



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Storia delle arti e  
conservazione dei beni  
artistici

Tesi di Laurea

**L'opera grafica di  
Fabio Canal:  
disegni, studi e  
bozzetti**

**Relatore**

Ch.mo Prof. Sergio Marinelli

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Giovanni Maria Fara  
Andrea Piai

**Laureanda**

Anna Spera  
Matricola 875552

**Anno Accademico**

2019/2020



*“Grazie a chi mi ha regalato un movimento  
allontanandomi da qualcosa  
e avvicinandomi a qualcos'altro;  
avvicinandomi a qualcuno  
e allontanandomi da qualcun altro”*





# SOMMARIO

1

*Introduzione*

7

*Fabio Canal: la sua vita, le sue opere*

15

*Il Settecento veneziano e l'officina tiepolesca*

27

*L'opera grafica di Fabio: i disegni già conosciuti*

37

*Fabio Canal a Palazzo Ducale*

45

*Fabio e la committenza gentilizia*

67

*Sacrifici ed esaltazioni: l'opera sacra di Fabio Canal*

73

*Ancora disegni*

77

*Conclusioni*

83

*Catalogo dei disegni*

87

*Tavole*

95

*Illustrazioni*

183

*Bibliografia*

197

*Sitografia*



## Introduzione

Il lavoro di costruzione qui presentato nasce in un periodo storico non certamente felice per la ricerca, men che meno per una ricerca storico-artistica la quale si nutre di documenti archivistici, di sopralluoghi, di ispezione e di spostamenti. La smentita o la conferma delle più antiche credenze e attribuzioni si sono pertanto aggiunte alle difficoltà di partenza e al tempo stesso si sono rivelate una missione ancor più necessaria, a dimostrazione della vitalità della cultura capace di sopravvivere anche in tempi complicati. Questa ricerca è nata con l'intento di ricostruire il catalogo di disegni di Fabio Canal, valente esito degli insegnamenti di Giambattista Tiepolo, provando oltretutto a contribuire a un miglior ripristino dell'arte grafica e pittorica del pupillo tiepolesco attraverso la revisione dei pochi studi precedentemente condotti su di esso. D'altra parte, ancora non esiste una monografia su Fabio Canal proprio per la scarsa conoscenza della sua vita e del suo operato artistico, eppure grazie anche ai contributi più recenti si sta scoprendo sempre più consistente il suo ruolo di stimato artista nel panorama artistico veneziano del XVIII secolo. Facendo quindi particolare attenzione alle problematiche sin qui riportate, il lavoro di catalogazione è stato suddiviso in cinque sezioni ove, per ognuna, è possibile incontrare approfondimenti e riferimenti bibliografici: la prima parte si è sviluppata attorno ai disegni sicuri di Fabio a lui già attribuiti, non mancando di aggiungere interrogativi e avanzare nuove proposte di assegnazione; la seconda parte si è invece sviluppata attorno alla questione delle tele della Sala dello Scudo di Palazzo Ducale, con l'inserimento di nuovi disegni di Fabio fino ad ora mai pubblicati; la terza sezione fa riferimento alle imprese decorative del nostro per la committenza privata, si tratta quindi di disegni e bozzetti riconducibili ad opere pittoriche profane di Fabio Canal non mancando di avanzare nuove proposte di attribuzione; la quarta sezione invece si è concentrata sul raggruppamento di fogli e opere d'arte per le chiese veneziane, mostrando quindi un Fabio Canal largamente impegnato; infine l'ultima parte è dedicata al raggruppamento di fogli che, per condotta di stesura, potrebbero essere assegnati a Fabio ma per i quali non sussiste alcun collegamento in pittura.

Dedicarsi ai disegni di Fabio Canal significa anzitutto lavorare con i pensieri primordiali dell'artista ancor prima della sua esecuzione pittorica, significa di conseguenza conoscere nell'intimo l'immaginario grafico del tiepolesco e immedesimarsi nella sua formazione artistica nonché in certi suoi incredibili rapporti di committenze, contatti e amicizie,

riuscendo di fatto ad entrare in una cultura oramai distante, ma non per questo lontana dall'essere compresa; tuttavia una tale impresa di ripristino richiede anche di affrontare ostacoli il cui superamento non è da intendersi esaudito in breve tempo e i quali spesso conducono a grandi interrogativi lasciando irrisolte molte questioni, ma certamente mantenendo acceso l'interesse. Una prima complicanza in questo specifico caso è stata proprio la riuscita della distinzione tra i disegni del Tiepolo maestro e quelli di alcuni suoi allievi, veri e propri inganni grafici che rischiano di condurre a conclusioni fuorvianti. Altre difficoltà sono successivamente emerse al tentativo di ricongiungimento di uno specifico disegno ad un'opera pittorica precisa di Fabio Canal: questo purtroppo non è stato sempre possibile e una mancanza di questo genere non può che autorizzare un sentimento di stimolante insoddisfazione.

Una personalità artistica complessa, quella di Fabio, in una Venezia eclettica, decadente eppure ancora culturalmente pulsante; lavorare su e con Fabio Canal significa esattamente questo: entrare in una Serenissima in pieno clima settecentesco, dove tra le suppliche di figlie per scappare da padri estremamente autoritari e i matrimoni clandestini dei parroci<sup>1</sup>, dove tra l'agitazione del vento caldo del cambiamento culturale e gli scontri generazionali, l'arte rimase l'unica salda credenza mai messa in discussione e anzi, più che mai ritenuta alleata per la conquista della libertà. In una Venezia prossima al declino e politicamente esaurita, i brani pittorici di Fabio Canal conobbero il gradimento di una società aristocratica preoccupata di apparire grandiosa ed epica, così come gaudente. Le decorazioni pittoriche per le dimore lagunari divennero quindi pretesto per enfatizzare glorie familiari passate, per celebrare la casata attraverso l'ideazione di allegorie e per mantenere viva l'illusione di una nobiltà politicamente ancora attiva. I lucenti brani di Giambattista Tiepolo, echeggianti gli esempi veronesiani e per questo evocativi di un sentimento di nostalgico amor di patria, sedussero il serenissimo patriziato garantendo rilevanti commissioni tanto al maestro quanto ai suoi allievi, i quali facendo propri gli insegnamenti ricevuti, divennero gli ambasciatori del linguaggio tiepolesco.

Gli innumerevoli disegni di Giambattista Tiepolo, genuina espressione del gergo pittorico del maestro veneziano, godono ancora oggi di apprezzamento tra i collezionisti d'arte di tutto il mondo: nessun appassionato di disegni è infatti sprovvisto di fogli dell'ultimo

---

<sup>1</sup> Per un assoluto e sincero racconto della Venezia del XVIII secolo si rimanda a T. Plebani, *Un secolo di sentimenti: amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, 2012

grande maestro del rinascimento veneto. In effetti il Settecento veneziano fu un secolo d'oro per il disegno e l'incisione tanto quanto lo fu il Cinquecento e come l'Italia non avrà più<sup>2</sup>. La particolarità del disegno nel Settecento a Venezia sta nella sua leggerezza di composizione, differenziandosi oltretutto dal disegno settecentesco italiano più in generale proprio per la stretta vicinanza agli esempi di Rembrandt<sup>3</sup>, i quali ebbero innegabilmente una forte incidenza nell'arte veneziana: i bassi orizzonti olandesi delineati in quelle acqueforti rembrandtiane che circolavano nella Venezia settecentesca, certamente si distaccavano dalle vedute italiane che, sin dal XVI secolo, proponevano un orizzonte a due terzi. Con una veduta bassa come quella proposta da Rembrandt, l'orizzonte diventa infinito e vasto e tale peculiarità fu compresa dal Canaletto, il quale infatti impiegò l'abbassamento prospettico rembrandtiano per la composizione delle sue vedute su Venezia.

Il XVIII secolo veneziano si è caratterizzato per la sua grande risonanza a livello europeo anche grazie al suo successo artistico, diversi infatti furono gli artisti chiamati a lavorare nelle più disparate corti straniere: pittori di storia come Sebastiano Ricci, Giannantonio Pellegrini e Antonio Bellucci sono solo alcuni esempi del trionfo dell'arte veneta in Inghilterra e Germania<sup>4</sup>. Giambattista Tiepolo, nato nel 1696, dovette raggiungere i 54 anni di età prima di potersi spingere oltre i confini italiani e accettare l'invito del principe vescovo di Wurzburg, nella cui residenza ebbe modo di rivelare il vertice del suo linguaggio artistico singolare e risoluto, realizzando uno dei suoi più celebri capolavori<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Esemplari in questo senso sono i disegni di Sebastiano Ricci, viaggiatore d'Europa e colmo di influenze parigine e londinesi, Giovanni Antonio Pellegrini, il pittore richiesto dai principi tedeschi e di Boemia, Rosalba Carriera la cui intera fortuna si basò unicamente sul disegno; e poi Giambattista Piazzetta, membro dell'Accademia bolognese il cui stile deve tanto alla pittura di Rembrandt. Non intendo trascurare nemmeno Antonio Canal, detto il Canaletto, proprio per la sua fama di sfrenato disegnatore, anche lui artista viaggiatore tanto amato in Europa.

<sup>3</sup> Antonio Maria Zanetti, uno tra i più celebri cultori d'arte veneziani del XVIII secolo, durante uno dei suoi viaggi a Londra riuscì ad acquistare diverse stampe di Rembrandt, portandole in laguna e fu proprio a partire da quel momento che a Venezia si comprese il valore artistico dell'incisione, una tecnica parallela al disegno su carta. Gli artisti della cerchia dello Zanetti, affascinati dalle stampe olandesi, cominciarono quindi ad incidere personalmente e anche Tiepolo, assieme ad altri suoi colleghi contemporanei, si dedicò all'arte incisoria realizzando i celebri "*Capricci*" e "*Scherzi*", due serie di incisioni la cui committenza è l'autore stesso e, proprio per questo, sono vibranti di uno spirito libero e incondizionato.

<sup>4</sup> B. Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia L'opera grafica Disegni dalle collezioni americane*, 1996, p. 2

<sup>5</sup> Mi riferisco non solo agli affreschi della Kaisersaal, realizzati proprio nel 1750, ma in particolare alla volta dello scalone della Wurzburg Residenz in Baviera nel cui cielo si può ammirare una scenografica glorificazione della casata, opera eseguita in un solo anno tra il 1752 e il 1753.

La genialità del Tiepolo si contraddistinse fin da subito nella «*civilissima società veneziana settecentesca*»<sup>6</sup>, la sua fu d'altronde un'indole pittorica certamente ammirata tanto nelle committenze aristocratiche, quanto in quelle di devozione; l'espressione pittorica matura del Tiepolo, vero e proprio connubio tra le esperienze piazzettesche e i modelli veronesiani, riscontrò un felice successo nella cultura lagunare ma fu a partire dalla significativa committenza tedesca che l'arte del Tiepolo, valicando i confini italiani, si fece ambasciatrice delle grandezze dei sovrani europei, tanto da essere richiesta anche dal monarca spagnolo Carlo III per le decorazioni del Palazzo Reale<sup>7</sup>.

A una pittura prolifica come quella del Tiepolo, sommariamente accennata e volontariamente approssimata in poche righe, possiamo immaginare un numero ancora più ampio di disegni i quali si collocano oggi in diverse collezioni pubbliche e private nel mondo. Se l'opera grafica del Tiepolo fu vastamente apprezzata dai collezionisti della sua contemporaneità, immediatamente dopo la sua morte questo interesse andò scemando tanto da condurre nell'oblio quasi tutti i suoi fogli<sup>8</sup>. Bisognerà attendere il XX secolo per una ricostruzione della storia della grafica di Tiepolo e vedergli quindi restituiti un gran numero di disegni<sup>9</sup>. Naturalmente egual destino afflisse anche tutti quei disegni di spirito tiepolesco, produzioni di allievi bisognosi oggi di urgenti attenzioni da parte degli studiosi di modo da riuscire a riordinare un numero incredibile di fogli e contribuire a una maggiore chiarezza sul disegno veneziano del Settecento. Studiare il funzionamento della bottega di Giambattista Tiepolo, il ruolo attivo dei suoi pupilli nelle committenze veneziane e restituire loro le opere pittoriche eseguite, comporta inevitabilmente l'incontro con un inquantificabile numero di disegni spesso raffiguranti tematiche simili o addirittura recanti segni somiglianti di stesura, rendendo un qualsiasi ripristino sotto lo stesso nome una vera e propria sfida con sé stessi e con la storia dell'arte in generale.

---

<sup>6</sup> G. Pavanello, "Le decorazioni di Palazzo Grassi dal Settecento al Novecento" in G. Romanelli e G. Pavanello, *Palazzo Grassi: storia, architettura, decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, 1986, p. 140

<sup>7</sup> B. Aikema, *op. cit.*, 1996, p. 4

<sup>8</sup> Nel 1898 Henri de Chennevières, uno dei più grandi esperti dell'epoca, sostenne che esistevano pochi esemplari grafici di Giambattista Tiepolo. Cfr. *Ivi*

<sup>9</sup> In questo lavoro non mancheranno certamente i riferimenti alle pubblicazioni in questione, le quali hanno senza alcun dubbio fornito fondamentali contributi sulla questione dei disegni di Tiepolo e della sua bottega e senza le quali il presente studio non sarebbe stato creato. Per un'approfondita ricostruzione della fortuna critica di Giambattista Tiepolo si rimanda a A. Morassi, *Tiepolo. 144 tavole in rotocalco e 2 tricromie*, 1943; B. Aikema, *op. cit.*, 1996, p. 5

Tra i tanti allievi di Giambattista Tiepolo, a esclusione dei figli sui quali già si sta facendo più luce grazie ai recenti contributi, particolare attenzione cattura Fabio Canal per il suo linguaggio immediatamente tiepolesco, tanto in pittura quanto nella grafica. Fabio Canal disegnatore, spesso confuso come vedremo con Giambattista Crosato o con Francesco Zugno, necessita oggi più che mai una restituzione onesta e precisa delle sue opere, grafiche e quindi pittoriche, per poterlo rivalutare come un valente e vivace artista interprete del Settecento veneziano. Studiare sempre e solo i capolavori e sempre e solo le grandi città, rischia di non portare veri punti di svolta nella storia dell'arte e della cultura più in generale; un'indagine sui disegni di Fabio Canal permette pertanto non solo di ripercorrere il panorama artistico settecentesco veneziano, ma in particolar modo di perlustrare strade altrimenti mai esplorate, ossia quelle delle piccole imprese pittoriche talvolta dimenticate e delle confusioni di attribuzione. Osservando i diversi fogli in questa sede attribuiti a Fabio, si ha come l'impressione di riuscire a entrare nella sua intimità di pensiero e di mettere a nudo non solo la sua formazione, evidente anche solo sfogliando fuggacemente i suoi disegni, ma soprattutto la sua più personale maniera di sentirsi artista: quei tratti fini e le sue setose acquerellature suggeriscono un'idea di stesura grafica e pittorica prossima a quella del Tiepolo, tanto da poter ritenere il Canal come uno dei più abili rappresentanti della pittura del suo maestro, pur talvolta mostrando una stesura pesante. Lo stile grafico di Fabio Canal ha degli evidenti rimandi al linguaggio tiepolesco, riuscendo tuttavia ad emanciparsi e ad affiorare nella sua autenticità per merito di quei tratti e quegli elementi che potremmo quindi definire suoi distintivi: volti talvolta triangolari dagli occhi accennati più da un tocco di acquerello che delineati con precisione dall'inchiostro, mani spigolose dalle dita affilate e una figura di spalle quasi sempre ricorrente sono infatti la manifestazione autentica di una grafica pregevole recante il nome di Fabio Canal.

L'elaborato vuole essere una forma di riconoscenza e omaggio a Fabio, al mondo tiepolesco e all'arte grafica veneziana del XVIII secolo i quali hanno acceso il mio fuoco della ricerca e hanno mosso passioni e curiosità. Ancor più sentitamente intendo ringraziare il Professore relatore Sergio Marinelli, sapiente guida, nonché modello di vita accademica, bussola necessaria per la navigazione in un mare tempestoso quale il Settecento veneziano e fondamentale riferimento per la stesura del presente elaborato; a lui va la mia riconoscenza e il mio più profondo rispetto. Un sentimento di gratitudine e stima è dedicato anche ad Andrea Piai per la sua passione e la sua generosità che sono

state un vero e proprio faro illuminante in questo cammino altrimenti oscuro. Menzioni di ringraziamento spettano anche a tutti coloro che, attraverso l'ascolto e la disponibilità, hanno reso possibile, anche solo in minima parte, l'avanzare della ricerca in un periodo assai difficile: rendo grazie quindi a Urike Fladerer e Martin Sonnabend dello Städel Museum di Francoforte per l'alta risoluzione delle immagini digitalizzate dei disegni attribuiti a Giambattista Tiepolo conservati presso il museo, Livio Vergerio per la sua disponibilità e per l'incredibile cura nel custodire e preservare gli affreschi di Fabio Canal presso Villa Da Ponte Vergerio a Cadoneghe e infine Roberto Vigliotti, dirigente del Primo Istituto comprensivo Francesco Petrarca di Padova e i collaboratori scolastici per la loro apertura.



## Fabio Canal: la sua vita, le sue opere

Fabio Canal nacque a Venezia nel 1701<sup>10</sup> da una relazione extraconiugale del padre Paolo Emilio con Caterina Ravera<sup>11</sup>, il ramo della famiglia originaria di Altino con stemma “giglio oro su fondo azzurro”<sup>12</sup> [tav.1] ha il suo capostipite in Fabio nato nel 1522 il cui figlio, Cristoforo del 1562, venne registrato nei documenti come *N. H.*<sup>13</sup>, stabilendo quindi l'appartenenza dei Canal al patriziato veneto. In effetti sono tanti i *N. H.* dell'albero genealogico della famiglia Canal e, tra questi, spicca anche il nome di un tal Vincenzo nato nel 1680, fratellastro di Fabio e con ogni probabilità autore della *Vita di Gregorio Lazzarini*<sup>14</sup>. Questo dettaglio si rivela senz'altro interessante poiché Vincenzo non solo fu biografo del Lazzarini maestro di Tiepolo, lasciando presupporre che forse i suoi contatti siano tornati utili a Fabio per poter ricevere una buona formazione artistica, ma fu anche una personalità quantomeno sensibile all'arte grafica, non mancando di dissertare in materia e lasciarci qualche suo opinabile pensiero sui disegnatori veneziani del suo secolo. Nell'introdurci la vita dell'amico Lazzarini, pittore «buono di questi tempi»<sup>15</sup>, Vincenzo Da Canal rilasciò delle affermazioni decise e nette sul disegno e, più in particolare, sull'uso di questa tecnica tra i pittori contemporanei al Lazzarini; non solo

---

<sup>10</sup> 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*, 1990, Vol. 17 p.155; atto di morte, Libro dei morti di S. Marziale (1764-1771) all'Archivio Parrocchiale della Chiesa della Madonna dell'Orto; necrologio ASVE n.162(954), anno 1767; Nel registro Toderini delle Cittadinanze originarie veneziane, Fabio risulta nato nel 1704, data successivamente confermata dal Longhi il quale lo fa nascere nel 1703, more veneto; Cfr. Toderini-Cittadini, Cittadinanze originarie, Venezia, Arch. di Stato (mss. in consultazione) alla voce «Canal» e A. Longhi, *Compendio*, 1762, XVIII

<sup>11</sup> Toderini-Cittadini, *op. cit.*

<sup>12</sup> I Da Canale a Venezia erano due rami distinti di famiglie, quella di Fabio originaria di Altino e l'altra invece aveva origini ravennate. Proprio per questo esistono due stemmi familiari distinti, quello dei gigli d'oro in campo azzurro per la famiglia nobile di Fabio e quello con scaglione azzurro in campo argento per la famiglia di Ravenna. Cfr. Cappellari-Vivaro, *Il Campidoglio veneto*, ms. Marciano It. VII 15 (= 9304), cc. 222-224

<sup>13</sup> *Ivi*

<sup>14</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, p.155; V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, ed. 1809, p. VIII. L'edizione della *Vita del Lazzarini* del 1809, stampata in occasione delle nozze di Andrea Da Mula con Elisabetta Pisani, presenta una breve introduzione stilata dall'editore ove si può leggere: “[...] *Ma se qualche cosa si sapeva di questo libro, nulla poi io so dirne con precisione dell'autore. Nell'opera inedita Campidoglio Veneto ec. Di Girolamo Alessandro Cappellari Vivaro di Vicenza si ritrovano due da Canal con il nome di Vincenzo [...] il primo vi si dice nato l'anno 1680 li trenta Ottobre da Paolo Emilio e da Regina Baseggio, sposato a Maddalena Schietti nel 1731, [...] Sembra più probabile [...] ne debba essere l'autore, giacché dalla Vita, ch'egli scrisse, appare com'era stato da parecchi anni amico e famigliare di GREGORIO [...]*”

<sup>15</sup> V. Da Canal, *op. cit.*, 1809, p. XVIII

egli non concordava con l'idea che l'arte grafica del suo tempo avesse superato quella di Tiziano o di Raffaello<sup>16</sup>, sottolineando quanto l'arte a lui contemporanea dovesse ai grandi maestri del passato, oltretutto con estrema chiarezza e, sembra, senza timore dichiarò come in Sebastiano Ricci il disegno fosse impreciso, «*scorretto in molte parti del nudo*»<sup>17</sup>. Si intuisce chiaramente come, per poter arrivare a delle affermazioni di tale importanza, Vincenzo Canal fosse non solo un *amateur* della pittura lagunare, ma piuttosto un intenditore d'arte e delle maniere locali e forestiere: la minuzia nello studio della composizione, l'uso di una tavolozza molto vicina a quella del Veronese e la solida adesione al disegno, portarono il biografo ad accostare il linguaggio pittorico del Lazzarini con la coeva scuola bolognese, rimarcandone oltretutto la discordia con le tendenze veneziane e sottolineando la vicinanza stilistica del Lazzarini a quella del Cignani<sup>18</sup>.

La carenza di documenti su Fabio è irrimediabilmente un considerevole condizionamento per la contestualizzazione della vita del pupillo veneziano, tuttavia le modeste fonti di cui disponiamo sono certamente preziose per la riuscita di un'approssimativa ricostruzione dei suoi 66 anni di attività: la sua condizione di figlio illegittimo e la sua talentuosa predisposizione gli fecero intraprendere “[...] *con tutta l'affetto*”<sup>19</sup> la carriera di pittore e, stando a quanto riporta il suo primo biografo Alessandro Longhi, divenne oltretutto un rispettabile discepolo di Giambattista Tiepolo<sup>20</sup>, l'ultimo grande maestro del colore della pittura Veneta. Poiché allievo, trascorse i suoi anni di formazione nell'anonimato per lo meno fino al 1760-1762, cioè quando venne registrato un intervento del nostro presso il cortile sinistro di Villa Pisani a Stra, ove il Tiepolo stava lavorando aiutato dalla sua bottega alle decorazioni della residenza edificata nell'entroterra veneziano<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> «[...] *io dubito, che i nostri abbiano migliorato intorno all'esattezza del disegno di Tiziano e Raffaello*»; *Ibidem*, XVI

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. XVII

<sup>18</sup> V. Da Canal, *op. cit.*, 1809, p. LXXIV

<sup>19</sup> A. Longhi, *op. cit.*, 1762

<sup>20</sup> *Ivi*

<sup>21</sup> G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture di Padova*, 1765, p. 361

Tuttavia, sono diverse le commissioni che il nostro riuscì a soddisfare anche prima del 1760, egli infatti nel 1747 realizzò un'*Adultera* per decorare la chiesa di S. Samuele<sup>22</sup> la quale, sebbene oggi non ne rimanga traccia, risulta essere la sua prima opera pittorica<sup>23</sup>. Proseguendo in ordine cronologico con il ripristino delle esecuzioni pittoriche di Fabio, è il soffitto per la chiesa dei Ss. Apostoli [tav.2] da ritenersi la seconda opera documentata del nostro, il cielo venne infatti svelato nel giugno del 1753<sup>24</sup> quando Fabio aveva 52 anni, ed è tutt'ora osservabile nonostante alcuni interventi di rifacimento ad opera di Giambattista Canal, figlio di Fabio<sup>25</sup>. L'affresco per il soffitto raffigurante la *Comunione degli Apostoli* subì fin dai primi anni dal suo svelamento disconoscimento e attribuzione impropria, a cominciare con lo storiografo ed erudito Antonio Maria Zanetti il quale descrivendo le imprese pittoriche ai Santi Apostoli, decise di ricordare Antonio Vassilacchi, detto l'Aliense, e alcune sue tele poste sulla volta dell'edificio raffiguranti storie del Vecchio Testamento<sup>26</sup>. Tuttavia, Daniele Farsetti nelle sue aggiunte alla guida di Venezia rimarcò la genericità dello Zanetti, il quale avrebbe potuto sapere che le pitture del Vassilacchi menzionate erano scomparse «già da parecchi anni», assegnando quindi a Francesco Zugno il rinnovato soffitto<sup>27</sup>. Anche il Farsetti quindi non riconobbe il Canal come autore dell'affresco in questione, eppure esistono prove inconfutabili che permettono di ricostruire le vicende intorno a questa impresa e restituire la paternità senza incertezze a Fabio.

---

<sup>22</sup> G. Fiocco, "Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti", in *Rivista mensile della città di Venezia*, VI, 1927, p. 170; A. Niero, "Precisazioni e ricuperi sul patrimonio artistico della chiesa veneziana di San Samuele" in *Arte Veneta*, XXXII, 1978, p. 342

<sup>23</sup> La pala si collocava accanto all'altare del Santissimo, anch'esso perduto; Cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, p. 161

<sup>24</sup> "21 giugno 1753 Fù reso visibile il nuovo soffitto della Chiesa di S. Apostoli, nel quale dipinse a fresco Fabio Canal con molta sua lode" L. Livan, *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo*, 1942, p. 9, notatorio II C. 65

<sup>25</sup> G. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Vol. II, 1815, p.652; R. Gallo, "Le aggiunte di Daniele Farsetti al libro "della pittura veneziana" di Antonmaria Zanetti" in *Ateneo Veneto* Anno CXXX, Volume 126, n.5, novembre 1939-XVIII, p. 259

<sup>26</sup> A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e Delle Opere Pubbliche De' Veneziani Maestri*, Libro IV, 1771, p. 348: «nel poggio dell'organo dipinse alcuni chiariscuri, e nel soffitto tre istorie del vecchio Testamento. Le altre pitture sue più non si veggono»

<sup>27</sup> R. Gallo, *op. cit.*, 1939, p. 256

Le pitture dell'Aliense si trovavano in effetti presso questa chiesa ai tempi del Boschini, il quale si preoccupò di registrare l'attività del pittore greco, aiutato dall'allievo Antonio Dolabella, nella sua seconda edizione della guida sui capolavori di Venezia<sup>28</sup>. Tuttavia, nel 1748 il soffitto della chiesa versava in pessime condizioni e necessitava un intervento di restauro, fu così che il parroco Angelo Mario Ropelli commissionò l'impresa di rinnovo non a Francesco Zugno ma a Fabio Canal<sup>29</sup>, come per altro rammenta il Gradenigo<sup>30</sup>. Sono d'altronde molteplici le fonti che attestano la paternità del soffitto della chiesa dei Ss. Apostoli<sup>31</sup>: Alessandro Longhi corre in aiuto per confermare Fabio Canal come autore dell'affresco in questione<sup>32</sup> e anche nelle aggiunte di Francesco Maria Tassis alla descrizione delle opere pittoriche di Venezia ad opera del Boschini, edita nel 1733 e curata da Anton Maria Zanetti<sup>33</sup>, venne indicato Fabio come autore del rinnovato soffitto della chiesa dei Ss. Apostoli a Venezia, aiutato da Pietro Gaspari per le quadrature<sup>34</sup>.

A conferma non solo del fatto che la paternità di tale opera debba essere convintamente confermata come brano di Fabio Canal, ma che il nostro doveva essere senza alcun dubbio uno stimato artista molto apprezzato nella sua contemporaneità, vi è un sonetto composto da un poeta anonimo il quale, proprio in occasione dello svelamento del soffitto ai fedeli, celebrò l'opera e l'artista con le seguenti quartine:

---

<sup>28</sup> M. Boschini, *Le ricche Minere della Pittura Veneziana*, 1674, p. 22

<sup>29</sup> R. Gallo, *op. cit.*, 1939, p. 257

<sup>30</sup> P. Gradenigo, *Commemoriali Veneti*, X, Museo Correr, ms. c 168: «*Per il soffitto della Ch. de SS. Apostoli, dipinto mirabilmente a fresco dal sig. Fabio Canal, Professore applauditissimo, 1753*»

<sup>31</sup> T. A. Zucchini, *Descrizione storica dei pregi di Venezia*, Museo Correr, Prov. Correr, colloc. 538, Mss. I, 466; Antonio Maria Zanetti si corresse e nel quinto libro della sua guida sulle opere veneziane, nominò Fabio Canal come esecutore del cielo raffigurante la Comunione degli Apostoli: A. M. Zanetti, *op. cit.*, libro V, 1771, p. 469

<sup>32</sup> A. Longhi, *op. cit.*, 1762

<sup>33</sup> G. Fiocco, *op. cit.*, 1927

<sup>34</sup> Ci sono ancora dubbi sull'attribuzione delle quadrature a Pietro Gaspari: Il Moschini (1815) attribuisce il dipinto a Fabio Canal e nomina Carlo Gaspari come autore della prospettiva. Anche Urban Padoan sostiene che sia Carlo il quadraturista coinvolto, ma già il Tassis nelle sue aggiunte nomina Pietro e non Carlo come effettivo autore delle architetture. Cfr. G. Nicoletti, "Per la storia dell'Arte: lista di nomi di artisti tolta dai libri di tanse o luminarie della fraglia dei pittori", in *Ateneo Veneto*, novembre-dicembre, 1890; R. Gallo, *op. cit.*, 1939, p.258; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 157

«sudasti, o Fabio, in arricchir di tante  
 Immagini vistose il vasto tetto;  
 all'Austro, al Borea, al Caldo, al Gel costante  
 col braccio sempre teso, e 'l collo eretto.  
 Ma immortal ti rendesti e la sonante  
 Fama divulga il tuo lavor perfetto;  
 onde l'Arte a ragione in te si vante  
 e del suo bel Valor s'adorni il petto.»<sup>35</sup>

Oltre l'impresa ai Ss. Apostoli<sup>36</sup>, di cui possiamo ammirare anche un bozzetto preparatorio [tav. 3], e sempre attorno agli anni 50 del Settecento, Fabio realizzò una pala d'altare centinata, già presente nella rodigina collezione Silvestri<sup>37</sup>, di cui purtroppo rimane solo il modelletto oggi custodito presso l'Accademia dei Concordi di Rovigo<sup>38</sup>. Documentata e ormai certa è la mano del nostro anche per la realizzazione del ciclo dell'Apostolado presso la chiesa di San Samuele, una grande committenza che evidentemente voleva Fabio impegnato non solo nella realizzazione dell'*Adultera* segnalata poc'anzi, ma in un progetto decorativo ben più ampio e possibile da datare al 1748 grazie a un intervento di restauro del 1985 che ha messo in luce tale datazione<sup>39</sup>. L'attività pittorica del nostro nelle parrocchie veneziane fu piuttosto intensa, egli infatti operò anche all'interno della chiesa di S. Martino dove, già secondo lo Zanetti<sup>40</sup>, vi si collocano degli affreschi databili all'ultimo periodo di attività del nostro<sup>41</sup>.

Una così tarda datazione è del resto avvalorata da un confronto stilistico tra le scene dei sacrifici dell'Antico Testamento presenti nella parrocchiale di S. Martino, poste sulle

---

<sup>35</sup> R. Gallo, *op. cit.*, 1939, p. 257; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 156

<sup>36</sup> Gli studi sostengono oltretutto che Fabio sia l'autore degli otto monocromi in grigio su fondo bruno e dei tre ovali raffiguranti i santi, a completamento della decorazione del soffitto. Cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 158

<sup>37</sup> F. Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*, 1793 (ed. 1974), p. 238; E. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, 1842, V, p. 347

<sup>38</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 158

<sup>39</sup> Ivi; E. Merkel, "Restauro a Venezia, 1967-1986" in *Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia*, n. 14, 1986, p. 114

<sup>40</sup> A. M. Zanetti, *op. cit.*, 1771, p.469

<sup>41</sup> R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, 1960, p. 318; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 158

pareti laterali del presbiterio, con le stesse scene dipinte dal nostro per S. Giovanni Novo: al dialogo delle due diverse committenze emergono prontamente differenze formali, in particolare nelle scene sacrificali della parrocchiale di S. Martino si possono rilevare delle memorie secentesche nella condotta pittorica, così come il disegno che contorna le figure appare contorto rispetto a quello più lineare dei sacrifici di S. Giovanni in Oleo<sup>42</sup>. Sulla base di questo dialogo viene proposta una datazione delle decorazioni di S. Martino certamente intorno all'ultimo periodo di attività del nostro, ma in un arco di tempo precedente all'impresa di S. Giovanni in Oleo, quest'ultima databile tra il 1762 (anno di costruzione della fabbrica) e il 1767 (anno di morte di Fabio)<sup>43</sup>.

Continuando il percorso di riconoscimento delle opere di Fabio risalenti al suo ultimo periodo di attività, merita considerazione anche la già citata impresa presso villa Pisani a Stra, collocabile attorno ai primi anni 60 del 1700<sup>44</sup>, dove il nostro ebbe occasione di impiegare le sue doti di frescante realizzando nel cortile sinistro della residenza dodici Cesari entro false nicchie ancora oggi visibili [tav. 4], nonostante qualche difficoltà di lettura data dal deterioramento, e il cielo dell'attuale Salotto dei Paesaggi [tav. 5]. Tra le più recenti restituzioni pittoriche recanti il nome di Fabio Canal, innegabilmente notevole è il troncato affresco posto a decorare la volta di una sala al piano nobile di Palazzo Renier in campo San Pantalon [tav. 6], una delle ultime espressioni artistiche del nostro eseguita plausibilmente nel 1760<sup>45</sup>. Nel 1762 Fabio venne chiamato anche per l'esecuzione di una commissione alquanto curiosa non tanto per la sua tipologia, quanto piuttosto per il mistero che avvolge tale vicenda: il tiepolesco venne infatti convocato dal Presidente dell'Accademia Veneziana Giuseppe Nogari per decorare il soffitto del Fonteghetto<sup>46</sup>, l'allora sede dell'Accademia di pittura. Tuttavia, al 18 ottobre del 1763 i lavori di

---

<sup>42</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, pp. 158-159

<sup>43</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 159; tra gli affreschi che decorano la villa Tiepolo Passi a Carbonera (Treviso), vi sono due monocromi parietali che raffigurano proprio il sacrificio di Isacco e di Melchisedech, con poche varianti rispetto a quelli di S. Giovanni Novo. Vi sono poi altre figure nel soffitto che ben si raccordano allo stile del Canal: due monocromi (la Fede e la Carità) e, posta centralmente, l'allegoria della Fede Trionfante. Cfr. G. Pavanello, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Venezia 1978, vol. I, pp. 141-142

<sup>44</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 159

<sup>45</sup> G. Pavanello, "Un affresco di Fabio Canal" in *Arte nelle Venezie. Scritti di amici per Sandro Sponza*, 2007, pp. 177-178 e 324-325

<sup>46</sup> G. Fogolari, "L'accademia veneziana di pittura e scultura del settecento" in *L'Arte*, XVI, 1913, pp. 241-272

decorazione dovevano inspiegabilmente ancora cominciare<sup>47</sup> e pertanto, visti i 100 ducati stanziati per la realizzazione dell'affresco, l'opera di decorazione venne affidata e portata a termine da Jacopo Guarana, artista che peraltro collaborò con il Canal nell'impresa Pisani<sup>48</sup>.

