La caduta della manna*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



176 - *L'incontro di Iefte e della figlia alle porte di Gerusalemme*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



177 - *Mosè e il serpente di bronzo*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)



178 - *Rebecca al pozzo*. Ponte di Brenta, chiesa di San Marco (n. 34)





179 - Zeminiana, parrocchiale, soffitto del presbiterio (n. 73)



180 - *Il Bambino Gesù con la Croce e i simboli dell'Eucarestia e angeli con strumenti della Passione. Zeminiana, parrocchiale (n. 73)*



181, 182, 183, 184 - *Sacrificio di Melchisedec; Sacrificio di Isacco; Caino e Abele; Scena di sacrificio. Zeminiana, parrocchiale (n. 73)*



185 - *Sacrificio di Polissena*. Già Padova, mercato antiquario (n. 28)



186 - *Sacrificio di Ifigenia*. Già Padova, mercato antiquario (n. 28)



187 - *Sacrificio di Ifigenia*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama (n. 49)



188 - *Diogene cerca l'uomo*. Torino, Galleria Sabauda (n. 44)



189 - *Tempio del Sole*. Torino, Galleria Sabauda (n. 45)



190 - Bernardino Galliari (?), *Progetto di scenografia*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama, Gabinetto di disegni e stampe



191 - *Ratto di Elena*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)



192 - *Patroclo chiede le armi di Achille*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)



193 - *Venere ferita da Diomede*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)





194 - *Incontro di Ettore e Andromaca*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)



195 - *Duello fra Ettore e Patroclo*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)



196 - *Achille trascina il cadavere di Ettore*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)



197 - *La fuga di Enea e Anchise da Troia*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)



198 - *I Troiani incendiano le navi dei greci*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)



199 - *Ecuba presenta il peplo ad Atena*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)



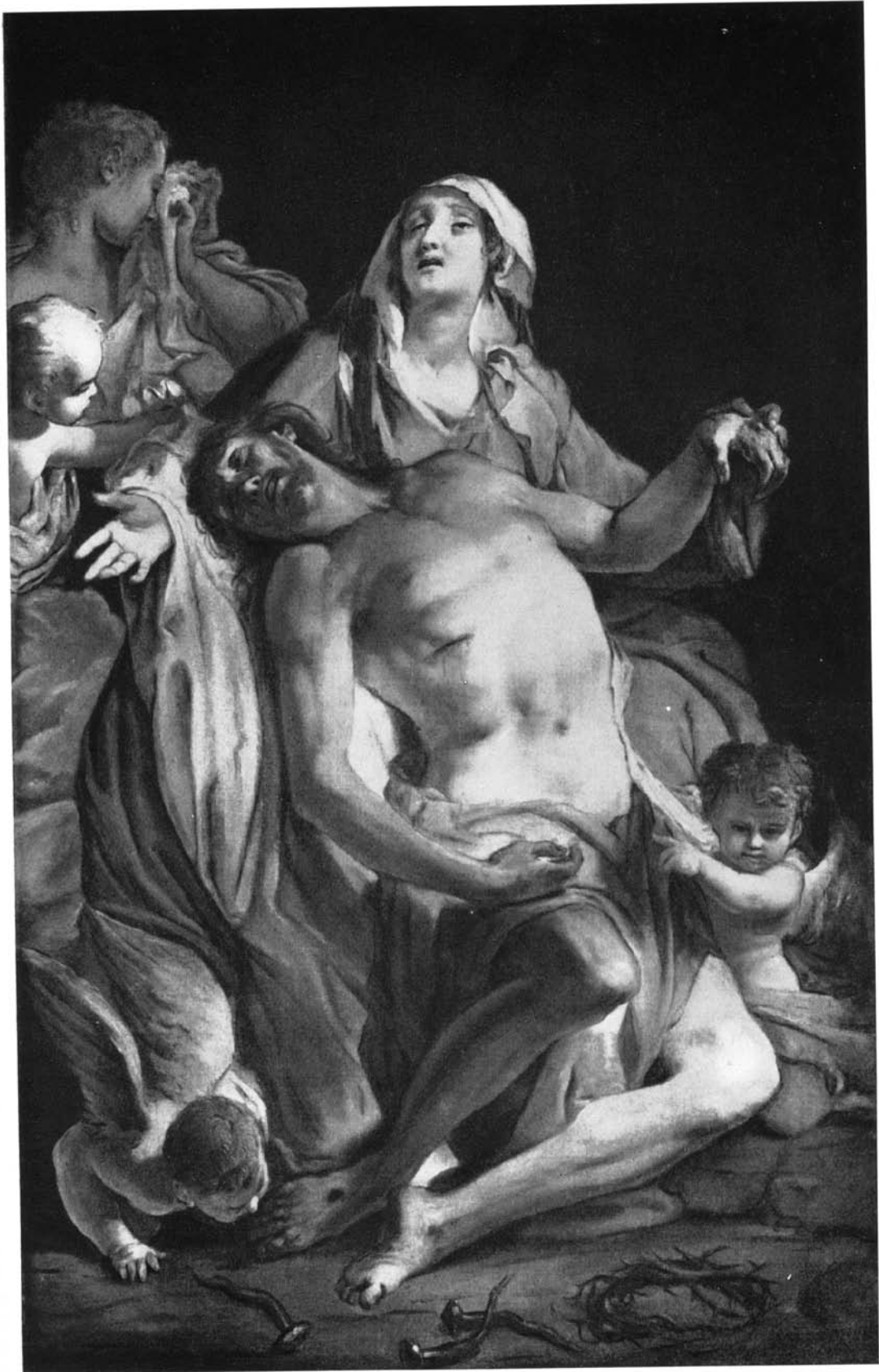
200 - *Morte di Ettore*. Carpenedo, villa Algarotti (n. 5)



