

NOBILTÀ E IMMAGINE

Tiepolo e Muttoni a villa Loschi Zileri Motterle
Nuove ricerche e ultimi restauri

a cura di

Serena G. Motterle e Luca Trevisan

testi di

Sergio Calò, Paolo Delorenzi, Sergio Marinelli
Serena G. Motterle, Chiara Rigoni, Gabriele Thiella
Luca Trevisan, Silvia Ulizio

Questo volume nasce da un progetto del Gruppo Motterle



GRUPPO MOTTERLE

Ringraziamenti

Mattea Gazzola, Cristina Klarer, Marino Ierman, Giorgio Lotto, Giorgio Marini,
Loredana Olivato, Giuseppe Pupillo, Lionello Puppi, Graziano Raveggi, Lorenza Rescinti,
Arianna Strazieri, Olivia Stroud, Aurora Tonin, Lucia Turri, Giovanni Valagussa, Andrea Zoppello.

Crediti fotografici

Le fotografie sono di Nicola Zanettin tranne le seguenti figg.:

Arnaldo Dal Bosco, p. 36, 45.

Paolo Delorenzi, p. 78, 81, 84 (fig. 10), 90.

Serena G. Motterle, p. 161, 162, 168.

Bergamo, Accademia Carrara, p. 50.

Firenze, Museo degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, p. 89.

Londra, Victoria & Albert Museum, p. 80, 84 (fig. 11), 87, 88.

Lonigo, Opera S.r.l., p. 109, 110, 112, 113, 116, 121 (fig. 23), 122, 125, 134, 136-146, 150-155.

Monteviale, Archivio Motterle, p. 38, 42, 52, 55, 59, 165.

Monteviale, Studio Motterle, p. 20, 56, 57, 114, 115, 160, 174, 175.

New Haven, Yale University Art Gallery, p. 83.

Trieste, Civico Museo Sartorio, p. 82, 86.

Verona, Archivio Storico Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio, p. 108.

Verona, Museo di Castelvecchio, Gabinetto Disegni e Stampe, p. 124.

Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, p. 34, 40, 44, 46, 47.

Copertina

Giambattista Tiepolo, *Il trionfo della Gloria annunciato dalla Fama tra le Virtù Cardinali*, 1734,
Monteviale (Vicenza), villa Loschi Zileri Motterle, affresco sul soffitto del salone d'onore, particolare.

Progetto grafico e impaginazione

Lucia Turri

© Copyright 2016

CIERRE EDIZIONI

via Ciro Ferrari 5, 37066 Sommacampagna, Verona

tel. 045 8581572, fax 045 8589883

www.cierrenet.it • edizioni@cierrenet.it

Indice

7	Premessa
	TAVOLE
13	La villa
19	Gli affreschi
35	<i>Luca Trevisan</i> La scrittura di un territorio come espressione di un seducente dialogo col paesaggio: villa Loschi ora Motterle e Francesco Muttoni
75	<i>Paolo Delorenzi</i> La nobiltà dell'arte. Giambattista Tiepolo a villa Loschi
95	<i>Sergio Marinelli</i> Giambattista Tiepolo: figure e maschere
105	<i>Chiara Rigoni</i> «Note di colore limpidissimo, quasi vetrificato nella luce». Osservazioni sulla tecnica di Giambattista Tiepolo a villa Loschi Zileri Motterle
133	<i>Sergio Calò, Silvia Ulizio</i> Il restauro degli affreschi di Giambattista Tiepolo a villa Loschi Zileri Motterle
147	<i>Sergio Calò, Silvia Ulizio</i> Gli stucchi a villa Loschi Zileri Motterle. Note sulla tecnica esecutiva e sul restauro

157	<i>Serena G. Motterle</i> Armonia e Virtù. Il racconto di un'esperienza che diventa percorso
	SCHEDA TECNICA
174	<i>Gabriele Thiella</i> La copertura del salone di villa Loschi ora Motterle
	APPARATI
176	Bibliografia essenziale
179	Indice dei nomi