La vita accademica del Canal fu molto intensa e costante, egli non solo ricoprì il ruolo di Maestro assieme all'amico Jacopo Guarana dal 1760 al 1761, ma fu anche uno dei 36 fondatori della Rinnovata Accademia di Pittura<sup>49</sup>. Nonostante la ricca attività accademica e i fondamentali ruoli che ricoprì, Fabio riuscì a portare a termine anche tutte quelle commissioni al di fuori della città lagunare: il Cicogna ci ricorda la mano del nostro impegnata per il soffitto della chiesa di Vescovana (Padova)<sup>50</sup>, purtroppo andato completamente distrutto<sup>51</sup>, mentre il Lanzi, in maniera approssimativa, cita nel palazzo Zen ai Frari opere di Fabio, successivamente segnalate anche dal Martini e da Giuseppe Pavanello<sup>52</sup>. Le notizie su Fabio Canal che possediamo dal 1755 (anno della fondazione dell'Accademia veneziana) alla sua morte, riguardano essenzialmente la sua attività presso l'Accademia di pittura: nel 1764, non molti anni prima del suo decesso, fu nuovamente in ballottaggio per la carica di Maestro, ma non raggiunse i voti sufficienti per l'ottenimento della cattedra<sup>53</sup> mentre, addirittura pochi mesi prima della sua morte, intervenne un'ultima volta per attestare l'autenticità di un dipinto di Paolo Veronese<sup>54</sup>. Gli ultimi giorni di vita di Fabio furono travagliati dal dolore poiché il 31 agosto 1767 gli

---

<sup>47</sup> In *Ivi* il Fogolari sostiene che con ogni probabilità il Canal non sia riuscito portare a termine l'incarico poiché ammalato

<sup>48</sup> *Ivi*; E. Bassi, *la R. Accademia di belle arti di Venezia*, 1941, p. 68; La curiosità di questa vicenda risiede proprio nella mancanza di fonti che possano spiegarci il reale motivo di tale rinvio dei lavori di decorazione da parte di Fabio, ma che soprattutto possano illuminarci sul motivo che indusse il nostro a indugiare l'avvio dell'impresa decorativa

<sup>49</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 156; Il presidente della Rinnovata Accademia fu proprio Giambattista Tiepolo

<sup>50</sup> E. Cicogna, *op. cit.*, 1842, V, p.347; «Nella chiesa di Vescovana nel Territorio Padovano hannovi del Canal tre comparti a fresco con fatti della vita di S. Giovanni Decollato»

<sup>51</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 160

<sup>52</sup> E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, 1982, p.557; G. Pavanello, "Visita a palazzo Zen (e in casa Andrighetti)" in *Arte Veneta*, n.65, 2008, pp. 106-119

<sup>53</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 156

<sup>54</sup> *Ivi*

morì il giovane figlio Pompeo, fatto seppellire dal padre nella chiesa di S. Marziale<sup>55</sup>. Non trascorse nemmeno una settimana e il 5 settembre 1767, Fabio raggiunse il figlio quindicenne defunto, perendo a causa di una violenta febbre<sup>56</sup>. Riposa anch'egli, assieme al figlio, nella chiesa di San Marziale.

Una breve introduzione sulla vita e sulle opere realizzate da Fabio è da intendersi più che mai essenziale qualora si voglia intraprendere qualsiasi studio circa il nostro, conoscere infatti i suoi spostamenti, i suoi contatti, le sue opere più note e il suo ambiente di lavoro consente di scavare e scovare un terreno ancora inesplorato. Verranno affrontate in questa sede diverse questioni attributive avvalendosi della forza documentaria dei disegni, di modo da riuscire a restituire e riconfermare la mano di Fabio Canal in molteplici opere rappresentative del Settecento veneziano: un'impresa di ripristino che vede antiche attribuzioni riconfermate e altre smentite, così come non mancheranno nuove proposte che possano consentire un più ampio orizzonte artistico per il pupillo di Tiepolo, ampliando di fatto il suo catalogo di opere pittoriche. Il profilo di Fabio frescante nei palazzi veneziani, abile portavoce della composta frivolezza contrassegnante la nobiltà lagunare settecentesca, viene qui e già altrove annunciandosi, dando prova della sua ammirazione da parte della committenza gentilizia settecentesca. Più nello specifico l'elaborato consentirà di bussare alla porta dei primordi artistici di Fabio e di entrare nell'intimità grafica dell'artista; conoscere le opere certe per scoprire i disegni collegati i quali, a loro volta, conducono alla scoperta di ulteriori fogli che ci illuminano la strada su nuove attribuzioni pittoriche. Una spirale instancabile che solleva questioni e mette in moto ricerche, scoperte, interrogativi.

---

<sup>55</sup> «agosto 1767. Pompeo figlio del Signor Fabio Canal di anni quindici, da febbre di mal costume, in giorni 14. Medico Businello. Morì iersera alle ore 4. Fa seppelirlo suo padre alla Abbazia» Cfr. *Libro dei morti di S. Marziale... op. cit.*

<sup>56</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 157



## Il Settecento veneziano e l'officina tiepolesca

Le glorie secolari della Repubblica marinara di Venezia, dalla Guerra di Chioggia che aprì la strada all'espansionismo veneziano in terraferma alle guerre turco-veneziane con la tanto decantata vittoria dell'armata cristiana a Lepanto, avevano nel XVIII secolo ormai raggiunto il culmine, tanto che l'architettura politico-amministrativa era di fatto rimasta immutata rispetto ai secoli precedenti<sup>57</sup> e nemmeno le forti tensioni della prima metà del Seicento, o i successi diplomatici del XVIII secolo, riuscirono a intaccare la struttura governativa veneziana<sup>58</sup>. Il sistema oligarchico di modello cinquecentesco, poneva al vertice l'aristocrazia veneziana formata da diverse famiglie patrizie le quali si distinguevano tra di loro sulla base del ruolo ricoperto all'interno degli organi di governo: alcune famiglie aristocratiche possedevano il diritto di presenziare al Maggior Consiglio, altre invece, tra le più influenti, avevano l'autorità di sedere nell'assemblea dei Pregádi, ovvero il ristretto Senato cui prendevano parte anche il Doge, il Consiglio dei Savi, i Procuratori di San Marco e gli Avogadori di Comun<sup>59</sup>. Le famiglie patrizie senatorie del Settecento dominavano la scena politica veneziana, ricoprendo alte cariche e attuando scelte politiche, finanziarie, economiche e culturali dettate da un insaziabile appetito per i propri interessi o per «*ragion di casa*»<sup>60</sup>, gli affari familiari venivano quindi costantemente messi in primo piano a discapito del servizio pubblico, favorendo inevitabilmente la nascita di un clima reazionario e riformatore<sup>61</sup>. La complessità di un diritto secolare immutato e la natura autoreferenziale dell'aristocrazia veneziana, ancorata a un modello oligarchico del potere che nel XVIII secolo si mostrava appassito e bisognoso di una ristrutturazione, non furono di certo elementi propizi per la nascita di

---

<sup>57</sup> W. Panciera, *La Repubblica di Venezia nel Settecento*, 2014, p.33

<sup>58</sup> Basti ricordare lo scontro con l'impero ottomano durante la Guerra di Candia (1645-1669), ma anche gli aspri rapporti con gli Asburgo d'Austria per i domini friulani e dalmati. Cfr. *Ivi*

<sup>59</sup> A. Da Mosto, *Archivi dell'amministrazione centrale della Repubblica Veneta e archivi notarili*, I, 1937, pp.15-81

<sup>60</sup> W. Panciera, *op. cit.*, 2014, p. 34

<sup>61</sup> È opportuno ricordare il tentativo dell'aristocratico Angelo Querini di allargare il cerchio ristretto del potere, mirando all'unione di tutta l'aristocrazia, senza distinzioni. Il partito del Querini, millantato anche da giovani nobili, ottenne di fatto la possibilità di istituire una commissione per una riforma costituzionale, la stessa che ottenne anche la fazione di Giorgio Pisani tra il 1774 e il 1780. In entrambi i casi la faccenda si concluse con l'arresto e l'imprigionamento dei capi di coalizione, a dimostrazione del carattere chiuso e conservatore del governo veneziano in un'Europa pronta per la grande rivoluzione. Cfr. *Ibidem* pp. 33-36

una nuova riforma: Venezia quindi non fu in grado di slegarsi dalla tradizionale concezione di Repubblica per passare di fatto a quella di Stato moderno, qualsiasi proposta che suggeriva questo passaggio era anzi scoraggiata dalla dominante oligarchia<sup>62</sup>. Se la classe dirigente veneziana del Settecento si rivelò serrata e apatica nei confronti di una riforma rinnovatrice, il fervore per le novità culturali invece si effondeva in tutta la laguna e oltre, facendo di Venezia una capitale di risonanza europea e con un'eco culturale al pari di Londra e Parigi<sup>63</sup>. Proprio per questo, l'ultimo secolo di vita della Repubblica di Venezia è un periodo di forti contraddizioni dove le vittorie di Corfù sono un ravvivamento del sentimento di gloria del passato, più che una fondamentale conquista in grado di modificare l'assetto politico.

Il Settecento veneziano fu quindi quel periodo storico dove il sogno di una Dominante ancora giovane ed energica era più forte e persistente della realtà effettiva, fatta di crisi e rivolte. Per ogni patrizio dallo spirito conservatore che difendeva il tradizionale sistema oligarchico, c'era un nobile riformatore che leggeva Voltaire; a ogni commedia di Goldoni si accostavano i pezzi drammatici di Carlo Gozzi; a una classe dirigente ancorata alla tradizione si rispondeva con feste di carnevale, pubblicazioni di ogni genere, balli e musica d'orchestra<sup>64</sup>. La vitalità espressa da Venezia nel XVIII secolo per la cultura, in tutte le sue forme, fu infatti senza precedenti nella storia della Repubblica tanto che le arti lagunari raggiunsero quota 142 al censimento del 1773<sup>65</sup>, a dimostrazione della fondamentale importanza che le corporazioni d'arte avevano per garantire gli equilibri sociali a Venezia<sup>66</sup>. È in questo clima di evidenti contraddizioni e di prorompente vitalità culturale che trovò spazio la bottega di Giambattista Tiepolo, avviata già agli esordi della

---

<sup>62</sup> Il caso di Scipione Maffei e della sua proposta di reazione all'evidente crisi politica è certamente emblematico: la Repubblica di Venezia con i suoi domini in terraferma appariva ormai fortemente frammentata, poiché la scelta di rispettare le autonomie cittadine non portò a un'omogeneità di sistema e il nobile veronese, attorno al 1730, con il suo *Suggerimento* stilò una precisa analisi della condizione politica lagunare, chiedendo ai membri dell'aristocrazia veneziana di intervenire quanto prima per poter preservare il domino della Serenissima e affrontare con spirito riformatore la crisi politica. Tale testo venne completamente ignorato dagli organi di governo, ma il testo di Scipione Maffei venne stampato ironicamente nel 1797 con il titolo *Consiglio politico*. Cfr. *Ibidem*, p.39

<sup>63</sup> F. Pedrocco, *Il Settecento veneziano – La pittura*, 2012, p.7

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 9

<sup>65</sup> W. Panciera, *op. cit.*, 2014, p.124

<sup>66</sup> *Ibidem*, p.125

carriera artistica del maestro<sup>67</sup>. Un artista che tanto doveva alla tavolozza calda e tenebrosa del Piazzetta e alla diligenza del Lazzarini, ma che fu da sempre animato da un forte desiderio di ricerca dovuto, riprendendo le parole del Da Canal, al suo temperamento «*tutto spirito e foco*»<sup>68</sup>: così appariva ai suoi contemporanei il Tiepoletto, ammirato per la sua maniera «*spedita e risoluta*»<sup>69</sup> e per il gusto di una tavolozza fredda e lucente<sup>70</sup>. L'officina tiepolesca era una vera e propria fucina dalla quale venivano forgiate diverse personalità artistiche, non mancando di fornire supporto lavorativo per il maestro veneziano intensamente occupato nelle molteplici committenze<sup>71</sup>. L'*atelier* di Tiepolo veniva frequentato da diversi artisti, sia locali che forestieri<sup>72</sup>, e la didattica si basava essenzialmente sul disegno, strumento che consentiva agli allievi di esercitarsi attraverso lo studio dei dettagli anatomici o la copia dalla statuaria<sup>73</sup>. L'abitudine del disegno era quindi irrinunciabile per Giambattista Tiepolo, il quale evidentemente tramandò ai suoi allievi l'*imprinting* ricevuto dal Lazzarini nei suoi anni di formazione<sup>74</sup> e stimolò i suoi

---

<sup>67</sup> B. Aikema, *op. cit.*, 1996, p. 235

<sup>68</sup> V. Da Canal, Vita di Gregorio Lazzarini [1732], 1808, p. XXXII

<sup>69</sup> *Ivi*

<sup>70</sup> La rielaborazione di Tiepolo del linguaggio piazzettesco fu del tutto originale, tanto da essere acclamato dalla critica quanto dal popolo come nei casi del Passaggio del Mar Rosso, realizzato a soli vent'anni, e la Gloria di Santa Teresa per la cappella omonima presso la Chiesa degli Scalzi; Cfr. F. Cessi, *Tiepolo*, 1970, p. 5

<sup>71</sup> Già nel quarto e quinto decennio l'artista sentì l'esigenza di ricorrere ad aiuti per soddisfare le molteplici commissioni, *Ivi*

<sup>72</sup> Ancora oggi non è facile rintracciare le diverse personalità che, anche solo per diletto e passione, pagavano cospicue somme per lo studio dell'arte grafica presso la bottega di Tiepolo. Il caso dell'Algarotti, illuminista e critico d'arte nonché amico della famiglia Tiepolo, è certo il più conosciuto ma tra i frequentatori stranieri bramosi di apprendere l'arte veneziana risaltano i nomi di giovani tedeschi come Paul Troger, Daniel Gran e Franz Martin Kuen. Per i disegni di Francesco Algarotti cfr. B. Aikema, "A group of drawings by Francesco Algarotti" in *Apollo*, 1994, pp.58-64; per ulteriori approfondimenti sugli allievi tedeschi presso la bottega del Tiepolo cfr. B. Aikema, *op. cit.*, 1996, pp. 235-236

<sup>73</sup> B. Aikema, *op. cit.*, 1996, p. 238

<sup>74</sup> La fortuna di ricevere una formazione dal Lazzarini fu essenzialmente quella di crescere, artisticamente parlando, in un ambiente fortemente interessato all'arte grafica e, oltretutto, colmo di committenti in grado di fornire opportunità di lavoro. A partire dall'ottavo decennio del Seicento, il Lazzarini fu addirittura coinvolto in alcuni progetti per la promozione di un'accademia del disegno le cui lezioni si basavano sulla ripresa dal vivo e si tenevano presso alcune abitazioni affittate dai membri del Collegio dei Pittori; Sul Collegio dei Pittori si veda T. Pignatti, "La Fraglia dei Pittori di Venezia" in *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, n.3, annata X, 1965, p.16; sui locali presi in affitto dai membri del Collegio cfr. M. Boschini, *La carta del Navegar Pitoresco*, 1660, pp.497-500; C. Whistler, "Life Drawing in Venice from Titian to Tiepolo" in *Master Drawings*, n.42, 2004, p. 383; Sul Gregorio Lazzarini si veda C. Whistler, "Giambattista Tiepolo e il disegno" in *Tiepolo – I colori del disegno*, cat. mostra a. c. di G. Marini, M. Favilla e R. Rugolo, 2014, p. 19

pupilli nell'esercizio grafico, invitandoli anche a copiare del materiale creato appositamente per le loro lezioni<sup>75</sup>. Lo studio di Tiepolo, si è detto prima, fu una forza centripeta per tutti quegli artisti che intendessero imparare l'arte del disegno e della pittura attraverso gli insegnamenti del «*miglior pittore di Venezia*»<sup>76</sup> e grazie alle testimonianze dell'epoca riusciamo anche a ricostruire la portata di questa officina, oltre che i metodi di apprendimento al suo interno:

*«Vi erano lí circa dieci studenti, compresi due che avevano già compiuto quarant'anni.*

*Fui sorpreso di scoprire che gente che ne sapeva già tanto andasse ancora a scuola a imparare e mi convinsi che, se avessi avuto solo la metà del loro talento, sarei diventato il piú grande artista di Zurigo.*

*[...] ero di gran lunga il peggiore dei miei compagni e mi resi conto allora per la prima volta di quanto mi restava ancora da imparare.*

*I signori Zanetti e Tiepolo mi incoraggiarono [...] Ogni mattina ero il primo ad arrivare, e continuavo a dipingere senza sosta [...] Cominciai addirittura a inventare soggetti storici da solo [...] insieme con numerosi schizzi, tutto copiato da Tiepolo.*

*Frequentai anche diligentemente l'Accademia. [...] Vi furono escursioni a Udine, Abano, Ferrara, e cosí via.*

*[...] il signor Tiepolo, doveva andare a Milano. [...] durante questo tempo copiai Solimena a palazzo Baglioni e Paolo Veronese nel refettorio dei Santi Giovanni e Paolo.*

*Ma procedevo lentamente e Tiepolo non fece ritorno che dopo la fine d'autunno»<sup>77</sup>*

Il diario di Johann Balthasar Bullinger è oggi un fondamentale tassello per la comprensione delle dinamiche all'interno della bottega tiepolesca, quel complesso e affascinante mosaico veneziano composto da multiculturalità, documenti grafici e ripetute commissioni. La pratica del disegno era quindi la colonna portante

---

<sup>75</sup> Si tratta di molteplici disegni che il maestro realizzò e fornì ai suoi allievi come materiale didattico, ne fa da esempio la serie di busti di Alessandro Vittoria. Cfr. B. Aikema, *op. cit.*, 1996, pp. 238-239

<sup>76</sup> Con queste parole Johann Balthasar Bullinger descriveva Giambattista Tiepolo, durante una sua visita in laguna. Cfr. C. Ulrich, *Zurich um 1770. Johann Balthasar Bullingers Stadtansichten*, 1967, pp. 10-11; per il testo tradotto in italiano si veda B. Aikema, *op. cit.*, 1996, pp. 23-25

<sup>77</sup> *Ivi*

dell'apprendimento all'interno dell'officina di Tiepolo e in effetti, grazie al cospicuo numero di disegni fino ad oggi pervenuti, è possibile confermare le parole già incontrate dello svizzero, immaginando oltretutto un gruppo numeroso di allievi dediti all'arte grafica e impegnati in "seminari" anche fuori città.

Che il disegno fosse uno strumento di trasmissione dell'arte per Giambattista Tiepolo non deve sorprendere più di tanto, poiché la tradizione pittorica veneziana fonda le sue radici proprio sull'arte grafica, contrariamente a quanto scriveva il Vasari<sup>78</sup>. Il disegno veneto, rispetto a quello fiorentino teorizzato nel Cinquecento, era libero dai vincoli tecnici e si costruì così un forte carattere essenzialmente autonomo<sup>79</sup>: per l'ambiente fiorentino il disegno era l'essenza dell'arte, senza disegno quindi non esisteva pittura, mentre a Venezia il disegno, fin dall'inizio del Rinascimento, era concepito come tecnica molto vicina alla pratica pittorica, un modo alternativo per impiegare il colore e quindi dipingere<sup>80</sup>. Tale dedizione al colore fu portata avanti anche nel Settecento in laguna,

---

<sup>78</sup> «E perché in quel tempo Gianbellino e gli altri pittori di quel paese, per non avere studio di cosa antiche, usavano molto, anzi non altro, che il ritrarre qualunque cosa facevano dal vivo, ma con maniera secca, cruda e stentata, imparò anco Tiziano per allora quel modo. Ma venuto poi l'anno circa 1507 Giorgione da Castel Franco, non gli piacendo in tutto il detto modo di fare, cominciò a dare alle sue opere più morbidezza e maggiore rilievo con bella maniera, usando nondimeno di cacciar sì avanti le cose vive e naturali e di contrafarle quanto sapeva il meglio con i colori, e macchiarle con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno, tenendo per fermo che il dipignere solo con i colori stessi, senz'altro studio di disegnare in carta, fusse il vero e miglior modo di fare et il vero disegno. Ma non s'accorgeva che egli è necessario a chi vuol bene disporre i componimenti et accomodare l'invenzioni, ch'e' fa bisogno prima in più modi differenti porle in carta, per vedere come il tutto torna insieme. [...] pur bisogna fare grande studio sopra gl'ignudi, a volergli intendere bene, il che non vien fatto né si può senza mettere in carta; [...] si vien poi di mano in mano con più agevolezza a mettere in opera disegnando e dipignendo. E così facendo pratica nell'arte, si fa la maniera et il giudizio perfetto, levando via quella fatica e stento con che si conducono le pitture, di cui si è ragionato di sopra, per non dir nulla, che disegnando in carta si viene a empire la mente di bei concetti e s'impara a fare a mente tutte le cose della natura, senza avere a tenerle sempre innanzi, o ad avere a nascere sotto la vaghezza de' colori lo stento del non sapere disegnare, nella maniera che fecero molti anni i pittori viniziani, Giorgione, il Palma, il Pordenone et altri che non videro Roma, né altre opere di tutta perfezione.» Così introducendo la vita di Tiziano, il Vasari sosteneva che nella tradizione veneziana mancasse il disegno come strumento per la maniera e il giudizio perfetto, cioè per la bella pittura. In realtà oggi sappiamo che tanto Tiziano quanto Tintoretto si servivano dell'arte grafica come strumento essenzialmente privato e personale: il primo dipingeva anche quando disegnava, poiché per lui il disegno era una sorta di prova per le sue opere pittoriche, un parallelo della pittura; il secondo invece ci ha lasciato oltre 150 disegni dove traspare chiaramente il suo uso del disegno come studio e comprensione delle forme. Se è vero che nei dipinti i maestri veneziani del Cinquecento non si dedicavano al disegno per i contorni delle figure, è però da sfatare il mito che vede i pittori veneziani del Rinascimento completamente disinteressati alla pratica del disegno. Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1568), ed. 1997, parte terza, secondo vol., voce: Tiziano da Cadore

<sup>79</sup> T. Pignatti, *I disegni veneziani del Settecento*, 1965, p. XII

<sup>80</sup> S. Marinelli, "Le dessin vénitien des XVII et XVIII siècles" in *Venise l'art de la Serenissima. Dessins des XVII et XVIII siècles*, 2006, pp. 11-15

dove un emblematico caso come Rosalba Carriera ben esemplifica l'istintiva vocazione degli artisti veneziani.

L'arte della Carriera si fonda essenzialmente sul disegno colorato, i suoi ritratti di rilevanti figure politiche, come il Re francese Luigi XV, o di viaggiatori del Grand Tour sono a tutti gli effetti dei disegni, smentendo quindi le antiche affermazioni fiorentine e dimostrando ancora una volta l'amore veneziano per il colore, non solo su tela ma anche su carta. Il colore a Venezia ha sempre prevalso sulla forma, cioè sulle linee di contorno, e tale predominanza si può ritrovare anche nei disegni, il più delle volte realizzati su carta colorata per poter enfatizzare uno «*spazio figurativo eminentemente cromatico*»<sup>81</sup>. Se l'opera pittorica è il risultato finale, il fuoco della capacità espressiva di un artista, allora il disegno è da intendersi la scintilla che scatena le fiamme, è l'intima e la libera forza espressiva dell'artista: basterà quindi osservare le dinamiche figure disegnate dal Tintoretto per intuire il suo gergo pittorico, così come sarà legittimo dedurre l'ariosità e la leggerezza tipica del Tiepolo pittore osservando un suo disegno acquerellato. Tuttavia, il disegno è anche in grado autonomamente di rivelare sfumature psicologiche che possono non evincersi nei dipinti, l'arte grafica si fa quindi testimone di una libertà altrimenti non possibile in pittura<sup>82</sup>. Sono molteplici i casi in cui a Venezia, specialmente nel Settecento, un essenziale tratto di inchiostro su carta colorata venne decorato con delle macchie acquerellate, colorando di fatto la composizione grafica e creando un'atmosfera basata unicamente sul colore, sulle luci e sulle ombre<sup>83</sup>. Il disegno divenne così non semplice linea di carboncino o inchiostro su carta, ma poesia acquerellata e composizione lucente, ergendosi autonomamente a ulteriore opera d'arte. Concordando quindi con la fiorentina credenza che il disegno è arte, non possiamo non riconoscere il carattere del tutto particolare e libero del disegno veneziano, specialmente di quello settecentesco.

L'idea del colore come linfa vitale per l'arte figurativa ha sempre contraddistinto la città lagunare, differenziandola com'è risaputo dal tipico e forte linearismo caratterizzante l'arte centro italiana, lo stesso Boschini si preoccupò di precisare tale differenza attraverso

---

<sup>81</sup> T. Pignatti, *op. cit.*, 1965, p. XII

<sup>82</sup> S. Marinelli, *op. cit.*, 2006, p. 13

<sup>83</sup> Basti ricordare i disegni di Francesco Guardi, cognato di Giambattista Tiepolo, dove le figure sono essenzialmente macchie acquerellate

uno spiritoso, provocatorio e quanto mai sentito testo in rima proprio per rimarcare la validità del linguaggio pittorico veneziano:

*«Ghé molti forestieri in general,  
Che fá do religion del la Pitura:  
Perché no 'i sa formar na figura,  
Se no 'i copia de peso el natural.  
E dise che sti nostri Venetiani  
I se chiama Pitori de maniera:  
Quasi che i sia da tirarli in scoazera:  
Ma che naturalisti è i paesani»<sup>84</sup>*

Nel lasciarci queste rime facilmente interpretabili, il noto critico del XVII secolo non solo rimarcò l'importanza del colore per la “maniera veneta”, ma ci dona conferma di come tale pensiero fosse ancora sentito nel Seicento e quanto questo costituisse un vanto da decantare. L'importanza del colore per l'arte veneziana del XVII e XVIII secolo non è quindi da intendersi come retaggio del *modus pingendi* cinquecentesco, semmai come istinto congenito degli artisti locali, mai scemato nel corso dei secoli. I disegni veneziani del XVIII secolo sono stati per lungo tempo vittime di una profonda dimenticanza da parte degli storici contemporanei, venendo riscoperti soltanto con il fenomeno dell'impressionismo<sup>85</sup>. Eppure, la fama dei disegni settecenteschi di Giambattista Tiepolo non svanì con la morte del maestro veneziano ma ebbe un'eco fino al XIX secolo: emblematico è infatti il caso del neoclassico Antonio Canova il quale acquistò un blocco di disegni del Tiepolo, dimostrando di fatto che la rottura stilistica tra i due secoli fu più che altro di apparenza<sup>86</sup>. Proprio per la popolarità della bottega tiepolesca, e quindi del maestro, e per l'alto numero di allievi ivi presenti, avere oggi la pretesa di riordinare i moltissimi fogli pervenutici e di riuscire a restituire la loro più leale paternità è quantomeno una lontana chimera. Tuttavia, non sono mancati nel corso degli anni fondamentali sforzi di recupero, riassetto e attribuzioni volti a restituirci un'immagine un po' più limpida di Giambattista Tiepolo, della sua bottega e anche dei suoi allievi, molti

---

<sup>84</sup> M. Boschini, *op. cit.*, 1660, p. 111

<sup>85</sup> S. Marinelli, *op. cit.*, 2006, p. 14

<sup>86</sup> *Ivi*

dei quali meritevoli sicuramente di approfondite analisi<sup>87</sup>. Senza alcun dubbio anche Fabio Canal rientra tra quei validi casi di indagine critica e storiografica, troppo spesso lasciato ai margini e, com'è ovvio che succeda, col tempo dimenticato; eppure il Canal fu un artista conosciuto e apprezzato dai suoi contemporanei, sempre impegnato in diverse committenze, da quelle pubbliche a quelle private, realizzando ora soffitti sacri per le chiese, ora decorazioni per le ville dei più importanti patrizi veneziani<sup>88</sup>.

Certa la didattica presso la bottega del Tiepolo e quindi la devozione per il disegno, evidente anche l'affezione dei Canal nei confronti di tale tecnica artistica, rimane più che lecito quel senso di curiosità nei confronti di un artista dimenticato come Fabio Canal, meritevole certamente di vedere restituito un suo catalogo grafico il più preciso possibile, nonostante l'importante assenza di fonti e la difficoltà di colmare certi vuoti. Il nome di Fabio Canal fu da sempre destinato all'anonimato nella bottega del Tiepolo, nonostante gli elogi dei contemporanei verso le sue opere<sup>89</sup>, per lo meno fino a quando non figura nella Fraglia dei pittori dell'Accademia di Venezia nel quinquennio 1740-1745<sup>90</sup>. L'*imprinting* tiepolesco e gli influssi dei tenebrosi permisero a Fabio di costruirsi un linguaggio pittorico sicuramente autonomo, riuscendo a slegarsi dalla complessità compositiva tipica del Tiepolo e ad adottare uno stile molto più semplice e pacato rispetto al maestro, sebbene contrassegnato da una forte carica. La produzione grafica di Fabio, così come quella dei suoi colleghi nello studio di Tiepolo, fu ricca ed eclettica tanto da rendere complicato un appropriato raggruppamento di fogli sotto il suo nome; ancora oggi persistono oltretutto delle confusioni sulle attribuzioni di alcuni dipinti, che portano a scambiare la mano di Fabio con quella di Francesco Zugno, di Giambattista Crosato e di Giustino Menescardi<sup>91</sup>.

---

<sup>87</sup> Sulla fortuna critica dei disegni veneziani del XVIII secolo cfr. T. Pignatti, *op. cit.*, 1965, pp. XIII-XV

<sup>88</sup> Per esempio, al Canal venne chiesto di decorare Palazzo Zen ai Frari con scene allegoriche. I dipinti attribuiti al Canal sono ancora oggi in loco e sono stati segnalati da E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*, 1982, p. 557

<sup>89</sup> Cfr. P. Gradenigo, *op. cit.*, X, Museo Correr, ms. c 168

<sup>90</sup> 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*, 1990, Vol. 17 p. 155; T. Pignatti, *op. cit.*, 1965, p. 22

<sup>91</sup> Diversi sono i casi in cui Fabio Canal venne escluso come ideatore di opere d'arte significative, infatti la sua fortuna critica ebbe inizio soltanto agli inizi del 1900, grazie a importanti contributi che hanno portato a una rivalutazione della pittura tiepolesca più in generale e a una riconsiderazione della sua cerchia: Lo Zanetti, il Lanzi e il Bartoli riconobbero l'estro di Fabio, ma non spreocarono molte parole per elogiare la



Proprio per le sopraccitate analogie di linguaggio figurativo che intercorrono tra i tanti fogli settecenteschi veneziani, sono molteplici i casi in cui i disegni nati nell'*atelier* di Tiepolo ancora oggi cercano una paternità stabile e certa, poiché qualsiasi studioso decida di imbattersi in questa analisi ricca di fogli, troverà sempre delle valide argomentazioni per smantellare quanto costruito precedentemente e rimettere in discussione le attribuzioni.

Prima di poter procedere a un'analisi e quindi a un raggruppamento di fogli sotto il segno di Fabio Canal, pare opportuno fare chiarezza su alcune vicende che vedrebbero l'immagine del nostro lentamente e ingiustamente sbiadire, dimenticando quanto l'affrescante fosse stato un artista di «*alta stima, eguale a Gio Batta Tiepolo altrove lodato*»<sup>92</sup> e quanto egli meriti «*aver luogo nella professione*»<sup>93</sup>. A cominciare con l'impresa di Stra presso la Villa dei Pisani, sorprende vedere ancora oggi che nella guida museale disponibile in rete non viene riconosciuta la mano di Fabio per il soffitto affrescato dell'attuale Sala dei Paesaggi, opera assegnata prima al Guarana<sup>94</sup> e successivamente al Crosato<sup>95</sup>, sebbene anche pubblicazioni recenti abbiano confermato

---

sua arte, a seguire il Moschini e il Cicogna si limitarono a stilare un elenco delle sue opere senza esprimere alcun tipo di giudizio in merito, ma è con i contributi del primo novecento di Sack e Molmenti che si apre la strada verso una rivalutazione dell'arte di Fabio, riprendendo in considerazione il suo operato, difficile da ricostruire per la mancanza di fonti, e rivalutando le attribuzioni di alcune opere talvolta erroneamente assegnate ad altri allievi di Tiepolo e non a Fabio; Per la fortuna critica di Fabio Canal e dell'arte tiepolesca cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 157; per la valutazione delle opere del Canal dei suoi contemporanei cfr. A. M. Zanetti, *op. cit.*, Libro IV, 1771, pp. 468-469; F. Bartoli, *op. cit.*, 1793, pp. 238 e 272; L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, 1795-1796, T. II, pp. 111-112. Per la critica ottocentesca cfr. G. A. Moschini, *op. cit.*, 1815, pp. 64, 129 e 654; E. Cicogna, *op. cit.*, 1824-1852, V, p. 347 e p. 570; per i contributi del primo Novecento sopraccitati cfr. P. Molmenti, *G.B. Tiepolo, la sua vita e le sue opere*, 1909; E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo ihr leben und werke*, 1910

<sup>92</sup> P. Gradenigo, *op. cit.*, Notatorio V C. 93 – 4 novembre 1760, 1942, p. 66

<sup>93</sup> *Ivi*

<sup>94</sup> B. Brunelli A. Callegari, *Ville del Brenta e degli Euganei*, 1931, p. 88; G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario: guida storico-artistica*, 1956, p. 711

<sup>95</sup> M. Precerutti Garberi, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, 1968, p. 154; F. Marcellan, ««Madamina, il catalogo è questo»: La stanza dei paesaggi di Villa Pisani negli inventari dell'archivio storico del Museo» in [https://www.academia.edu/27331681/La\_stanza\_dei\_paesaggi\_di\_Villa\_Pisani\_negli\_inventari\_dell\_archivio\_storico\_del\_Museo\_pdf]; Marcellan muta però opinione in un'altra pubblicazione, riconoscendo l'attribuzione dell'opera a Fabio Canal Cfr. F. Marcellan, «L'opera di Francesco Bertos e Giambattista Tiepolo in Villa Pisani a Stra. Una lettura iconologica» in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, n. 40, 2016, p. 125 nota n. 76

la sua paternità<sup>96</sup>. Una restituzione di questa portata è certamente fondamentale per meglio comprendere lo stile pittorico che contraddistingueva il nostro Fabio dagli altri allievi di Tiepolo, composto da figure e colori certamente molto vicini alle invenzioni del maestro, raggiungendo certe ariosità e delicatezze nelle composizioni tipiche delle sue opere più eccelse<sup>97</sup>. Sempre a Villa Pisani è ormai riconosciuto l'intervento di Fabio nel cortile sinistro della dimora, dove figurano i *Dodici Cesari* che già all'epoca vennero attribuiti al legittimo autore<sup>98</sup>, confermando quindi la partecipazione attiva del Canal nella bottega di Giambattista Tiepolo, il quale ricevette l'incarico dalla famiglia patrizia veneziana di decorare l'intera villa progettata su modello francese dal Frigimelica e realizzata, con dei riadattamenti, da Francesco Maria Preti<sup>99</sup>. Proseguendo il cammino che porta alle opere restituibili a Fabio Canal, molto opportuna e precisa appare l'analisi di Andrea Piai in merito a un possibile intervento del tiepolesco presso la Sala dello Scudo del Palazzo Ducale veneziano<sup>100</sup>, dove durante il biennio 1761-1762 ebbe modo di collaborare con Giustino Menescardi nei lavori di rifacimento delle decorazioni della sala<sup>101</sup>.

Il nome di Fabio compare poche volte nei documenti che riguardano gli interventi della bottega di Tiepolo, ad eccezione del summenzionato caso del cortile di Villa Pisani a Stra, e questa discrepanza che intercorre tra le lodi dei contemporanei e l'assenza o dimenticanza del suo nome nei documenti è certamente curiosa, spingendo inevitabilmente a delle riflessioni: considerando l'intensa attività di Fabio Canal in laguna così come in terraferma<sup>102</sup>, concordando anche in questa sede sulle recenti attribuzioni

---

<sup>96</sup> Diverse sono le pubblicazioni che riconoscono la mano di Fabio nel soffitto della sala dei Paesaggi di Villa Pisani a Stra. Cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p.159; G. Pavanello, "schedule sei e settecentesche" in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, 16-17, 1997, pp. 63-108; per una più precisa ricostruzione sulle vicende attributive si rimanda a G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, 2011, p. 276; anche in questa più recente pubblicazione la paternità del soffitto della sala spetta a Fabio Canal

<sup>97</sup> Anche per il soffitto di Palazzo Badoer a Venezia il nostro adottò soluzioni simili, confronto che a maggior ragione conferma l'attribuzione al Canal del soffitto Pisani; Cfr. G. Pavanello, *op. cit.*, 1997, p. 98

<sup>98</sup> G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, 1765, p. 361

<sup>99</sup> Sull'edificazione della Villa Cfr. F. Marcellan, *op. cit.*, 2016, pp. 110-115

<sup>100</sup> A. Piai, "Nuovi bozzetti e disegni attribuiti a Fabio e Giambattista Canal" in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, n.14, 2008, pp. 129-131

<sup>101</sup> *Ivi*

<sup>102</sup> Cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990

già riportate e, per finire, riconosciuto il suo contributo come fondatore dell'Accademia veneziana nel 1755<sup>103</sup>, pare opportuno presupporre una certa e tarda autonomia raggiunta dal nostro<sup>104</sup> seppur comunque rimanendo affezionato alla cerchia del Tiepolo e seguendo il maestro nelle sue imprese, addirittura fino ai primi anni Sessanta<sup>105</sup> e cioè in prossimità del decesso.