201 - *Cristo in casa di Simone*. Già Parigi, mercato antiquario (n. 31)



202 - *Madonna*. Già Amsterdam, collezione Goudstikker (n. 1)



203 - *Compianto sul Cristo morto*. Già Milano, collezione privata (n. 18)



204 - Giacomo Leonardis, *Compianto sul Cristo morto* (da Giambattista Crosato), incisione (n. P6)



205 - *Trionfo di Giunone*. Venezia, Ca' Baglioni (n. 58)

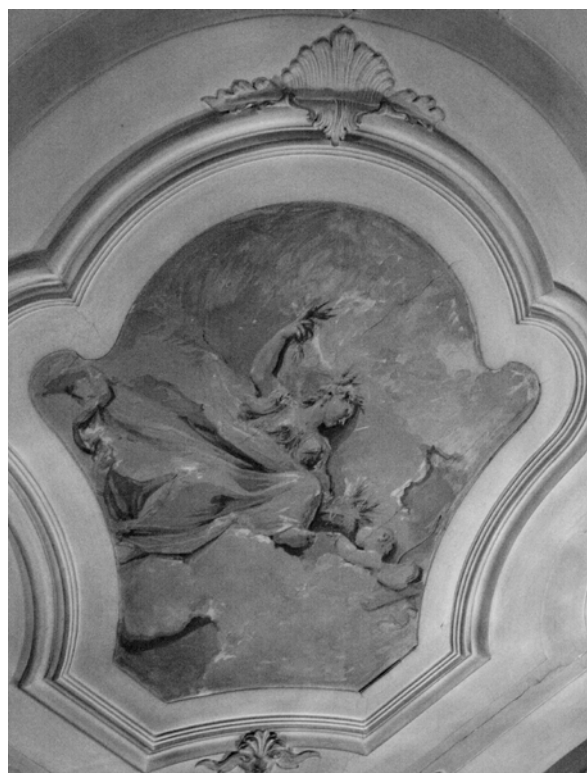




206, 207, 208, 209 - *Giunone accoglie Ersilia nell'Olimpo; Giunone chiede ad Eolo di liberare i venti; Giunone e le Gorgoni; Didone invoca Giunone (?)*. Venezia, Ca' Baglioni (n. 58)



210 - *Anfitrite*. Venezia, Ca' Baglioni (n. 58)



211 - *Cerere*. Venezia, Ca' Baglioni (n. 58)



212 - *Giunone*. Venezia, Ca' Baglioni (n. 58)



213 - *Diana*. Venezia, Ca' Baglioni (n. 58)



214 - *Coppia di putti*. Venezia, Ca' Baglioni (n. 58)



215, 216 - Venezia, Ca' Rezzonico, vedute del salone (n. 60)