PAOLO DELORENZI

La nobiltà dell'arte.
Giambattista Tiepolo a villa Loschi



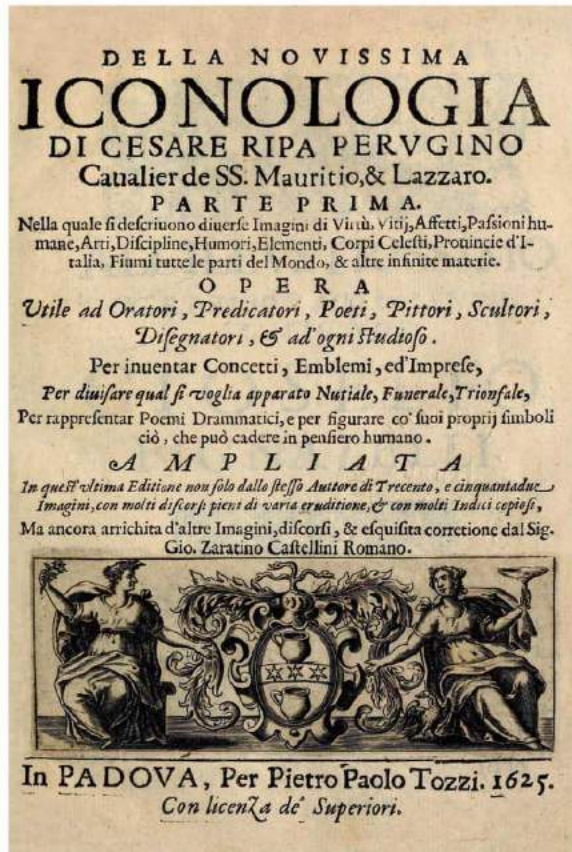


Nella quarta decade del Settecento, per chi, a Venezia, s'intende e scrive d'arte, Giambattista Tiepolo da tempo non rappresenta più un astro nascente della scuola pittorica locale, bensì uno dei suoi vertici, già proiettato in una dimensione travalicante i confini della Serenissima. Egli, nell'opinione del patrizio Vincenzo da Canal, che scrive nel 1732 (ed. 1809, p. XXXII), è un artista «tutto spirito e foco», «fecondissimo d'ingegno»; anzi, aggiunge poco più tardi il critico (1735-40, ed. 1810, p. 15), «è un giovine al quale nulla manca [...] né di franchezza, né di colorito, né di nuova invenzione, avendo uno spirito sì franco e pittoresco in ogni lavoro, che dà gelosia a quanti pittori possono lavorare col più buon gusto moderno». Un anno avanti il sostanzarsi dell'impresa al Biron, con parole che sembrano prefigurarne l'esito, pure Anton Maria Zanetti il Giovane (1733, p. 62) si sofferma sul «vivacissimo spirito» e sull'«intelligenza» del pittore, al quale riconosce un «pronto carattere d'inventare», congiunto nel momento esecutivo a un'«esatta intelligenza di chiaroscuro» e a una «lucidissima vaghezza».

Il ciclo di villa Loschi segna davvero un passaggio ineludibile nel percorso artistico di Tiepolo, assoluto padrone della tecnica a fresco e alchimista del colore, che come null'altro egli sa sublimare nella luce del più terso etere. Anche disvela – questo l'aspetto del quale ci si occuperà – la sua prodigiosa fantasia, tale da consentirgli di vivificare e, insieme, di stemperare con garbo un enfatico programma celebrativo fondato sull'allegoria. Il padrone di casa, Nicolò Loschi, aveva ottenuto dal magistrato dei Provveditori sopra Feudi, nel settembre del 1729, la conferma di un'antica dignità comitale e, quindi, l'iscrizione nel Libro dei Titolati della Repubblica Veneta; rinfrancato dalla certezza della nobiltà, in breve si era risoluto ad esaltarla grandiosamente proprio attraverso la decorazione della sontuosa dimora di campagna che possedeva appena fuori Vicenza. Benché di tono encomiastico, gli affreschi rinunciano all'usuale illustrazione

1. *Il Tempo scopre la Verità*, particolare con la figura del Tempo. Sovrappo-
nendosi in parte all'iconografia del
dio Saturno, la personificazione del
Tempo assume le sembianze di un
uomo in età avanzata, dalla folta
barba, munito di ali e falce. Tiepolo
lo mostra intento a disvelare la lu-
minosa Verità, che con il suo trionfo
sull'Invidia suggella l'ascesa nobiliare
dei Loschi (pagina 75).

2. *L'Umiltà allontana la Superbia*, par-
ticolare con la figura dell'Umiltà. Se-
duta in disparte, l'Umiltà è candida
come l'abito che indossa e mansueta
come l'agnello al suo fianco; sotto i
piedi tiene una corona, uno scettro e
un gioiello, mostrando in tal modo il
disprezzo per le glorie mondane.



3. Frontespizio, da C. Ripa, *Della novissima Iconologia* [...], Padova 1625. Pubblicata a Roma nel 1593, l'opera di Cesare Ripa (1555 ca.-1622) ha conosciuto pressoché da subito una straordinaria fortuna editoriale, in Italia, soprattutto in Veneto, ma anche in Europa, divenendo un insostituibile repertorio di allegorie e personificazioni ad uso degli artisti.

dell'epopea familiare, così come disertano gli ambiti del mito e della storia classica, per intessere invece un discorso edificante basato sulle personificazioni di concetti astratti. Esiste, da tempo individuata e sottoposta a scrupoloso esame (Mariuz 1978; Menegozzo 1990; Conticelli 1998), una precisa fonte letteraria: si tratta dell'*Iconologia* del perugino Cesare Ripa, volume dato alle stampe a Roma nel 1593 con il dichiarato intento di servire «a poeti, pittori et scultori per rappresentare le virtù, vitij, affetti et passioni humane». La fortuna dell'opera fu immediata e vasta, anche nei domini marciiani, dove per tutto il Seicento si ebbero, a Padova (1611, 1618, 1625, 1630) e a Venezia (1645, 1669), nuove edizioni, ampliate nel testo e nel corredo xilografico, e ristampe (fig. 3). Che nella biblioteca di Giambattista Tiepolo non mancasse una copia di questo fondamentale prontuario d'immagini possiamo starne sicuri (Mariuz 1999). Lo stesso convincimento, a rigor di logica, deve valere per Nicolò Loschi, proprietario di una libreria fornitissima se è vero, come tramanda l'erudito genealogista ottocentesco Bartolomeo Bressan, che «amò le lettere più di quanto pareva a' suoi giorni richiedersi a un patrizio» (cfr. Menegozzo 1990, p. 13). Il piano iconografico, tutto imperniato sull'enunciazione di «quei concetti intellettuali e morali cui doveva ispirarsi il vivere pubblico e privato dei membri di una famiglia nobile» (Conticelli 1998, p. 70), senz'altro scaturì nelle sue linee essenziali dalla mente dell'aristocratico, venendo poi a perfezione grazie al contributo immaginativo del pittore.