---

<sup>103</sup> *Libro Accademici Professori e Riduzioni ed Atti accademici*, Biblioteca Accademica di Belle Arti di Venezia; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p.156; in realtà il Canal dedicò gli ultimi anni della sua vita alla carriera accademica, infatti dal 1761 al 1762 fu scelto come Maestro assieme al collega Guarana e, oltretutto, nel 1762 gli venne commissionato un affresco decorativo per il soffitto della sala delle Riduzioni del Fonteghetto della Farina, la sede dell'Accademia. Tale dipinto non venne mai realizzato dal Canal perché «già malaticcio» e la decorazione venne realizzata da Jacopo Guarana. Cfr. G. Fogolari, *op. cit.*, XVI, 1913, p. 263; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 156

<sup>104</sup> La prima opera documentata, non più reperibile, è un'*Adultera* realizzata nel 1747 per la chiesa di San Samuele. Per questo medesimo luogo, nel 1748, il Canal realizzò anche un ciclo dell'*Apostolado* che costituisce oggi il primo intervento decorativo documentato e reperibile del nostro. Si tratta quindi di imprese realizzate all'età di circa 47 anni. Cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 158

<sup>105</sup> L'intervento di Fabio Canal per le decorazioni del cortile di Villa Pisani è datato tra il 1760 e il 1762; cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 156



## L'opera grafica di Fabio: i disegni già conosciuti

Qualora si decida di intraprendere il cammino della catalogazione dei disegni di Fabio Canal, il punto di partenza essenziale è il disegno a lui attribuito e conservato in Russia, opera grafica oramai certa del nostro. Il foglio entrato all'Ermitage di San Pietroburgo nel 1929 [fig.1] e recante una scritta in grafia settecentesca “*Fabio Canale, élève de Tiepolo, Venise 1703-1767*”<sup>106</sup>, è stato il primo disegno ad essere pubblicato con l'attribuzione al nostro, portando alla smentita della precedente assegnazione al figlio Giambattista<sup>107</sup> basata su un confronto con la gloria di S. Eufemia per l'omonima chiesa veneziana. Tale attribuzione è stata nel tempo rigettata e sebbene il confronto all'apparenza opportuno con il soffitto della chiesa alla Giudecca possa portare in luce delle assonanze d'impianto compositivo tra l'opera grafica e l'affresco, questo non è sufficiente per stabilire con sicurezza la mano di Giambattista Canal per l'opera grafica russa. Sul disegno dell'Ermitage di San Pietroburgo, vedremo, poggia il raggruppamento di ulteriori fogli analoghi provenienti da collezioni pubbliche e private, per i quali la critica ha proposto il nome del tiepolesco; il dialogo che intercorre tra il foglio russo e il summenzionato *corpus* grafico è innegabilmente il principio di qualsiasi studio volto a un componimento onesto del catalogo dei disegni di Fabio.

*L'Allegoria con stemma* di San Pietroburgo non può trovare corrispondenze pittoriche unicamente con la *Gloria di Sant'Eufemia* di Giambattista Canal, poiché il foglio si mostra armonico nello schema compositivo anche quando messo a confronto con altri soffitti affrescati da Fabio<sup>108</sup>, pertanto appare gracile e facilmente confutabile l'attribuzione al Canal figlio. Lina Urban Padoan fu il primo caso di messa in discussione della paternità del presente foglio, assegnando con certezza l'opera grafica a Fabio Canal<sup>109</sup> per le analogie compositive con il soffitto della Sala dei Paesaggi di Villa Pisani

---

<sup>106</sup> La grafia è in stile settecentesco, ma probabilmente l'autore di tale scritta è da vedersi in Vladimir Argoutinsky-Dolgorukoff, il collezionista ben informato che possedeva il disegno prima che questo entrasse nella collezione dell'Ermitage nel 1929. Cfr. G. Knox, *A Panorama of Tiepolo drawings*, 2008, p. 112

<sup>107</sup> *Disegni veneti del museo di Leningrado*, cat. mostra 1964 a cura di L. Salmina, p. 55

<sup>108</sup> Giambattista Canal ebbe come primo maestro suo padre e negli affreschi della sua prima commissione, ossia quelli della già citata chiesa di S. Eufemia alla Giudecca, egli si mostra certamente un abile e maturo artista nonostante i suoi 19 anni di età, ma anche estremamente debitore di quel linguaggio tiepolesco condito di ariosità e sottinsù che poteva arrivarci soltanto dal padre Fabio

<sup>109</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 160

a Stra, l'*Allegoria delle Arti*<sup>110</sup>. L'attribuzione di Urban Padoan trovò tra gli studiosi ampio consenso tanto da essere ribadita nelle successive pubblicazioni<sup>111</sup>; una restituzione preziosa e fondamentale sulla quale si intende concordare anche in questa sede. Sempre secondo Lina Urban Padoan, a partire dal confronto del presente foglio poggia l'assegnazione di altri tre disegni, ora conservati nella collezione Christopher Powney (asta Sotheby 1964): *Tre muse davanti ad un sarcofago*, *Figure allegoriche femminili in un paesaggio* e *Putti che incatenano la figura allegorica del Tempo*<sup>112</sup>. Bernard Aikema ribadì la mano di Fabio per l'opera grafica in questione, vedendo il foglio di Leningrado come componente di un *corpus* grafico più ampio, un gruppo di disegni che il nostro parrebbe aver realizzato una volta slegatosi dalla bottega di Tiepolo, quindi una volta raggiunta la libertà e l'autonomia di maestro<sup>113</sup>.

Vedere il disegno russo come pensiero grafico di Fabio per cielo del Salotto dei Paesaggi a Stra, significa anzitutto porre fine alla disputa che reputava l'affresco ora come alto lavoro di Jacopo Guarana, ora come opera magistrale di Giambattista Crosato<sup>114</sup> e rivalutare il Canal come eccelso pittore capace di raggiungere, o quasi, quelle vaporosità tiepolesche per l'apertura prospettica dei soffitti delle residenze veneziane settecentesche. Percorrendo le sale di Villa Pisani a Stra, oggi Museo Nazionale, si rimane sorpresi nell'ammirare le sontuose decorazioni settecentesche sopravvissute agli interventi di ammodernamento del XIX secolo, tra queste spicca senza dubbio il soffitto affrescato del salotto "dello Zuccarelli" o, per usare la denominazione corrente, della Sala dei Paesaggi.

---

<sup>110</sup> La questione attributiva del *Trionfo delle Arti* in villa Pisani a Stra è stata a lungo tempo dibattuta: inizialmente l'affresco venne ricondotto da Precerutti Garberi a Giambattista Crosato, ma quanto proposto da Urban Padoan porta a un'indiscutibile assegnazione a Fabio Canal, come d'altronde già suggerì Egidio Martini correggendo una sua precedente attribuzione a Giambattista Canal. Anche Giuseppe Pavanello nel 2011 confermò l'attribuzione di Martini e di Urban Padoan, sebbene nel 2004 si ripropose nuovamente Crosato come autore dell'opera. Cfr. E. Martini, *op. cit.*, 1964, p. 299; M. Precerutti Garberi, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*, 1968, pp. 154-155; F. Zava Boccazzi, in *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, 1978, p. 243; E. Martini, *La pittura del Settecento Veneto*, 1982, p. 557; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 159; 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; D. Ton, *Giambattista Crosato*, 2009, pp. 244-245; G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, Tomo II, 2011, pp. 274-286

<sup>111</sup> B. Aikema e M. Tuijn, *Tiepolo in Holland: works by Giambattista Tiepolo and his circle in Dutch collection*, 1996; B. Aikema, *op. cit.*, 1996; A. Piai, *op. cit.*, 2008

<sup>112</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 160

<sup>113</sup> B. Aikema e M. Tuijn, *op. cit.*, 1996, p. 67

<sup>114</sup> M. Precerutti Garberi, *op. cit.*, 1968, p. 154

Il *Trionfo delle Arti* posto in cielo è infatti contraddistinto da quella sensibilità tiepolesca che inevitabilmente porta a indugiare, soffermando lo sguardo su quei panneggi aperti e su certe anatomie vigorose che rimandano alle prime opere di Giambattista Tiepolo di matrice piazzettesca. Proprio per la qualità indiscutibile dell'affresco e per questa raggiunta “*potenza pittorica che non dista troppo da quella del Tiepolo*”<sup>115</sup>, si è pensato a Giambattista Crosato come il solo artista in grado di conquistare vette qualitative di questo genere<sup>116</sup>, eppure è sufficiente osservare i panneggi riempiti di aria e l'andamento serpentino della scena per intuire un chiaro vocabolario tiepolesco certamente taciuto dal Crosato<sup>117</sup>, quest'ultimo riconosciuto da Giuseppe Fiocco come «il maggiore frescante del Settecento veneto accanto al Tiepolo»<sup>118</sup> e quindi slegato dal binomio maestro-allievo.

Per una corretta ricostruzione delle imprese di Fabio Canal presso il cantiere di Stra, occorre precisare il suo impegno non soltanto per la decorazione del soffitto della sala già menzionata, egli è infatti da intendersi come il responsabile dell'intero adornamento del salotto: oltre quindi al soffitto con il *Trionfo delle Arti protette dalla famiglia Pisani*, a Fabio spettano anche otto monocromi e le diverse sovrapporte e sovrafinestre<sup>119</sup>. L'attribuzione delle decorazioni del salotto delle arti, si è detto, ha visto nel corso del tempo diversi nomi e quello di Fabio Canal risulta oggi il più sicuro, sia per il linguaggio pittorico estremamente vicino al magistero tiepolesco, sia per il disegno conservato a Leningrado che inevitabilmente va letto come una versione grafica del soffitto affrescato. Sulla datazione sono sempre esistite grandi incertezze<sup>120</sup>, ma considerando Fabio come il maestro delle forme e dei colori per questa sala, una datazione attorno al sesto decennio

---

<sup>115</sup> *Ivi*

<sup>116</sup> *Ivi*; M. Magrini, *op. cit.* 2004-2005, pp. 139-192

<sup>117</sup> Fogolari, osservando il *Sacrificio di Ifigenia* presso la palazzina di Stupinigi, annota come il Crosato abbia maturato “*una maniera tutta sua, che non imita servilmente il Tiepolo*”, rintracciando quel linguaggio pittorico del tutto originale del Crosato. Sebbene non esistano indizi, documentari o pittorici, che possano suggerire un apprendistato dell'artista presso il Tiepolo e nonostante la sua autonomia di linguaggio, diverse sono le pubblicazioni che vedono il Crosato un riconoscente allievo di Giambattista Tiepolo. Cfr. D. Ton, *op. cit.*, 2009, p.75; per le pubblicazioni che affermano un discepolato tiepolesco si veda B. Aikema, “La pittura del Settecento a Venezia” in *La pittura in Italia. Il Settecento*, 1990, p. 194

<sup>118</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>119</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, Tomo II, 2011, p. 279

<sup>120</sup> Sulla base delle attribuzioni, venivano avanzate proposte di datazione tra le più disparate. Si veda M. Precerutti Garberi, *op. cit.*, 1968, p.155 che attribuendo il soffitto delle Arti al Crosato, propone pur con incertezza una datazione attorno agli anni 40 del 1700; F. Zava Boccazzi, *op. cit.*, 1978, p. 243

del Settecento parrebbe più che consona<sup>121</sup>. Laddove però non sono chiare le questioni cronologiche e non disponiamo di fonti documentarie in grado di sopperire il vuoto temporale, corrono in soccorso gli stessi affreschi per aiutarci a datare correttamente l'impresa decorativa di Fabio. Quando accolte come veri e propri documenti, le opere sono in grado di svelarci molto più di quel che mostrano e adottando quindi una lettura iconologica è possibile in questo specifico caso risalire a una datazione dell'impresa decorativa, oltre che aprire curiosi interrogativi sul pupillo tiepolesco e la sua committenza.

I finti rilievi che corrono nel raccordo tra pareti e soffitto, così come le sovrapposte, presentano delle tematiche di così difficile lettura da essere state ritenute deduzioni molto vicine agli *Scherzi* incisi da Giambattista Tiepolo<sup>122</sup>. Tuttavia, uno sguardo meticoloso riuscirebbe ad individuare ricorrenti simbologie afferenti alla massoneria<sup>123</sup>, una conclusione che non deve in alcun modo essere intesa come sconsiderata, frettolosa o addirittura apologetica poiché diverse immagini e alcuni documenti di cui disponiamo, testimoniano un'affiliazione di lunga durata dei Pisani alla massoneria, invitando a una lettura singolare delle figure presenti nel salotto in questione. Nel 1785 venne scoperta dagli Inquisitori di Stato una loggia massonica nominata *Fidelité* la cui sede si trovava presso Rio Marin<sup>124</sup> e nella cui lista degli affiliati, tra i più disparati membri del patriziato veneziano, trovava posto anche Almoró I Alvisè Pisani<sup>125</sup>. Sebbene lo scandalo interessò direttamente il nipote del Doge Alvisè, nonché ambasciatore presso la corte di Spagna, la dedizione dei Pisani alla massoneria va fatta risalire ben prima del 1785, poiché già con

---

<sup>121</sup> Sono infatti gli stessi anni che vedono il nostro impegnato con la raffigurazione dei Dodici Cesari presso il cortile sinistre del medesimo palazzo. Oltretutto, tra il 1760 e il 1762 Giambattista Tiepolo intrattenne rapporti epistolari con l'amico Francesco Algarotti che ci informano sull'impegno del maestro presso "Ca' Pisani" a Stra, riuscendo quindi a confermare la collocazione temporale dell'impresa decorativa della sua bottega. M. Prezerutti Garberi, *op. cit.*, 1968, p. 153 E. Martini, *op. cit.*, 1982, p. 557; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 156; G. Pavanello, *op. cit.*, Tomo II, 2011, p. 279; F. Marcellan, *op. cit.*, 2016, p. 125

<sup>122</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, Tomo II, 2011, p. 279

<sup>123</sup> *Ivi*; F. Marcellan, *op. cit.*, 2016, p. 125

<sup>124</sup> R. Targhetta, *La massoneria veneta dalle origini alla chiusura delle logge (1729-1785)*, 1988, p.84

<sup>125</sup> Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia, Mss Correr 968: *Dissertazione di tutto ciò fu operato per l'estirpazione de' liberi muratori in Venezia, li 20 maggio 1785, per Ordine Supremo, con le principali loro massime divise in 12 capitoli. Con altre distinte relazioni, inventario di tutto ciò che si trovò nel sopraluogo di mobili ed effetti, i quali tutti furono abbrugiati nel cortile ducale, li 23 maggio 1785. Distinta nota di tutti quei soggetti, al numero di 45, che furono ritrovati in azione al momento dell'invasione li 10 maggio 1785*; R. Gallo, *La libera muratoria a Venezia nel '700*, 1957, pp. 66-67



il padre di Almoró I Alvise, Luigi Pisani, la famiglia intrattenne relazioni massoniche<sup>126</sup> ed è pertanto a lui che devono legarsi le decorazioni della villa a Stra<sup>127</sup>, comprese quelle della sala dei paesaggi, legittimando di conseguenza la datazione delle decorazioni presso la villa attorno agli anni Sessanta del Settecento, già proposta in apertura<sup>128</sup>.

La scelta di raffigurare in cielo le personificazioni delle diverse arti, la presenza di allegorie monocrome<sup>129</sup> raffigurate con squadre, compassi, scalpelli, fili a piombo e pietre levigate sono certamente elementi indicativi di un programma iconografico non rispondente a un sentimento autoreferenziale della committenza, quanto piuttosto a un'elevazione morale della famiglia Pisani ambasciatrice del pensiero illuminista. Fabio non doveva certo essere estraneo alla posizione sociopolitica della famiglia committente e, sugli esempi vicentini di Giambattista Tiepolo<sup>130</sup>, propose un'iconografia ideologica con evidenti rimandi al codice della Libera Muratoria<sup>131</sup>. Tale simbologia ricorre non

---

<sup>126</sup> Il ritratto della famiglia di Luigi Pisani ad opera di Alessandro Longhi, datata da Pallucchini verso la fine del quinto decennio del 1700, accoglie infatti una serie di simboli massonici illustrati nel libro aperto che appare nel dipinto: vi sono poligoni incolpevoli e altri incolpabili, come per esempio il triangolo isoscele, l'esagramma, la squadra e il quadrato. Tutti chiari riferimenti alla Libera Muratoria. Per la datazione del ritratto del Longhi Cfr. R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, 1995, II, p. 435; Per una lettura dei simboli massonici Cfr. J. Boucher, *La simbologia massonica*, 1980

<sup>127</sup> Gli stessi motivi ricorrono anche nel palazzo Pisani a San Vidal (Venezia) voluti dal figlio di Alvise, residenza presso la quale a partire dagli anni sessanta del 1700 venne istituita un'Accademia di Disegno e di Intaglio. Cfr. G. Pavanello, *op. cit.*, Tomo II, 2011, p. 282

<sup>128</sup> Al momento della scoperta della loggia massonica Fidelité, avvenuta il 10 maggio 1785, tra i vari nomi dei confratelli compare, come abbiamo già detto, quello di Alvise, eppure i riferimenti alla massoneria in casa Pisani circolavano ben prima del 1785: non solo con la committenza di Alvise, tra il 1777 e il 1784, apparvero a Palazzo Pisani in Santo Stefano delle decorazioni in stucco con chiari simboli massonici collocati in un passaggio tramite una scala a chioccola, praticabile solo dalla famiglia, ma già circa 15 anni prima il Longhi ci informa circa il suo impegno per realizzare un ritratto celebrativo di Luigi Pisani e di tutta la sua famiglia, una celebrazione della nobile casata dove non mancano i già segnalati simboli massonici. Appare quindi sempre più inconfutabile l'ipotesi secondo cui spetterebbe a Luigi la committenza dell'impresa decorativa di Villa Pisani a Stra, databile a partire dagli anni 60 del Settecento. Cfr. A. Longhi, *op. cit.*, 1762, L. Moretti, "I Pisani di Santo Stefano e le opere d'arte del loro palazzo", in *Il Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia*, 1977, p. 158

<sup>129</sup> Riportando quanto scritto da Mariuz: «*il chiaroscuro, la monocromia conferiscono alla rappresentazione dei fatti storici (siano essi sacri o profani) e delle allegorie un aspetto di antico rilievo. L'assenza di colore vuole suggerire che quegli eventi o i concetti figurati si situano [...] in uno spazio intellettuale*» Cfr. A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*, 1971, p. 61

<sup>130</sup> I. Chignola, "Gli affreschi di Giambattista Tiepolo a palazzo Valle Marchesini: nuovi elementi per una datazione" in *Arte Veneta*, n. 61, 2004, pp. 233-240

<sup>131</sup> A partire dal manoscritto inglese Cooke (XV secolo circa), cominciarono a diffondersi le immagini simbolo di quella che successivamente sarà la massoneria moderna: il triangolo per invocare a Dio, l'unico e Grande Architetto dell'universo, e alla Trinità, i riferimenti al tempio di Salomone come sorta di comandamento su cui fondare l'affiliazione massonica, simboleggiando quella che di fatto per gli associati doveva essere la rigenerazione dell'umanità, la pietra che diventa quindi essenziale per la costruzione del tempio ideale. Proprio per quest'ultimo motivo, ricorrenti erano anche le immagini legate all'architettura,

solamente nel Salotto dei Paesaggi della residenza Pisani a Stra poiché recenti studi hanno infatti messo in luce riferimenti massonici presenti anche nell'apparato decorativo scultoreo ad opera di Francesco Bertos<sup>132</sup>. Lo scultore responsabile della statuaria di Villa Pisani realizzò per il timpano della facciata sul Brenta una triade di allegorie e personificazioni del buon governo, affiancate da una serie di statue poste a coronamento dell'attico; tra una *Carità* e una *Primavera* vi era possibile intravedere anche la personificazione della *Massoneria*, probabilmente posta in alto per rendere i suoi attributi illeggibili ed equivocabili con quelli della *Fortezza* o dell'*Architettura*<sup>133</sup>, a dimostrazione di un progetto ornamentale massonico pianificato ed esteso in tutta la residenza. Una tale armonia esornativa induce inevitabilmente a considerare il Canal pittore e il Bertos scultore come personaggi ben informati sugli interessi di casa Pisani, se non addirittura confratelli di una stessa loggia.

Vista l'impresa a villa Pisani di Stra, Fabio non può più essere visto come un allievo di bottega qualsiasi: senza correre il rischio di sovrastimare le sue doti, certamente ammirabili ma non eguagliabili a quelle di Giambattista Tiepolo, è sufficiente considerare il coinvolgimento diretto del nostro per la raffigurazione della famiglia Pisani nelle vesti allegoriche, venne cioè scelto il suo pennello per trasformare la nostra visione della famiglia nobile come protettrice delle Arti rispettando i precetti della massoneria. Fabio prese quindi parte a un programma iconografico costituito da un crescendo di allegorie che andava sviluppandosi di sala in sala all'interno della residenza, fino al raggiungimento del climax dell'esaltazione con il *Trionfo della famiglia Pisani* a far da cielo nella sala da ballo, opera eccelsa di Giambattista Tiepolo aiutato dal figlio Giandomenico. Che il Canal fosse un artista d'alta reputazione lo attesta anche l'inventario del 1806, nel quale venne citato presso il camerone dei ritratti un *Amor di Patria* ad opera del nostro, unico quadro della Villa a ricevere una stima di ben 1320

---

l'arte regina per la costruzione del tempio, e alla cultura ebraica della Kabbalah. Cfr. J. Boucher, *op. cit.*, 1980, pp. 260-273; R. Targhetta, *op. cit.*, 1988, pp. 9-14

<sup>132</sup> F. Marcellan, *op. cit.*, 2016

<sup>133</sup> Secondo l'Iconologia di Cesare Ripa, gli attributi per rendere riconoscibile la raffigurazione dell'Architettura sono la squadra e il compasso, gli stessi che caratterizzano la personificazione della Geometria. Tuttavia, la scultura di Bertos a Villa Pisani presenta degli scarti iconografici rispetto la tradizione: la scultura che negli anni si è ritenuta la rappresentazione della Fortezza data la presenza della colonna, porta al capo una corona vegetale, si poggia sul frammento di colonna con la mano destra dalla quale pende un girocollo. L'altra mano invece, mutila, pare reggesse un oggetto cilindrico. Per un approfondito studio sugli attributi della scultura in esame si rimanda a *Ivi*

lire<sup>134</sup>. Oggi possiamo rimanere con la possibilità che quanto visto fino ad ora fosse frutto di un caso piuttosto fortuito, possiamo quindi vedere le decorazioni della sala dei paesaggi come un'assegnazione casuale di un tema da parte del Tiepolo maestro al suo pupillo, così come possiamo considerare un beffardo caso che Fabio abbia deciso di raffigurare certi oggetti, fatalità simbolo di appartenenza massonica. Alternativamente, possiamo aprirci all'eventualità di qualcosa un po' più grande, lontano dall'essere risolto in questa sede con poche righe, che vede i Pisani connessi a Fabio Canal tanto da considerarlo come il solo frescante in grado di racchiudere in una sala il complesso orientamento sociopolitico della famiglia.

Assieme al foglio dell'Ermitage, come già anticipato in apertura, costituiscono un *corpus* di disegni omogeneo anche altre opere grafiche senza alcun dubbio ascrivibili a Fabio. Si tratta di disegni dal forte animo tiepolesco, composti da un tratto sottile e tondeggiante d'inchiostro e da tocchi acquerellati rudimentali che, proprio per queste peculiarità, farebbero pensare non tanto alla mano di Giambattista Tiepolo, quanto semmai a quella più discreta di un suo allievo<sup>135</sup>. I disegni che comporrebbero il già menzionato *corpus* grafico sono collocati in diverse collezioni, sia museali che private, e ancor oggi risultano slegati tra loro a causa delle differenti assegnazioni: alcuni fogli sono attribuiti a Francesco Zugno o a Giambattista Crosato, altri invece ancora non vengono riconosciuti a Fabio e mantengono ostinatamente l'attribuzione a Giambattista Tiepolo. Proprio in quest'ultimo caso rientrano le vicende del foglio olandese del Rijksprentenkabinet di Amsterdam [fig. 2] raffigurante una *Vergine avvolta da una nube e adorata da San Nicola e Sant'Antonio* e per il quale non esiste traduzione pittorica alcuna, tuttavia il disegno può rientrare senza alcuna esitazione nel catalogo di opere grafiche di Fabio Canal proprio per quei tratti distintivi che contribuiscono alla forgiatura della personalità artistica del tiepolesco. Sul verso del foglio di Amsterdam vi è oltretutto una scritta in gesso nero (“*zeer verwant met G.B. Tiepolo Uffizi nr.7834*” e “*50.118*” ovvero “*imparentato con G. B. Tiepolo degli Uffizi nr. 7834*” e “*50.118*”) che ben evidentemente sottolinea l'assenza di dubbio sulla paternità del foglio, da sempre considerato prossimo ai concepimenti grafici di Giambattista Tiepolo quindi mai analizzato nel dettaglio riuscendo a identificare quello che di fatto è «*uno schizzo mediocre*»<sup>136</sup>. Basta osservare

<sup>134</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p.160

<sup>135</sup> B. Aikema e M. Tuijn, *op. cit.*, 1996, p. 66

<sup>136</sup> *Ivi*

il foglio per percepire una lontananza dai virtuosismi del Tiepolo maestro e dalla sua luce acquerellata<sup>137</sup>, così come evidenti sono le approssimazioni anatomiche e le proporzioni alquanto deboli che allontanano ancor di più un'attribuzione al maestro del Settecento veneziano. Tra i diversi pupilli tiepoleschi autori di disegni alquanto simili tra loro, il nome di Fabio Canal per il presente foglio pare avanzare con sempre più convinzione proprio per la coerenza stilistica che intercorre in diversi disegni: non solo il foglio conservato all'Ermitage analizzato poc' anzi, anche lo studio di *Giove e altre figure sulle nubi* [fig.3] e *l'ultima comunione con due angeli* [fig. 4] dello Städelches Kunstinstitut di Francoforte<sup>138</sup>, così come il foglio con *Due Vescovi e altre figure* della Pierpont Morgan Library di New York [fig. 5], presentano tra loro analogie in grado di nominare il nostro come il solo responsabile di questa intera serie di disegni. Allo Städelches Kunstinstitut di Francoforte, assieme ai disegni già nominati, sono raccolti entro lo stesso gruppo ulteriori fogli molto vicini alle maniere del Canal e per questo meritevoli di essere pubblicati in questa sede sotto il segno di Fabio, nonostante la catalogazione museale li riconduca, ancora una volta, a Giambattista Tiepolo<sup>139</sup>. Si tratta di un gruppo di disegni incredibilmente omogeneo tra loro, dove la mano esecutrice pare avvezza a certe forme e linee<sup>140</sup> e la cui precisa iconografia risulta alquanto difficile da individuare, tutti i fogli infatti pare presentino più che altro studi di figure mitologiche, ad esempio *Giove*, così

---

<sup>137</sup> Sono numerosi gli artisti che con l'acquerello studiavano la resa luministica, dove il foglio bianco costituiva la parte di luce e l'acquerello era invece la zona d'ombra. Il caso di Tiepolo però è del tutto eccezionale, poiché il maestro si servì dell'acquerello non per tracciare il confine tra zona illuminata e zona in ombra, semmai per intensificare la lucentezza del foglio. Per Tiepolo quindi l'acquerello non è ombra, ma luce

<sup>138</sup> Di questi due disegni, esistono dei corrispettivi pittorici e rispettivamente sono il soffitto di Palazzo Zen ai Frari, con un impianto di costruzione scenografico leggermente variato, mentre i due angeli del secondo foglio presentano analogie con il modelletto della Comunione degli Apostoli per la chiesa veneziana dei Santi Apostoli, impresa che vede impegnato il nostro attorno agli anni Cinquanta del XVIII secolo; Cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 331 fig. 19; B. Aikema, *op. cit.*, 1996 p. 252

<sup>139</sup> Allo Städelches Kunstinstitut di Francoforte oggi non esiste alcun disegno definitivamente assegnato a Fabio Canal: con l'ultimo progetto di digitalizzazione le attribuzioni sono state cambiate, assegnando i disegni nuovamente a Giambattista Tiepolo sulla base di vecchie attribuzioni. Tuttavia, il prof. Pietro Scarpa notò la presenza della firma di Fabio Canal e il Museo di Francoforte è ancora in attesa di una pubblicazione attendibile che possa restituire i disegni all'allievo di Tiepolo. Cfr. [<https://sammlung.staedelmuseum.de>]

<sup>140</sup> A mio avviso una certa uniformità stilistica è possibile da rintracciare osservando l'anatomia delle figure: non solo i volti e le espressioni sono simili di foglio in foglio, ma anche certe figure sbracciate sembrano ritornare più volte, composte dalla stessa linea continua e sottile d'inchiostro, in pose che poco si differenziano tra un disegno e l'altro. Tratto distintivo del Canal pare essere anche quella linea continua e mai troppo diversa, adottata per raffigurare proprio quegli avambracci femminili che è possibile notare nei diversi disegni qui riportati.

come profili di figure allegoriche o angeli. L'immagine del padre degli Dei ritorna in due disegni, studiata in diverse pose e posizioni, e l'incredibile costanza fisiognomica con cui viene ritratta la divinità mitologica inevitabilmente conduce a considerare un unico responsabile per la grafica di entrambi i fogli. Prendendo in esame proprio questi due disegni, quello che all'occhio parrebbe il più definito e "concluso" **[fig. 3]** già è stato identificato come un primordiale pensiero grafico per l'affresco di Palazzo Zen ai Frari<sup>141</sup>, dove nel soffitto del primo piano nobile appare in trono la medesima divinità affiancata da Giunone e altre allegorie. Riconosciuto Fabio come l'artista incaricato per gli affreschi di Palazzo Zen ai Frari a Venezia<sup>142</sup>, inevitabile è la meditazione sull'altro foglio ove appare sempre Giove **[fig.6]**, un po' meno definito rispetto al precedente ma pur sempre comprensibile nella sua iconografia: sembrerebbe che i due fogli siano l'espressione grafica di un ragionamento su uno stesso tema, ripreso più volte e inizialmente soltanto abbozzato nella sua struttura compositiva, accennando appena la figura divina e concentrandosi maggiormente sui tocchi di luce e le zone di ombra, fino ad arrivare poi a un disegno che sembra più che altro preparatorio, nonostante l'impianto compositivo dell'affresco sia stato comunque modificato, visti i profili ben delineati e un più completo studio della luce e dell'ombra attraverso l'acquerello.

Enigmatici sono anche i casi del foglio inv. 14184 e inv. 14189 **[fig. 7 e fig. 9]**, entrambi raffiguranti come tema centrale un gruppo di angeli sorretti da nuvole ora ben definite, ora appena accennate da un acquerello diluito che alleggerisce la composizione, donando ai nostri occhi un'atmosfera quasi romantica. Per entrambi i disegni non esistono versioni pittoriche in grado di aiutarci ad avanzare con certezza il nome di Fabio, eppure essi si compongono di tutti quei tratti caratteristici tipici del tiepolesco in grado di allontanare ulteriori incertezze: quegli angeli sbracciati, elemento firma di Fabio, l'avambraccio realizzato da un tratto ininterrotto -o quasi-, lungo e sottile, i piedi approssimati e appuntiti, i volti appena accennati e le figure di spalle in torsione sono proprio il filo rosso che lega questo gruppo di disegni ancora oggi bisognoso di una corretta catalogazione museale.

Un caso curioso che inevitabilmente spinge verso riflessioni e deduzioni tra le più disparate, è dato dal foglio inv. 14187 **[fig.8]** il quale, com'è ben chiaro dalle linee di

---

<sup>141</sup> B. Aikema, *op. cit.*, 1996, p.252

<sup>142</sup> L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'abate Luigi Lanzi antiquario della r. corte di Toscana*, Tomo II, 1795-1796, p. 211; E. Martini, *op. cit.*, 1982, p. 557; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 159

composizione di mano di Fabio, sembrerebbe una prima idea di un progetto celebrativo di un generale o di un alto funzionario della Repubblica veneziana. Il cammeo del committente doveva trovarsi al centro, come suggerisce quello stemma ovale appena abbozzato, affiancato da un'allegoria della *Fortuna* o dell'*Abbondanza* dotata della sua cornucopia, ma anche da altre due figure femminili le quali, più che presenziare per puro ornamento, parrebbero indicarci gli attributi dell'effigiato; una fanciulla in particolare, quella che regge un vessillo muto, ci guida con il suo sguardo rivolto verso il basso e ci induce all'osservazione di quell'armatura ormai scomposta, messa a riposo: si intravedono un elmo, uno scudo e una lama. Vista l'approssimazione da parte di Fabio del cammeo e il suo taciuto abbozzo di ciò che questo doveva contenere, è possibile dedurre che tale foglio costituisse una preparazione di un ritratto celebrativo, da tradurre poi in pittura o da porre sul frontespizio di un libro, di un uomo che prestò servizio alla Repubblica di Venezia, magari ricordato per le sue gesta militari, e talmente noto a lui o al popolo veneziano tutto da non sentire il bisogno di abbozzarne il ritratto. Restando nell'ipotesi che tale disegno sia stato un primo pensiero grafico del frontespizio di un tomo, potremmo anche dedurre che il vuoto entro l'ovale fu pensato come spazio da riempire con il titolo dell'opera da stampare, titolo che a Fabio doveva essere ancora sconosciuto o che al momento della realizzazione del disegno, non era ancora certo.

## Fabio Canal a Palazzo Ducale

Sebbene Fabio Canal sia un artista il cui nome risulta essere gradualmente sbiadito nel corso dei secoli, i tanti collezionisti privati di disegni veneti del XVIII secolo hanno ben tenuto a mente il nome del tiepolesco, a volte segnandolo in bella grafia su un disegno a lui attribuito, altre volte tentando di emulare la lontana scrittura settecentesca per poter firmare una sua opera grafica e, ove possibile, aggiungendo qualche informazione in possesso sull'artista<sup>143</sup>. La fortuna dei disegni della bottega di Giambattista Tiepolo è dovuta, oltre che per la loro qualità di conservazione e il successo dell'acquerello veneziano tra i collezionisti, anche per l'incredibile quantità: è stato detto in precedenza infatti che la bottega di Tiepolo si distinse anche per l'instancabile attività condotta dal maestro e dagli allievi, contribuendo di fatto ad arricchire il panorama grafico veneziano del XVIII secolo. Proprio per la vasta disponibilità dei disegni tiepoleschi, alcuni dei quali fortunatamente abbastanza limpidi e coerenti da riuscire ad essere ascritti a un artista preciso senza troppe esitazioni, ancora oggi risulta un'impresa piuttosto ostica riuscire a riordinare questo grande universo grafico, infatti tuttora molto accese sono le diatribe circa le attribuzioni date non solo agli allievi di Tiepolo, ma anche al maestro stesso. Dei veri e propri giri di valzer che mantengono vivo l'interesse per i disegni veneziani del XVIII secolo.

Sono tanti i disegni di Fabio presenti nelle collezioni private, ma sono ancora più numerosi i fogli anonimi e quelli ai quali sono state date attribuzioni incerte che passano di collezione in collezione, di asta in asta, tutti ancora alla ricerca di un nome che possa unirli sotto lo stesso segno. A cominciare dai disegni sicuri di Fabio presenti nelle collezioni private, vi è un foglio proveniente da una collezione bolognese raffigurante *Cinque angeli tra le nubi* [fig.10], i quali sono stati ricollegati al bozzetto raffigurante *l'Incoronazione della Vergine*<sup>144</sup> [fig.11], un tempo presente nella collezione veneziana di Pietro Scarpa<sup>145</sup> e la cui ubicazione è oggi ignota. Poiché non vi sono dubbi sull'intesa esistente tra il disegno in questione e il bozzetto Scarpa, il foglio bolognese già pubblicato con il nome di Canal diventa quindi la stella polare, assieme al foglio dell'Ermitage, in

---

<sup>143</sup> Si veda il caso del foglio conservato all'Ermitage di San Pietroburgo, già analizzato

<sup>144</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p.129

<sup>145</sup> Opera riprodotta in *Arte Veneta*, XXIII, 1969 orfana di attribuzione, mentre presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze la si dice di Francesco Zugno e conservata presso la collezione Puccetti; Cfr *Ibidem*, p. 137

grado di orientarci verso un percorso un po' più ottimista in un mare di incertezze e quesiti sempre vivi, per una sicura ricostruzione del catalogo dei disegni di Fabio e, oltretutto, una giusta restituzione delle sue opere pittoriche. Un ulteriore indizio certamente più debole rispetto al precedente, ma che a mio avviso rafforza ancor di più l'idea che vede il foglio bolognese come preparatorio per il bozzetto veneziano, è dato dall'angelo in volo disegnato al centro del foglio e reggente quel che in grafia parrebbe come un vassoio, questa figura infatti parrebbe sposarsi bene con quella presente nel bozzetto e reggente non tanto un grande piatto piano, ma uno specchio. Per quanto speculari, non si può non notare un'affinità tra i due angeli e pertanto ritengo opportuno considerare il foglio bolognese come un vero e proprio ragionamento grafico a più riprese per l'adempimento al desiderio di una committenza privata. Qualora non fosse sufficiente il foglio bolognese, privo di firma ma con quegli stessi tratti sottili e tondeggianti dei fogli di Francoforte, a confermare la mano di Fabio per il bozzetto Scarpa, lo sarà un suo confronto con il disegno preliminare per il soffitto della chiesa dei Ss. Apostoli **[fig.4]**: le caratteristiche di stile che emergono nel dialogo tra i due fogli, ovvero le sottili e tondeggianti linee che profilano le figure e la frettolosa acquerellatura che dona tridimensionalità alla scena<sup>146</sup>, sono infatti evidenti e ci portano a considerare con seraficità il disegno bolognese, recante sul verso un sorprendente studio del Mosé michelangiotesco, parte essenziale dell'archivio grafico di Fabio.