217 - *Il carro di Apollo e le Quattro parti del mondo*. Venezia, Ca' Rezzonico (n. 60)



218 - *Il carro di Apollo e le Quattro parti del mondo*, particolare. Venezia, Ca' Rezzonico (n. 60)



219 - *Il carro di Apollo e le Quattro parti del mondo*, particolare. Venezia, Ca' Rezzonico (n. 60)

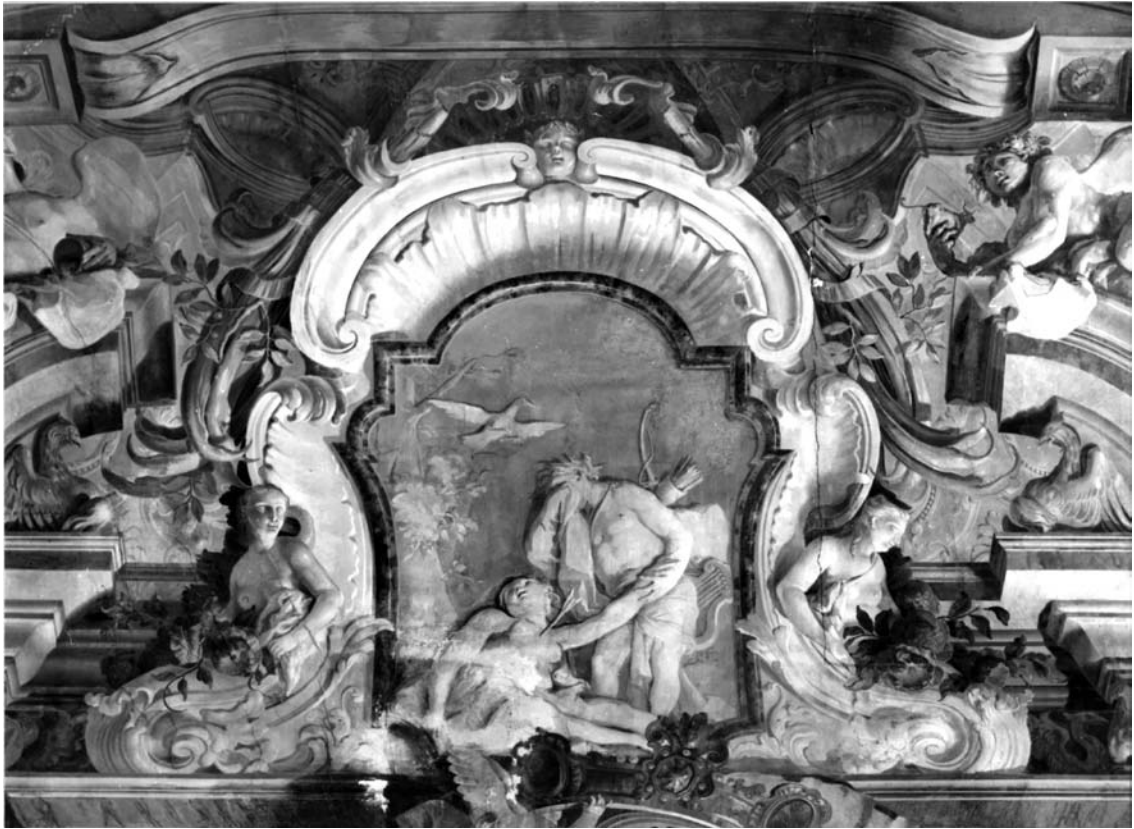


220 - Venezia, Ca' Rezzonico, salone, veduta di uno dei lati corti



221 - Venezia, Ca' Rezzonico, salone, particolare con lo stemma dei Rezzonico (n. 60)