L'itinerario allegorico che conduce alla scoperta, con apoteosi finale, delle qualità ottimizzate prende avvio, nel corpo centrale della villa, una volta oltrepassato l'atrio e saliti i gradini della prima rampa. Ai lati del pianerottolo, laddove la scala raggiunge il salone dividendosi, due finte nicchie riquadrate da modanature aggettanti in stucco accolgono, sotto forma di statue marmoree, le personificazioni della *Nobiltà* e del *Merito* (fig. 4): un binomio inscindibile agli occhi del conte Loschi, orgoglioso di proclamare una dignità patrizia fondata «sull'esercizio delle virtù civili e domestiche piuttosto che sul privilegio» (Mariuz 1978). Le epigrafi identificative sui piedistalli dei simulacri dipinti, nel seguito non riproposte, conferiscono al ciclo una palese intonazione didascalica, fornendone a scanso di equivoci la corretta chiave interpretativa. Il *Merito* (figg. 4-5), figura slanciata e ieratica, ha per attributi il serto di lauro in capo, la veste sfarzosa, il braccio armato, lo scettro nella mano destra e il libro nella sinistra, dettagli, questi ultimi, che giustappunto richiamano due diversi «generi di merito civile» (Ripa 1625, p. 417); la *Nobiltà* (fig. 6), ovviamente donna, si accom-



4. Il ciclo allegorico affrescato da Giambattista Tiepolo prende avvio in corrispondenza del pianerottolo dello scalone, dove campeggiano l'una di fronte all'altra, dipinte come fossero finte statue, le personificazioni del *Merito* (di cui si vede qui un dettaglio) e della *Nobiltà*.



5. Giambattista Tiepolo, *Il Merito*, Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1872. Il disegno, che fa parte di una serie di sedici studi tiepoleschi per finte statue allegoriche oggi divisi fra il Civico Museo Sartorio di Trieste e il Victoria & Albert Museum di Londra, corrisponde perfettamente all'affresco. Come vuole Ripa, il Merito è un uomo di fiero aspetto, con gli attributi della corona di alloro, della veste sfarzosa, del braccio armato, dello scettro e del libro.

pagna invece alla corona e, quindi, all'asta e all'effigie di Minerva, poiché essa si acquista «per la fama o delle scienze, o dell'armi» (Ripa 1625, pp. 463-464). Dall'analisi dei monocromi emerge una corrispondenza piena con i dettami e le illustrazioni del manuale di Ripa, che Tiepolo, comunque, rende oggetto di frequenti deroghe. Per avvedersene basta guardare alla galleria grafica di sedici finte statue allegoriche – vi troviamo anche il modello per l'immagine del *Merito* – divisa fra le raccolte del Civico Museo Sartorio di Trieste e del Victoria & Albert Museum di Londra (Vigni 1972, pp. 58-60, catt. 28-42, e Knox 1975, p. 41, cat. 14; la lettura corretta di gran parte dei soggetti si deve a Conticelli 1998, pp. 80-88). Alcune personificazioni, come il *Genio buono*, il *Premio* e la *Virtù* (fig. 8), rispecchiano fedelmente la norma codificata dal repertorio tardocinquecentesco; altre, come *l'Ammaestramento*, il *Consiglio*, il *Genio*, il *Giudice*, *l'Intelletto* e la *Sincerità*, tradiscono una sintesi più o meno avanzata, senza però smarrire la loro comprensibilità; altre ancora, manifestanti un'indole o esibenti un solo elemento emblematico, implicano una vera e propria pluralità semantica. Benché si sia ipotizzato che questi fogli costituissero una soluzione alternativa al programma iconografico effettivamente attuato a villa Loschi (Conticelli 1998, pp. 80-88), un grado di maggiore plausibilità sembra spettare alla tesi che li ritiene esercizi liberi, realizzati dall'artista «per proprio conto e diletto, indipendentemente da ogni commissione o progetto pittorico» (Bonelli, Vaccari 2008, p. 80). Il fatto che se ne possano rintracciare numerose copie di bottega, documentanti fra l'altro due originali perduti, offre un'ulteriore conferma del loro carattere di 'campionario' «di modelli illusionistici passibili di svariati utilizzi» (Marini 2014, p. 33). Al Biron, giova evidenziarlo, Tiepolo traspose in affresco due allegorie esplicite e limpidissime, estendendo il criterio dell'assoluta chiarezza all'intero ciclo.

Direttamente collegata alle raffigurazioni del *Merito* e della *Nobiltà* è la scena con *Il Tempo scopre la Verità* che campeggia nel mezzo del soffitto dello scalone. Spoglia della sottile vena erotica che impronta le versioni successive del tema (vale la pena di ricordare almeno la tela di committenza Cordellina, posteriore di un decennio, presso il Museo Civico di Vicenza), la pacata composizione di villa Loschi verte in maniera lampante sul trionfo della Verità (fig. 7), mollemente adagiata su uno strapunto di nuvole. Due putti contemplan e additano la giovane donna, integerrima nella sua splendida nudità, con la palma, simbolo di forza e vittoria, nella mano sinistra e il sole, metafora di Dio, sistemato a mo' di diadema (Ripa 1625, pp. 710-712); un loro compagno, reg-



gendo la clessidra, fa da aiutante al Tempo, vegliardo alato e munito di falce per sovrapposizione con l'iconografia di Saturno (fig. 1), che da breve ha rivelato la magnifica incarnazione femminile. Troppo a lungo celata al mondo, essa ora può illuminare l'ascesa dei Loschi, scacciando la maligna Invidia, donna «vecchia, magra, brutta, di color livido», morsa al seno da una serpe (Ripa 1625, pp. 332-333). L'immagine vuole forse alludere alle difficoltà e alle opposizioni in cui la famiglia, specie nel Seicento, si era imbattuta sulla via del riconoscimento nobiliare, superandole grazie all'ausilio del Tempo e della Verità (Menegozzo 1990, pp. 16-20; Conticelli 1998, pp. 69-70).