Abbracciando l'attribuzione a Fabio Canal per il presente foglio<sup>147</sup>, è quindi possibile rintracciare la mano del nostro in altri disegni della cerchia di Tiepolo, grazie soprattutto alla sua riconoscibile condotta di stesura: Fabio infatti pare essere piuttosto allenato per la raffigurazione dell'angelo, al punto da riuscire forse involontariamente a stabilire quest'ultimo come suo elemento firma<sup>148</sup> grazie proprio alla fedeltà di alcuni tratti come l'apertura alare, la chioma folta, il volto triangolare dell'angelica figura e il piede appuntito con una particolare attenzione alla staccatura dell'alluce<sup>149</sup>. Lo stesso angelo appena incontrato nel recto del foglio bolognese, si manifesta anche in un disegno appartenuto alla collezione Janos Scholz e ora conservato alla Pierpont Morgan Library

---

<sup>146</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p. 128

<sup>147</sup> Per un approfondimento sull'attribuzione si rimanda a *Ibidem*, pp. 128-129

<sup>148</sup> L. Urban Padoan, "Catalogo delle opere di Giambattista Canal" in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXVIII, 1969-1970, p. 126

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 129



[fig.12], già considerato come primordio grafico del bozzetto raffigurante il San Brunone<sup>150</sup> [fig. 13] delle Gallerie dell'Accademia di Venezia<sup>151</sup>. Soffermandosi unicamente sulla grafia che compone la creatura celeste, le analogie sopracitate si palesano in tutta la loro limpidezza ed è quindi più che legittimo considerare anche il disegno Scholz opera di Fabio; rimane tuttavia indecifrabile l'iconografia che appare sul recto dello stesso foglio<sup>152</sup>. Al di là della restituzione preziosa che dona il disegno americano, contribuendo ad ampliare anche il catalogo delle opere pittoriche di Fabio, esso si fa oltretutto portatore di insidiosi tranelli visivi, non aiutando di certo il lavoro di ricerca: sebbene il disegno della Pierpont Morgan Library sia già stato attribuito al Canal nonostante le vecchie e testarde attribuzioni che glielo negavano<sup>153</sup>, c'è da dire che le analogie di stile tra gli allievi di Giambattista sono ricorrenti, tanto da rendere difficile in alcuni casi la distinzione delle diverse mani. Esistono diversi disegni del Menescardi che sono ben lontani dallo stile del Canal, ma altri costituiscono quelli che Piai già ha definito dei casi limite<sup>154</sup>, dei veri e propri enigmi difficili da risolvere e molto spesso ingannevoli.

Il disegno conservato a Bassano del Grappa e ritraente le figure di Giovanni e Sebastiano Caboto [fig. 14] rientra in questa circostanza e solo un'analisi approfondita delle fonti, come già è stata fatta<sup>155</sup>, può svelare l'arcano e risolvere il rebus. Le vicende attributive per il presente foglio risalgono al 1956, quando cioè venne riconosciuta la notazione di

---

<sup>150</sup> *Ivi*

<sup>151</sup> Il bozzetto non è esposto al museo e, in aggiunta, in una catalogazione dell'ottavo decennio del Novecento, venne riconosciuto come pala, non come bozzetto, acquisita dalle Gallerie dell'Accademia nel 1977, assieme al gemello raffigurante il San Benedetto, entrambe le opere attribuite a Francesco Zugno. La natura di bozzetto è piuttosto evidente nell'uno e nell'altro caso e, come sottolinea Piai nel suo studio, sarebbe lecito immaginare un'esecuzione "in scala maggiore". Cfr. G. Nepi Sciré, "Due inediti di Francesco Zugno alle Gallerie dell'Accademia di Venezia", in *Arte e Documento*, n. 3, 1989, pp. 292-293; A. Piai, *op. cit.*, 2008, p. 129

<sup>152</sup> Vista la figura disperata in basso a sinistra e la figura centrale ricurva, con il volto quasi tutto coperto, e le mani giunte in segno di preghiera, parrebbe trattarsi di una scena tragica: forse il martirio di un santo, oppure, vista la presenza dei soldati romani, l'uccisione di Archimede durante il sacco di Siracusa, episodio raccontato in tre diverse versioni da Plutarco

<sup>153</sup> Il disegno venne presentato durante una mostra a Venezia come opera grafica di Giambattista Tiepolo e successivamente venne attribuito a Giustino Menescardi; Per l'attribuzione a Tiepolo si veda G. Lorenzetti, *Mostra del Tiepolo*, Venezia, 1951, p.177, n.20; il nome di Menescardi per il presente foglio compare in G. Knox, "The drawings of Giustino Menescardi" in *Arte Documento*, 10, 1996, pp. 208-220, n.17

<sup>154</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p.129

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 130; A. Piai, "Fabio Canal, attribuito a" in *Il Piacere del collezionista: disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, 2008(b), pp. 240-242

Fiocco che vedeva il disegno di Bassano innegabilmente in rapporto con il ritratto di Giovanni Caboto presente nella Sala dello Scudo di Palazzo Ducale<sup>156</sup>. All'opera pittorica si assegnò una datazione attorno ai primi anni 60 del Settecento (1762 per la precisione) e questa venne attribuita a Giustino Menescardi; altrettanto si fece con il foglio di Bassano. L'attribuzione dell'opera grafica al Menescardi venne in aggiunta ribadita anche da Aikema<sup>157</sup>, confermata da un confronto fatto con il disegno del *Re Davide con l'arpa*, preparatorio per uno scomparto del soffitto della Scuola dei Carmini di Venezia<sup>158</sup> [fig. 15]. Facendo dialogare il foglio bassanese con l'ultimo citato, conservato ad Amburgo, risaltano però delle differenze stilistiche che inevitabilmente ci portano a dedurre il coinvolgimento di artisti diversi per la realizzazione dei due disegni. Rispetto al tratto che compone il foglio di Bassano, le linee che contornano il Re d'Israele sono piuttosto dure e marcate, mentre le ombre insistenti appesantiscono i panneggi e la composizione tutta; si allontana così sempre di più l'ipotesi di un unico artista per entrambe le esecuzioni poiché la condotta grafica appare distante anch'essa tra un foglio e l'altro; più che improbabile parrebbe impossibile pensare a un'unica mano, anche distante di circa dieci anni, per l'esecuzione delle due opere grafiche<sup>159</sup>. Prendendo confidenza con lo stile grafico di Fabio, paragonando il disegno di Bassano con altri disegni del Canal già analizzati e, in particolar modo, soffermandosi proprio su quell'angelo tanto prossimo all'invenzione bolognese e americana appena osservate, risulta a mio avviso più che legittimo inserire il foglio di Bassano in questa raccolta grafica, assieme a tutti gli altri fogli ad esso collegati e già segnalati<sup>160</sup> [fig. 16 e 17].

Per una più precisa e attendibile restituzione dei fogli appena menzionati a Fabio Canal, occorre ripercorrere le vicende storiche che interessarono Palazzo Ducale durante il

---

<sup>156</sup> L. Magagnato, *Disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova*, cat. mostra, Venezia, 1956, pp. 65-66, n.69

<sup>157</sup> B. Aikema, "Giustino Menescardi disegnatore. A proposito di un disegno del Museo Civico di Bassano" in *Bollettino del Museo Civico di Bassano*, 2004, n.25, pp. 203-209

<sup>158</sup> B. Aikema, C. Tuijn, *op. cit.*, 1996, p.22; A. Piai, *op. cit.*, 2008, p.131

<sup>159</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p.131

<sup>160</sup> B. Aikema, *op. cit.*, 2004, pp. 203-209; Il foglio di Amsterdam [fig. 16], apparso recentemente in un'asta con l'attribuzione a Giovanni Raggi, presenta sul verso alcuni studi la cui linea di stesura si avvicina molto alla maniera di Fabio. La stessa figura femminile coronata ritorna nel disegno con *Flora e putto* [fig. 37], così come il cavallo appena abbozzato a sinistra ci riporta al foglio già della collezione privata a Lido di Venezia [fig. 46].

biennio 1761-1762, ovvero gli anni in cui il cosmografo Francesco Grisellini, su delibera del Senato, fu incaricato di restaurare i teleri della Sala delle Carte Geografiche poiché versavano in pessime condizioni e necessitavano quindi di una nuova stesura per poter essere letti<sup>161</sup>. La Sala dello Scudo, ambiente di rappresentanza dove veniva esposto per l'appunto lo stemma del Doge, era adornata da antiche carte geografiche eseguite su grandi teleri da Giovambattista Ramusio e Giacomo Gastaldi<sup>162</sup> che però nel XVIII necessitavano di un urgente intervento di restauro che fosse competente, pertanto venne affidato a un cosmografo, e non a un pittore, l'incarico di risanamento delle menzionate carte geografiche<sup>163</sup>. Tramite un provvedimento il Senato diede avvio ai lavori presso la Sala dello Scudo, incaricando Francesco Grisellini per l'impresa di rinnovamento delle pitture, ovvero realizzare quattro vasti dipinti su modello di quelli preesistenti<sup>164</sup>, ma in aggiunta decise di far eseguire *ex novo* altre tele che potessero servire per coprire quegli spazi, tre sovrapporte e alcuni angoli, rimasti vuoti e bisognosi di riempimento<sup>165</sup>. Il

---

<sup>161</sup> *Memoria per VV.EE.* Archivio di Stato di Venezia, Riformatori dello Studio di Padova f°29, cc. 578-582; F. Grisellini, *Succinta descrizione delle bellissime tele geografiche ora rinnovate ed accresciute nella sala del palazzo ducale di san Marco detta dello Scudo ed esposte alla pubblica vista il dì 24 dicembre mdccxii*, 1880; M. Milanese, «Le regard de la postérité. L'âge des découvertes vu au XVIIe siècle et au XVIIIe siècle» in *Médiévales* 58, 2010, p. 13

<sup>162</sup> Sulla precisa datazione della prima impresa decorativa della sala rimangono molte incertezze: nella *Descrizione di Venezia* Sansovino fa riferimento soltanto a una rappresentazione del globo presente nella sala, le aggiunte di Stringa alla descrizione sansoviniana precisano invece che i teleri ammontavano a quattro e rappresentavano "tutte le parti del mondo". A queste incertezze cronologiche si aggiungono di conseguenza i dubbi sull'artista esecutore dei teleri, quel che è certo è che tra il 1540 e il 1550 il Gastaldi realizzò per la Sala dello Scudo la carta dell'Africa e dell'America del Sud, andata distrutta ancora prima dei rifacimenti del XVIII secolo, mentre le carte del Mediterraneo, dalla Turchia alla Spagna, furono attribuite già nel 1762 al Ramusio grazie a una firma rinvenuta sulla tela. Sebbene esistano grosse difficoltà nel ricostruire il rapporto committenza-autore, non esistono certamente dubbi sul significato che questi teleri dovevano trasmettere: mostrare la magnificenza dei confini del commercio veneziano, rivendicare il primato veneziano nell'arte cartografica e, non meno importante, ricordare ai visitatori del palazzo dogale le grandi scoperte di Marco Polo. Per maggiori informazioni sulle attribuzioni Cfr. M. Milanese, *op. cit.*, 2010, pp. 13-19; per la testimonianza di Sansovino si rimanda a J. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, 1581; per le aggiunte alla descrizione di Sansovino Cfr. F. Sansovino, G. Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare*, 1604, p. 233; per l'attribuzione a Ramusio si veda F. Grisellini, *op. cit.*, 1880

<sup>163</sup> Per il restauro delle carte geografiche infatti, sono richieste competenze per lo più toponomastiche. Cfr. M. Milanese, *op. cit.*, 2010, p. 14

<sup>164</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p.130; Sebbene l'incarico fosse quello di riprodurre il più fedelmente possibile le carte geografiche già in loco il Grisellini, spinto da un sentimento patriottico nostalgico, decise di apportare un leggera modifica inserendo una lunga lista di tutti quei viaggiatori veneziani che si sono imbattuti alla scoperta delle diverse parti del mondo. Una vera e propria celebrazione della «gloria del patriato mercantile veneziano e del suo contributo alla conoscenza del mondo»; Cfr. M. Milanese, *op. cit.*, 2010, p. 17

<sup>165</sup> «[...] tre sopraporte e tre altri spazi negli angoli restavano ignudi, e senza il corrispondente ornamento» F. Grisellini, *op. cit.*, 1880

disegno di Bassano, assieme agli altri che si collegano ad esso, sarebbe pertanto il preparatorio della tela realizzata *ex novo* e destinata al «maggiore degli angoli»<sup>166</sup>, cioè quella ritraente l'esploratore Giovanni Caboto [fig. 18].

L'attribuzione dell'opera pittorica a Giustino Menescardi, e quindi dei disegni già visionati, si deve a una mala interpretazione di quanto scritto dallo stesso Grisellini in un all'inaugurazione dei teleri: a una prima lettura della descrizione dei dipinti, parrebbe infatti che il cosmografo nomini Giustino Menescardi come unico autore di tutti i teleri presenti nella Sala dello Scudo<sup>167</sup>, in realtà il brano fa unicamente riferimento a quei teleri che già si trovavano in loco e non alle opere eseguite *ex novo*, quindi nemmeno al ritratto dei Caboto<sup>168</sup>. Tale deduzione trova conferma qualora si faccia affidamento a un'ulteriore fonte coeva a quella del Grisellini, dove il nome del Menescardi compare solo in riferimento alle quattro tavole maggiori, cioè quelle raffiguranti la mappa del *Catajo, Tartaria e Indie Orientali*; di *Costantinopoli e delle Indie Orientali*; dell'*Egitto, Siria e Terra Santa* e, infine, dell'*Europa e del Mediterraneo*<sup>169</sup>. Ancora una volta quindi non viene fatta nessuna menzione delle tele eseguite *ex novo*, né viene espressamente citata la mano esecutrice per queste opere, una coincidenza troppo precisa per poter essere considerata frutto del caso<sup>170</sup>. L'urgenza di una revisione dell'attribuzione al Menescardi per il ritratto dei Caboto, e quindi anche dei disegni qui pubblicati, emerge anche quando il telero viene fatto dialogare con le altre opere presenti in sala poiché dal confronto si levano certe peculiarità che obbligano a considerare l'intervento di un altro artista accanto

---

<sup>166</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p.130; F. Grisellini, *op. cit.*, 1880, p. IX

<sup>167</sup> «oltre le cose che già contenevano gli Antichi Originali, sono state aggiunte per nobile e vago ornamento, molti bei gruppi di figure e simboli appropriati a ciascheduna, che tutti sono lavoro del celebre pittore sig. Giustino Menescardi Milanese, Professor della Real Accademia di Parma» F. Grisellini, *op. cit.*, 1880, p. IV-V

<sup>168</sup> I teleri di ultima ideazione vengono infatti descritti nelle righe successive del testo, il passo sopracitato fa infatti riferimento a quelle «tele ora rinnovate per opera del Sig. Francesco Grisellini»

<sup>169</sup> L'opera coeva a quella del Grisellini è la *Descrizione delle antiche tavole geografiche collocate già nella Sala detta dello Scudo del Ducal Palagio di Venezia e rinnovate per decreto dell'ecc.mo Senato nel presente anno MDCCLXII* di Girolamo Zanetti, fratello di Antonio Maria, entrambi parte attiva durante i lavori di rifacimento presso la sala delle carte geografiche; Per una corretta interpretazione del passo del Grisellini si veda A. Piai, *op. cit.*, 2008, p. 130; Per una più completa ricostruzione delle vicende della Sala dello Scudo si rimanda a M. Milanese, *op. cit.*, 2010 pp. 13-19

<sup>170</sup> La messa in discussione della paternità del telero con l'effigie dei caboto e un'approfondita analisi delle fonti è già stata condotta da A. Piai, *op. cit.*, 2008, p.130, analisi e restituzione sulla quale intendo concordare anche in questa sede

al Grisellini e Menescardi<sup>171</sup>. Se in tutti i teleri presenti nella Sala dello Scudo venne dato risalto, oserei dire giustamente, alla rappresentazione della mappa geografica, nel caso del telero con i ritratti di Giovanni e Sebastiano Caboto questo elemento sembra scalare in secondo piano, in questo caso infatti è evidente il tono celebrativo con cui si è inteso raffigurare i due esploratori, più che porre attenzione ai confini geografici dell'America del Nord<sup>172</sup>. Proprio per l'accento posto sugli esploratori e non sulle terre esplorate, condotta pittorica contraria rispetto a tutti gli altri teleri, si è pensato al coinvolgimento di un figurista per la realizzazione di questo telero in esame<sup>173</sup> e visti i disegni preparatori di quest'ultimo sinora assegnati a Giustino Menescardi, l'ipotesi già avanzata che vede un coinvolgimento anche di Fabio Canal nell'impresa di Palazzo Ducale<sup>174</sup> è talmente convincente da essere abbracciata anche in questa sede: nel disegno di Bassano, composto anch'esso da quelle linee aggrovigliate già viste in altri fogli di Fabio e presenti in egual stile anche nel foglio di Amsterdam, ritorna la figura del messaggero divino già presente in altri fogli riconosciuti del Canal e la similitudine di quelle caratteristiche tipiche del suo motivo firma si annunciano limpide anche in questo caso, incorporando i fogli in analisi all'interno dell'album dei disegni di Fabio senza troppe esitazioni.

Unitamente ai tre disegni, cioè quello bassanese, quello olandese e quello svizzero, ritengo opportuno riportare un ulteriore foglio mai pubblicato che, a mio avviso, ben si raccorda alle preparazioni per la figura del Caboto e che per questo va aggiunto al catalogo grafico di Fabio: si tratta di un ulteriore studio per il *Ritratto di Giovanni Caboto* [fig. 19] apparso in un'asta con il nome di, ancora una volta, Giustino Menescardi<sup>175</sup>. Vista l'abbondanza di studi per l'effigie dell'esploratore, pare più che legittimo intercettare in questi fogli una certa carica d'importanza data da Fabio, egli infatti doveva aver ben intuito la portata di una commissione pubblica di questo tipo, tanto da assicurarsi di eseguirla nella sua miglior versione.

---

<sup>171</sup> *Ivi*

<sup>172</sup> *Ivi*

<sup>173</sup> *Ivi*

<sup>174</sup> *Ivi*

<sup>175</sup> Un profondo ringraziamento va ad Andrea Piai, fidato *connoisseur* il cui tempo condiviso per scambi di opinioni e di materiale grafico digitalizzato è stato non soltanto utile per la stesura del presente elaborato, ma soprattutto arricchente sotto il profilo umano



## Fabio e la committenza gentilizia

Nonostante gli elogi dei suoi contemporanei, la fama di Fabio non è sopravvissuta allo scorrere del tempo e ancora oggi si sa poco riguardo le sue opere pittoriche<sup>176</sup>; non corrono in aiuto nemmeno i numerosi disegni riconducibili alla sua mano, poiché difficilmente trovano un corrispettivo pittorico sicuro in grado di confermare il suo pennello. Anche il disegno conservato oggi al Musée des Beaux-Art di Quimper [fig. 20] ne fa da esempio, nonostante la composizione e il soggetto raffigurato suggeriscano uno studio preparatorio per uno dei soffitti di Palazzo Zen ai Frari a Venezia<sup>177</sup>. Osservando il disegno si possono rintracciare quei tratti genetici che apparentano questo foglio a quello già visto di Francoforte, raffigurante Giove e altre figure divine avvolti dalle nubi [fig. 3], e quello della collezione privata bolognese [fig. 10]. Come però è già stato notato<sup>178</sup>, a questa famiglia di disegni apparterebbe anche una *Scena Bacchica* [fig. 21] attribuita nel 1962 a Giulio Carpioni<sup>179</sup> ma che in realtà ha molto a che vedere con le invenzioni di Fabio: i volti il cui bulbo oculare pare incavato dall'acquerello scuro, gli arti superiori delle figure femminili tanto simili a quelle delle divinità di Francoforte e la tipica figura sbracciata, quasi mai assente nelle opere grafiche di Fabio, suggerirebbero infatti la mano del tiepolista anche per l'esecuzione del presente foglio, oggi conservato in una collezione privata. A mio avviso anche un altro foglio mai pubblicato potrebbe felicemente sposarsi con le composizioni grafiche di Fabio appena analizzate, si tratta del disegno ritraente *Divinità dell'Olimpo*<sup>180</sup> [fig. 22], un insieme di figure composte dalla tipica linea sottile e aggrovigliata del Canal, sospese in un ambiente nuvoloso dove neppure mancano quelle acquerellature improvvisate; una composizione non poi così distante, né per tema né per condotta, al foglio Quimper. Rimanendo all'interno del museo bretone, è possibile incontrare un ulteriore foglio ritenuto di Fabio Canal con uno studio

---

<sup>176</sup> Si rimanda a L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990

<sup>177</sup> A. Piai, "Fabio Canal – Junon demande à Éole de déchaîner les vents" in *Venise l'art de la Serenissima...* *op. cit.*, n.84, 2006, pp. 190-191

<sup>178</sup> *Ivi*

<sup>179</sup> T. Miotti, *Il collezionista di disegni*, 1962, p. 182, n.71

<sup>180</sup> Apparso in artnet con l'attribuzione a Fabio Canal; [<http://www.artnet.fr/artistes/fabio-canal/divinit%C3%A9s-de-lolympe-K4YCn4nUFOO0I6RV4hixQg2>]

di *Due angeli musicanti* [fig. 23] così vicino alle creature celesti bolognesi, da non suscitare alcun dubbio sull'attribuzione.

Il Canal ebbe modo di tradurre in pittura tematiche legate alla mitologia antica in più occasioni e non soltanto presso il Palazzo Zen ai Frari, pertanto non è da ritenere scontato che i fogli fin qui menzionati rispondano ad un'unica committenza. In effetti le pareti interne delle dimore e dei palazzi veneziani del XVIII secolo grondano di pitture con tematiche legate al mondo classico e allegorie, quest'ultime talvolta realizzate con fantasiosa invenzione tramite accostamenti di personificazioni e simboli, e proprio grazie ai recenti studi il ruolo di Fabio presso le lussuose dimore veneziane sta facendosi sempre più importante. Già il Longhi sottolineò l'intensa attività del tiepolista presso chiese veneziane e residenze patrizie<sup>181</sup>, così come il Lanzi accennò l'impegno del nostro presso il Palazzo Zen ai Frari e Palazzo Priuli nel sestiere veneziano di Castello<sup>182</sup>, eppure tante di più sono le commissioni private alle quali ha adempito Fabio, rispondendo spesso a un'esigenza celebrativa di un patriziato veneziano ormai decadente, ma non per questo meno interessato alle glorie familiari. Esemplare a questo punto è l'impresa decorativa del nostro presso la villa padovana della famiglia Da Ponte, ricordata nelle pubblicazioni più recenti<sup>183</sup> ma che ancora oggi a fatica gli viene riconosciuta<sup>184</sup>. L'intero programma iconografico è un'esaltazione non solo della famiglia Da Ponte, rappresentata nel cielo

---

<sup>181</sup> «vive a Venezia, sua patria, carico di impegni tanto ad olio, quanto a fresco, sì per le chiese, come per le case patrizie» A. Longhi, *op. cit.*, 1762

<sup>182</sup> L. Lanzi, *op. cit.*, 1795-1796, p. 211; Nel Palazzo Priuli sono attribuiti al Canal quattro teleri ad olio, oggi perduti in seguito alla vendita del palazzo nel 1859, raffiguranti illustri membri della famiglia Priuli: Silvestro Priuli che durante la crociata nel 1098 entra ad Ascalone, Pietro Priuli nelle vesti di Provveditore di Corone, Zilia incoronata dogaressa e Francesco Priuli come difensore della Serenissima dal nemico. Cfr. G. Nissati, *Alcuni palazzi ed antichi edifici di Venezia storicamente illustrati con annotazioni*, 1879, pp. 133-135; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 161

<sup>183</sup> G. Pavanello, "Una villa veneta affrescata da Fabio Canal" in *Der unbestechliche blick. Lo sguardo incorruttibile. Festschrift zu Ehren von/ in onore di Wolfgang Wolters*, 2005, pp. 477-481; D. Ton, *op. cit.*, 2009, p. 232; G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, Tomo I, 2010, pp. 141-145;

<sup>184</sup> È mia volontà ringraziare intensamente Livio Vergerio, proprietario della Villa, il quale con evidente interesse ed entusiasmo mi ha aperto le porte di casa nel pieno rispetto delle misure di distanziamento sociale. Il tempo dedicatomi è stato prezioso, così come lo sono state tutte le informazioni in suo possesso dalle quali ho potuto constatare che del nome di Fabio, anche nei più recenti restauri, non si è mai fatta menzione continuando di fatto ad attribuire l'impresa decorativa a Giambattista Crosato. Le pubblicazioni che vedono gli affreschi non di Canal ma di Crosato, sono in gran parte delle memorie di vecchi proprietari o di chi vi ha soggiornato. Cfr. M. T. Rossetti Riondato, "Ca' Ponte piccolo mondo antico" in *Padova e il suo territorio*, anno VIII, n.42, 1993, pp. 13-15; E. Cavallini, "Ancora su Ca' Ponte e dintorni" in *Padova e il suo territorio*, anno XI, n.64, 1996, pp. 33-35



con uno stemma sorretto da putti e affiancato dall'allegoria del *Merito* e della *Fama*<sup>185</sup> [fig. 24], ma anche del naturale e ciclico scorrere del tempo che dona i suoi frutti, quasi a sottintendere il riflettersi della gloria familiare sulle attività agricole; una decorazione certamente appropriata per una villa situa nell'entroterra della Serenissima. Osservando gli affreschi che adornano la sala da ballo della villa [fig. 25], a una prima occhiata traspare nell'immediato una pittura molto liquida e la cui tavolozza pastello abbonda di un rosa dal sottotono caldo, tendente al nocciola<sup>186</sup>, dove per altro non mancano " trasparenze quasi da acquerello " <sup>187</sup>. La condotta pittorica con cui sono state concepite le figure, quei panneggi aperti e voluminosi somiglianti a quelli che verranno poi a Stra e l'anno di esecuzione tra il 1758 e il 1759<sup>188</sup>, suggeriscono soltanto un fedele e vivace tiepolista come responsabile di tali decorazioni e tutti gli indizi conducono a Fabio Canal, un nome sempre più sicuro a discapito di chi attribuiva con sicurezza tali invenzioni a Giambattista Crosato, morto il 15 luglio 1758<sup>189</sup>. Ad avvalorare questa attribuzione vi sono due disegni che a mio avviso potrebbero essere dei ragionamenti grafici da parte di Fabio, delle vere e proprie riflessioni su carta per meglio studiare la composizione degli affreschi e l'andamento delle figure.

Segnalo quindi il primo disegno<sup>190</sup>, uno *Studio di una statua greca* [fig. 26] che personalmente ritengo preparatorio per una delle finte statue presenti nel primo registro di pareti della già menzionata sala da ballo presso Villa Da Ponte. Il sottile tratto che contorna la figura stante al centro del foglio, raffigurata nell'atto di reggere sulla mano sinistra un piatto, così come la diluizione del colore a tratti caotica e quel volto familiare dagli occhi, parrebbe, incavati dall'acquerello non lasciano alcun dubbio sull'attribuzione

---

<sup>185</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, 2005, p. 477

<sup>186</sup> Si veda per esempio il colore ottenuto per dipingere l'incarnato di alcune figure collocate entro le pareti del secondo livello

<sup>187</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, 2005, p. 477

<sup>188</sup> L'inaugurazione degli affreschi avvenne nel 1759 sotto il volere di Lorenzo Da Ponte, come suggerisce l'iscrizione presente nella controfacciata della cappella familiare: D. O. M/AEDEM HANC/SVB TITVLO S. IOSEPH P. V. S/IN HANC FORMAM REDEGIT/LAVRENTIVS FRATER EP. CENETEN./ANNVENTE EM. VERONENSIO EP. PAT./CONSECRAVIT/ XIV OCTOB. MDCCLIX; Cfr. *Ibidem* p. 481

<sup>189</sup> Cfr. D. Ton, *op. cit.*, 2009, p. 94

<sup>190</sup> Apparso in un'asta MutualArt in data 20/1/2011 [<https://www.mutualart.com/Artwork/Greek-statue-study/852D457F35981D41>]. Il disegno, con firma certamente non originale in basso a destra, è stato presentato come rispondente alla maniera di Fabio Canal

a Fabio Canal. In effetti il disegno presenta nella posa delle affinità con *Minerva* prospettata entro una parete del piano inferiore della sala [fig. 27] e sebbene non vi sia traccia nel foglio degli attributi propri della divinità dell'Olimpo, non è da escludere che tale composizione su carta fosse servita a Fabio per un ragionamento su questa figura da affrescare. Aggiungo oltretutto che qualora si fosse trattato di uno studio generico di statua greca su modello antico, l'artista si sarebbe concentrato unicamente sulle linee di composizione della scultura e non si sarebbe anzi preoccupato di raffigurare anche le architetture circostanti, come già visto nel caso del Mosè di Michelangelo presente nel foglio di Bologna; evidentemente il disegno del piedistallo su cui si erige la statua doveva essere essenziale per Fabio, tanto da spingerlo a raffigurarlo in tutta la sua precisione; un elemento quindi funzionale alla sua pittura. Certamente un'invenzione di questo tipo risente molto degli insegnamenti tiepoleschi<sup>191</sup>, è possibile infatti notare una certa affinità di pensiero tra il maestro e l'allievo per il concepimento della figura in questione e ritengo proprio questo basamento della già menzionata finta statua un elemento rafforzativo per collegare il foglio in questione al dipinto di Villa Da Ponte: sia nel disegno che nella traduzione pittorica infatti, il piedistallo presenta una forma pressoché immutata, differenziandosi oltretutto dalle finte statue già inventate dal Tiepolo maestro, poiché quelle di quest'ultimo sono quasi sempre poggianti su basi rotonde mentre in questo caso ci troviamo di fronte a una statua che, sia nel disegno che nell'affresco, si erge su un piedistallo a pianta quadrata. Un dettaglio che a mio avviso non è da ritenersi frutto del caso. Non solo la posa quindi, ma anche la struttura su cui poggia la statua, combaciano perfettamente con la raffigurazione pittorica di quella *Minerva* ahinoi deteriorata. Una restituzione a Fabio tanto attesa e un piccolo tassello che va ad aggiungersi in questo complesso mosaico che è la ricostruzione di Fabio Canal disegnatore. Un secondo foglio, apparso durante un'asta di Bassenge nel novembre 2014<sup>192</sup>, a mio giudizio potrebbe ritenersi un primordio grafico per gli affreschi della villa a Cadoneghe: si tratta di un *Figura femminile con torcia* [fig. 28] dalle elaborazioni tipiche del Canal e che, sebbene rovesciato nella posa, parrebbe avvicinarsi molto a quella figura su nubi che appare accanto all'*Estate* nel cielo della sala da ballo [fig. 29]. Non siamo obbligati a considerare questi ultimi due disegni esclusivamente come ragionamenti sulle preparazioni degli affreschi della villa Da Ponte, tuttavia non possono essere trascurati qualora si voglia

---

<sup>191</sup> Quanto dipinto a Villa Zileri da Giambattista Tiepolo è solo un esempio

<sup>192</sup> Ringrazio ancora una volta, e mai abbastanza, Andrea Piai per il documento multimediale

ricostruire l'opera grafica di Fabio Canal: anche questi fogli infatti si compongono di linee sottili, come fossero un filo nero senza inizio né fine, lunghe e morbide, i volti le cui espressioni sono enfatizzate dalla diluizione del colore ci riportano a quei visi angelici già visti fino ad ora e, per finire, l'acquerello impreciso ma mai pesante riempie anche questi fogli, caricandoli di quell'atmosfera tipica dei disegni del Canal.

Quella di Villa Da Ponte a Cadoneghe è da ritenersi presumibilmente una delle prime imprese pittoriche di Fabio per la committenza gentilizia veneziana e oltre la già citata impresa presso Palazzo Zen a San Polo testimoniata dal disegno di Francoforte, è opportuno ricordare in questa sede altre due imprese decorative da parte del nostro. A questo punto preziosa è la menzione dei lavori svolti dalla bottega di Tiepolo presso villa Berti già Soderini a Nervesa della Battaglia (Treviso), edificio raso al suolo dai bombardamenti della Prima Guerra Mondiale. Della villa, non troppo distante dalle sponde del Piave e di cui la popolazione piange ancor oggi il suo calvario, non restano che poche testimonianze scritte<sup>193</sup> e qualche foto in bianco e nero di alcuni affreschi ivi presenti, documenti comunque non sufficienti per poter ricostruire con sicurezza gli interventi decorativi del XVIII secolo. Oltre alle imprese di Giovanbattista Tiepolo già riconosciute<sup>194</sup>, sono stati ricordati in più pubblicazioni anche gli interventi della sua bottega<sup>195</sup> e, ancora una volta, il nome di Fabio ha trovato delle difficoltà ad emergere: fin da subito il suo cognome venne infatti confuso, tanto da attribuire erroneamente la raffigurazione de *Il Tempo scopre la Verità* ad Antonio Canaletto<sup>196</sup>, e tale inganno venne mantenuto almeno fino al 1993<sup>197</sup> nonostante qualche intervento di riparo che attribuiva al figurista tiepolesco anche un *Apollo con Pegaso*, le personificazioni della *Pittura*, *Scultura*, *Poesia* e della *Musica* e, agli angoli della distrutta sala al pianterreno, i *Quattro*

---

<sup>193</sup> D.M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, II, 1803; O. Battistella, *La Villa Soderini e gli affreschi di G. B. Tiepolo a Nervesa*, 1903; G. Boghetto, *Gli affreschi di Gio. Batta : Tiepolo e di altri suoi seguaci nella villa Berti di Nervesa*, 1913

<sup>194</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, 2011, pp. 37-49

<sup>195</sup> G. M. Pilo, "Francesco Zugno" in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 2, 1959, pp. 326-378

<sup>196</sup> D.M. Federici, *op. cit.*, 1803, II, p. 226

<sup>197</sup> In M. Gemin e F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. I dipinti, opera completa*, 1993, p. 453 compare non senza incertezza il nome del Canaletto

*Elementi*<sup>198</sup>. La perdita degli affreschi di villa Soderini rende ancora più complicati gli interventi di identificazione e raggruppamento dei fogli riconducibili a Fabio inerenti a questa committenza e nemmeno le foto storiche, scattate prima dei bombardamenti, riescono a restituirci con interezza gli interni della villa trevigiana. Sulla datazione del ciclo pittorico ci sono stati numerosi pareri che volevano il Tiepolo e la sua bottega impegnati inizialmente tra il secondo e terzo decennio del 1700<sup>199</sup>, successivamente si è invece proposta una datazione attorno alla metà degli anni Cinquanta<sup>200</sup>. La collocazione temporale che vede l'impresa di Nervesa svolgersi attorno agli anni Quaranta però, proposta per la prima volta da Benesch<sup>201</sup> e condivisa in successive pubblicazioni<sup>202</sup>, sembra trovare ancora oggi maggior consenso soprattutto se si prendono in considerazione i brani di Tiepolo di quel momento, del tutto rispondenti a una condotta pittorica analoga a quella di villa Soderini<sup>203</sup>. Sulla confusione generatasi attorno al nome di Fabio vi sono anche recenti pubblicazioni che, pur portando chiarimenti e luce nuova sulle vicende di villa Soderini, hanno di fatto respinto qualsiasi attribuzione a Fabio: Magani per esempio vide coinvolto unicamente Giambattista Canal per le decorazioni della villa escludendo del tutto la mano del padre Fabio<sup>204</sup>, ma sebbene la presenza di

---

<sup>198</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p.161; le attribuzioni di Urban Padoan sono state poi confermate anche da G. Pavanello, *op. cit.*, 2011, p.43 non mancando di riportare qualche incertezza circa l'attribuzione a Fabio Canal, deducendo dalle foto storiche della sala in questione un gusto ancorato al tardo rinascimento, quindi datando queste imprese pittoriche tra il XVI e il XVII secolo

<sup>199</sup> H. Boucher, "Les fresques de Tiepolo a la Villa Soderini" in *Revue de l'art ancien et moderne*, IX, 1901, pp. 367-372; La datazione avanzata da Boucher è stata da subito considerata piuttosto debole, soprattutto per la mancata precisazione circa le sue «*propres et récentes recherches*»

<sup>200</sup> P. Molmenti, *G.B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere*, 1909, p. 90; E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo ihr Leben und ihr Werke*, 1910, p. 74; G. Boghetto, *op. cit.*, 1913, p.22; A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, 1968, n.212; M. Gemin e F. Pedrocco, *op. cit.*, 1993, p. 453; Gli studiosi hanno ritenuto gli affreschi di villa Soderini molto prossimi a quelli eseguiti da Tiepolo per il palazzo Volpago, sempre a Nervesa, e pertanto hanno avanzato una proposta di datazione molto più tarda rispetto a quella di Boucher.