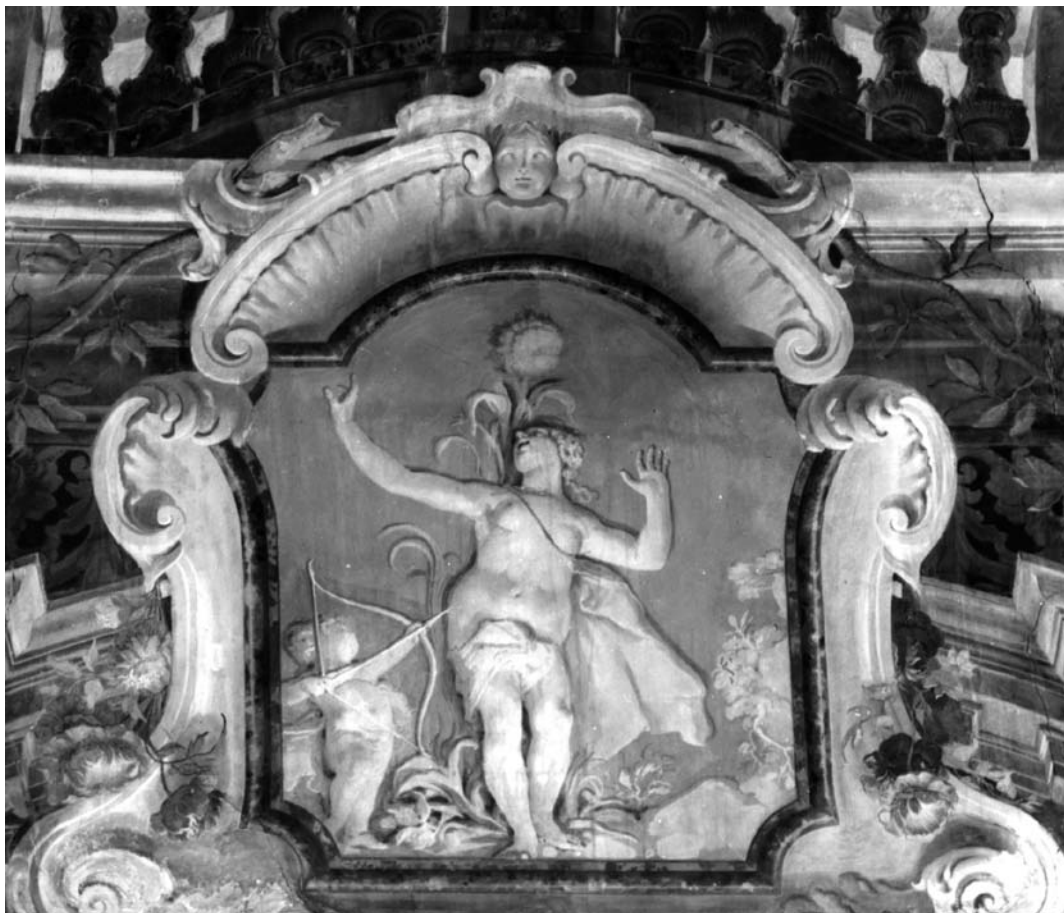
222 - *Apollo e Coronide*. Venezia, Ca' Rezzonico (n. 60)



223 - *Apollo e Marsia*. Venezia, Ca' Rezzonico (n. 60)



224 - *Apollo e Dafne*. Venezia, Ca' Rezzonico (n. 60)



225 - *Clizia*. Venezia, Ca' Rezzonico (n. 60)



226 - Venezia, Ca' Rezzonico, salone, veduta del lato di ingresso (n. 60)



227 - Venezia, Ca' Rezzonico, salone, particolare della volta con I Segni Zodiacali dipinti da Crosato (n. 60)



228 - *Finta statua*. Venezia, Ca' Rezzonico (n. 60)



229 - *Finta statua*. Venezia, Ca' Rezzonico (n. 60)



230 - *La Primavera scaccia l'Inverno*. Già Londra, mercato antiquario (n. 15)



231 - *Antonio e Cleopatra*. Già Karlsbad, collezione Maier (n. 13)



232 - *Madonna con il Bambino*. Già Vienna, mercato antiquario (n. 72)





233 - Levada, villa Maruzzi Marcello, veduta del salone (n. 14)



234 - *Olimpo*. Levada, villa Maruzzi Marcello



235 - *Olimpo*, particolare. Levada, villa Maruzzi Marcello



236 - *Olimpo*, particolare. Levada, villa Maruzzi Marcello



237 - *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro*. Levada, villa Maruzzi Marcello



238 - *Alessandro e il cadavere di Dario*. Levada, villa Maruzzi Marcello



239 - *Matrimonio tra Alessandro e Rossane*. Levada, villa Maruzzi Marcello



240 - *Apelle ritrae Campaspe*. Levada, villa Maruzzi Marcello



241 - *La famiglia di Dario davanti ad Alessandro*, particolare. Levada, villa Maruzzi Marcello