L'enunciato allegorico progredisce negli affreschi parietali, che si addensano intorno alla rassegna delle qualità confacenti al *modus vivendi* aristocratico. Il percorso, dal pianerottolo, non è preordinato, ma si dipana, anzi, ad anello, come un palindromo, per evitare di istituire una gerarchia tra valori ugualmente imprescindibili. Entrambe le finte statue, dunque, introducono alla sequenza delle scene – tre a mattino e tre a sera – distribuite fra il vano scale e il salone, presentandosi quale loro coerente premessa. Se si sceglie di raggiungere il livello superiore attraverso i gradini presidiati dal *Merito*, l'iniziazione al sistema

6. *La Nobiltà*, xilografia, da C. Ripa, *Della novissima Iconologia* [...], Padova 1625. Il concetto di *Nobiltà* prende corpo sotto forma di una giovane donna, dal portamento austero, accompagnata dall'asta, dal simulacro di Minerva, dea della saggezza, e dalla corona. Al Biron essa crea un binomio inscindibile con il *Merito*, attestando per i Loschi una dignità patrizia non fondata sul solo privilegio.

7. *La Verità*, xilografia, da C. Ripa, *Della novissima Iconologia* [...], Padova 1625. La scena sul soffitto dello scalone, raffigurante *Il Tempo scopre la Verità*, corona il discorso allegorico-encomiastico avviato dalle immagini del *Merito* e della *Nobiltà*. Senza nulla perdere sul piano del significato, Tiepolo semplifica la norma iconografica fissata da Ripa, che per la Verità, bellissima giovane nuda, oltre al sole e al ramo di palma prevede anche gli attributi del libro aperto e del globo terrestre.



8. Giambattista Tiepolo, *La Virtù*, Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1875. Tiepolo ha tratto la figura del *Merito* da una serie grafica alla quale si era in precedenza dedicato per esercizio personale, nonché per creare un 'campionario' di immagini utile ai molti apprendisti che frequentavano la sua bottega. La serie include anche una magnifica rappresentazione della *Virtù*, riproposta dall'artista nel contesto semanticamente più ricco del salone.

ideologico abbracciato da Nicolò Loschi si aprirà con *La Vigilanza trionfa sul Sonno* (fig. 9), deciso richiamo a un'esistenza solerte e operosa; se, al contrario, si sceglie di muovere dalla *Nobiltà*, a dispensare la prima regola etica sarà il brano con *L'Innocenza scaccia l'Inganno* (fig. 10), monito a una condotta senza macchia. Bandita ogni sofisticazione, il contenuto morale, per diffondersi e rinsaldarsi, usufruisce di un impaginato semplice, al massimo annoverante due attori principali. Sulla parete occidentale, la *Vigilanza* si erge gagliarda e circospetta, stringendo la lucerna per fugare le tenebre, possibile «impedimento all'attioni lodevoli», e indicando il gallo, animale sempre desto che non «tralascia mai di obbedire agli occulti ammaestramenti della Natura» (Ripa 1625, pp. 714-715). Il *Sonno*, in antitesi, giace riverso a terra presso alcuni papaveri, di fianco a una vite; seducente ma infido, ha le ali e la verga, momentaneamente abbandonata, perché possiede il dominio sui mortali, facili prede della sua rapida azione (Ripa 1625, p. 623). Non inferiore per incisività appare la scena dirimpetto, dove l'*Innocenza*, immacolata nel suo abito bianco, con una ghirlanda di fiori sul capo e un agnello in braccio, troneggia assisa sopra un frammento antico (Ripa 1625, p. 324). Per nulla timorosa, essa allontana l'*Inganno*, ravvisando dietro l'illusoria normalità di cui questi si ammanta – un volto comune, un abito di prezioso tessuto dorato – i pericoli dell'insidia e dell'irretimento, simboleggiati dalle code di serpe e dalla sporta colma di pesci (Ripa 1625, p. 318). Realmente Tiepolo riesce nello scopo di animare le entità astratte, di per sé aride, classificate dall'iconologo perugino e di combinarle in quadri efficacissimi, sviluppati in senso «drammatico-narrativo» così da trasformarsi «in divertimento teatrale» (Mariuz 1978). Ed è nei due brani sulle scale, forse più che altrove, che i putti assolvono alla perfezione il loro ruolo di comprimari, alleggerendo il carico semantico per mezzo di un'ironia sottile, impensabile fuori dal Settecento: ora assistiamo all'improvvisazione di una gioiosa vendemmia, vicino al *Sonno*, ora a uno scatto di collera, tanto eccessivo da risultare buffo, contro l'*Inganno*.