<sup>201</sup> O. Benesch, *Venetian drawings of the eighteenth century in America*, 1947, p. 18

<sup>202</sup> M. Levey, *Giambattista Tiepolo: la sua vita, la sua arte*, 1988, p. 140; A. Mariuz, "Giambattista Tiepolo, il vero mago della pittura" in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, cat. mostra Venezia, 1996, p. 13; G. Pavanello, *op. cit.*, 2011, p. 42.

<sup>203</sup> Il linguaggio pittorico del Tiepolo maestro presso villa già Soderini è infatti molto simile a quello utilizzato per le pitture della chiesa degli Scalzi a Venezia e per il palazzo lagunare dei Labia; Cfr. G. Pavanello, *op. cit.*, 2011, p.42

<sup>204</sup> M. Magani, "Giambattista Tiepolo da villa Soderini all'ambasciata di Svizzera a Roma" in *La memoria della Prima Guerra Mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, 2008, pp. 143-144

Giambattista nella villa di Nervesa sia provata dalla realizzazione di alcuni soffitti nel 1791<sup>205</sup> e dalla citazione dell'*Ingresso del gonfaloniere Pier Soderini a Firenze* a Palazzo Rustighello di Treviso<sup>206</sup> [fig. 30], così come esistono dei documenti che testimoniano i rapporti che intercorrevano tra il Canal figlio e la famiglia Soderini<sup>207</sup>, non ritengo sia del tutto opportuno escludere in partenza il ruolo di Fabio in questo complesso *entourage* caratterizzato da scambi d'immagini e influenze stilistiche. Proprio osservando le foto storiche pervenuteci, nella sala superstite si possono intravedere delle finte nicchie con, parrebbe, un Mercurio e la personificazione della Scultura già identificati come creazioni di gusto tardo rinascimentale e per questo non più restituite a Fabio Canal<sup>208</sup>. Rimane pertanto il lecito interrogativo se per la presente sala sia ipotizzabile un intervento del nostro, ma escludere completamente il suo intervento presso la villa potrebbe non essere la strada da percorrere per una corretta ricostruzione dell'impresa decorativa di Nervesa, né tantomeno per un corretto ripristino dell'operato artistico del nostro. Ritengo oltretutto fondamentale riportare un disegno [fig. 31], oggi conservato in Polonia, che è stato attribuito da sempre a Giambattista Canal, proprio perché pare essergli servito da modello per l'affresco trevigiano menzionato poc'anzi; non volendomi addentrare ulteriormente nella questione Soderini, la quale necessita indubbiamente di studi approfonditi, mio intento è essenzialmente quello di riconsiderare il ruolo attivo che certamente ebbe Fabio non solo come pittore per le pareti della perduta villa, ma anche come messaggero del figlio per certe immagini e forme, fungendo magari da intermediario tra il Canal *junior* e la famiglia Soderini e riuscendo così ad assicurare a Giambattista una committenza sicura.

Oltre a quanto visto fino ad ora, una conferma della presenza di Fabio a Nervesa vi sono ulteriori fogli che si avvicinano molto a certe soluzioni pittoriche adottate da Giambattista Tiepolo presso villa Soderini e forse successivamente studiate e reinterpretate dall'allievo: mi riferisco in particolare al foglio della *Moravske Galerie*<sup>209</sup> [fig. 32], senza

---

<sup>205</sup> L. Urban Padoan, *Catalogo delle opere di Giambattista Canal (1745-1825)*, 1970, p. 58

<sup>206</sup> Giambattista Canal, per raffigurare *Giovanni Rustighello gonfaloniere della repubblica fiorentina*, si è infatti servito dello stesso modello usato a Nervesa poiché entrambi gli affreschi combaciano nella costruzione scenica

<sup>207</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1970, p. 177; assodata è infatti l'attività di Giambattista Canal per la rappresentazione delle *Quattro età del mondo* per il Palazzo trevigiano nel 1780

<sup>208</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, 2011, p. 49

<sup>209</sup> In H. Kusáková-Knozová, *Italská Renesanční a barokní kresba: ze sbírek Moravské Galerie*, cat. mostra tenutasi a Brno, 1969, p. 41 n. 125 il foglio venne ascritto a Giambattista Tiepolo, ma già in A. Piai, *op. cit.*, 2008, p. 131 è stato restituito a Fabio Canal

alcun dubbio di mano di Fabio, che tra i vari studi della medesima divinità fluviale, al centro riporta una posa alquanto simile a quella dell'Allegoria del fiume Arno affrescata da Giambattista nel salone del primo piano nobile di Villa Soderini [fig. 33]. Sebbene il disegno sia un evidente allenamento grafico intimo e personale del nostro dove, attraverso la ripresa in più pose, emerge l'intenzione di studiare un soggetto da più prospettive, ad esclusione di quel gruppo di figure che appare in basso a sinistra, e nonostante lo studio centrale non combaci in tutti i punti con la posa dell'allegoria del Tiepolo maestro, reputo il disegno in questione un abbozzo di Fabio Canal del soffitto che certamente egli può aver visto a Nervesa; essenziale è dunque la presenza del presente foglio nel catalogo grafico di Fabio Canal proprio perché, con tutti gli interrogativi del caso, potrebbe testimoniare la sua presenza presso il cantiere della residenza Soderini. Con ogni probabilità l'allievo, lavorando congiuntamente ad altri colleghi della bottega di Tiepolo, deve aver visto con i suoi occhi il cielo affrescato dal maestro e sfruttato questa possibilità per uno studio di rielaborazione più intimo, presente per l'appunto nel foglio ceco. Pare oltretutto evidente che il Canal sia stato fortemente influenzato dall'operato del maestro presso la villa trevigiana, tanto da citarne qualche anno più tardi l'espedito dello sconfinamento delle figure oltre la cornice prospettica nel soffitto della Sala dei Paesaggi a Villa Pisani a Stra.

Un'ulteriore prova che legittima la nomina di Fabio Canal tra gli autori presenti in villa Soderini, è il soffitto della sala con le storie di Cleopatra ad opera di Francesco Zugno<sup>210</sup>, attribuito ora al Tiepolo figlio, ora al padre<sup>211</sup> e raffigurante l'*Incoronazione del Poeta Geresio Soderini*, anch'esso ridotto in polvere dopo il fuoco d'artiglieria del 1917. Del soffitto fortunatamente sopravvivono due versioni, più precisamente si tratta di due bozzetti di cui uno è certamente attribuibile al maestro, diventando quindi uno studio

---

<sup>210</sup> A. Pallucchini, *op. cit.*, 1968, n.212; G. Pavanello, *op. cit.*, 2011, p.40 e p. 49

<sup>211</sup> G. Boghetto, *op. cit.*, 1913, p. 22 lo attribuisce a Giandomenico Tiepolo; L'affresco venne in realtà attribuito da Sack a Giovanbattista e tale attribuzione è stata ritenuta affidabile poiché lo stesso Sack ebbe la fortuna di vedere gli affreschi prima della loro distruzione, diventando quindi una fonte diretta e certa. Il bozzetto in questione venne chiamato in causa anche da Gemin e Pedrocco per avanzare una datazione delle decorazioni a Nervesa attorno alla fine degli anni Cinquanta, sulla base di un confronto con *l'Allegoria del Merito* a Ca' Rezzonico, confermando la mano di Giandomenico su un modello paterno. Secondo Magani, il bozzetto parigino andrebbe analizzato al di fuori del contesto di Villa Soderini e quindi visto come *Allegoria del Merito incoronata dalla Giustizia e dalla Prudenza* e di conseguenza più vicino al cielo di Ca' Rezzonico. Cfr. E. Sack, *op. cit.*, 1910, pp. 74 e 172; M. Gemin e F. Pedrocco, *op. cit.*, 1993, p. 454; M. Magani, *op. cit.*, 2008, pp. 142-157

preparatorio per il cielo di Nervesa [fig. 34], l'altro invece, di «qualità inferiore»<sup>212</sup> e apparso in una vendita Christie's di New York il 5 Novembre 1982, è con molta probabilità da ritenersi opera di Fabio<sup>213</sup> [fig. 35], obbligandoci anch'esso a rivalutare il tiepolesco come artista effettivamente presente durante la campagna decorativa di Nervesa. Non mancano comunque le diatribe sulla questione del soffitto con l'*Allegoria del poeta Soderini* e, quindi, sulla problematica delle decorazioni della villa più in generale; come suggerisce Denis Ton, potremmo leggere il bozzetto di Tiepolo non tanto come preparatorio per il cielo di villa Soderini, semmai come studio per la realizzazione del soffitto di Ca' Rezzonico<sup>214</sup>, dove si possono vedere la *Nobiltà e la Virtù accompagnano il Merito verso il tempio della Gloria*, conseguentemente portandoci a riflettere su ipotetici interventi di Fabio all'interno del palazzo veneziano.

Cominciando con l'eliminare l'interrogativo sulla presenza di Fabio presso questo cantiere, possiamo avanzare nella ricostruzione delle vicende domandoci piuttosto in che modo e con quali ingegni egli abbia contribuito all'abbellimento della villa trevigiana. Dopo aver gettato più di qualche seme per, si spera, la germogliatura di nuove considerazioni circa l'impresa di Villa Berti Soderini, occorre continuare questo percorso di committenze e dubbi per riuscire, anche solo in minima parte, a ricostruire un corposo catalogo di disegni a nome di Fabio Canal. Sebbene l'impresa di Nervesa sia databile attorno agli anni Quaranta del Settecento, essa non rientra tra le prime opere pittoriche realizzate da Fabio; in effetti, tra le sue prime imprese documentate riusciamo a identificare tramite le fonti un'*Adultera* per la chiesa lagunare di San Samuele<sup>215</sup> e il ciclo dell'apostolado all'interno dello stesso edificio, presumibilmente realizzati tra il 1747 e il 1748<sup>216</sup>. Tuttavia, le analisi più recenti sulla decorazione pittorica veneziana del Settecento hanno contribuito a chiarificare alcuni torbidi sentieri, aiutando di fatto a

---

<sup>212</sup> A. Morassi, *A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him*, 1962, p.40, fig. 328

<sup>213</sup> Già Morassi ipotizzava la mano di Fabio per questa copia la quale ancora oggi, seppur con un interrogativo, appare nel catalogo digitale della Fondazione Zeri come opera di Fabio Canal; Cfr. *Ivi* e [<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/71338/Canal%20Fabio%2C%20Incoronazione%20el%20poeta%20Geresio%20Soderini>]

<sup>214</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, 2011, p.42

<sup>215</sup> G. Fiocco, *op. cit.*, 1927, p. 170; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 161

<sup>216</sup> Per un'appropriata ricostruzione delle vicende circa le decorazioni della chiesa veneziana di San Samuele si rimanda a L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 158

proseguire a piccoli passi con i ragionamenti: già il Lanzi fece a malapena accenno alle imprese decorative di Fabio presso Casa Zen a San Polo<sup>217</sup>, così come il Martini e Urban Padoan si preoccuparono di restituire al tiepolesco le sue creazioni all'interno del Palazzo ai Frari<sup>218</sup>, eppure si è dovuto attendere il XXI secolo per riuscire ad avere maggior chiarezza non solo in generale sugli affreschi presenti all'interno di questa dimora veneziana, ma più nello specifico su una loro datazione, essenziale per riuscire a ricomporre tutti i tasselli. Palazzo Zen ai Frari è un palazzo ancora oggi abitato dalla famiglia nobiliare e alcuni ambienti privati sono quindi inaccessibili al pubblico; a Fabio è stato riconosciuto, proprio grazie a un foglio che già abbiamo visto, il soffitto dell'Allegoria con stemma al secondo piano, tuttavia il Martini, seppur sfiorando appena la questione, ci tiene a precisare che all'interno del palazzo si trovano ulteriori opere ascrivibili al nostro: al primo piano nobile un soffitto che racchiude *l'Allegoria di Venezia che presenta un bambino ad Apollo* e al primo piano nobile un ulteriore soffitto raffigurante *Ercole accanto alla Pace e alla Gioia*<sup>219</sup>.

Palazzo Da Mula Morosini in campo San Vio accoglie diversi affreschi del XVIII secolo, alcuni ascrivibili a Giovanni Scajario<sup>220</sup>, ma certamente curioso è il caso di una tela, raffigurante *Zefiro e Flora* [fig. 36], che successivamente a una vendita nel 1983 fu posta proprio all'interno di questo palazzo veneziano<sup>221</sup>; Nonostante l'evidente paternità di Fabio Canal per l'ovale in questione, per altro già confermata<sup>222</sup>, ancora oggi non è stato possibile rintracciare un lavoro grafico certo e collegabile a tale pittura, tuttavia non mancano stesure da parte del nostro che possono quantomeno darci l'idea di quali immagini attraversassero la coscienza figurativa del tiepolesco. In effetti non manca un ragionamento intimo e grafico nemmeno su questa divinità italica, tanto da raffigurarla in

---

<sup>217</sup> L. Lanzi, *op. cit.*, 1795-1796, p. 211

<sup>218</sup> E. Martini, *op. cit.*, 1982, p.557; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 159

<sup>219</sup> Per una precisa ricostruzione delle pitture del palazzo veneziano ai Frari, si rimanda a E. Martini, *op. cit.*, 1982, p.557; L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p.159; G. Pavanello, *op. cit.*, n.65, 2008, pp. 106-119

<sup>220</sup> G. Pavanello, "Affreschi del Settecento in palazzi veneziani: Costantino Cedini e Giovanni Scajario (con una nota su Giambattista Tiepolo)" in AFAT, n.35, 2017, p. 131

<sup>221</sup> *Ivi*

<sup>222</sup> *Ivi*



un foglio apparso in una recente asta, nel marzo 2016<sup>223</sup>. Con ciò non ritengo sicuro che il foglio sia obbligatoriamente legato al soffitto oggi conservato a Palazzo Morosini, tuttavia essenziale è l'inserimento del disegno raffigurante *Flora e Putto* [fig. 37] in questo inventario grafico a nome di Fabio. Il foglio in questione, sebbene non abbia un legame preciso in pittura, senza alcun dubbio risponde anch'esso a tutti quei tratti tipici del Canal visti fino ad ora, in particolar modo sono il volto appena accennato, il braccio composto da pochi tratti e il panneggio voluminoso, quest'ultimo per altro molto simile a quello della stessa divinità nel dipinto di Palazzo Da Mula Morosini, a richiamare certe invenzioni del tiepolesco già analizzate, nonostante l'assenza dell'acquerello. Rimanendo dentro il racconto mitologico della dea primaverile e del suo amato, è possibile rintracciare un'ulteriore opera, questa volta pittorica, di mano di Fabio su modello del maestro Giambattista Tiepolo: il bozzetto con *Zefiro e Flora*<sup>224</sup> [fig. 38], esemplare stupefacente in tutta la sua armoniosa plasticità, ci rimanda anch'esso a quanto ideato dal Tiepolo maestro presso Ca' Pesaro [fig. 39], obbligandoci quindi a considerare anche la presenza di Fabio durante l'impresa decorativa del palazzo sul Canal Grande.

Laddove i colpi di artiglieria non sono riusciti a polverizzare le opere d'arte, è comunque intervenuta la mano dell'uomo per strappare dalle pareti certi brani che si collocavano tra i più disparati palazzi veneziani: la residenza di Jacquemart-André a Parigi conserva al suo interno numerosi soffitti di Giambattista Tiepolo e affreschi settecenteschi veneziani sradicati dal loro spazio originario, posti quindi come adornamenti per le sale di quello che venne poi trasformato in museo. Tra le varie opere veneziane che si possono incontrare lungo le sale del museo francese, vi è anche un soffitto, la cui stesura originaria è stata manomessa, che racchiude *La Virtù, la Fama, la Fortezza e la Pace* [fig. 40] entro un cielo nebuloso dove per altro appare uno stemma gentilizio riconosciuto come quello dei Celsi originari di Roma, grazie al quale è stato possibile riconoscere la committenza, il luogo di destinazione originario e la datazione: dato il gruppo di figure allegoriche, è possibile ipotizzare che la tela sia stata realizzata in occasione delle nozze tra Francesco Maria Celsi e Marina Barbarigo (1752) e ubicata presso il palazzo familiare a S. Ternita,

---

<sup>223</sup> Maggiori informazioni sulla vendita: [<http://www.artnet.com/artists/fabio-canal/flore-et-putto-vXVIKuiWPNvYvqSwbY4lmw2>]

<sup>224</sup> Associazione Nazionale Case d'Asta, Asta 882, Dipinti antichi e arredi, 31/10/2020 – 8/11/2020, lotto 101

nel sestiere veneziano di Castello<sup>225</sup>. La composizione anche in questo caso è contraddistinta dalla tipica figura di spalle, di sentimento tiepolesco, stesa sulle nubi e affiancata da un elemento architettonico, così come da panneggi voluminosi e rigonfi d'aria che ci riportano al cielo di villa Pisani a Stra. Vista la datazione, possiamo dedurre che anche quest'opera, assieme all'altra allegoria nuziale di Fabio per Palazzo Zen ai Frari, sia servita come allenamento e pratica prima di poter raggiungere l'apice di un linguaggio più maturo come quello di Stra. Proprio continuando l'osservazione delle analogie tra i soffitti, si possono notare certe condotte pittoriche e inesattezze prospettiche che ritornano sia nella figura della Virtù per il soffitto parigino, sia nell'allegoria della Fama per il cielo di Stra, e che inevitabilmente ci obbligano a considerare un unico artista responsabile per queste figure<sup>226</sup>. L'allegoria della Virtù ritorna poi, con le dovute modifiche, nel bozzetto visto poc' anzi con Zefiro e Flora e, ulteriormente, nelle vesti della *Religione* nella parrocchiale di Vescovana<sup>227</sup> [fig. 41].

La già menzionata figura di spalle, motivo firma del nostro, e l'elemento architettonico quasi sempre presente, possono essere visti come utili escamotages per Fabio per giocare con gli scorci, ma anche come preziosi aiuti per noi per poter riconoscere la sua mano: al soffitto già di palazzo in S. Ternita si può felicemente sovrapporre anche la maltrattata opera sempre conservata a Parigi, nello stesso museo in cui si incontra il gruppo di allegorie di Fabio Canal appena analizzato, raffigurante la *Concordia maritale* ascritta però a Jacopo Guarana<sup>228</sup>. L'opera in questione è stata purtroppo vittima di un sofferente strappo dal suo luogo originario e, oltretutto, di un ingrandimento con successive ridipinture<sup>229</sup>; queste offese hanno conseguentemente portato a una difficile lettura del brano originario e proprio per questo ritengo essenziale una revisione delle attribuzioni a tale soffitto avanzando il nome di Fabio come ipotetico autore dell'opera, proposta supportata da un disegno già pubblicato<sup>230</sup> e apparso in un'asta nel marzo 2007. Il foglio

---

<sup>225</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, 1997, vol. 16-17, p. 97; E. Pietrogrande, E. Zucchetta, *Palazzo Celsi a Venezia*, 2000, p. 47

<sup>226</sup> L'espedito della figura di spalle l'abbiamo incontrato anche nel disegno conservato all'Ermitage di San Pietroburgo, così come nell'affresco di Palazzo Zen raffigurante Ercole e le allegorie della Pace, dell'Abbondanza e della Gloria. Cfr. G. Pavanello, *op. cit.*, 1997, vol. 16-17, p. 97

<sup>227</sup> *Ibidem* p. 98

<sup>228</sup> *Ibidem*, p.96

<sup>229</sup> *Ivi*

<sup>230</sup> G. Knox, *op. cit.*, 2008, p. 108, n.48

[fig. 42], oltre a presentare i motivi tipici di Fabio Canal presentati fino ad ora, parrebbe sposarsi per tematica con il soffitto già di villa Contarini-Pisani alla Mira anche se non propriamente per composizione. Sebbene nella versione pittorica non appaia quel frammento di architettura così evidente nel disegno, nulla ci vieta di pensare che anch'esso abbia risentito degli interventi di manomissione, compromettendo di fatto la composizione originaria dell'opera. Al disegno oggi conservato in una collezione privata a Monte Carlo, recante la scritta "Tiepolo disegnò", trovo opportuno accostare un ulteriore disegno dove non appare più la concordia nuziale, eppure la struttura compositiva, le pose e quei panneggi pieni d'aria non lasciano spazio all'esitazione, mostrandoci il foglio in questione [fig. 43], oggi in una collezione privata, prossimo alle deduzioni di Monaco e quindi indubbiamente opera di Fabio Canal. Oltre alla figura in primo piano reggente un'anfora e seduta su un'architettura tanto simile a quella del disegno di Montecarlo, in cima appare una figura femminile con uno specchio in mano, forse la Prudenza, accerchiata da puttini in volo e tale ricchezza di Allegorie lascia supporre soltanto una committenza gentilizia, allargando di fatto il campo visivo sull'operato artistico di Fabio Canal per le residenze del patriziato veneto.

La ricostruzione artistica fatta fino ad ora a nome di Fabio Canal è stata certamente utile per riuscire a ricostruire un profilo di professionista altamente impegnato nelle relazioni private veneziane del Settecento, a dimostrazione del trionfo della bottega di Tiepolo nel panorama lagunare e, più nello specifico, dell'apprezzamento da parte dei committenti del tiepolista. Fabio può in effetti essere ritenuto uno dei più validi emittenti dei modi di Giambattista Tiepolo, nonostante la sua personalità certamente più tenue rispetto a quella del maestro, non mancando oltretutto di reinterpretare certi insegnamenti con l'inserimento di qualche personale invenzione. Oltre alle imprese lagunari dei diversi palazzi patrizi e le decorazioni nelle ville dell'entroterra veneto viste fino ad ora, a Fabio vanno riconosciute ulteriori imprese decorative, una restituzione più che mai essenziale anche per riuscire a raggruppare ulteriori fogli sotto il suo nome.

Spostandoci nuovamente nell'entroterra padovano, e più precisamente a Mandriola, è possibile oggi incontrare una villa settecentesca il cui aspetto esteriore originale è andato perduto, ma al cui interno viene custodita una sala da ballo concepita sulla falsariga di quanto abbiamo già visto a Cadoneghe. In effetti Villa San Bonifacio a Mandriola così come Villa Da Ponte da lì poco distante, rispondono a un gusto tipicamente settecentesco per il concepimento dei grandi saloni dei palazzi: un grande ambiente interamente

decorato da pitture, giochi prospettici con finti stucchi, finte architetture e finti bassorilievi e la sua suddivisione in due registri tramite l'espedito della balaustra è in effetti un tipo di impostazione molto diffusa all'interno delle residenze nobili veneziane del XVIII secolo<sup>231</sup>; una soluzione per creare un ambiente intimo, ma certamente non privo di enfasi. Anche in questo caso quindi la decorazione si sviluppa su due registri, quello inferiore presenta diversi riquadri in cui campeggiano, ancora una volta, finte statue con le storie di Ercole, mentre in quello superiore compaiono divinità a monocromo [fig. 44]; a raccordare i due livelli vi sono invece dei timpani che racchiudono putti e in cielo appare un *Apollo con le sue muse* [fig. 45]. Un vero e proprio trionfo delle arti tanto congeniale al nostro. Già diversi studiosi attribuirono l'impresa decorativa di questa villa a Giambattista Canal, datando conseguentemente gli affreschi attorno al 1764<sup>232</sup>, ma solo recentemente si è messa in discussione tale paternità e si è piuttosto avanzato il nome di Fabio proprio per lo spirito di diretta conclusione tiepolesca che fa pensare a un artista molto vicino allo stile del maestro veneziano<sup>233</sup>. In effetti la dedizione per i monocromi a simulazione di un bassorilievo è felicemente paragonabile a quelle soluzioni che il nostro adottò per le scene dei sacrifici dall'Antico Testamento in San Giovanni in Oleo, così come i gruppi di finte statue entro incorniciature qui presenti sono soluzioni già incontrate presso il cortile di Villa Pisani a Stra e nella sala da ballo di Villa Da Ponte Vergerio.

Ritengo tuttavia decisivo il soffitto della presente sala da ballo per un'attribuzione definitiva a Fabio Canal, un cielo dove infatti ritorna la tipica figura in torsione di spalle, motivo firma del nostro, e per di più non mancano i panneggi rigonfi e le nuvole piene ma leggere su cui si adagiano tutte le figure<sup>234</sup>. Un cielo che racchiude e riassume l'esperienza di Fabio nell'ambito della pittura prospettica: dividendo il soffitto in due livelli, la parte inferiore pare infatti essere una riproposta delle invenzioni della Sala dei Paesaggi a Stra, mentre quella superiore risente molto della composizione di quella *Concordia maritale* già a Mira. Proprio per le riflessioni adottate da Fabio sul concepimento di tale soffitto, così come per il committente riconducibile a Ercole di San

---

<sup>231</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, 2010, p. 340

<sup>232</sup> M. Precerutti Garberi, *op. cit.*, 1968, p. 47 aveva notato certe vicinanza ai modi tiepoleschi degli anni Sessanta e Settanta, attribuendo le decorazioni di Villa Bonifacio a Giambattista Canal sulla base di un confronto con la Santa Eufemia; Tali evidenze convinsero anche L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1970, p. 97

<sup>233</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, 1997, p. 108 (nota n. 61); G. Pavanello, *op. cit.*, 2010, p. 343

<sup>234</sup> G. Pavanello, *op. cit.*, 2010, p. 343

Bonifacio «*generoso protettore delle belle arti*»<sup>235</sup>, l'impresa decorativa di questa villa padovana può essere datata tra il 1760 e il 1765<sup>236</sup>, quando il nostro ancora stava lavorando per le decorazioni di Villa Pisani a Stra, portando con sé certe felici invenzioni. Restando sempre con lo sguardo rivolto al cielo, è possibile identificare un *Pegaso* già confrontato con quello di Palazzo Labia<sup>237</sup> e proprio sulla base di questo paragone pare opportuno riportare un disegno che, all'apparenza, parrebbe associarsi al soffitto del palazzo veneziano, oggi sede regionale per il Veneto della RAI. Il foglio [fig. 46] già pubblicato con il nome di Fabio<sup>238</sup>, combacia in effetti all'apparenza con l'ippogrifo di Palazzo Labia e si possono porre ulteriori interrogativi riguardo la presenza di Fabio nell'impresa decorativa del palazzo veneziano, domandandosi oltretutto se tale disegno fosse una deduzione dell'invenzione tiepolesca di Palazzo Labia, o una preparazione per l'adempimento di un'altra committenza. In effetti nel disegno non compare un Apollo, o un Bellerofonte, bensì una figura femminile alata a cavallo di un Pegaso e incoronata da un angelo; a meno che non si voglia vedere una veste riempita di vento al posto dell'ala sinistra del cavallo, cambiando di fatto l'iconografia e intravedendo semplicemente un angelo a cavallo. Se esistono tutt'ora incertezze circa la pertinenza del presente foglio con certe invenzioni pittoriche di Fabio, sicura è invece la verosimiglianza tra il Pegaso di Venezia e quello invece di Mandriola riscontrata già da Precerutti Garberi, suggerendo quindi un inserimento reinterpretato e referenziale da parte di Fabio di quanto visto a Palazzo Labia attorno al quarto decennio del Settecento. Il soffitto di Villa Bonifacio si rivela quindi un utile strumento in grado di attribuire con certezza l'impresa decorativa a Fabio Canal, a maggior ragione se lo si confronta con il soffitto dal nostro affrescato a Ca' Mussato, palazzo settecentesco nel centro storico di Padova.

Il palazzo padovano di origine secentesca, ristrutturato nel XVIII secolo per volere di Vitalino Mussato<sup>239</sup>, custodisce al primo piano nobile una serie di affreschi alcuni dei quali attribuibili a nostro. L'edificio, acquistato nel 1853 dal Comune di Padova e divenuto nel 1940 sede del Primo Istituto Comprensivo "Francesco Petrarca" di

---

<sup>235</sup> N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, 1858, p. 222, G. Pavanello, *op. cit.*, 2010, p. 343

<sup>236</sup> Datazione proposta anche in G. Pavanello, *op. cit.*, 2010, p. 340

<sup>237</sup> M. Precerutti Garberi, *op. cit.*, 1968, p. 47

<sup>238</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p. 132

<sup>239</sup> D. Ton, "Palazzo Mussato" in *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, 2018, p. 242

Padova<sup>240</sup>, accoglie oggi solo una parte del programma decorativo originale il quale, attraverso le enfattizzazioni roccocò degli stucchi e le solennità pittoriche, permetteva una lettura armoniosa delle diverse maniere settecentesche veneziane: in origine vi erano infatti sei paesaggi di Giuseppe Zais, così come diverse tele raffiguranti le prodezze di Alessandro Magno e Scipione, le storie di Sofinisba e Cleopatra, opere di Jacopo Guarana, Francesco Zugno e Domenico Maggiotto custoditi oggi ai civici musei padovani<sup>241</sup>. Una volta entrati nel palazzo e percorso lo scalone che conduce al piano nobile, un vestibolo aperto simile a quello dell'attiguo Palazzo Maldura<sup>242</sup> anticipa l'ingresso al grande salone centrale ove in cielo, purtroppo in cattivo stato di conservazione, appare la *Glorificazione della famiglia Mussato con l'allegoria della Fortezza, Temperanza e Giustizia* [fig. 47] illuminata da un doppio registro di finestre. Il soffitto, abitato da figure allegoriche disposte su linee di composizione divergenti a comporre un moto ascensionale spigoloso<sup>243</sup>, è caratterizzato da un forte dinamismo dato non solo dall'atteggiamento delle personificazioni bensì anche dallo scorcio architettonico che conferisce un tono di grandiosa resa del sottinsù, evidente manifestazione di un imprinting tiepolesco. Dato l'impianto di composizione e visti anche gli impasti di colore, così come non può essere tralasciata la condotta pittorica con cui è stata eseguita la nube quasi polverosa, il cielo del salone mostra un *ductus* coerente con la maniera di Fabio Canal, invitando a un confronto con il cielo di Villa San Bonifacio e costringendo di conseguenza un passaggio di attribuzione che vedeva l'allegoria dei Mussato un'opera di Giambattista Crosato<sup>244</sup>.

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 244; P. Piatto Cingano, "Ca' Mussato: da nobile dimora a sede scolastica" in *Padova e il suo territorio*, n. 66, 1997, p. 20

<sup>241</sup> Le tele in questione, alcune ben conservate e altre, purtroppo, gravemente danneggiate, si trovano oggi ai Musei Civici di Padova e contribuiscono in gran numero alla collezione museale. A Francesco Zugno sono state riconosciute le tele con *Alessandro e Timoclea* e *Antonio e Cleopatra*, mentre a Jacopo Guarana sono state ascritte le tele raffiguranti Alessandro beve la medicina portatagli da Filippo e *Sofonisba davanti a Massinissa*; Per maggiori dettagli si rimanda a D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello, *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*, 1997, pp. 283-290; D. Ton, *op. cit.*, 2018, p. 243

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 246

<sup>243</sup> Linee di composizione che in *Ibidem*, p. 247 vengono definite "a zig-zag"

<sup>244</sup> In P. Piatto Cingano, *op. cit.*, n. 66, 1997, p. 21 il soffitto del grande salone venne attribuito a Giambattista Crosato nonostante Urban Padoan rivendicò per prima la paternità a Fabio Canal, per poi ometterne l'inclusione nel catalogo delle opere redatto nel 1990. Cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1970 e L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990; per una completa ricostruzione delle vicende attributive della *Gloria della famiglia Mussato* si rimanda a V. Mancini, A. Tomezzoli, D. Ton, *op. cit.*, 2018, pp. 247-249

Sulla base di un confronto tra il cielo padovano attribuito a Fabio e una tela viennese raffigurante la *Glorificazione di un capitano* (il Peloponnesiaco) [fig. 48], è stato possibile rintracciare la mano di Fabio anche per quest'ultima opera. La tela viennese, anch'essa inizialmente attribuita a Crosato<sup>245</sup> e successivamente restituita a Fabio<sup>246</sup>, presenta infatti similitudini pressoché evidenti con il soffitto Mussato e con altre creazioni prospettiche di Fabio: il modo di comporre le nuvole, come fossero più di polvere che di vapore, e la composizione serpentina dell'impianto suggeriscono infatti un unico autore possibile per entrambe le tele. Osservando poi le figure che popolano la tela già in Palazzo Morosini a Santo Stefano, si nota una certa somiglianza tra la *Virtù* qui presente e quella che abita il soffitto già incontrato del Musée Jacquemart-André<sup>247</sup>. Tale figura ritorna oltretutto in un ulteriore palazzo veneziano, Palazzo Badoer a San Giovanni Evangelista, nel cui cielo è possibile incontrare la stessa *Virtù* in volo sopra la *Prudenza*, anch'essa ritratta di spalle e poggiante, sembra, su un'architettura<sup>248</sup>. Qualora si scelga di confrontare la tavolozza dell'opera viennese con il soffitto di Ca' Mussato, emergono alla vista rimembranze di certe atmosfere tipiche del Canal, rese proprio dal colore pastello e da una luce calda e avvolgente e all'analisi visiva della *Gloria del Peloponnesiaco*, ritornano certi motivi che ci invitano a considerare Fabio come vero autore per i due cieli; le figure di spalle e quelle sbracciate che appaiono in entrambe le opere, così come l'angelo in volo per la tela viennese, paiono essere quasi dei pretesti per Fabio per apporre la sua firma.

Alla tela che in principio si trovava a Palazzo Morosini in Santo Stefano, ritengo di associare un disegno conservato anch'esso presso la Moravske Galerie e già pubblicato come *Apoteosi di un sovrano* [fig. 49] con il nome del Tiepolo maestro; tuttavia il presente foglio, recentemente assegnato a Fabio<sup>249</sup> e in cui appare una figura in abiti cerimoniali coronata di alloro e accerchiata presumibilmente da allegorie, presenta delle tecniche di stesura molto prossime all'altro disegno già visto conservato nell'omonima galleria [fig. 23] e pertanto il foglio in questione è da ritenersi con ogni probabilità non opera di

---

<sup>245</sup> G. Fiocco, *Giambattista Crosato*, 1944, p. 85

<sup>246</sup> E. Martini, *op. cit.*, 1982, p. 487; R. Pallucchini, *op. cit.*, vol. I, 1995, p. 134; G. Pavanello, *op. cit.*, 1997, p. 97

<sup>247</sup> Si rimanda a G. Pavanello, *op. cit.*, 1997, pp. 96-98 per ulteriori affinità proprie di Fabio Canal

<sup>248</sup> In Ivi non vi sono dubbi sulla paternità di Fabio per la tela di Palazzo Badoer in San Giovanni Evangelista

<sup>249</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p. 131

Giovanni Battista Tiepolo, semmai del suo allievo Fabio Canal. Ancor più che nel dipinto, evidente è il tono celebrativo adottato nel disegno in esame per ritrarre l'effigiato, fiero, glorioso e ammantato da una veste riccamente decorata, ma che non presenta alcun emblema monarchico. Fortunatamente il disegno pervenutoci riporta degli attributi ancora visibili che ci suggeriscono una raffigurazione in realtà ben precisa: l'effigiato regge sulla mano destra uno scettro molto distante da quelli reali tipicamente con pinnacolo e, come già anticipato, porta in capo non una corona regia, ma un serto di alloro. Qualora si trattasse realmente di un ritratto di sovrano, certamente non sarebbero stati taciuti i necessari attributi che potessero rimandare al mondo iconografico dei re, nemmeno possiamo ipotizzare la raffigurazione di un Doge veneziano, poiché non vi è traccia del caratteristico abito chiuso dai bottoni d'oro detti "*campanoni*", né tantomeno del corno ducale. Composizione vegetale e scettro sono quindi gli indizi che chiamano una lettura approfondita e conseguentemente allo svelamento dell'identità dell'effigiato. La corona d'alloro sin dai tempi dei generali romani è simbolo di trionfo e gloria, parrebbe quindi legittimo ipotizzare che il soggetto abbozzato sia stato immaginato dal nostro come un lodato Cesare, quindi come un valoroso generale degno di encomio. Il soggetto ritratto si veste quindi di un notevole portamento eroico e contestualizzandolo nell'ambiente veneziano, ciò che l'uomo d'arme al servizio della Serenissima regge in mano non può più essere visto come lo scettro autoritario del sovrano, semmai come lo scettro con cui tradizionalmente a Venezia si ritraevano i Capitani generali "da Mar", cioè i comandanti supremi della marina militare della Repubblica veneziana. Unendo i tasselli di questo mosaico e riconoscendo a Fabio Canal la tela viennese raffigurante la *Gloria del Peloponnesiaco*, possiamo dedurre senza troppe esitazioni che il soggetto ritratto nel foglio ceco non è un monarca, ma il Capitano da Mar Francesco Morosini, eroico condottiero navale, nonché Doge della Serenissima, tanto celebrato per le sue imprese in Candia e Morea (da qui il soprannome *Peloponnesiaco*) e da molti cantato come Marte, come Giasone o come Augusto<sup>250</sup>. Trova quindi giustificazione l'idea grafica iniziale di Fabio, non tradotta successivamente in pittura, di voler raffigurare il Capitano da Mar eroe veneziano incoronato come un Cesare da un serto di alloro, non mancando certamente di rifarsi agli insegnamenti tiepoleschi: come già stato segnalato<sup>251</sup> infatti, il

---

<sup>250</sup> M. Casini, "Immagini dei capitani generali "da Mar" a Venezia in età Barocca" in *Il "Perfetto Capitano". Immagini e realtà (XV-XVII)*, 2001, p. 239

<sup>251</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p. 131



disegno riporta delle consonanze con l'*Allegoria del Valore* di Giambattista Tiepolo di Villa Loschi-Zileri Dal Verme di Biron, invitandoci di conseguenza a prendere in considerazione la presenza di Fabio anche all'interno della villa vicentina, collaborando con il maestro attorno ai primi anni trenta del Settecento<sup>252</sup>. La restituzione ormai certa e assodata a Fabio della tela viennese diventa quindi un fondamentale passo in avanti non solo verso un sempre più limpido riconoscimento del talento artistico di Fabio, ma anche verso una dissertazione in merito ad alcuni disegni certamente riconducibili al nostro, riconsiderando Fabio non più come un tiepolista di passaggio nella Venezia del XVIII secolo, piuttosto come vero e proprio pittore autonomo in grado di avvicinarsi, o quasi, alle poesie di Giambattista Tiepolo e di diffonderle su gran parte dell'entroterra della Serenissima.