242 - *Matrimonio tra Alessandro e Rossane*, particolare. Levada, villa Maruzzi Marcello



243 - *Finto lavamano con Anfitrite sul delfino*. Levada, villa Maruzzi Marcello



244 - *Sacrificio di Polissena*. Rjazan', Museo Regionale d'arte (n. 36)



245 - *Sacrificio di Polissena*. Digione, Musée Magnin (n. 8)





246 - *Ritrovamento di Mosè*. Già New York, mercato antiquario (n. 23)



247 - *Convito di Baldassare*. Padova, collezione privata (n. 27)



248 - *Sacrificio di Polissena (?)*. Padova, collezione privata (n. 27)



249 - *Cristo caricato della croce*. Venezia, chiesa di Santa Maria del Giglio (n. 65)



250 - *Deposizione dalla Croce*. Venezia, chiesa di Santa Maria del Giglio (n. 65)



251 - *Allegoria dell'Estate*. (Già?) Venezia, palazzo Cavazza Foscari Mocenigo (n. 66)



252 - *Dio Padre*. Venezia, chiesa di San Moisè (n. 64)  
(foto d'epoca con la quadratura di Francesco Zanchi)



253 - *Martirio di una santa*. Bourges, Musée du Berry (n. 3)





254 - *La punizione di Uzza*. Già Parigi, collezione Alvar Gonzàlez Palacios (n. 29)



# APPENDICE FOTOGRAFICA





255 - Angelo Trevisani, *Fede, Speranza e Carità*. Roma, collezione privata



256 - Angelo Trevisani, *Matrimonio mistico di santa Caterina*.  
Collezione privata



257 - Angelo Trevisani. *Mosè e la prova del fuoco*. Collezione privata



258 - Angelo Trevisani, *San Matteo*.  
Venezia, chiesa dell'Ospedaletto



259 - Antonio Bellucci, *Giustizia*. Colle-  
zione privata



260 - Giambattista Pittoni, *Giunone*. Collezione privata





261 - Giambattista Pittoni, *Venere vincitrice*. Collezione privata



262 - Giambattista Piazzetta, *Alessandro e il cadavere di Dario*. Venezia, Ca' Rezzonico



263 - Giambattista Piazzetta, *Il Sacrificio di Ifigenia*. Cesena, Museo Civico



264 - Giovanni Marchiori, *Pietà*. Strigno, parrocchiale



265 - Pittore veneto del XVIII secolo, *Adorazione dei Magi*. Kiev, Museum of Western and Oriental Art (n. R16)



266 - Pittore veneto del XIII secolo, *Davide e Abigail*. Treviso, Museo Civico Luigi Bailo (n. R53)



267 - Pittore piemontese (XVIII sec.), *Offerta a una regina*. Collezione privata (R63)



268- Gaspare Diziani, *Ratto d'Europa*. Già Londra, mercato antiquario (n. R17)



269 - Angelo Trevisani, *Diana e Meleagro*. Collezione privata (n. R55)



270 - Giustino Menescardi (?), *Meleagro e la caccia al cinghiale*. Collezione privata (n. R35)



-271 Artista veneto (?), *Sacra Famiglia*. Già Genova, mercato antiquario (n. R14)



272 - Artista veneto (sec. XVIII), *L'indovina*. Padova, mercato antiquario (n. R32)



273 - Artista veneto (?). *David e l'Arca dell'Alleanza*. Già Vignola, mercato antiquario (n. R64)



274 - Anonimo, *Clizia abbandonata da Apollo (?)*. Torino, collezione privata (n. R47)



275 - Anonimo (sec. XVIII), *Didone riceve Enea al suo arrivo a Cartagine*. Già Londra, mercato antiquario (n. R11)





276 - Anonimo, *Danza campestre*. Già Firenze, collezione Bondi (n. R12)



277 - Fabio Canal, *Glorificazione di un capitano*. Già Vienna, collezione privata (n. R62)



278 - Artista piemontese del XVIII secolo, *Decollazione del Battista*. Torino, Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista (n. R51)



279 - Gregorio Guglielmi (?), *Sacrificio di Polissena*. Torino, collezione privata (n. R48)