Le ulteriori mirifiche coreografie inventate dal pittore prendono sede nel vasto e ancor più luminoso ambiente del salone, dove spiccano come gemme incastonate alle pareti. Un filo logico le concatena alle figure monocrome sulle scale. L'affresco con *La Virtù corona l'Onore* (figg. 11-12) fa assumere forma corporea ai due requisiti precipui del *Merito*, calati in stupende sembianze; la loro unione è indissolubile, salda come la possente colonna che s'innalza nello sfondo. A impersonare l'*Onore* troviamo un giovane altero e superbo, fiero nell'ostentazione di indumenti regali, color porpora e oro, foderati d'ermellino.



9. Giambattista Tiepolo, *La Vigilanza trionfa sul Sonno*, New Haven, Yale University Art Gallery, inv. B.A. 1900, 1929.4. Per meritare la nobiltà occorre vivere un'esistenza solerte e operosa: a questo richiama la scena sulla parete occidentale dello scalone, di cui ci è giunto lo studio grafico preparatorio, quasi identico all'affresco. La lucerna e il gallo qualificano la figura della Vigilanza, che si leva vittoriosa sul giovane alato, il Sonno, che giace assopito presso una vite e alcuni fiori di papavero.



10. *L'Inganno*, xilografia, da C. Ripa, *Della novissima Iconologia* [...], Padova 1625. Requisito ulteriore della nobiltà è una condotta morale integerrima, come palesemente dichiara l'affresco sul lato orientale dello scalone, raffigurante *L'Innocenza scaccia l'Inganno*. La personificazione femminile, con l'agnello in braccio, è di immediata comprensione; più complessa, invece, risulta l'iconografia dell'Inganno, al quale Tiepolo assegna solo alcuni degli attributi descritti da Ripa.

11. Giambattista Tiepolo, *La Virtù corona l'Onore*, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. D.1825.52-1885. Le quattro scene parietali del salone di villa Loschi, per ciascuna delle quali si è conservato il disegno preparatorio, sono incentrate sull'illustrazione dei valori aristocratici. Il brano con *La Virtù corona l'Onore* si ricollega direttamente, per consequenzialità tematica, all'immagine del *Merito*.





Avendo una triplice origine, «la scienza, la ricchezza et l'armi», gli competono l'asta, la cornucopia e la ghirlanda di lauro, attributi in parte condivisi dalla Virtù, l'avvenente fanciulla librata alle sue spalle, con il sole per medaglione, che sta appunto per incoronarlo (Ripa 1625, pp. 292-293, 718-719). Una disposizione meritevole e virtuosa alberga pure nell'immagine successiva, *La Liberalità dispensa doni* (figg. 13-14), a raccomandare il misurato governo delle ricchezze e, soprattutto, la loro generosa elargizione a beneficio di chi ne è degno o ne necessita. Donna dall'aspetto grave, denotante il suo agire disinteressato, la Liberalità attinge con una mano denari e gioielli dal bacile offertole da un valletto, per poi profonderli a pioggia con l'altra. Nella scelta dei gratificati, Tiepolo viene agevolato dalla fonte letteraria, che parla di «puttini ridenti, et allegri», pronti a esibire quanto ricevuto «per la gratitudine et per l'obbligo che si deve alla liberalità del benefattore, ovvero per mostrare che ancora il ricevere favori et ricchezze con debito modo è parte di Liberalità» (Ripa 1625, p. 395).

Passando sul lato opposto del salone, i dipinti murali tendono a sfumare nel significato per riallacciarsi al concetto di Nobiltà. La solenne architettura

12. *La Virtù corona l'Onore*, particolare. L'Onore, asserisce Ripa, si raffigura come un «giovane bello, vestito di porpora», con la corona d'alloro, l'asta e la cornucopia. Tiepolo aderisce strettamente al dettato dell'*Iconologia*, creando un'immagine di straordinaria forza espressiva.

13. Giambattista Tiepolo, *La Liberalità dispensa doni*, Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1871 (*recto*). Servirsi delle proprie fortune per beneficiare i meritevoli e i bisognosi rappresenta un'azione degna e virtuosa, rivelatrice di chi realmente è nobile. L'atteggiamento maestoso e composto della figura della Liberalità riassume con assoluta eloquenza il messaggio edificante che il brano allegorico vuole trasmettere.

14. Giambattista Tiepolo, *La Liberalità dispensa doni*, Trieste, Civico Museo Sartorio, inv. 1871 (*verso*). Il disegno preparatorio d'insieme per la scena manca di corrispondere esattamente all'affresco; il *verso* del foglio ci consente di addentrarci nel processo creativo di Tiepolo, ospitando, fra altri rapidissimi schizzi a penna e pennello, le soluzioni definitive approntate dall'artista per le figure del putto gratificato dalla Liberalità e del paggio che le offre il bacile colmo di ricchezze.