Rientrando nella residenza dei Mussato in Via Concariola 9 a Padova, l'impresa decorativa per i signori padovani eseguita tra il quinto e sesto decennio del Settecento<sup>253</sup>, costituisce ad oggi un prezioso reperto di ciclo decorativo concepito in uno stesso momento, facendosi oltretutto stendardo di quel «*passaggio fra la grande tradizione veneziana di pieno Settecento e la montante cultura classicistico-accademica*»<sup>254</sup>. Sui soffitti delle tre sale adiacenti al vestibolo del primo piano nobile, entro cornici rispondenti a un gusto esplicitamente *rocaille*, vi sono tre distinti cieli raffiguranti la *Magnanimità*, la *Virtù e la Prudenza* e *Diana*, una triade di imminente impronta tiepolesca aderente a un linguaggio compositivo coerente. Se il soffitto con l'*Allegoria della Prudenza e della Virtù che sconfiggono l'Ignoranza* risponde senza troppe esitazioni a certe invenzioni zugnesche, così come la tavolozza risulta qui più brillante rispetto a quella tipica del Canal, certe titubanze si fanno largo quando si osserva il cielo con la *Magnanimità*<sup>255</sup> [fig. 50] presente in un'altra aula e concepita con una tavolozza di

---

<sup>252</sup> Per un'approfondita ricostruzione sull'impresa di Villa Loschi-Zileri, ora Motterle, si rimanda a *Nobiltà e immagine: Tiepolo e Muttoni a Villa Loschi-Zileri Motterle. Nuove ricerche e ultimi restauri*, a cura di S. G. Motterle, L. Trevisan, 2016

<sup>253</sup> D. Banzato, A. Mariuz, G. Pavanello, *op. cit.*, 1997, p. 284, p. 286; V. Mancini, A. Tomezzoli, D. Ton, *op. cit.*, 2018, pp. 242-254

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 286

<sup>255</sup> In V. Mancini, A. Tomezzoli, D. Ton, *op. cit.*, 2018 il soffitto in questione viene tradotto come allegoria della Magnanimità poiché rappresentata con tutti gli attributi descritti da Cesare Ripa. Nell'*Iconologia* infatti la Magnanimità viene descritta come una donna vestita d'oro, assisa su un leone, e dispensatrice di monete d'oro. Tuttavia, viene anche precisato che ella dovrebbe presentarsi con «*in capo la corona, e in mano lo Scettro, perché l'uno dimostra nobiltà di pensieri, l'altro potenza d'eseguirli, per notar, che senza queste due cose è impossibile essercitare magnanimità*». Nel soffitto di Palazzo Mussato, stranamente la

colori molto simile a quella usata per il gruppo di Allegorie del salone centrale, invitando a porre l'interrogativo sull'attribuzione per il soffitto in discussione a Francesco Zugno<sup>256</sup> e avanzare il nome di Fabio Canal. Anche la maniera di intendere quelle nubi torbide, echeggianti le stesse del salone centrale, invita a proporre il nome di Fabio, sebbene il volto della figura principale sia certamente lontano dalle invenzioni del nostro. Ulteriori dettagli suggeriscono un'attribuzione sempre titubante a Fabio, ossia quella coppia di putti in volo reggenti un grande piatto dorato, estremamente vicini per condotta pittorica a quelli presenti nel bozzetto Scarpa [fig. 11], a quelli del soffitto di Villa Pisani [tav. 4] e a quelli che appaiono su alcune pareti di Villa Da Ponte Vergerio a Cadoneghe [fig. 25]. Nel soffitto in questione compare oltretutto la tipica architettura scorciata coperta dalle nubi che più volte abbiamo incontrato nelle opere grafiche e pittoriche di Fabio e, in aggiunta, il leone qui presente pare essere il gemello del felino posto nel cielo del salone dello stesso palazzo Mussato, avvolto in entrambe le soluzioni da un manto con panneggi e colore simili.

Tralasciando volutamente la questione attributiva dei soffitti a una, si spera, futura sede e stimolando un'ulteriore riflessione sull'impresa decorativa di Palazzo Mussato, urgono menzione alcune squisite opere monocrome possibili ancor'oggi da ammirare nonostante gli evidenti interventi che ne hanno modificato l'aspetto originario<sup>257</sup>. Particolare attenzione infatti catturano le raffinate decorazioni della Sala delle Divinità ove, ad eccezione di qualche lacuna, le pitture si presentano in un buon stato di conservazione. L'odierna sala destinata alle consulenze studentesche è elegantemente ornata da nove figure monocrome su fondo bianco, incorniciate da sinuose quadrature gialle, verde acquamarina e rosa, conferendo un sobrio contrasto con le candide pareti. Entrando nello studiolo, il clima immediatamente settecentesco è avvolgente e l'aula diventa così un vero e proprio scrigno difensore di quei preziosi tesori che arricchiscono il panorama artistico veneziano del XVIII secolo. La chiave che consente di aprire lo scrigno e attribuire non senza incertezze le opere monocrome dello studiolo a Fabio Canal sottraendole a

---

Magnanimità si presenta senza scettro, elemento essenziale per l'identificazione dell'allegoria, e con la corona retta in mano, di qui l'ipotesi incerta che vede per il soffitto della sala in questione non la Magnanimità, ma la personificazione di Venezia. Per una completa descrizione dell'Allegoria della Magnanimità si rimanda a C. Ripa, *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, 1593 [ <https://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAlist.asp> ]

<sup>256</sup> V. Mancini, A. Tomezzoli, D. Ton, *op. cit.*, 2018, p. 253

<sup>257</sup> P. Piatto Cingano, *op. cit.*, 1997, p. 22

Francesco Zugno<sup>258</sup> risiede, ancora una volta, nel confronto con le sue opere certe e nell'appoggio dei disegni a lui ascrivibili. A cominciare dal monocromo raffigurante *Giove e Giunone* [fig. 51], evidentemente manomesso visto l'inserimento di quell'iride raffazzonata, un'iconografia consueta per Fabio<sup>259</sup> la quale parrebbe ben sposarsi con un disegno<sup>260</sup> a lui attribuito e mai pubblicato [fig. 52] ove compaiono due figure tra nubi molto prossime a quelle monocrome della sala di palazzo Mussato<sup>261</sup>. Alcune rispondenze si trovano anche nel foglio di Francoforte (inv. 14185) [fig. 3] già messo in relazione con gli affreschi di Palazzo Zen ai Frari, portandoci a uno stravolgimento, forse, delle considerazioni fatte in precedenza e ipotizzando quindi tale ragionamento grafico non più per la famiglia Zen veneziana, ma per i Mussato padovani. Quel che resta indubbio è l'affiorare del linguaggio figurativo di Fabio in questo brano e in altri presenti nella medesima sala, dove non mancano coerenze desumibili dal concepimento delle nuvole, ancora una volta presentate come in un unico ammasso gassoso e tendenti allo sfaldamento nelle estremità, dai puttini in volo e da quei tratti compositivi che inevitabilmente ci riportano a certi fogli già visti di Fabio. Così anche la *Minerva* [fig. 53] poggiante su solide nuvole si palesa in tutti i suoi lineamenti come creatura di Fabio, una raffigurazione purtroppo danneggiata proprio in quella parte dove appaiono dei puttini reggenti lo scudo della Dea latina, un'invenzione già incontrata nel foglio bolognese in cui, nel verso, compare un clipeo sorretto da un putto molto vicino a quello danneggiato di Ca' Mussato. Nell'eventualità di una partecipazione attiva di Fabio per le decorazioni monocrome della sala delle divinità, quest'ultima può ritenersi un manifesto dei virtuosismi pittorici della bottega tiepolesca, costituendosi oltretutto come uno dei punti cardine per i futuri studi sul Canal tanto stimato nella sua contemporaneità e dimenticato nella nostra. Laddove però questi aspetti appena riportati non si vogliano ritenere sufficienti per una sicura attribuzione a Fabio, sarà necessario ricordare altre decorazioni a monocromo del nostro che possono essere felicemente paragonate a quelle padovane [fig. 54, 55, 56, 57, 58]. Oltre ai già menzionati finti rilievi monocromi presenti

---

<sup>258</sup> In V. Mancini, A. Tomezzoli, D. Ton, *op. cit.*, 2018, p. 251 i brani monocromi in questione vengono assegnati a Francesco Zugno, senza però giustificarne l'attribuzione

<sup>259</sup> È sufficiente ricordare il gruppo di disegni di Francoforte dove a più riprese compaiono proprio queste due divinità

<sup>260</sup> Asta Grippi, 7 gennaio 2018, Freeville (NY)

<sup>261</sup> Sebbene nel disegno non vengano esplicitati gli attributi delle divinità, le figure non mutano posa dalla stesura grafica alla traduzione pittorica

nella sala dei paesaggi a Villa Pisani di Stra e quelli di Villa San Bonifacio [fig. 59], Fabio ebbe modo di sperimentare tale pittura anche per la decantata impresa dei Ss. Apostoli, nel cui soffitto inserì otto affreschi monocromi a completamento della decorazione [tav. 2], e per la perduta chiesa di San Martino a Murano<sup>262</sup>. Il tipo di pittura monocroma pare essergli stata molto congeniale, come fosse un linguaggio artistico per lui innato; si nota infatti in tutti i casi una certa precisione nella definizione dei panneggi, dei volti e delle acconciature che spesso nel suo linguaggio policromo vanno a perdersi: parrebbe quasi che per Fabio la pittura monocroma fosse un modo alternativo per disegnare, per completare il discorso di ciò che nei suoi fogli è talvolta appena accennato. Con ciò non ritengo di ignorare le giustificate attribuzioni a Francesco Zugno per le discusse decorazioni monocrome, le quali d'altronde mostrano in alcuni casi certe condotte distanti da quelle di Fabio Canal<sup>263</sup>, tuttavia ritengo ipotizzare per la sala delle divinità un lavoro a quattro mani considerando Fabio Canal e Francesco Zugno, entrambi discendenti delle dottrine di Giambattista Tiepolo, come i due artisti responsabili per la realizzazione delle monocromie di Palazzo Mussato.

---

<sup>262</sup> G. A. Moschini, *Guida per l'isola di Murano descritta da Giannantonio Moschini C.R.S.*, 1808, p. 99; C. Zangirolami, *Storia delle chiese, dei monasteri, delle scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*, 1962, p. 195

<sup>263</sup> Incertezze sorgono infatti alla vista dei monocromi raffiguranti *Mercurio*, *Diana* e *Leda e il cigno*, i quali rispondono infatti a un linguaggio certamente zugnesco

## Sacrifici ed esaltazioni: l'opera sacra di Fabio Canal

Fabio frescante, disegnatore, abbozzatore, impegnato tanto nella committenza pubblica quanto in quella privata: fino ad ora abbiamo conosciuto un vero e proprio artista ampiamente impegnato e sempre fedele alla linea tiepolesca, richiesto e apprezzato dal pubblico veneziano poiché abile interprete delle atmosfere di Giambattista Tiepolo e convincente artista in grado di rispondere in maniera soddisfacente alle richieste della committenza. Abile diffusore del linguaggio del suo maestro, Fabio può essere placidamente ritenuto come uno dei più immediati rappresentanti non solo della pittura di Giambattista Tiepolo, ma del Settecento veneziano più in generale grazie al ritrovato spazio accanto agli altri tiepoleschi con i quali troppo spesso viene confuso. Oltre alle imprese pubbliche e private ove il nostro ebbe modo di esibire i suoi virtuosismi attraverso pitture profane, diverse sono le opere a tema sacro che egli eseguì ampliando di fatto il suo ventaglio di committenze e assicurandosi interpretazioni pittoriche anche per le parrocchie veneziane e non solo. Oltre alla celebre impresa decorativa ai Ss. Apostoli e il perduto dipinto raffigurante l'*Adultera* posto vicino al distrutto altare del Santissimo presso la chiesa di San Samuele<sup>264</sup>, Fabio ebbe modo di tradurre in pittura diversi temi sacri i quali sfortunatamente sono andati per la maggior parte distrutti. Evidente è quindi la problematica legata al recupero dei disegni che possano collegarsi a tali opere, tuttavia non mancano certo elementi che possano alimentare una discussione e contribuire, anche solo in minima parte, a fare chiarezza sul dominio grafico di Fabio e, più in generale, su quello del XVIII secolo veneziano.

Essenziale è quindi la menzione del modelletto per una pala d'altare centinata tutt'oggi non identificata, conservato all'Accademia dei Concordi di Rovigo<sup>265</sup>, in cui è possibile intendere una *Pietà* ai cui piedi stanno un *S. Giovanni Evangelista*, *San Sebastiano* e *la Maddalena* [fig. 60]. Evidente è la natura di bozzetto preparatorio di questa tela, già nel XVIII secolo attribuita al nostro e registrata presso la collezione rodigina Silvestri<sup>266</sup>, così come si mostra palese il linguaggio tiepolesco certamente di «*modesta levatura*

---

<sup>264</sup> Dell'opera ci rimane soltanto qualche parola in G. Fiocco, *op. cit.*, 1927, p. 343

<sup>265</sup> P. L. Fantelli e M. Lucco, *Catalogo della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*, 1985, p. 98

<sup>266</sup> F. Bartoli, *op. cit.*, 1793, p. 238

*artistica*»<sup>267</sup> che suggerisce un solo nome possibile, quello di Fabio Canal. D'altronde nella tela preparatoria lo schema compositivo risente molto degli insegnamenti tiepoleschi ricevuti dal nostro, presentando oltretutto una certa pesantezza della massa corporea discendente da una matrice piazzettesca resa evidente anche dai forti chiaro-scuro<sup>268</sup>, la quale ha suggerito una datazione dell'opera attorno agli anni Cinquanta<sup>269</sup>. Sebbene il modelletto in analisi mostri certe affinità stilistiche con il bozzetto dei Santi Apostoli visto in introduzione [tav.3], sembrerebbe più opportuno ipotizzare per lo studio di Rovigo una datazione antecedente gli anni dell'impresa ai Santi Apostoli, ove il nostro ebbe modo di irradiare il cielo con certi tocchi di luce e ariosità di composizione di ovvio *imprinting* tiepolesco. Il cielo per la chiesa veneziana è da intendersi quindi come un'evidente manifestazione, grazie anche alle pennellate sicure, dell'autonomia del nostro già raggiunta al quinto decennio del Settecento e pertanto il bozzetto rodigino parrebbe un'invenzione giovanile di Fabio, proprio per tutte quelle suggestioni piazzettesche riportate poc'anzi che caratterizzarono le prime stesure del tiepolesco.

Degno di nota a questo punto è il ciclo dell'*Apostolado* per la chiesa di San Samuele collocato entro i pennacchi della navata centrale e restaurato nel 1985<sup>270</sup>. L'impresa è stata attribuita a un giovane Fabio Canal affiancato da Gaspare Diziani<sup>271</sup> e datata al 1748 grazie al rinvenimento della data sul retro di una delle tele<sup>272</sup>. A Fabio sono quindi riconosciuti i *Santi Andrea e Giacomo minore* e i *Santi Taddeo, Mattia e Simone* [fig. 61] i quali si presentano anch'essi, proprio come i santi del modelletto di Rovigo, con una corposità massiccia e avvolti da panneggi ancora piuttosto rigidi, evidenti sintomi di un

---

<sup>267</sup> *Ivi*

<sup>268</sup> *Ivi*

<sup>269</sup> Cfr. L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 158

<sup>270</sup> *Ivi*

<sup>271</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 158; Dopo la chiusura al culto avvenuta nel 1974 e in occasione di un progetto di restauro dell'edificio, è stato rinvenuto e consultato un manoscritto assai prezioso per il recupero delle informazioni sulla chiesa di San Samuele. Il documento, redatto nel 1758, fu diviso in diversi capitoli e il terzo venne dedicato proprio alle decorazioni pittoriche conservate nel luogo di culto, convalidando oltretutto la mano di Fabio Canal per la realizzazione di quattro tele del ciclo dell'apostolado. Per un'estesa lettura del terzo capitolo del già menzionato manoscritto cfr. A. Niero, *op. cit.*, 1978, pp. 341-345

<sup>272</sup> E. Merkel, *op. cit.*, 1986, p. 114

influsso piazzettesco possibile da estendere anche alla perduta opera dell'*Adultera*, creata nello stesso anno per la medesima chiesa.

Il Gabinetto delle stampe della biblioteca universitaria di Varsavia custodisce un disegno molto vicino al linguaggio grafico di Giambattista Tiepolo e assegnato al Crosato<sup>273</sup>, raffigurante un *Sant'Andrea* [fig. 62]; l'apostolo viene raffigurato rispettando la tradizionale iconografia, appare infatti con la sua folta barba e, seppur parzialmente visibile, con la croce lignea decussata simbolo del suo martirio. Sebbene il santo nella versione pittorica di San Samuele appaia ben più giovane rispetto a quello del disegno polacco, significative sono certe corrispondenze tra il foglio in questione e il dipinto veneziano che necessariamente legano le due opere. L'età del santo così come la sua posa mutano nel passaggio di traduzione dal foglio alla tela, eppure certi dettagli, potremmo dire i più significativi, permangono e non fanno che confermare la paternità del disegno polacco a Fabio Canal, vedendolo senza troppi scrupoli come preparatorio per la figura del Sant'Andrea della chiesa di San Samuele: sia nel disegno che nella traduzione pittorica infatti, la croce del martirio si mostra solo in parte poiché avvolta e coperta da un unico ammasso di nuvole dense su cui siede l'apostolo, la disposizione dei pali lignei della croce è immutata, così come resta inalterata la loro forma a base cilindrica e anche la mano destra dell'Apóstolo rimane poggiata, sia nel disegno che nella tela, sul medesimo legno. Un ulteriore suggerimento si cela in quel panneggio corposo, pieno e importante il quale presenta affinità di stesura nel foglio e nella tela.

Ritornando con lo sguardo a San Samuele, accanto al Sant'Andrea appena esaminato sta San Giacomo minore, riconoscibile grazie al bastone uncinato simbolo del suo martirio, con il volto verso l'alto in adorazione, una posa che porta con sé l'eco di quanto creato da Fabio in un altro disegno, questa volta conservato in Svezia<sup>274</sup>, raffigurante l'*Ascensione di San Francesco* [fig. 63]. Con questo non ritengo che il foglio di Stoccolma sia uno studio per la tela veneziana della chiesa di San Samuele, tuttavia trovo essenziale questo confronto per restituire anche questo disegno a Fabio Canal e non più vederlo come opera grafica del Crosato<sup>275</sup>. Il linguaggio tipico di Fabio evidente nel foglio

---

<sup>273</sup> J. Guze, *Tiepolo i tiepoleschi w zbiorach polskich rysunki, ryciny, obrazy*, cat. mostra Varsavia (Muzeum Narodowe), 1997, p. 41

<sup>274</sup> P. Bjurström, *Drawings in Swedish Public Collections. 3. Italian Drawings. Venice, Brescia, Milan, Genoa*, Stockholm 1979, no. 176

<sup>275</sup> *Ivi*

svedese fu in effetti rintracciato già da Aikema e Tuijn<sup>276</sup> tramite un confronto con il disegno già visto raffigurante la *Vergine avvolta da una nube e adorata da San Nicola e Sant'Antonio* [fig. 2], pur mantenendo vivo l'interrogativo sull'attribuzione di quest'ultimo. Notare quindi le similitudini che intercorrono non solo con il disegno olandese, ma anche quelle tra il foglio svedese e la tela di San Samuele, significa ampliare ulteriormente il catalogo grafico di Fabio Canal e includere anche l'*Ascensione di San Francesco* tra le sue creazioni.

Spostandoci nel sestiere veneziano di Castello ed entrando presso la chiesa di San Martino, possiamo incontrare un gruppo di affreschi già attribuiti a Fabio Canal<sup>277</sup>: la *Gloria dell'Eucarestia* [fig. 64], suggestiva composizione prospettica posta sulla volta presbiteriale, e due scene di sacrifici tratte dall'Antico Testamento<sup>278</sup> [fig. 65, 66]. La volta del presbiterio della chiesa di San Martino è un incredibile esempio di gioco prospettico architettato dal nostro con il plausibile aiuto del Gaspari quadraturista<sup>279</sup>, lo stesso che collaborò col tiepolesco per l'impresa ai Santi Apostoli, e rispondente a una pittura matura che racchiude tutte le esperienze artistiche di Fabio; si notano infatti richiami al soffitto dei Santi Apostoli, soprattutto in quell'angelo reggente il turibolo, e soluzioni prospettiche incontrate anche a Villa Pisani, così come si palesano in tutta la loro maturità anche certe figure in torsione e quei sottinsù che vibrano ancora di sentimento tiepolesco. Ad oggi non è stato rinvenuto nessuno studio su carta collegabile a tale cielo, tuttavia non si possono escludere alcuni ragionamenti grafici visti fino ad ora per la realizzazione di questo soffitto, specie quelli ove appaiono angeli in volo.

Ancor più intriganti sono le scene dei sacrifici presenti alle pareti laterali dello stesso presbiterio della *Gloria dell'Eucarestia*, esse raffigurano il *Sacrificio di Isacco* [fig. 65] e il *Sacrificio di Melchisedek* [fig. 66] ed entrambe rispondono a una tavolozza tipica del Canal, abbondante di giallo ocre, grigi e terracotta<sup>280</sup>. Come già è stato detto nell'introduzione del presente studio, vi si incontrano delle consonanze tra queste scene

---

<sup>276</sup> B. Aikema e M. Tuijn, *op. cit.*, 1996, p. 67

<sup>277</sup> Fin da subito le opere vennero ricordate come sicure di Fabio; Cfr. A. M. Zanetti, *op. cit.*, 1771, p. 469

<sup>278</sup> L. Urban Padoan, *op. cit.*, 1990, p. 158

<sup>279</sup> *Ivi*

<sup>280</sup> *Ivi*



di sacrificio e le medesime ubicate a San Giovanni Novo, tanto da presupporre l'utilizzo di un unico disegno per entrambe le imprese pittoriche. In particolare è la scena del *Sacrificio di Melchisedec* che non presenta troppe variazioni tra una chiesa e l'altra e proprio questo episodio biblico pare sposarsi con il foglio comparso in un mercato antiquario di New York<sup>281</sup>, già ritenuto di Fabio Canal<sup>282</sup>: si tratta della *Scena di sacrificio* [fig. 67], foglio che presenta evidenti richiami alle invenzioni grafiche del nostro<sup>283</sup> e che mostra conformità con la scena del sacrificio dell'Antico Testamento dipinta dal nostro. L'altare disegnato nel foglio americano pare non aver subito troppe variazioni d'impianto nella traduzione pittorica veneziana di San Martino, così come la presenza del soldato romano, raffigurato in una posa diversa in pittura, rimane inalterata nelle due versioni. Certa è invece l'ambiguità del foglio in analisi data dalla presenza di, parrebbe, due sacerdoti: uno posto in cima all'altare e colto nell'atto di esortare con la mano, l'altro invece si trova qualche gradone più in basso e pare stia poggiando, o cogliendo, un oggetto su invito del primo sacerdote. Proprio per questa ambiguità Piai ha ipotizzato uno scenario diverso, vedendo raffigurato nel disegno Swann il medesimo sacerdote che appare sul verso del disegno Scholz visto in precedenza<sup>284</sup>, suggerendo di fatto una sequenza di episodi e una continuità di scena che lega i due fogli americani.

Ulteriore mistero circa l'episodio raffigurato lo dona un disegno di mano di Fabio, già pubblicato<sup>285</sup>, e identificato come la *Regina di Saba presso Salomone*. L'episodio biblico narra della visita presso Salomone da parte della sovrana del regno di Saba la quale omaggia il re d'Israele con doni preziosi; è evidente come il disegno in analisi non possa raffigurare tale episodio biblico dato che la figura femminile con il braccio teso, ipotizzata come Sheba, più che recarsi presso la corte di Salomone pare stia offrendo udienza a un uomo umile, ammantato e con un copricapo, certamente non gli attributi tipici con cui si sceglie di raffigurare il Re d'Israele. Vista anche la forma del disegno, parrebbe opportuno ipotizzare per il presente foglio una preparazione per una pala d'altare centinata, ove

---

<sup>281</sup> Swann Auction Gallery, New York, 24 gennaio 2005, lotto 2030076 apparso con attribuzione a Paolo Pagani

<sup>282</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p. 132

<sup>283</sup> Il linguaggio adottato è infatti molto vicino a quello scelto per il foglio di Bassano; Cfr. *Ivi*

<sup>284</sup> A. Piai, *op. cit.*, 2008, p. 132

<sup>285</sup> G. Knox, *op. cit.*, 2008, p. 112

compare il committente in adorazione di una Santa, forse Santa Lucia colta nell'atto di indicare i suoi occhi posti sul piatto retto da un giovinetto, oppure Sant'Agata che mostra al devoto i suoi seni recisi. Data la consistente mancanza di attributi sia per la figura femminile che per quella maschile inginocchiata, risulta alquanto difficile risalire alla scena raffigurata, tuttavia appare certo che il disegno non possa raffigurare l'episodio biblico proposto da Knox proprio per i motivi citati poc'anzi. A questo punto è opportuno un dialogo tra il disegno appena visto e un foglio comparso in una recente asta<sup>286</sup> senza attribuzione [fig. 68], ove ritorna la stessa figura femminile tramutata in sovrana. Oltre alla regnante seduta sul suo trono rialzato, vi sono soldati romani echeggianti quelli appena abbozzati del disegno Scholz e che oltretutto presentano condotte di stesura pressoché identiche a quelle del soldato che compare nel disegno americano visto precedentemente, raffigurante una scena di sacrificio. Indubbiamente l'episodio è tratto dalla storia antica e mostra *Soldati romani al cospetto di una sovrana*, forse Quinto Dello che invita Cleopatra a recarsi a Tarso presso Antonio, e si mostra fedele al linguaggio grafico di Fabio Canal, in particolare quando si osserva quella figura in torsione a sinistra, molto vicina ai tanti studi di Giove del nostro visti fino ad ora. Il clima tiepolesco si fa sentire alla sola osservazione del foglio e ritengo pertanto di attribuire a Fabio Canal il disegno in questione, proprio sulla base degli elementi testé riportati. Che l'artista possa essersi impegnato nel disegnare le storie della sovrana tolemaica lo conferma un ulteriore disegno ascrivibile a Fabio e raffigurante *Il suicidio di Cleopatra* [fig. 69], tanto da lasciarci presupporre un possibile progetto di decorazione con le storie della regina egizia al quale il nostro ha preso parte.

---

<sup>286</sup> Thierry De Maigret, Parigi, 27 marzo 2019, dessins et tableaux anciennes, lotto n. 102

## Ancora disegni

Per concludere il percorso di ricostruzione del catalogo dei disegni, quest'ultima sezione sarà dedicata alla segnalazione di fogli che possono essere ricondotti a Fabio Canal ma per i quali non sono riuscita a connettere un corrispettivo pittorico. Alcuni di questi fogli sono apparsi, recentemente e non, in diverse case d'asta mentre altri sono collocati in collezioni pubbliche e private con assegnazioni che certamente andrebbero riviste.

Segnalo quindi:

- *Figure tra nubi e un poeta* [fig. 70] della medesima collezione privata del *Suicidio di Cleopatra* visto poc'anzi. Il foglio presenta tratti e stesure caratterizzanti la maniera di Fabio, tanto da avvicinarsi al foglio Quimper. La presenza del poeta<sup>287</sup>, incoronato di alloro e reggente un libro aperto, mi invita a considerare questo lavoro grafico come parte di un ragionamento da parte di Fabio sulla raffigurazione di Geresio Soderini nel cielo di Villa Soderini a Nervesa della Battaglia.
- *Cristo appare a un monaco* [fig. 71] già segnalato<sup>288</sup>, attende ancora un'attribuzione certa. Ritengo di inserirlo in questo catalogo per l'incredibile linguaggio molto prossimo a quello di Fabio Canal, riscontrabile soprattutto in quei putti appena accennati e nella stesura dell'acquerello. Sul verso vi sono diversi studi di figure e si possono riconoscere degli angioletti, un soldato e alcune figure femminili. Si deve in particolare a questo lato del foglio la mia attribuzione a Fabio Canal.
- *Re David* [fig. 72] apparso in un'asta nel 2007 con una scritta in basso a sinistra "Fabio Canal". La segnalazione di Piai trova qui conferma<sup>289</sup> sia per il soggetto ritratto, che per la mano esecutrice.
- Il foglio con la *Morte di Seneca* [fig. 73] sarebbe secondo Piai di mano di Fabio<sup>290</sup>, ma qui ritengo di inserirlo con molta incertezza. Si spiega quindi l'interrogativo posto sull'attribuzione.

---

<sup>287</sup> Il foglio fu già segnalato da A. Piai, op. cit., 2008, p. 131 ritenendolo preparatorio per la celebrazione di un personaggio illustre

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 132

<sup>289</sup> *Ivi*

<sup>290</sup> *Ivi*

- *Figura femminile seduta con infante* [fig. 74]
- *Vescovo assiso e studio di testa d'uomo* [fig. 75] apparso in un'asta Christies nel 2011<sup>291</sup>
- Il foglio con *La Sacra Famiglia e l'apparizione della croce retta da angioletti* [fig. 76] può serenamente ritenersi un'opera grafica del XVIII secolo veneziano, nonostante l'attribuzione a "scuola fiorentina" apparsa in un'asta del 2003<sup>292</sup>. L'opera grafica, evidente studio preparatorio per una pala centinata, porterà in questa sede un interrogativo sull'attribuzione a Fabio.
- Il disegno di una *Poppa di bissona da regata, un soldato romano e altri studi* [fig. 77] fu già assegnato al nostro<sup>293</sup>, tuttavia non vi si trovano riferimenti in pittura a esso riconducibili. Il soldato romano che appare in basso munito di elmo, echeggia i già visti militi del Tiepolo maestro per Villa Soderini a Nervesa della Battaglia. Forse il foglio della collezione Kekko può essere ricondotto a quel momento preciso di lavoro per Fabio.
- *Studio di donna* [fig. 78] apparso nel gennaio 2011<sup>294</sup> echeggia anch'esso certe forme di figure femminili tipiche del Canal, avvicinando il foglio alle già viste stesure grafiche di Fracoforte.
- [fig. 79] *Giovane sorretto da figure alate* è invece un foglio conservato al Prado di Madrid e attribuito a Francesco Zugno. In questa sede ritengo invece di attribuire il foglio a Fabio Canal: la parentela con il foglio dell'Ermitage è evidente. Si tratta a mio avviso di una delle opere grafiche migliori di Fabio.
- Il *Nettuno* [fig. 80] ritengo di attribuirlo a Fabio per la somiglianza con la figura di Giove, anch'essa barbata, e con lo Studio di divinità Fluviale già visti in questa sede.
- Al British Museum è conservato un foglio<sup>295</sup> ritenuto della cerchia di Giambattista Tiepolo [fig. 81]. Ritengo opportuno restituire il presente foglio a

---

<sup>291</sup> [<https://www.christies.com/en/lot/lot-5474097>]

<sup>292</sup> Amburgo, Ketterer casa d'asta, asta del 5/6 maggio 2003, lotto 386

<sup>293</sup> G. Knox, *op. cit.*, 2008, p. 110

<sup>294</sup> [<https://www.mutualart.com/Artwork/Study-of-a-Woman/B2A482A69455E328>]

<sup>295</sup> Inv. 1933,1121.1; Cfr. [[https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1933-1121-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1933-1121-1)]

Fabio Canal, sebbene non abbia ancora trovato un corrispettivo pittorico. Il foglio pare presentare più scene, quella inferiore sicuramente tragica, e oltretutto sono state inserite delle figure che parrebbero poco consone con l'accadimento raffigurato: alquanto misteriosa è infatti la figura posta quasi al centro e colta nell'atto di scrivere. Poco chiara è anche l'architettura nello sfondo, dove per altro parrebbe apparire sull'angolo in alto a destra, uno studio di una scalinata e di una colonna scanalata. Sembrerebbe quasi trattarsi di un Capriccio di Fabio, su esempi tiepoleschi; l'attribuzione al Canal trova conferma qualora si vogliano raffrontare queste figure alate con quelle che appaiono, per esempio, nel foglio di Bassano.

- *La caduta dei Giganti* [fig. 82] è l'ultimo foglio che segnalo e che ritengo realizzato da Fabio. Esso è apparso recentemente<sup>296</sup> orfano di autore e ricondotto genericamente a "scuola veneziana del XVIII secolo". Benché non vi siano dubbi sull'ambiente di produzione del presente foglio, e nemmeno sul periodo storico in cui venne concepito, ancora non è stato possibile rintracciare con certezza un'opera pittorica che aiuti ad ascriverlo con certezza a Fabio Canal.
- *L'apoteosi di due santi* [fig. 83] foglio già pubblicato con l'attribuzione a Giambattista Crosato<sup>297</sup>, viene in questa sede considerato come concepimento grafico di Fabio Canal. Evidenti sono infatti i rimandi alle maniere del tiepolesco, rintracciabili soprattutto in quella linea sottile e intricata e possibili per altro da confrontare con quanto visto sin ora in altri fogli del nostro<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Parigi, casa d'asta Millon, vendita 28 marzo 2019 lotto 59

<sup>297</sup> D. Scrase, *Da Pisanello a Tiepolo: disegni veneti dal Fitzwilliam museum di Cambridge*, cat. mostra Venezia 1992, p. 144

<sup>298</sup> In *Ivi* l'attribuzione al Crosato poggia sul confronto tra il foglio in questione e l'apoteosi di San Francesco di Sales già vista. Avendo in questa sede enunciato i motivi per i quali si intende attribuire il foglio svedese a Fabio Canal, anche l'attribuzione per il disegno inglese va rivista, considerando Fabio come legittimo autore



## Conclusioni

«*Vivacissimo di spirito, e di non meno perspicace intelletto*»<sup>299</sup> sono le parole con cui il Longhi decise di encomiare Fabio Canal, lasciando di fatto scritto nella storia il suo valore di artista; gli elogi del primo biografo del Canal sono infatti un vero e proprio invito per un approfondimento degli studi sull'artista e sulla sua cerchia di committenza. Il ripristino dell'opera grafica del tiepolesco qui proposto vuole quindi porsi non tanto come punto di arrivo e risoluzione di tutte le problematiche legate a un così complicato fenomeno culturale, quindi umano, come il disegno nel XVIII secolo a Venezia, esso ambisce piuttosto ad alimentare, anche solo in minima parte, l'annoso dibattito circa il riordino dei fogli tiepoleschi, non mancando di porre e riproporre nodi che andrebbero senza alcun dubbio presi in considerazione e sbrogliati attraverso l'analisi e la contestualizzazione delle fonti. I documenti archivistici sono infatti l'unica via per arrivare a delle conclusioni certe e il non poterle reperire direttamente a causa delle restrizioni di questi tempi è stato, senza troppe infioresciture, frustrante, limitante e spiacevole proprio per il torto fatto subire non solo alla ricerca, ma anche allo stesso Fabio Canal.