280 - Bottega di Claudio Francesco Beaumont, *Alessandro e la famiglia di Dario*. Già New York, mercato antiquario (R27)

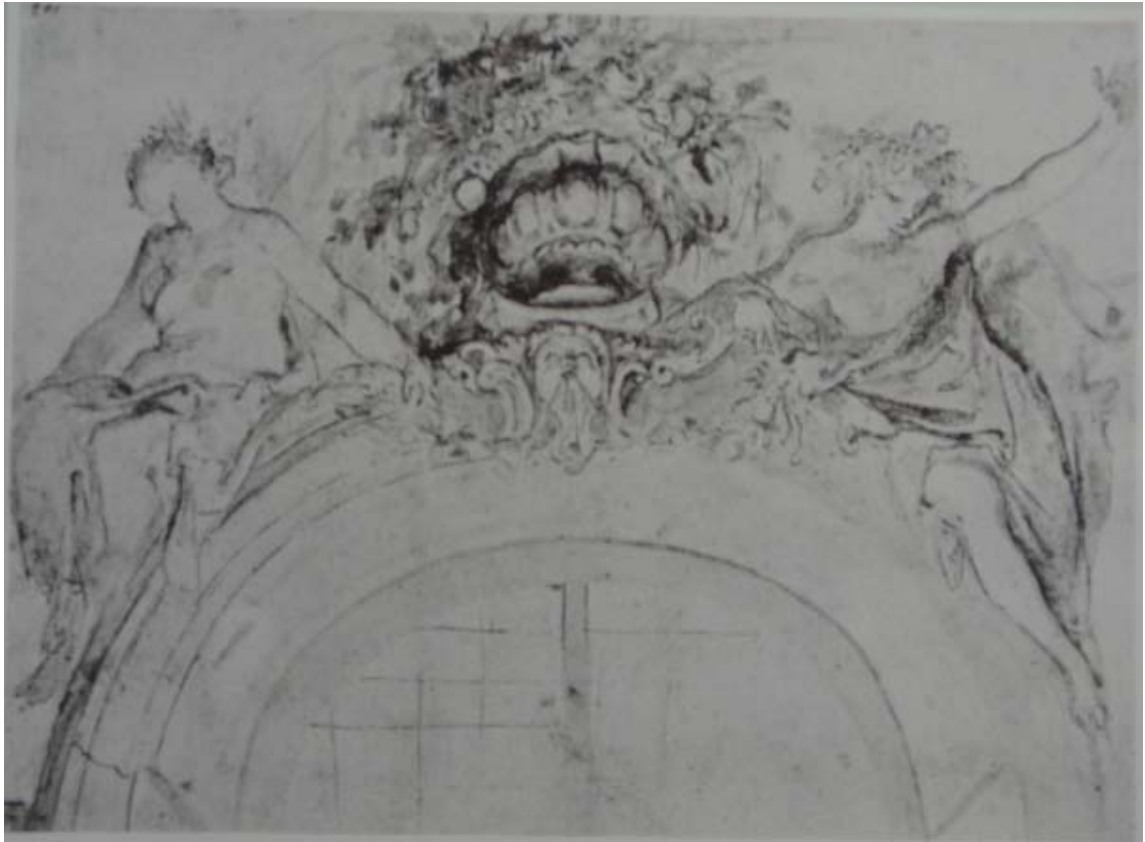


281 - Artista veneto, *Ester e Assuero*. Già Roma, mercato antiquario (n. R24)