classica fungente da quinta al gesto della Liberalità si dilegua nel brano con *L'Umiltà allontana la Superbia* (fig. 15), ambientato in una cornice naturale. Nemica di qualunque artificio, la ritrosa eroina dell'affresco siede discosta, risaltando per purezza e mansuetudine, come limpidamente fanno intendere lo sguardo basso, l'abito candido e l'agnello (fig. 2); in segno di spregio, inoltre, tiene sotto il piede una corona, uno scettro e un monile (Ripa 1625, p. 303). La sua antagonista, vanitosa come il pavone che porta con sé, passeggia noncurante e incauta, tanto sfrenatamente e stoltamente infatuata della propria eccellenza – vi alludono l'abbigliamento sfarzoso e le gioie – da non distogliere mai gli occhi dallo specchio che sorregge con la mano destra (Ripa 1625, p. 655). Valutabile, travisando, come interludio galante, l'adiacente rappresentazione della *Concordia maritale* (fig. 16) non si estrania, in realtà, dal contesto dell'etica patrizia; fondamentale anche nella prospettiva della prosecuzione della stirpe, può fra l'altro intrecciarsi alle vicende familiari di Nicolò Loschi, che nel 1734 – le nozze si svolsero l'anno dopo – concesse la figlia Angelica in sposa a Ludovico Bissari (Menegozzo 1990, p. 15; Conticelli 1998, p. 75). La libera

conformità d'amore e di voleri che appartiene al matrimonio si traduce visivamente nella catena d'oro al collo dei coniugi, o meglio nel cuore che pende dal suo centro. Marito e moglie sono «due in una carne» e «non possono essere divisi se non per morte» (Ripa 1625, pp. 113-114). Un *divertissement* in tema è l'inserimento nel quadro di Cupido, impegnato a trastullarsi con un vispo cagnetto, tradizionale emblema di fedeltà.

Basta poco, all'artista, per dare prova del suo estro ineguagliabile, per imprimere alla «traslitterazione» pittorica di voci nozionistiche uno «scarto impercettibile ma decisivo» (Gemin, Pedrocco 1993, p. 82). Ossequiose, in generale, del testo normativo di Cesare Ripa, le figure allegoriche sono tuttavia riplasmate nell'ottica dell'accessibilità subitanea, tramite sottrazioni o aggiunte, spesso intuitive, e fusioni sincretiche di attributi spettanti alle differenti descrizioni fornite per il medesimo tipo. Al proposito di addentrarsi nella meccanica del processo creativo di Tiepolo rivestono una notevolissima importanza gli studi preparatori a penna per i brani parietali, fortunatamente sopravvissuti nel numero di cinque su sei, che intrattengono con gli affreschi lo «stesso rapporto del canovaccio o del copione con la sua concreta messa in scena» (Mariuz 1978; sull'argomento, si veda Conticelli 1998, pp. 80, 89-91). Anche una minuzia, a ben vedere, può avere un rilievo non trascurabile. Nel foglio con *La Vigilanza trionfa sul Sonno* (New Haven, Yale University Art Gallery), ad esempio, il giovane dormiente impugna la verga, abbandonata nel trasferimento su intonaco perché a dover regnare è la Vigilanza. Pure l'Onore, in sede definitiva, perde l'asta che invece stringe nel relativo disegno (Londra, Victoria & Albert Museum), così da evitare l'inutile ripetizione di un attributo in comune con la Virtù. Se lo studio grafico per *La Liberalità dispensa doni* (Trieste, Civico Museo Sartorio) ha un interesse allo scopo di cogliere, in particolare, il progressivo assestarsi dell'idea iniziale per le figure in primo piano del bambino e del paggio, lo schizzo legato al brano con *L'Umiltà allontana la Superbia* (Londra, Victoria & Albert Museum) documenta una diversa postura del puttino, certo più valida e significativa nell'affresco. Per quanto riguarda *La Concordia maritale* (Londra, Victoria & Albert Museum), l'approccio fin sconveniente dell'attempato corteggiatore alla giovane dama proposto dal disegno si trasforma, nella scena dipinta, in una dichiarazione d'amore tra coetanei; l'addenda in fase operativa di Cupido e del cane, allora, non produce che un'iperbole semantica.

Il compito di riassumere la funzione primaria del ciclo, ovvero la celebrazione domestica, è affidato agli affreschi sul soffitto del salone. Per ammirarli



15. Giambattista Tiepolo, *L'Umiltà allontana la Superbia*, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. D.1825.18-1885. L'immagine contrappone due disposizioni d'animo inconciliabili, evidenziando la vacuità di chi si concentra soltanto su di sé. A palesare la miseria interiore della Superbia sono gli attributi del pavone, dello specchio, degli abiti preziosi e – assenti nello studio preparatorio – dei gioielli.



16. Giambattista Tiepolo, *La Concordia maritale*, Londra, Victoria & Albert Museum, inv. D.1825.77-1885. Anche il matrimonio è un pilastro dell'etica patrizia, da esaltare senza ombre. Nello studio su carta, Tiepolo inscena un corteggiamento fra personaggi distanti per età; diverranno due giovani, coetanei, nell'affresco, per di più accompagnati dall'amabile e benaugurante figura di Cupido.



occorre stationare presso l'arco mediano del diaframma che separa l'ambiente dal vano scale, punto privilegiato per cogliere anche l'iscrizione sulla controfacciata con cui Nicolò Loschi, nel 1734, volle commemorare i lavori alla villa. Intradano all'epilogo i due riquadri laterali, di formato verticale, con l'*Ingegno* e il *Valore* (figg. 17-18), qualità della mente e dell'animo peculiari di chi, fra gli uomini, aspira a distinguersi. Emblema della «potenza intellettuale», l'*Ingegno* è un giovane aiutante dotato di ali policrome, elmo, con un'aquila per cimiero, arco e frecce, a denotarne rispettivamente la prontezza e la vivacità, la forza e la sublimità, la brama di sapere e l'acutezza (Ripa 1625, p. 318). Figura d'aspetto venerando, il *Valore* ha invece l'abito d'oro, perché la sua perfezione si affina nelle fiamme, la ghirlanda d'alloro, essenza vegetale che mai scolora, e lo scettro in segno di dominio, in ultimo il leone al fianco, addicendosi la facoltà di ammansire gli spiriti bestiali (Ripa 1625, pp. 679-680). L'esteso *plafond*