Il lavoro di ricerca, cominciato nel novembre 2019, ha dovuto così adattarsi e cambiare attitudine in corso d'opera, divenendo quindi un più completo punto di partenza per qualsiasi studio futuro su Fabio Canal e sul suo universo grafico. D'altronde il catalogo dei disegni del tiepolesco urgeva un ampliamento di fogli, viste soprattutto la lenta e cheta venuta a galla di nuove attribuzioni e l'incessante sottrazione di altre. Un ripristino dunque utile per la ricostruzione della vita e della personalità artistica di Fabio Canal e per un piccolo avanzamento nella ricerca storico-artistica. Tuttavia, il lavoro non ha voluto soltanto restituire una lista quantitativamente ampia di disegni e opere pittoriche di Fabio Canal, semmai ha ambito alla conoscenza e divulgazione di un'arte grafica prestigiosa, meritevole di attenzione e in alcuni casi avvolta dal mistero. L'indagine ha potuto così generare ulteriore chiarezza circa le vicende di villa Pisani a Stra, vedendo irrevocabilmente il nostro come il solo responsabile delle decorazioni del Salotto dei Paesaggi, auspicando in aggiunta a un piccolo eppur significativo cambiamento quale il riconoscimento dell'operato di Fabio anche nella guida museale, una sincera riparazione

---

<sup>299</sup> A. Longhi, *op. cit.*, 1762

che certamente cambierebbe le sorti della fama del Canal vedendolo riconosciuto come legittimo autore delle decorazioni della sala in questione.

Nell'impresa di ripristino degli affreschi di villa Soderini a Nervesa della Battaglia, seppur spinosa a causa della perdita dei brani pittorici, si può considerare con seraficità tra gli artisti ivi coinvolti anche il nostro Fabio, grazie proprio alle circostanze qui riportate e proposte, inserendolo necessariamente nella cerchia del Tiepolo attiva in questo cantiere. Invita alla riflessione anche la pienezza di incarichi a cui Fabio era sottoposto, conducendoci all'inevitabile deduzione delle sue doti di buon artista, caratterizzato da incredibile prestezza. Non da meno, infine, è la questione della decorazione della Sala dello Scudo di Palazzo Ducale: impresa pubblica certamente di alto prestigio a cui il nostro fu chiamato a rispondere a colpi di colori e pennello e per la quale si dedicò intensamente, visto il numero di disegni a essa correlati. Si tratta quindi di imprese che in questa sede trovano legittima documentazione attraverso le opere grafiche le quali d'altronde esercitano l'importante potere documentario, divenendo vere e proprie fonti su cui poter fare affidamento qualora fonti documentarie venissero a mancare, per la conferma o smentita di certe attribuzioni. Laddove durante la ricerca si incontra un vuoto documentario, sono proprio i disegni a fornirci le informazioni necessarie per poter immaginare l'attività artistica di Fabio Canal, l'opera grafica di conseguenza assume in questa sede valore documentario certamente leggibile e portatore di informazioni utili per una ricostruzione più o meno sincera della vita dell'artista.

La mancanza di fonti scritte potrebbe facilmente condurre verso insidie documentarie che porterebbero conseguentemente a conclusioni sbrigative e imprecise. Nel caso specifico di Fabio Canal, vi è un inspiegabile silenzio documentario che intercorre tra gli anni della sua giovinezza e quelli della sua maturità e il quale corre il rischio di facili fraintendimenti e approssimazioni superficiali. Ove non si incontrano documenti in grado di accertare le opere di Fabio risalenti al primo periodo di formazione nonché le sue prime commissioni, occorre servirsi di tutte quelle possibilità, ipotesi ed eventualità che, solo in seguito a un'appropriata contestualizzazione, consentono di generare legittime supposizioni. Fabio nacque nel 1701, a soli cinque anni di distanza dal suo maestro, e vista l'affezione per il disegno della famiglia Canal, nonché la sensibilità di quest'ultima all'arte che la portò ad avvicinarsi a personalità artistiche emblematiche della Venezia settecentesca, parrebbe del tutto possibile considerare il nostro uno dei primi allievi di Giambattista Tiepolo, visti soprattutto gli stretti legami che intercorrevano tra Vincenzo Canal, fratellastro di Fabio,



e Gregorio Lazzarini, maestro di Giambattista Tiepolo. Una volta accettata l'ipotesi che vede Fabio uno dei primi frequentatori della bottega tiepolesca, faticosamente ci si accontenta delle fonti scritte che vedrebbero la carriera artistica del nostro prendere avvio nel 1747, cioè quando Fabio a 46 anni si dedicò all'impresa decorativa per la chiesa di San Samuele. Occorre quindi colmare quel vuoto di ben trentasei anni, immaginando il nostro in qualità di aiutante e collaboratore del "Tiepoletto" per quelle committenze che volevano il maestro impegnato attorno agli anni Venti e Trenta del Settecento, ossia prima della sua partenza per Udine. La fioritura della carriera di Fabio va quindi anticipata a ben prima del 1747, vedendo il nostro coinvolto nella cerchia del Tiepolo a partire dal secondo decennio del Settecento, quindi attivo nel panorama artistico veneziano del XVIII secolo sin dai primi anni di fondazione della bottega tiepolesca<sup>300</sup>.

Continuando il percorso delle possibili contestualizzazioni, l'essere uno dei primi allievi di Giambattista Tiepolo portò quasi certamente il nostro a maturare uno stretto legame con il maestro non solo sotto un profilo professionale, ma anche da un punto di vista umano: certamente si può ipotizzare che la mediazione di Vincenzo Canal servì a Fabio per potersi avvicinare alla cerchia del Tiepolo, tuttavia a una lettura accurata delle fonti e di ciò che in esse non viene direttamente specificato, si evince chiaramente che tra il maestro veneziano e il suo pupillo nacque un legame complesso e profondo, portando i due a condividere non solamente commissioni, ma anche interessi e ideali. La massoneria ad esempio fu un'ideologia abbracciata da entrambi, così come un grande spirito di rinnovamento culturale accomunò gli interessi dei due, d'altronde tra le notizie rintracciabili nei diversi documenti possiamo ritrovare un maturo Fabio Canal che, quasi come a voler sostenere i successi del suo maestro, nel 1755 contribuì alla fondazione dell'Accademia di pittura veneziana per poi vedere eletto presidente nello stesso anno proprio Giambattista Tiepolo. Trattasi certamente di un forte sentimento, nutrito da entrambi, nei confronti di una dedizione alla pittura e di una formazione intellettuale il

---

<sup>300</sup> Non disponiamo di una data precisa che possa ricondurci all'anno di fondazione della bottega di Tiepolo, tuttavia possiamo dedurre il periodo entro cui l'*atelier* venne costituendosi, grazie alle fonti che attestano il successo del maestro e la sua forza attrattiva per tanti allievi. Dalle parole di Vincenzo Canal del 1732 si evince infatti che: «Egli è fecondissimo d'ingegno; perciò intagliatori e copiatori cercano d'intagliarne le opere, di averne le invenzioni e le bizzarrie di pensieri; e già di lui disegni sono in tanta estimazione, che ne spedi de' libri a' più lontani paesi». Non solo fonti scritte, ma anche diversi disegni di spirito tiepolesco prodotti evidentemente da più mani corrono in aiuto per stabilire il periodo di nascita della bottega tiepolesca. In aggiunta, celebre è il disegno londinese che mostra l'"accademia" di Tiepolo, possibile da collocare temporalmente attorno al 1718 e il quale ci avvicina a una possibile datazione per stabilire l'anno di formazione dell'*atelier* di Tiepolo. Cfr. B. Aikema, *op. cit.*, 1996, p. 13

quale infatti spinse maestro e allievo alla partecipazione attiva di un vero e proprio rinnovo socioculturale caratterizzante la Venezia settecentesca<sup>301</sup>.

Un così intimo legame tra Giambattista Tiepolo e Fabio Canal, possibile quindi da evincere dalla quasi coetaneità dei due e dalle circostanze appena riportate, si specchia apertamente nel linguaggio grafico dell'allievo estremamente debitore degli insegnamenti tiepoleschi, eppure con evidenti elementi di distacco che costituiranno i tratti distintivi del linguaggio del nostro, permettendoci di riconoscere l'originalità della mano di Fabio. Quando si affronta o si sfiora appena il tema della grafica tiepolesca, spontaneamente nasce un pensiero rivolto verso tutti quei fogli del maestro ove, attraverso virtuosistici giochi di linee e acquerello, appaiono figure profilate che si innalzano come fossero sorrette da una luce sublime. Sono certamente questi i disegni più celebri del maestro veneziano, massima espressione del suo spirito artistico libero e complesso che lo spinse a una vastissima produzione di fogli «*invariabilmente uno più bello dell'altro*»<sup>302</sup>. Qualora messi a dialogare con i disegni del maestro, certamente i fogli di Fabio palesano tutte le loro dissomiglianze rispetto alle virtuose invenzioni di Giambattista Tiepolo, pur non rinunciando anche al più timido tentativo di alleggerimento della composizione. In effetti i disegni di Fabio, si è visto, sono composti da una linea poco morbida e talvolta spigolosa che aiuta alla riconoscibilità del linguaggio grafico del pupillo, riuscendo di fatto a distinguere la sua condotta da quella del maestro e degli altri suoi allievi. La mano di Fabio Canal obbedisce quindi pienamente a una dottrina tiepolesca, pur mantenendo vive certe autonomie evidenti nei suoi disegni i quali palesano l'adesione del nostro a una maniera artistica d'avanguardia, contrapposta alla diligente dottrina del Lazzarini lodata da Vincenzo Canal. Indubbiamente straordinaria è quindi la devozione del nostro per un tipo di disegno incredibilmente lontano, se non addirittura opposto, a quello approvata dal suo ambiente familiare, dimostrando di fatto un temperamento risoluto e un'autonomia di pensiero tali da ritenerlo a tutti gli effetti un artista emancipato, slegato dai condizionamenti a lui non congeniali.

---

<sup>301</sup> L'insediamento dell'Accademia nel Fondaco della Farina è una storia complicata, sicuramente la scelta di questo luogo, avvenuta non da parte del Senato ma da parte dei pittori e scultori che promuovevano l'istituzione dell'Accademia, fu dettata da saggezza: il Fonteghetto, attuale sede della Capitaneria di Porto, era un edificio pubblico posizionato in un luogo particolarmente importante dal punto di vista degli spazi pubblici della città. La scelta dei pittori e degli scultori di insediarsi in quell'edificio, fu forse legata alla costruzione di una sorta di distretto delle arti in prossimità della piazza, dove per altro ci sarebbe stato anche il teatro del Ridotto

<sup>302</sup> B. Aikema, *op. cit.*, 1996, p. 103

Tale libertà artistica si può desumere anche solo sfogliando il *corpus grafico* qui raccolto sotto il nome di Fabio, nei cui disegni emerge un'atmosfera certamente più contenuta rispetto a quella distesa e di ampio respiro del Tiepolo data dal segno talvolta netto e chiuso delle linee di composizione.

La carriera artistica di Fabio Canal andrebbe quindi rivista come prolifica sin dai primi anni di formazione presso l'accademia tiepolesca, vedendo il nostro attivo nel panorama veneziano a partire dai primi decenni del Settecento e coinvolto in una stretta collaborazione con Giambattista Tiepolo. Servendoci sempre delle possibili contestualizzazioni laddove non si dispone di fonti in grado di fornire precise indicazioni, possiamo spingerci oltre e ipotizzare per Fabio uno stretto legame d'affetto col Tiepolo maestro anche al di fuori della professione. L'essere quasi coetanei, la condivisione di ideali e committenze, la medesima adesione a un tipo di disegno slegato da qualsiasi accademismo, sicuramente favorirono la nascita di un intimo rapporto di affetto e stima, tanto da esortare Fabio a celebrare l'amico maestro e il suo genio con un atto talvolta consueto eppure indicativo: quasi a rendere immortale il canto tiepolesco, decise di chiamare il figlio, anche lui stimato artista, Giambattista.

L'indagine ha quindi attraversato il percorso di vita di Fabio Canal e delle sue opere grafiche, ha rivolto lo sguardo verso il passato pur rimanendo concentrata nel presente e non mancando di dedicarsi al futuro, nella speranza di potersi rivelare utile per uno studio venturo su Fabio Canal. Vittima di restrizioni e consapevole dei limiti, la ricerca è quindi un interrogativo e una spinta per la continuità di uno studio urgente e necessario. Auspico quindi la riuscita, mia e di altri, di un approfondimento d'indagine a partire dalle fonti archivistiche a questo punto più che mai necessario, tanto più se si prendono in considerazione le opere grafiche e pittoriche qui ascritte a Fabio. Un preciso ripristino del catalogo dei disegni del Canal, così come delle sue opere pittoriche, diventa di conseguenza un debito con la storia dell'arte che prima o poi la ricerca dovrà saldare.



# **CATALOGO DEI DISEGNI**

*Schede in ordine alfabetico topografico*



**AMSTERDAM**

*Fabio Canal – Ritratto di Giovanni Caboto (recto) e studi vari (verso);*  
Collezione privata

**BASILEA**

*Fabio Canal – Ritratto di Giovanni Caboto*  
(585x411mm);  
Kunstmuseum  
Kupferstichkabinett

**BASSANO DEL GRAPPA**

*Fabio Canal – Ritratto di Giovanni Caboto*  
(511x258mm);  
Museo Civico di Bassano del Grappa, Gabinetto di disegni e stampe

**BOLOGNA**

*Fabio Canal – Cinque angeli tra nubi (recto) e studi vari (verso)*  
Collezione privata

**BRNO**

*Fabio Canal – Studio*  
(388x555mm);  
Moravske Galerie, Inv. B. 2604

*Fabio Canal – Trionfo di un Capitano “da Mar”*  
(494x303mm);  
Moravske Galerie, Inv. B. 2605

**BRUXELLES**

*Fabio Canal – Suicidio di Cleopatra*  
(329x228mm)  
Collezione privata

*Fabio Canal – Figure tra nubi e poeta*  
(209x273mm)  
Collezione privata

*Fabio Canal – Poppa di bissona da regata, soldato romano e altri studi*  
(286x432mm)  
Collezione privata

**CAMBRIDGE**

*Fabio Canal - Apoteosi di due santi*  
(429 x 287 mm)  
Fitzwilliam Museum inv. 3702

**FRANCOFORTE**

*Fabio Canal – Giove e altre figure sulle nubi*  
(471x614mm)  
Städelsches Kunstinstitut, Inv. 14185

*Fabio Canal – Due angeli e l'ultima comunione*  
(377x553mm)  
Städelsches Kunstinstitut, Inv. 14186

*Fabio Canal – Psiche di fronte a Giove*  
(383x452mm)  
Städelsches Kunstinstitut, Inv. 14183\_Z

*Fabio Canal – scena non identificata: uomini e donne tra le nubi*  
(427x557mm)  
Städelsches Kunstinstitut, Inv. 14184\_Z

*Fabio Canal – Tre donne intorno a un ovale*  
(377x553mm)  
Städelsches Kunstinstitut, Inv. 14187\_Z

*Fabio Canal – Ascensione di un Santo*  
(406x533mm)  
Städelsches Kunstinstitut, Inv. 14189\_Z

**LONDRA**

*Fabio Canal – Scena tragica (un comandante tra la folla)*  
(542x420mm)  
British Museum

**MADRID**

*Fabio Canal – Giovane sorretto da figure alate*  
(225x190mm)  
Museo del Prado

**MONTE CARLO**

*Fabio Canal – Studio per soffitto*  
(466x365mm)  
Collezione privata

**NEW YORK**

*Fabio Canal – Due Vescovi e altre figure*  
(507x364mm)  
Pierpont Morgan Library

*Fabio Canal – Scena tragica (recto) e San Brunone e l'angelo (verso)*  
(410x282mm)  
Pierpont Morgan Library

*Fabio Canal – Allegoria del poeta Geresio Soderini*  
Collezione Privata, già New York

*Fabio Canal – Scena di sacrificio*  
(292x242mm)  
Collezione privata, già New York

**PARIGI**

*Fabio Canal – Allegoria del Poeta Soderini (?)*  
Già collezione Fauchier-Magnan

*Fabio Canal – Cristo appare a un monaco (recto) e studi vari (verso)*  
(265x356mm)  
Christie's asta 16/12/2005

*Fabio Canal – Re David*  
(186x266mm)  
Christie's asta 23/03/2007

*Fabio Canal (?) – Morte di Seneca*  
(418x279mm)  
Collezione privata

*Fabio Canal – Vescovo  
assiso e studio di teste  
d'uomo  
(267x182mm)  
Christie's asta 19/09/2011*

### QUIMPER

*Fabio Canal – Giunone  
domanda a Eolo di scatenare  
i venti  
(275x420mm)  
Musée des Beaux-Art, Inv.  
873-2-155*

*Fabio Canal – Due angeli  
musicanti  
(225x287mm)  
Musée des Beaux-Art, Inv.  
873-2-402*

### ROVIGO

*Fabio Canal – Pietà e Santi  
in adorazione  
Accademia dei Concordi*

### SAN PIETROBURGO

*Fabio Canal – Studio per  
soffitto con figure  
allegoriche  
(395x270mm)  
Museo statale Ermitage, Inv.  
25146*

### STOCCOLMA

*Fabio Canal – Ascensione di  
San Francesco di Sales  
(265x420mm)  
Museo Nazionale*

### UBICAZIONE

#### IGNOTA

*Fabio Canal –  
Incoronazione della Vergine  
Già collezione Scarpa*

*Fabio Canal – Divinità  
dell'Olimpo tra nubi  
(290x380 mm)*

*Fabio Canal – Studio  
preparatorio  
(270x180 mm)*

*Fabio Canal – Figura  
femminile con torcia*

*Fabio Canal – Flora e putto  
(150x225 mm)*

*Fabio Canal – Zefiro e Flora  
(720x560 mm)*

*Fabio Canal – Figure  
femminili e Prudenza tra  
nubi*

*Fabio Canal – Figure  
allegoriche  
(450x279 mm)*

*Fabio Canal – Scena di  
storia antica  
(305x445 mm)*

*Fabio Canal – Figura  
femminile assisa e infante*

*Fabio Canal – Studio di  
donna  
(280x210 mm)*

*Fabio Canal – Nettuno (o  
divinità fluviale)*

*Fabio Canal – Caduta dei  
giganti  
(542x420 mm)*

### UDINE

*Fabio Canal – Scena  
bacchica  
Già collezione Tito Miotti*

### VARSAVIA

*Fabio Canal – Sant'Andrea  
(318x253)  
Gabinet Rycin Biblioteki  
Uniwersyteckiej, Inv. Zb. d.  
634*

### VENEZIA

*Fabio Canal – Figura alata  
a cavallo viene incoronata  
(350x320mm)  
Già Lido di Venezia,  
collezione privata*

### VIENNA

*Fabio Canal – Ritratto di  
Giovanni Caboto  
(337x258 mm)  
Dorotheum, asta 2/10/2014*

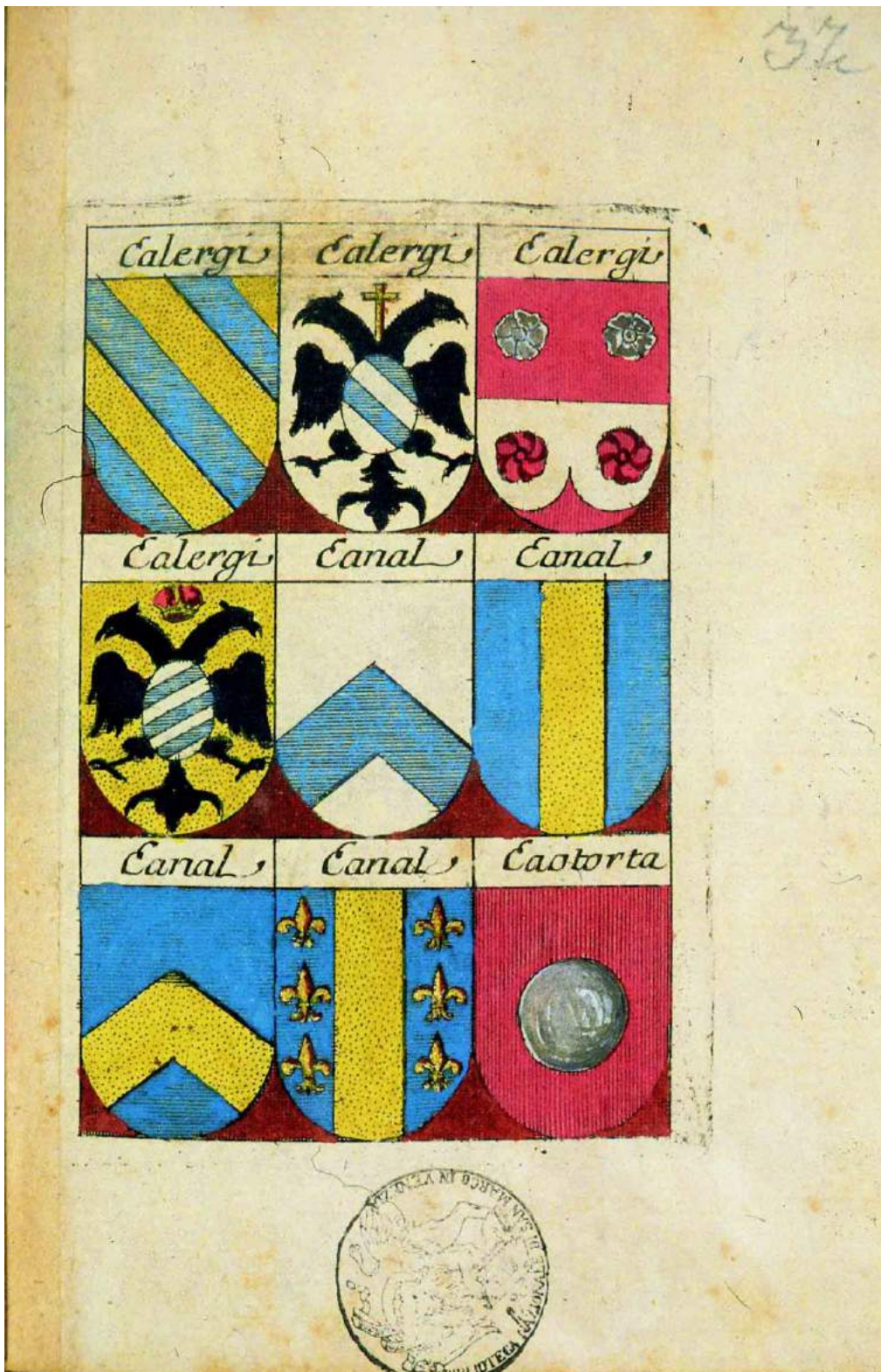
*Fabio Canal – Gloria di  
Francesco Morosini (il  
Peloponnesiaco)  
Collezione privata*

*Fabio Canal – Sacra  
famiglia e apparizione della  
croce  
(267x182 mm)  
Dorotheum, asta 28/04/2014*



# TAVOLE





Tav. 1

*Stemma della famiglia Da Canal*

Estratto da: Cappellari Vivaro, Il Campidoglio Veneto





**Tav. 2**  
*Fabio Canal, Comunione degli apostoli, 1753*  
Venezia, Chiesa dei Santi Apostoli  
Fonte immagine: Wikipedia





**Tav. 3**

*Fabio Canal, Comunione degli apostoli (bozzetto), 1753*

Venezia, Chiesa dei Santi Apostoli

Fonte immagine: L. Urban Padoan – Per l'avvio ad uno studio su Fabio Canal





**Tav. 5**

*Fabio Canal, Famiglia Pisani come protettrice delle arti, 1760 circa  
Stra, Villa Pisani*

**Tav. 6**

*Fabio Canal, Divinità dell'Olimpo, 1760*

Venezia, Palazzo Renier a San Pantalon

Fonte immagine: G. Pavanello – Un affresco di Fabio Canal



# **ILLUSTRAZIONI**





Fig. 1 Fabio Canal.

*Studio per soffitto con figure allegoriche.*

San Pietroburgo, Ermitage, inv.25146

395 x 270 mm

Penna e inchiostro, pennello con bistro e acquerello su carta

Fonte immagine: G. Knox – A Panorama of Tiepolo drawings



Fig.2 Fabio Canal.

*Assunzione della Vergine con San Nicola da Bari e Sant'Antonio da Padova.*

Amsterdam, Rijksprentenkabinet

sul verso in gesso nero "zeer verwant met G.B. Tiepolo Uffizi nr.7834" e "50.118"

185 x 265 mm

Penna e inchiostro bruno, carboncino nero e acquerello su carta

Fonte immagine: B. Aikema, C. Tuijn – Tiepolo in Holland



Fig. 3 Fabio Canal.

*Giove e altre figure sulle nubi*

Francoforte, Städelsches Kunstinstitut, inv.14185

471 x 614 mm

Penna e inchiostro bruno su matita grigia, acquerello su carta vergata

© Städel Museum, Frankfurt am Main





Fig. 4 Fabio Canal.

*Due angeli e l'ultima comunione*

Francoforte, Städelsches Kunstinstitut, inv.14186

377 x 553 mm

Penna e inchiostro bruno su matita grigia, acquerello su carta vergata

© Städel Museum, Frankfurt am Main



Fig. 5 Fabio Canal.

*Due vescovi e altre figure*

New York, Pierpont Morgan Library, n.IV, 87a. Scritta sul verso 40 soldi (?)

507 x 364 mm

Penna e inchiostro bruno acquerellato, su gessetto nero

Fonte immagine: <https://www.themorgan.org/drawings>



Fig.6 Fabio Canal.  
*Psiche di fronte a Giove*  
Francoforte, Städel Museum, inv. 14183\_Z  
383 x 542 mm  
Penna e inchiostro bruno, acquerello su carta vergata  
© Städel Museum, Frankfurt am Main





Fig.7 Fabio Canal.

*Scena non riconosciuta: uomini e donne tra le nubi*

Francoforte, Städel Museum, inv. 14184\_Z

427 x 557 mm

Penna e inchiostro bruno su matita grigia, acquerello su carta vergata

© Städel Museum, Frankfurt am Main



Fig.8 Fabio Canal.

*Tre donne intorno a un ovale*

Francoforte, Städel Museum, inv. 14187\_Z

377 x 553 mm

Penna e inchiostro bruno, acquerello su carta vergata

© Städel Museum, Frankfurt am Main



Fig.9 Fabio Canal.  
*Ascensione di un santo*  
Francoforte, Städel Museum, inv. 14189\_Z  
406 x 533 mm  
Penna marrone su matita grigia, acquerello su carta vergata  
© Städel Museum, Frankfurt am Main



10. recto



10. verso

Fig. 10 Fabio Canal.

*Cinque angeli tra le nubi (recto)*

*Studi vari (verso)*

Bologna, Collezione Privata

276 x 414 mm

Penna e inchiostro bruno, acquerello su carta

Fonte immagine: A. Piai – Nuovi bozzetti e disegni attribuiti a Fabio e Giambattista Canal



Fig. 11 Fabio Canal.

*Incoronazione della Vergine (bozzetto)*

Già Collezione Scarpa, ubicazione ignota

Fonte immagine: A. Piai – Nuovi bozzetti e disegni attribuiti a Fabio e Giambattista Canal





12. recto



12. verso

Fig. 12 Fabio Canal.

*Scena tragica (recto)*

*San Brunone e l'angelo (verso)*

New York, Pierpont Morgan Library, inv. 142783

410 x 282 mm

Penna e inchiostro bruno, con acquerello grigio e bruno e carboncino nero su carta

Fonte immagine: <https://www.themorgan.org/drawings>





Fig. 13 Fabio Canal.

*San Brunone (bozzetto)*

Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 1348

575 x 455 mm

Olio su tela

Fonte immagine: G. Nepi Sciré – Due inediti di Francesco Zugno alle Gallerie dell'Accademia di Venezia





Fig. 14 Fabio Canal.  
*Ritratto di Giovanni Caboto*  
Museo Civico di Bassano del Grappa, Gabinetto disegni e stampe  
511 x 258 mm  
Penna e inchiostro bruno, con acquerello grigio su carta  
Fonte immagine: G. Ericani, F. Millozzi – Il piacere del collezionista



Fig. 15 Giustino Menescardi.

*Re Davide con l'arpa*

Kupferstichkabinett Kunsthalle, Amburgo, inv. 52204

266X270 mm

Penna e inchiostro marrone, acquerellato, su traccia di carboncino nero

Fonte immagine: B. Aikema, C. Tuijn – Tiepolo in Holland





16. recto



16. verso

Fig. 16 Fabio Canal.

*Ritratto di Giovanni Caboto (recto)*

*studi (verso)*

Amsterdam, Collezione privata

Apparso all'asta di Christie's a Roma il 7/12/1999 con il nome di Giovanni Raggi

Penna e inchiostro bruno, con acquerello grigio

Fonte immagine: Bollettino del Museo Civico di Bassano del Grappa (2004)





Fig. 17 Fabio Canal.

*Ritratto di Giovanni Caboto*

Basilea, Kunstmuseum Kupferstichkabinett

585 x 411 mm

Penna e inchiostro bruno, acquerellato, su traccia di carboncino nero

Fonte immagine: Bollettino del Museo Civico di Bassano del Grappa (2004)



Fig. 18 Fabio Canal.  
*Ritratto di Giovanni Caboto* 1762  
 Venezia, Palazzo Ducale, Sala dello Scudo





Fig. 19 Fabio Canal.

*Ritratto di Giovanni Caboto*, studio

Collezione privata

Già Vienna, palazzo Dorotheum asta del 2/10/2014 (lotto n. 116) come Giustino Menescardi

337 x 258 mm

Penna e inchiostro bruno, acquerellato



Fig. 20 Fabio Canal.

*Giunone domanda a Eolo di scatenare i venti*

Quimper, Musée des Beaux-Art, inv. 873-2-155

275 x 420 mm

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce di carboncino nero

Fonte immagine: Venise l'art de la Serenissima. Dessins des XVII et XVIII siècles





Fig. 21 Fabio Canal.

*Scena bacchica*

Già Udine, Collezione privata

Penna e inchiostro con acquerello

Fonte: Tito Miotti – Il collezionista di disegni



Fig. 22 Fabio Canal.  
*Divinità dell'Olimpo tra nubi*  
Ubicazione ignota  
290 x 380 mm  
Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno  
Fonte: Artnet



Fig. 23 Fabio Canal.  
*Due angeli musicanti*  
Musée des Beaux-art, Quimper inv. 873-2-402  
225 x 287 mm  
Penna e inchiostro con acquerello  
© Musée des Beaux-art, Quimper



Fig. 24 Fabio Canal.  
*Esaltazione della famiglia Da Ponte, dett. Stemma affiancato dall'Allegoria del Merito e della Fama,*  
1758-1759  
Cadoneghe (Padova), Villa Da Ponte Vergerio  
Affresco





Fig. 25 Fabio Canal.  
*Salone centrale*, 1758-1759  
Cadoneghe (Padova), Villa Da Ponte Vergerio  
Affresco



Fig. 26 Fabio Canal.  
*Studio preparatorio*  
Ubicazione ignota  
270 x 180 mm  
Carboncino e acquerello  
Fonte: Mutual Art



Fig. 27 Fabio Canal.  
*Minerva*, 1758-1759  
Cadoneghe (Padova), Villa Da Ponte Vergerio  
Affresco





Fig. 28 Fabio Canal.

*Figura femminile con torcia*

Ubicazione ignota

Carboncino e acquerello

Fonte: Casa d'asta Bassenge, asta 26/11/2014, lotto 6316





Fig. 29 Fabio Canal.  
*Esaltazione della famiglia Da Ponte, particolare dell' Estate, 1758-1759*  
Cadoneghe (Padova), Villa Da Ponte Vergerio  
Affresco



Fig. 30 Giambattista Canal.  
*Ingresso di Giovanni Rustichello gonfaloniere della Repubblica fiorentina*  
Treviso, Palazzo Rusteghello  
Fonte immagine: G. Pavanello, *Schedule Sei e Settecentesche*



Fig. 31 Giambattista Canal.  
*Ingresso del gonfaloniere Pier Soderini a Firenze nel 1502*  
Varsavia, Muzeum Narodowe  
Fonte immagine: G. Pavanello, *Schedule Sei e Settecentesche*



Fig. 32 Fabio Canal.

*Studio*

Brno, Moravske Galerie, inv. B 2604

388 x 555 mm

Penna e acquerello

Fonte immagine: H. Kusáková-Knozová, *Italská Renesanční a barokní kresba: ze sbírek Moravské Galerie*





Fig. 33 Giambattista Tiepolo.  
*Apoteosi della famiglia Soderini, particolare della Personificazione del fiume Arno*  
Nervesa della Battaglia, Villa Soderini  
Fonte immagine: G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*



Fig. 34 Giambattista Tiepolo.  
*Allegoria del Poeta Soderini (?)*, *Bozzetto*  
Parigi, già Collezione Fauchier-Magnan  
Fonte immagine: A. Morassi, *A complete catalogue of the paintings of G. B.*



Fig. 35 Fabio Canal.  
*Allegoria del Poeta Soderini (?)*, Copia da G. B. Tiepolo  
Collezione privata  
Già New York, asta Christie's 1982 lotto n.65  
Fonte immagine: Fototeca Zeri





Fig. 36 Fabio Canal.  
*Zefiro e Flora*  
Venezia, palazzo Da Mula Contarini a S. Vio  
Fonte immagine: G. Pavanello, AFAT 2016





Fig. 37 Fabio Canal.

*Flora e putto*

Ubicazione ignota

150 x 225 mm

Penna e inchiostro bruno

Fonte immagine: Mutual Art



Fig. 38 Fabio Canal.  
*Zefiro e Flora*  
Ubicazione ignota  
720 x 560 mm  
Olio su tela  
Fonte immagine: ANCA aste

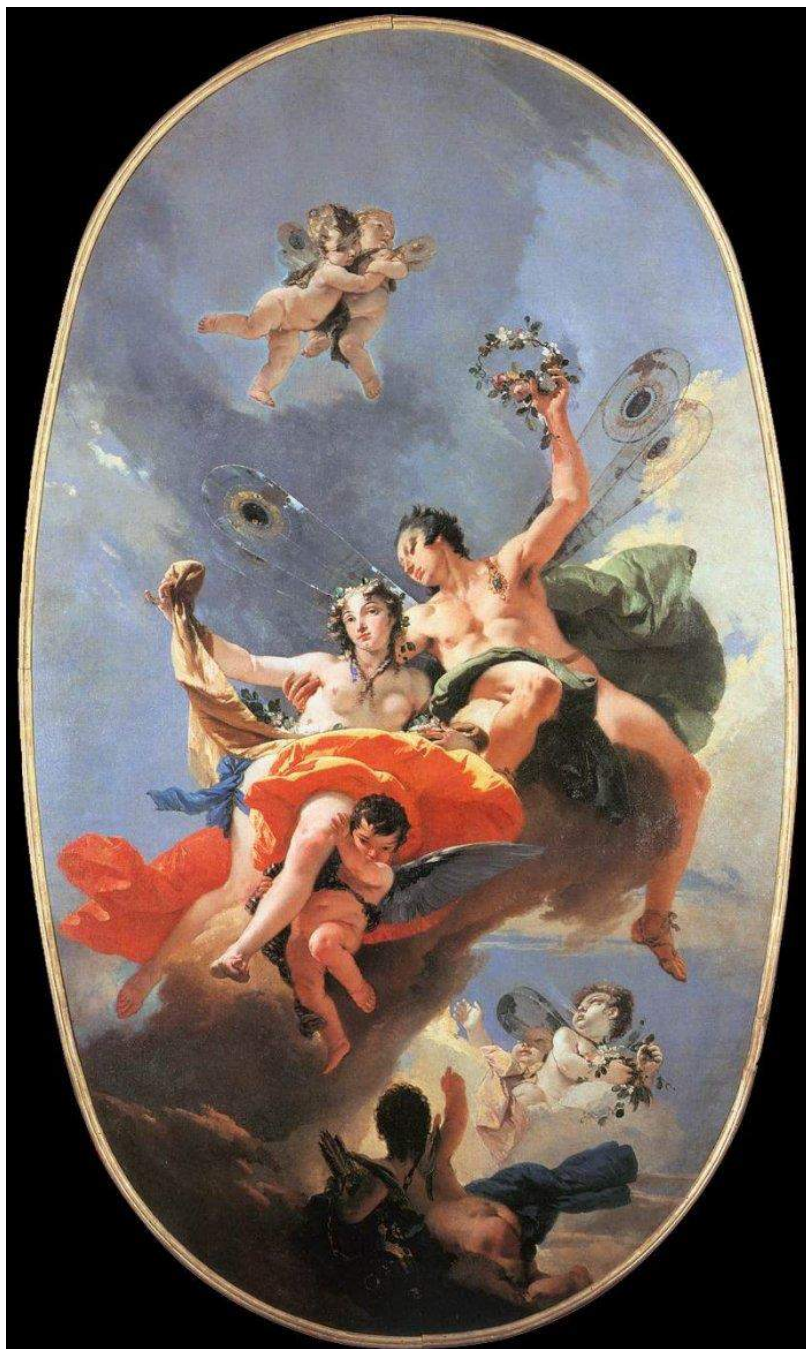


Fig. 39 Giambattista Tiepolo.  
*Zefiro e Flora*  
Venezia, Ca' Rezzonico  
Olio su tela  
Fonte immagine: MuseoRadio3





Fig. 40 Fabio Canal.