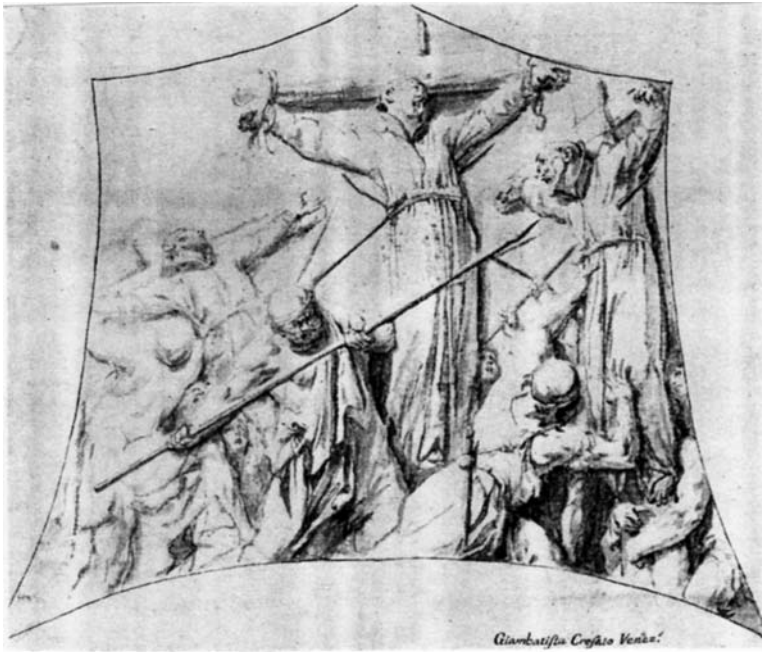


# I DISEGNI





282 - *Studio di figure*. Già Londra, mercato antiquario



283 - *Crocifissione dei martiri gesuiti*. Londra, British Museum



284 - *Lot e le figlie*. Vienna, Albertina





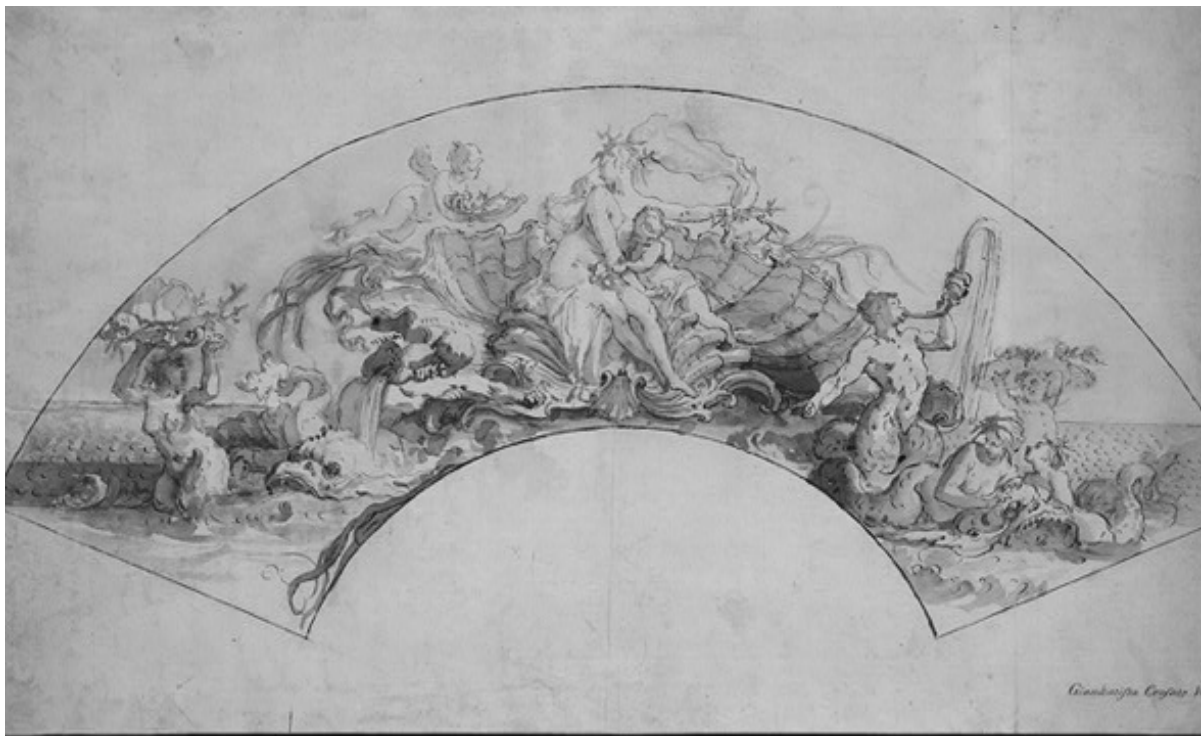
285, 286 - *Allegoria della Giustizia; Allegoria della Temperanza (?)*. Venezia, Museo Correr