17. Giambattista Tiepolo (scuola di), *L'Ingegno*, Firenze, Museo degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 109830. Rapidità, vigore e acutezza sono i caratteri peculiari della facoltà intellettuale, incarnata in un giovane dalle ali policrome, con l'elmo fregiato da un'aquila, l'arco e le frecce. La sua presenza, accanto al *Valore*, sul soffitto del salone evidenzia le alte aspirazioni di chi, come i Loschi, mira a distinguersi.

18. Giambattista Tiepolo (scuola di), *Il Valore*, Firenze, Museo degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 109831. Il *Valore*, diversamente dall'*Ingegno*, è un uomo in età virile che indossa abiti dorati, connotandosi per gli attributi della corona d'alloro, dello scettro e del leone. Dei comparti laterali del soffitto non possediamo i disegni autografi di Tiepolo, la cui esistenza, tuttavia, è tramandata da due copie eseguite dagli allievi.

centrale – un empireo popolato di straordinarie deità – inscena *Il trionfo della Gloria annunciato dalla Fama tra le Virtù Cardinali* (fig. 19). Mentre la Fama, con la tromba e il ramo d'ulivo, ne proclama l'immortalità, la Gloria si eleva circonfsa di luce dorata e compie il proprio inevitabile destino, a suggello del quale tiene in mano una statuetta alata personificante la Vittoria. Un nugolo di putti la assiste, reggendo in sua vece la cornucopia, il ramo di palma e la corona, «inditio del premio che merita ciascun huomo famoso» e della «signoria che ha il benefattore sopra di coloro che hanno da lui ricevuti i benefitij» (Ripa 1625, pp. 218-219, 282-283, 729-730). Distribuite su nubi più basse e, dunque, più vicine a quella dimensione terrena in cui devono trovare attuazione, si collocano a semicerchio le quattro Virtù Cardinali, facilmente riconoscibili grazie ai loro attributi caratteristici: la Giustizia, coronata, per la spada e la bilancia (fig. 21); la Fortezza, in armatura, per il fusto di colonna; la Temperanza per la tenaglia con la scheggia ardente di ferro e il vaso colmo d'acqua; la bifronte Prudenza, infine, per il serpe avvolto intorno al braccio e lo specchio (fig. 22),

19. Giambattista Tiepolo, *Il trionfo della Gloria annunciato dalla Fama tra le Virtù Cardinali*, già Milano, collezione Rasini. La scena centrale del soffitto del salone completa la celebrazione domestica della famiglia Loschi, ambientando in un radioso cielo l'apoteosi della Gloria, circondata dalle quattro Virtù Cardinali, ovvero Giustizia, Fortezza, Temperanza e Prudenza. Il precisissimo disegno preparatorio per l'affresco costituisce una sorta di *unicum* nella parabola artistica di Tiepolo, che volutamente non cercherà più un tale grado di finitezza.