*La Virtù, la Fama, la Fortezza e la Pace*, 1752

Parigi, Musée Jacquemart-André

Fonte immagine: G. Pavanello, *Schedule Sei e Settecentesche*



Fig. 41 Fabio Canal.  
*Allegoria della Religione*  
Vescovana, chiesa parrocchiale  
Fonte immagine: G. Pavanello, *Schedule Sei e Settecentesche*



Fig. 42 Fabio Canal.  
*Studio per soffitto*  
 Monte Carlo, collezione privata  
 466 x 365 mm  
 Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio e bruno  
 Fonte immagine: G. Knox – A Panorama of Tiepolo drawings



Fig. 43 Fabio Canal.  
*Figure femminili e Prudenza tra nubi*  
Collezione privata  
Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio e bruno





Fig. 44 Fabio Canal.

*Salone centrale*

Mandriola (Albignasego), Villa San Bonifacio

Affreschi

Fonte immagine: G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*



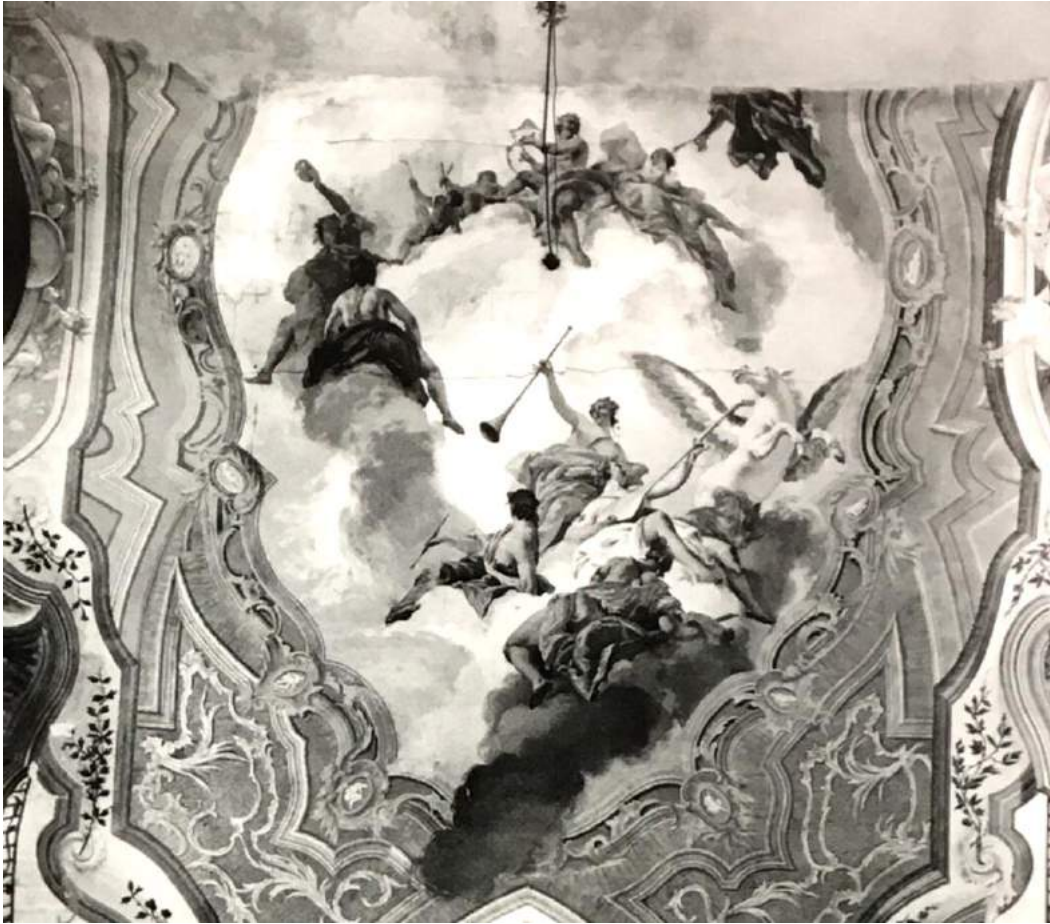


Fig. 45 Fabio Canal.

*Soffitto salone centrale*

Mandriola (Albignasego), Villa San Bonifacio

Affresco

Fonte immagine: G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*



Fig. 46 Fabio Canal.

*Figura alata a cavallo viene incoronata*

Giá Lido di Venezia, collezione privata

350 x 320 mm

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno

Fonte immagine: A. Piai, Nuovi disegni e bozzetti attribuiti a Fabio e Giambattista Canal



Fig. 47 Fabio Canal.  
*Glorificazione della famiglia Mussato con l'allegoria della Fortezza, della Temperanza e della Giustizia*, 1760 circa  
Padova, Palazzo Mussato (ora Istituto Francesco Petrarca)



Fig. 48 Fabio Canal.  
*Gloria di Francesco Morosini (il Peloponnesiaco)*  
Già Vienna, collezione privata  
Fonte immagine: D. Ton, Giambattista Crosato





Fig. 49 Fabio Canal.

*Trionfo di un Capitano "da Mar"*

Brno, Moravske Galerie, inv. B 2605

494 x 303 mm

Penna e acquerello

Fonte immagine: H. Kusáková-Knozová, *Italská Renesanční a barokní kresba* : ze sbírek Moravské Galerie



Fig. 50 Fabio Canal (?).  
*Allegoria di Venezia*  
Padova, Palazzo Mussato (ora Istituto Francesco Petrarca)



Fig. 51 Fabio Canal.  
*Giove e Giunone*  
Padova, Palazzo Mussato (ora Istituto Francesco Petrarca)  
Affresco monocromo (grigio su fondo bianco)





Fig. 52 Fabio Canal.  
*Figure allegoriche*  
Collezione privata  
450 x 279 mm  
Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno  
Fonte immagine: Worth Auctions



Fig. 53 Fabio Canal.  
*Minerva*  
Padova, Palazzo Mussato (ora Istituto Francesco Petrarca)  
Affresco monocromo (grigio su fondo bianco)



Fig. 54 Fabio Canal (?).  
*Diana*  
Padova, Palazzo Mussato (ora Istituto Francesco Petrarca)  
Affresco monocromo (grigio su fondo bianco)



Fig. 55 Fabio Canal (?).  
*Leda e il cigno con Eros*  
Padova, Palazzo Mussato (ora Istituto Francesco Petrarca)  
Affresco monocromo (grigio su fondo bianco)



Fig. 56 Fabio Canal (?).

*Mercurio*

Padova, Palazzo Mussato (ora Istituto Francesco Petrarca)

Affresco monocromo (grigio su fondo bianco)





Fig. 57 Fabio Canal.  
*Allegoria dell'Abbondanza (o Primavera)*  
Padova, Palazzo Mussato (ora Istituto Francesco Petrarca)  
Affresco monocromo (grigio su fondo bianco)





Fig. 58 Fabio Canal.  
*Bacco e Arianna*  
Padova, Palazzo Mussato (ora Istituto Francesco Petrarca)  
Affresco monocromo (grigio su fondo bianco)



Fig. 59 Fabio Canal.

*Da sinistra: Anfitrite, Minerva e Cerere*

Mandriola, Villa San Bonifacio

Affresco monocromo

Fonte immagine: G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*



Fig. 60 Fabio Canal.

*Pietà e Santi in adorazione*

Rovigo, Accademia dei Concordi

Bozzetto

Fonte immagine: P. L. Fantelli e M. Lucco, *Catalogo della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*



Fig. 61 Fabio Canal.  
Dall'alto: *Sant'Andrea e San Giacomo minore*; *I Santi Taddeo, Simone e Matteo*  
Venezia, chiesa di San Samuele  
Fonte immagine: L. Urban Padoan, Per l'avvio ad uno studio su Fabio Canal





Fig. 62 Fabio Canal.

*Sant'Andrea*

Varsavia, Gabinet Rycin Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie inv. zb. d. 634

318X253 mm

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su tracce di carboncino nero

Fonte immagine: J. Guze, Tiepolo i tiepoleschi w zbiorach polskich rysunki, ryciny, obrazy



Fig. 63 Fabio Canal.

*L'ascensione di San Francesco di Sales*

Stoccolma, Museo Nazionale

265X420 mm

Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e carboncino nero

Fonte immagine: P. Bjurström, Drawings in Swedish Public Collections





Fig. 64 Fabio Canal.  
*Gloria dell'Eucarestia* 1760 circa  
Venezia, chiesa di San Martino  
Affresco



Fig. 65 Fabio Canal.

*Sacrificio di Isacco* 1760 circa

Venezia, chiesa di San Martino

Affresco monocromo

Fonte immagine: L. Urban Padoan, Per l'avvio ad uno studio su Fabio Canal



Fig. 66 Fabio Canal.

*Sacrificio di Melchisedek* 1760 circa

Venezia, chiesa di San Martino

Affresco monocromo

Fonte immagine: L. Urban Padoan, Per l'avvio ad uno studio su Fabio Canal





Fig. 67 Fabio Canal.

*Scena di sacrificio*

Già New York, Collezione privata

292 x 242 mm

penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su traccia di matita

Fonte immagine: Swann Auction Gallery



Fig. 68 Fabio Canal.  
*Scena di storia antica*  
Gia Parigi, Collezione privata  
305 x 445 mm  
penna e inchiostro bruno, acquerello bruno  
Fonte immagine: Dorouot





Fig. 69 Fabio Canal.

*Suicidio di Cleopatra (o suicidio di Didone?)*

329 x 228 mm

Bruxelles, Collezione privata

penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su traccia di carboncino nero

Fonte immagine: Sotheby's Londra, 13/12/2001 lotto n. 113





Fig. 70 Fabio Canal.

*Figure tra nubi e poeta*

209 x 273 mm

Bruxelles, Collezione privata

penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su traccia di carboncino nero

Fonte immagine: A. Piai, Nuovi disegni e bozzetti attribuiti a Fabio e Giambattista Canal





71. verso

Fig. 71 Fabio Canal.

*Cristo appare a un monaco (recto)*

*Studi vari (verso)*

Ubicazione ignota

265 x 356 mm

penna e inchiostro bruno, acquerello bruno su traccia di carboncino nero

Fonte immagine: Christie's asta Parigi 16/12/2005





Fig. 72 Fabio Canal.

*Re David*

Ubicazione ignota

186 x 266 mm

penna e inchiostro bruno

Fonte immagine: Christie's asta Parigi 23/3/2007 lotto 254



Fig. 73 Fabio Canal (?).

*Morte di Seneca*

Parigi, Collezione privata

418 x 279 mm

penna e inchiostro bruno, acquerello bruno

Fonte immagine: A. Piai, Nuovi disegni e bozzetti attribuiti a Fabio e Giambattista



Fig. 74 Fabio Canal.  
*Figura femminile assisa e infante*  
Ubicazione ignota  
penna e inchiostro bruno, acquerello bruno





Fig. 75 Fabio Canal.  
*Vescovo assiso e studio di teste d'uomo*  
Parigi, asta Christie's 19/9/2011 lotto 60  
267 x 182 mm  
penna e inchiostro bruno, acquerello grigio  
Fonte immagine: Invaluable



Fig. 76 Fabio Canal.  
*Sacra famiglia e l'apparizione della croce*  
Vienna, asta Dorotheum 28/04/2012  
268 x 180 mm  
penna e inchiostro bruno, acquerello grigio  
Fonte immagine: Dorotheum



Fig. 77 Fabio Canal.  
*Poppa di bissona da regata, soldato romano e altri studi*  
Bruxelles, Collezione privata  
286 x 432 mm  
penna e inchiostro bruno, acquerello grigio  
Fonte immagine: G. Knox, A panorama of Tiepolo drawings





Fig. 78 Fabio Canal.  
*Studio di donna*  
Ubicazione ignota  
280 x 210 mm  
penna e inchiostro bruno  
Fonte immagine: Mutual Art



Fig. 79 Fabio Canal.  
*Giovane sorretto da figure alate*  
Madrid, Museo Prado  
225 x 190 mm  
carboncino su carta tinta  
Fonte immagine: Museo Prado, catalogo digitale



Fig. 80 Fabio Canal.  
*Nettuno (o divinità fluviale)*  
Ubicazione ignota  
Inchiostro bruno  
Fonte immagine: Pagliari Fine Arts





Fig. 81 Fabio Canal.  
*Scena tragica (un comandante tra la folla)*  
 Londra, British Museum  
 542 x 420 mm  
 Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno  
 Fonte immagine: British Museum, catalogo digitale

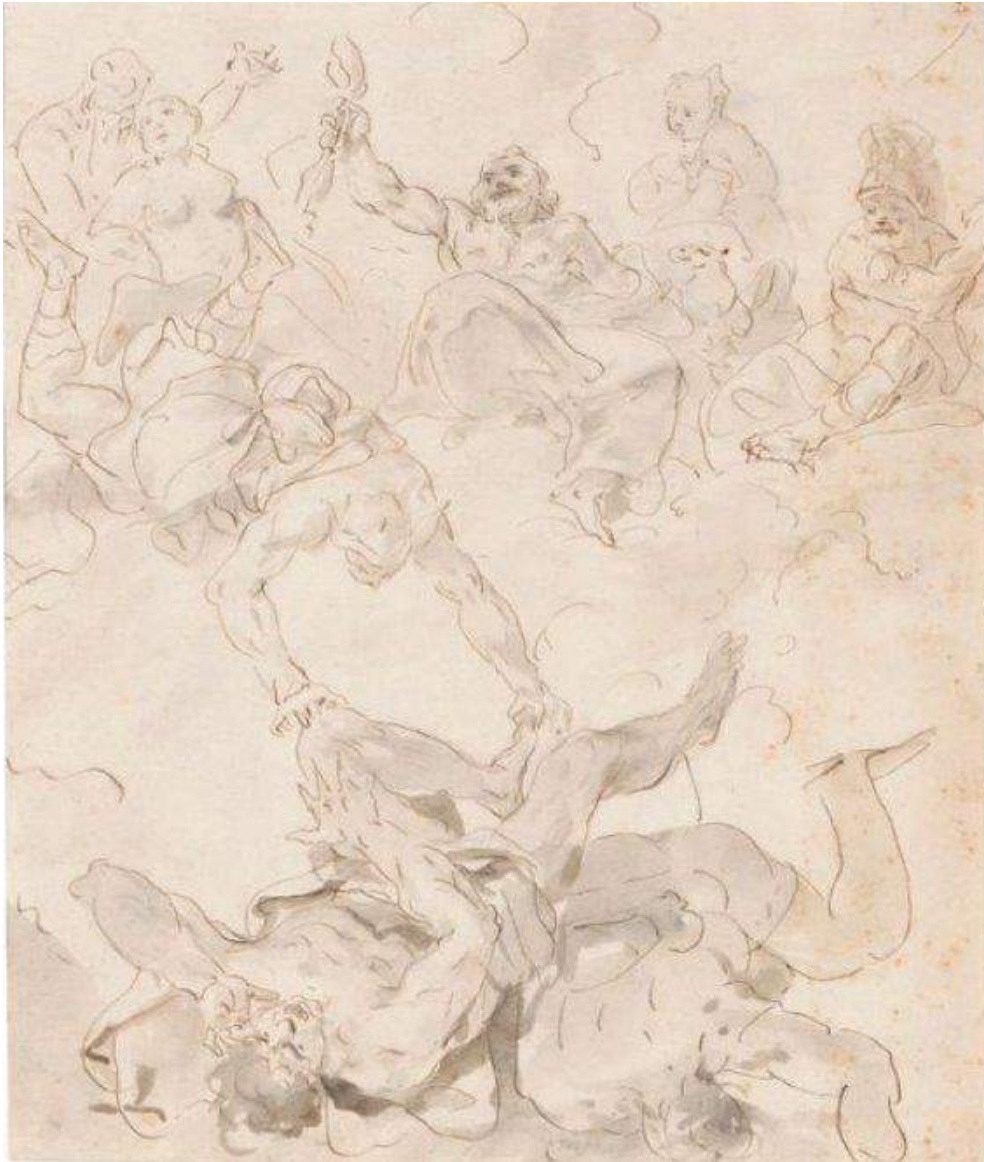


Fig. 82 Fabio Canal.  
*Caduta dei Giganti*  
Ubicazione ignota  
330 x 280 mm  
Penna e inchiostro bruno, acquerello bruno  
Fonte immagine: Dorouot



Fig. 83 Fabio Canal.

*Apoteosi di due santi*

Oxford, Fitzwilliam Museum, inv. 3702

429 x 287 mm

Penna e inchiostro bruno, acquerellato su tracce di gessetto nero

Fonte immagine: catalogo mostra Da Pisanello a Tiepolo

# **BIBLIOGRAFIA**



### Materiale d'archivio

- G. A. Vivaro, *Campidoglio Veneto, in cui si hanno l'Armi, l'origine, la serie de gl'huomini illustri et gli Albori della Maggior parte delle Famiglie, così estinte, come viventi [...]*. Venezia: Biblioteca Nazionale Marciana, Codd. It. VII, 15-18 (=8304-8307), 1741
- Atto di morte, Archivio Parrocchiale della Chiesa della Madonna dell'Orto - *Libro dei morti*, Venezia, 1764-1771
- P. Gradenigo, *Commemoriali Veneti* (Vol. X). Venezia: ms. c. 168
- Necrologio ASVE n.162(954), Venezia, 1767
- T. Toderini, *Genealogie delle famiglie venete ascritte alla cittadinanza Originaria raccolte dal cav. Teodoro Toderini J.R. impiegato presso l'Archivio Generale di Venezia* (Vol. II B-F), Venezia, 1819-1876

### Opere a stampa

- **1568**  
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1568, edizione a cura di L. Bellosi, A. Rossi, Firenze: Newton Compton Editori, 1997
- **1660**  
M. Boschini, *La carta del navegare Pitoresco*. Venezia: Baba, 1660
- **1674**  
M. Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana*. Venezia: Francesco Nicolini, 1674
- **1762**  
A. Longhi, *Compendio delle vite de' pittori veneziani storici più rinomati del presente secolo con suoi ritratti tratti dal naturale delineati ed incisi*. Venezia: appresso l'autore, 1762



- **1765**  
G. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova: Stamperia del Seminario, 1765
- **1771**  
A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e Delle Opere Pubbliche De' Veneziani Mæstri*, Venezia: Albrizzi, 1771
- **1793**  
F. Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture della città di Rovigo*. Venezia: Savioni, 1793; edizione del 1974, Bologna: A. Forni
- **1795-1796**  
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia* (Vol. II). Bassano: Remondini, 1795-1796
- **1803**  
D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia* (Vol. II). Venezia: Francesco Andreola, 1803
- **1808**  
G. A. Moschini, *Guida per l'isola di Murano descritta da Giannantonio Moschini*, C.R.S. Venezia: stamperia Palese, 1808
- **1809**  
V. Da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Venezia: Stamperia Palese, 1809
- **1815**  
G. A. Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Venezia: Alvisopoli, 1815

- **1842**  
E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane* (Vol. V), Venezia: Giuseppe Molinari, 1842
- **1858**  
N. Pietrucci, *Biografia degli artisti padovani*, Padova: Tipografia Bianchi, 1858
- **1879**  
G. Nissati, *Alcuni palazzi ed antichi edifici di Venezia storicamente illustrati con annotazioni*, Venezia: M. Fonatana, 1879
- **1890**  
G. Nicoletti, "Per la storia dell'arte: lista di nomi di artisti tolta dai libri di tanse o luminarie della fraglia dei pittori" in *Ateneo Veneto*, Venezia: M. Fontana, sett-ott. 1890
- **1901**  
H. Boucher, "Les fresques de Tiepolo a la Villa Soderini" in *La revue de l'art ancien et moderne*, n.50, 1901, pp. 367-372
- **1903**  
O. Battistella, *La Villa Soderini e gli affreschi di G. B. Tiepolo a Nervesa*, Treviso: Prem. Stab. Ist. Turazza, 1903
- **1909**  
P. Molmenti, *G.B. Tiepolo: la sua vita e le sue opere*, Milano: Ulrico Hoepli, 1909
- **1910**  
E. Sack, *Giambattista und Domenico Tiepolo ihr Leben und ihr Werke*, Amburgo: H. v. Clarmanns Kunstverlag, 1910
- **1913**  
G. Boghetto, *Gli affreschi di Gio.Batta: Tiepolo e di altri suoi seguaci nella villa Berti di Nervesa*. Conegliano: Stab. arti grafiche, 1913

G. Fogolari, "L'accademia veneziana di scoltura e pittura nel settecento" in *L'Arte*, XVI, fasc. 5, Roma: Tipografia dell'Unione Editrice, 1913, pp. 241-272

▪ **1927**

G. Fiocco, "Aggiunte di Francesco Maria Tassis alla guida di Venezia di Anton Maria Zanetti" in *Rivista mensile della città di Venezia*, VI, 4, Venezia: C. Ferrari, 1927, pp. 141-174

▪ **1931**

B. Brunelli, A. Callegari, *Ville del Brenta e degli Euganei*, Milano: Treves, 1931

▪ **1935**

G. Fiocco, "Risarcimento storico di Giambattista Crosato" in *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, tomo 94, pt. 2, Venezia: Premiate Officine Grafice Carlo Ferrari, 1934-1935, pp. 251-278

▪ **1937**

A. Da Mosto, *Archivi dell'amministrazione centrale della Repubblica Veneta e archivi notarili*, Roma: Biblioteca d'Arte Editrice, 1937

▪ **1939**

R. Gallo, "Le aggiunte di Daniele Farsetti al libro "della pittura veneziana" di Antonmaria Zanetti" in *Ateneo Veneto*, Anno CXXX, vol. 126, n. 5, Venezia: C. Ferrari, XVIII novembre 1939, pp. 256-260

▪ **1941**

E. Bassi, *La R. Accademia di belle arti di Venezia*, Firenze: Felice Le Monnier, 1941

▪ **1942**

L. Livan, *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo*, Venezia: Reale Deputazione Editrice, 1942

- **1943**

A. Morassi, *Tiepolo. 144 tavole in rotocalco e 2 tricromie*, Bergamo: Istituto italiano di Arti Grafiche, 1943

- **1944**

G. Fiocco, *Giambattista Crosato*, Padova: Le Tre Venezie, 1944

- **1947**

O. Benesch, *Venetian drawings of the eighteenth century in America*, New York: H. Bittner & Co, 1947

- **1956**

G. Lorenzetti, *Venezia e il suo Esturao: guida storico-artistica*, Roma: Poligrafico di Stato, 1956

L. Magagnato, *Catalogo della Mostra di disegni del Museo civico di Bassano: da Carpaccio a Canova*, Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 1956

- **1959**

G. M. Pilo, "Francesco Zugno" in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, n. 2, Venezia: Neri Pozza, 1959, pp. 326-378

- **1962**

T. Miotti, *Il collezionista di disegni*, Venezia: Neri Pozza, 1962

A. Morassi, *A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him*, London: Phaidon Press, 1962

- **1964**

E. Martini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia: Edizioni Marciane, 1964

L. Salmina, *Disegni veneti del Museo di Leningrado: catalogo della mostra*, Venezia: N. Pozza, 1964

- **1965**

T. Pignatti (a), *I disegni veneziani del Settecento*, Treviso: Libreria Editrice Canova, 1965

T. Pignatti (b), "La Fraglia dei pittori di Venezia" in *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, n. 3, Venezia: Stamperia di Venezia, 1965, pp. 16-39

- **1968**

H. Kusáková-Knozová, *Italská Renesanční a barokní kresba: ze sbírek Moravské Galerie*, Brno: Moravské Galerie, 1968

A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano: Rizzoli, 1968

M. Precerutti Garberi, *Affreschi settecenteschi delle ville venete*. Milano: Silvana, 1968

- **1970**

F. Cessi, *Tiepolo*. Firenze: Sadea Sansoni, 1970

L. Urban Padoan, "Catalogo delle opere di Giambattista Canal (1745-1825)" in *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, t. 128, Venezia: stamperia di Venezia, 1970

- **1971**

A. Mariuz, *Giandomenico Tiepolo*. Venezia: Alfieri, 1971

- **1978**

F. D'Arcais, F. Zava Boccazzi e G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*. Venezia: Alfieri, 1978

R. Pallucchini, *Gli affreschi nelle ville venete dal Seicento all'Ottocento*, Venezia: Alfieri, 1978

A. Niero, "Precisioni e recuperi sul patrimonio artistico della chiesa veneziana di San Samuele" in *Arte Veneta*, n. 22, Venezia: Alfieri, 1978, pp. 342-344

▪ **1979**

P. Bjurström, *Drawings in Swedish Public Collections. Italian Drawings: Venice, Brescia, Parma, Milan, Genoa*. Stoccolma: Nationalmuseum, 1979

▪ **1982**

E. Martini, *La pittura del Settecento veneto*. Udine: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1982

▪ **1985**

P. L. Fantelli e M. Lucco, *Catalogo della Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo*. Neri Pozza Editore, 1985

▪ **1986**

E. Merkel, "Restauro a Venezia 1967-1986" in I. S. Venezia, *Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia*, n. 14, Venezia: Stamperia di Venezia, 1986, p. 114

G. Pavanello, "Le decorazioni di Palazzo Grassi dal Settecento al Novecento" in G. Romanelli e G. Pavanello, *Palazzo Grassi: storia, architettura, decorazioni dell'ultimo palazzo veneziano*, Venezia: Albrizzi Editore, 1986, pp. 117-157

▪ **1988**

M. Levey, *Giambattista Tiepolo: la sua vita, la sua arte*. Milano: Mondadori, 1988

▪ **1990**

B. Aikema, "La pittura del Settecento a Venezia" in G. Briganti, *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano: Electa, 1990, p. 194

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, Casa Editrice Leo S. Olschki, 1990, pp. 151-162

▪ **1992**

D. Scrase, *Da Pisanello a Tiepolo: disegni veneti dal Fitzwilliam museum di Cambridge*, cat. mostra tenuta a Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Miano: Electa, 1992

▪ **1993**

M. Gemin, F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo: i dipinti, opera completa*. Venezia: Arsenale, 1993

A. Mariuz, "Giambattista Tiepolo, il vero mago della pittura" In *Giambattista Tiepolo 1696-1996* Milano: Skira, 1993, p. 13

M. T. Riondato Rossetti, "Ca' Ponte piccolo mondo antico" in *Padova e il suo territorio*, n. 42, Padova: La Garangola, 1993, pp. 13-15

▪ **1994**

B. Aikema, "A group of drawings by Francesco Algarotti" in *Apollo*, n. 391, settembre 1994, pp. 58-64

J. Boucher, *La simbologia massonica*. Roma: Atanor, 1994

▪ **1995**

R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano: Electa, 1995

▪ **1996**

B. Aikema, *Tiepolo e la sua cerchia: l'opera grafica. Disegni dalle collezioni americane*. Venezia: Canal & Stamperia, 1996

B. Aikema, M. Tuijn, *Tiepolo in Holland: works by Giambattista Tiepolo and his circle in Dutch collection*, Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, 1996

E. Cavallini, "Ancora su Ca' Ponte e dintorni" in *Padova e il suo territorio*, n. 64, Padova: La Garangola, 1996, pp. 33-35

A. Mariuz, "Giambattista Tiepolo, il vero mago della pittura" In *Giambattista Tiepolo 1696-1996* Milano: Skira, 1993, p. 13

- **1997**

D. Banzato, A. Mariuz e G. Pavanello, *Da Padovanino a Tiepolo. Dipinti dei Musei Civici di Padova del Seicento e Settecento*. Milano: F. Motta, 1997

J. Guze, Tiepolo i tiepoleschi w zbiorach polskich rysunki, ryciny, obrazy. cat. mostra tenuta a Varsavia: Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie . 1997

G. Pavanello, "Schedule sei e settecentesche" in *Arte in Friuli Arte a Trieste*, vol. 16-17, Tavagnacco: Arti Grafice friulane, 1997, pp. 63-108

P. Piatto Cingano, "Ca' Mussato: da nobile dimora a sede scolastica" in *Padova e il suo territorio*, n. 66, Padova: La Garangola, 1997, pp. 19-23

- **2000**

E. Pietrogrande, E. Zucchetta, *Palazzo Celsi a Venezia*, Milano: Electa, 2000, pp. 43-61

- **2001**

M. Casini, "Immagini dei capitani generali "da Mar" a Venezia in età Barocca" in M. Fantoni (a cura di) *Il perfetto capitano: immagini e realtà (XV-XVII), atti dei seminari di studi Georgetown University a Villa "Le Balze", Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara 1995-1997*, Roma: Bulzoni, 2001, pp. 219-270

- **2004**

I. Chignola, "Gli affreschi di Giambattista Tiepolo a palazzo Valle Marchesini:

nuovi elementi per una datazione" in *Arte Veneta*, n. 61, Milano: Electa, 2004, pp. 233-240

M. Magrini, "Intorno a Tiepolo: Crosato, Diziani e Fontebasso" in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Anno CLXIII, Venezia, 2004-2005, pp. 139-192

C. Whistler, "Life Drawing in Venice from Titian to Tiepolo" in *Master Drawings*, vol. 42, n. 4, Master Drawings Association, 2004, pp. 370-396

- **2005**

G. Pavanello, "Una villa veneta affrescata da Fabio Canal" in *Der unbestechliche blick. Lo sguardo incorruttibile. Festschrift zu Ehren von/ in onore di Wolfgang Wolters*, Trier: Porta Alba, 2005, pp. 477-481

- **2006**

M. Favilla (et al.), *Venise, l'art de la Serenissima: dessins des XVII et XVIII siècles*, cat. mostra tenuta a Montpellier, Musée Fabre, Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2006

- **2007**

G. Pavanello, "Un affresco di Fabio Canal" in *Arte nelle Venezie: Scritti di amici per Sandro Sponza*, Saonara: Il Prato, 2007, pp. 177-178 e pp. 324-325

- **2008**

G. Knox, *A panorama of Tiepolo drawings*. Eupen: GEmediaprint, 2008

M. Magani, "Giambattista Tiepolo da villa Soderini all'ambasciata di Svizzera a Roma" in *La memoria della Prima Guerra Mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione* Vicenza: Terra Ferma, 2008, pp. 142-157

G. Pavanello, "Visita a palazzo Zen (e in casa Andrighetti)" in *Arte Veneta*, n. 65, Milano: Electa, 2008, pp. 106-119

A. Piai (a), "Fabio Canal, attribuito a" in G. Ericani, F. Millozzi, *Il piacere del collezionista: disegni e dipinti della collezione Riva del Museo di Bassano del Grappa*, Bassano del Grappa: Comune, 2008 pp. 240-242

A. Piai (b), "Nuovi bozzetti e disegni attribuiti a Fabio e Giambattista Canal" in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, n.14, Parigi: AHAI - Istituto Italiano di Cultura, 2008 pp. 128-138

- **2009**

D. Ton, *Giambattista Crosato*, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica, Padova, 2009

- **2010**

G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento* (Tomo I), Venezia: Marsilio, 2010

- **2011**

Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento* (Tomo II), Venezia: Marsilio Editore, 2011

- **2012**

F. Pedrocco, *Il Settecento veneziano - La pittura*, Venezia: Corbo e Fiore Editori, 2012

T. Plebani, *Un secolo di sentimenti: amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, Venezia: Istituto veneto di scienze lettere ed arti, 2012

D. Ton, *Giambattista Crosato: Pittore del Rococó europeo*, Verona: Scripta, 2012

- **2014**

G. Marini, M. Favilla, R. Rugolo, *Tiepolo - I colori del disegno*, Roma: Campisano Editore, 2014

W. Panciera, *La Repubblica di Venezia nel Settecento*, Roma: Viella, 2014

- **2016**

F. Marcellan, "L'opera di Francesco Bertos e Giambattista Tiepolo in Villa Pisani a Stra: una lettura iconologica" in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, n. 40, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2016, pp. 108-151

S. G. Motterle e L. Trevisan, *Nobiltà e immagine: Tiepolo e Muttoni a villa Loschi Zileri Motterle. Nuove ricerche e ultimi restauri*, Sommacampagna: Cierle, 2016

- **2017**

G. Pavanello, "Affreschi del Settecento in palazzi veneziani: Costantino Cedini e Giovanni Scajario (con una nota su Giambattista Tiepolo)" in *AFAT*, n. 35, Verona: Scripta, 2017, pp. 125-186

- **2018**

V. Mancini, A. Tomezzoli e D. Ton, *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, Verona: Scripta, 2018

- **Non datato**

F. Marcellan, «*Madamina, il catalogo è questo*»: *La stanza dei paesaggi di Villa Pisani negli inventari dell'archivio storico del Museo* tratto da [Academia.edu](http://Academia.edu)

# **SITOGRAFIA**





*Siti internet consultati*

---

- Boschini, La Carta del Navegar Pitoresco:  
<https://books.google.it/books?id=pF1cAAAaAAJ&lpg=PA111&dq=boschini%20ghe%20molti%20forestieri%20in%20general&hl=it&pg=PP9#v=onepage&q&f=false>
- Boschini, Le Ricche Minerere:  
<https://warburg.sas.ac.uk/pdf/cnh2025b2215775.pdf>
- Vivaro, Campidoglio Veneto:  
<https://marciana.venezia.sbn.it/manoscritti/Capellari.htm>
- Longhi, Compendio:  
<https://cicognara.org/catalog/2306>
- Rossetti, Descrizione:  
<https://books.google.it/books?id=iRgDF2MWdC0C&hl=it&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>
- Zanetti, Della Pittura Veneziana:  
<https://books.google.it/books?id=tsg-AAAaAAJ&hl=it&pg=PR5#v=onepage&q&f=false>
- Lanzi, Storia pittorica della Italia:  
[https://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi\\_storia\\_pitt1795.pdf](https://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf)
- Moschini, Guida per l'isola di Murano:  
<https://dlc.mpg.de/dlc/view/escidoc:64785:4/recto-verso;jsessionid=3E3A084B96E2A6E60F9364876105120D>
- Da Canal, Vita di Gregorio Lazzarini:  
<https://archive.org/details/vitadigregoriola00daca>

- Miscellanea codici, Storia veneta (Cittadinanze Toderini, vol. II B-F), b.5:  
<http://www.archiviodistatovenezia.it/divenire/ua.htm?idUa=141549#>
- Moschini, Guida per la città di Venezia:  
<https://books.google.it/books?id=ehogAAAAIAAJ&hl=it&pg=PA342-IA3#v=onepage&q&f=false>
- Cicogna, Delle iscrizioni veneziane:  
<https://books.google.it/books?id=Q8xfnQEACAAJ&hl=it&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>
- Pietrucci, Biografia degli artisti padovani  
<https://books.google.it/books?id=R7IDAAAAYAAJ&hl=it&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>
- Sulla rintracciabilità dei disegni e dei bozzetti:  
<https://www.mutualart.com>  
<https://www.museodelprado.es>  
<https://www.britishmuseum.org>  
<https://www.sothebys.com>  
<https://www.baronribeyre.com>  
<https://www.pescheteau-badin.com>  
<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>  
<https://sammlung.staedelmuseum.de>  
<https://www.invaluable.com>  
<https://www.dorotheum.com>  
<https://www.themorgan.org/drawings>
- Marcellan, La stanza dei paesaggi di Villa Pisani:  
[https://www.academia.edu/27331681/La\\_stanza\\_dei\\_paesaggi\\_di\\_Villa\\_Pisani\\_negli\\_inventari\\_dellarchivio\\_storico\\_del\\_Museo\\_pdf](https://www.academia.edu/27331681/La_stanza_dei_paesaggi_di_Villa_Pisani_negli_inventari_dellarchivio_storico_del_Museo_pdf)