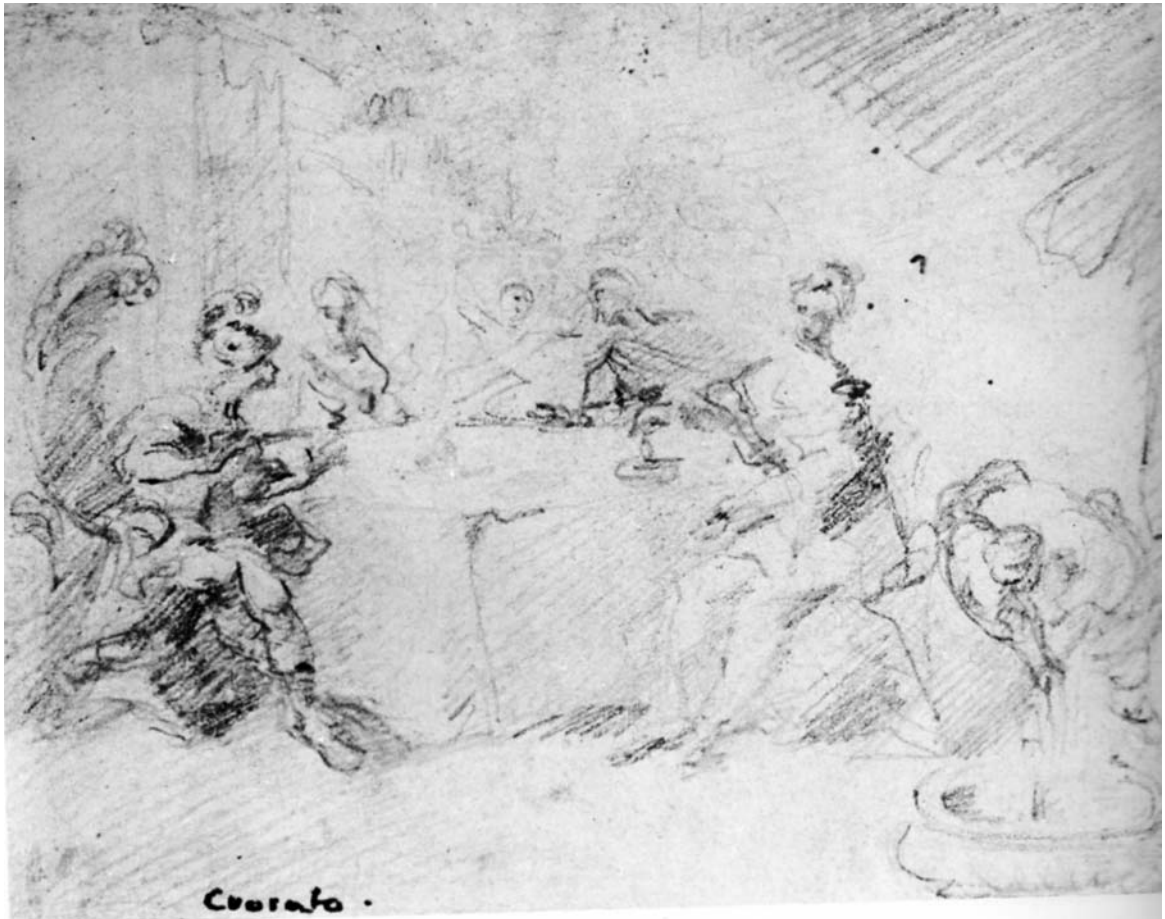
287 - *Madonna con il Bambino in gloria*. Londra, British Museum



288 - *Zefiro e Flora*. Collezione privata



289 - *Anfitrite*. Washington, National Gallery



290 - *Scena di banchetto*. Venezia, Museo Correr



291 - *Incontro tra Antonio e Cleopatra*. Già Calenzano, collezione Bertini



292 - *Studio di figure*. Già Torino, collezione Fontana



293 - *Ritratto di Gaetano Perego*. Torino, Museo Civico di Palazzo Madama, Gabinetto di Disegni e Stampe



294 - *Studio di figura femminile*. Stoccarda, Staatsgalerie, Graphische Sammlung



295 - *Crocifissione*. Bucarest, Biblioteca dell'Accademia



296 - *Allegoria dell'America*. Brema, Kunsthalle



297 - *Studio per composizione*. Varsavia, Biblioteca  
Universitaria