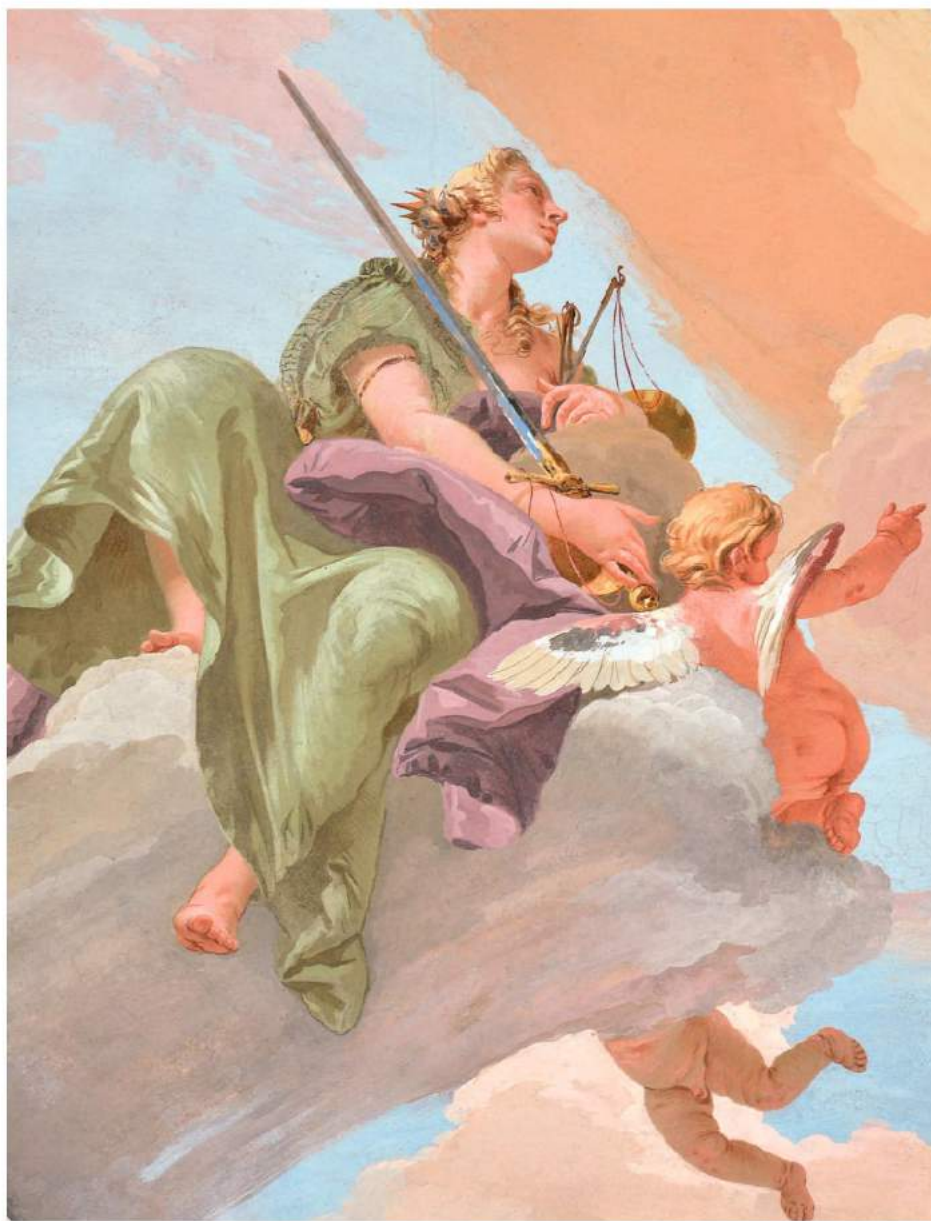




passato con una licenza poetica nelle mani di un carnoso fanciullino (Ripa 1625, pp. 253-254, 279, 538, 662). Il tono trionfale dell'insieme è accresciuto dall'iterata inclusione, in un angolo, dell'abominevole Invidia, ormai per sempre sopraffatta (fig. 20).

La produzione grafica legata a villa Loschi giunta fino ai nostri giorni, quantunque lacunosa, è nondimeno determinante per comprendere e apprezzare lo stile, il *modus operandi* e l'intelligenza figurativa di Tiepolo (Bonelli, Vaccari 2008, pp. 78, 80, 85). L'ultimo disegno autografo, già in collezione Rasini a Milano (Morassi 1937, p. 49, cat. LXXIII), fissa l'estremo concepimento dell'immagine maggiore del soffitto, con un grado di finitezza mai più toccato, per scelta, nelle prove a penna; il foglio testimonia di trascurabili variazioni di pensiero, la più tangibile delle quali inerente alla personificazione della Fama. Persi gli originali, rimangono, pressoché sconosciuti, nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, con provenienza Bardini (G. Dillon, in *Dieci anni di acqui-*

20. *Il trionfo della Gloria annunciato dalla Fama tra le Virtù Cardinali*, particolare dell'Invidia che, definitivamente sconfitta, scompare dal soffitto.



21. *Il trionfo della Gloria annunciato dalla Fama tra le Virtù Cardinali*, particolare con la figura della Giustizia. In compagnia di amabili puttini, la Giustizia volge lo sguardo in direzione della trionfante Gloria. Oltre alla corona in capo, essa reca i tradizionali attributi della spada e della bilancia.



sizioni 1985, pp. 52-53, cat. 78; Fahy 2000, p. 59, cat. 624), due copie degli studi a penna che il maestro veneziano aveva predisposto per i laterali. I fogli, recanti invenzioni che nell'affresco appaiono più dilatate, schiudono uno spiraglio sulla questione problematica, non facilmente risolvibile, delle dinamiche della bottega tiepolesca, nel 1733-1734 già frequentata da una decina di apprendisti (cfr. Aikema 1996, p. 23). A differenza degli esemplari fiorentini, deriva direttamente dall'affresco con il *Valore*, pur se non fedele *in toto*, una prova grafica di Francesco Lorenzi al Museo di Castelvecchio, documento di un viaggio di formazione che il maestro veronese compì in terra berica (C. Rigoni, in *I Tiepolo* 1990, p. 64, cat. 1.9.9).

È un equilibrio armonioso e perfettamente calibrato quello che si realizza a villa Loschi, dove Tiepolo, senza sforzo, riesce a preservare la propria autonomia creativa dinanzi alle vincolanti esigenze encomiastiche del committente. «Ce qui frappe dans ces fresques, c'est la recherche et la trouvaille de l'inat-

22. *Il trionfo della Gloria annunciato dalla Fama tra le Virtù Cardinali*, particolare con la figura della Prudenza. Adagiata su una nuvola, la Prudenza si osserva in uno specchio così da discernere i propri difetti; è bifronte perché fa tesoro degli accadimenti passati e sa ponderare quelli futuri; avvolta al braccio porta poi una serpe, animale che si oppone alle percosse, in quanto resiste ai colpi della fortuna.



tendu, c'est une verve endiablée, une fantaisie délicate, c'est une invention rare, c'est surtout le mouvement et la vie, la vie qui leur donne un charme sans pareil», esclamava nel 1902 Paul Lafond, il divulgatore degli affreschi al Biron. Come non dargli ragione, contemplando le mirabili trasfigurazioni dei fondamenti nobiliari che l'arte tiepolesca ha saputo affidare all'eternità?

23. *L'Innocenza scaccia l'Inganno*, particolare con la figura del putto che si adira contro l'Inganno.