



ULTIMA CENA DI MORONI

STUDI DI EMILIO BELOTTI

ULTIMA CENA DI MORONI

STUDI DI EMILIO BELOTTI

Romano di Lombardia

Museo d'Arte e Cultura Sacra

Sala Alberti

15 settembre – 7 ottobre 2018

Bergamo

Palazzo Storico Credito Bergamasco

16 novembre – 14 dicembre 2018

Curatori

Claudia Emedoli

Angelo Piazzoli

Tarcisio Tironi

Testi

Claudia Emedoli

Simone Facchinetti

Angelo Piazzoli

Tarcisio Tironi

Organizzazione

Cristina Romeo, Sara Carboni

Crediti Fotografici

© Fondazione Credito Bergamasco

© Luigi e Roberto Facchinetti Forlani

© Lidia Patelli

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina



In collaborazione con



ULTIMA CENA DI MORONI

STUDI DI EMILIO BELOTTI



IDENTITÀ SOVRAPPOSTE

La vita riserva, ogni tanto, un momento gradevole, quale per me è stato l'incontro con Emilio Belotti, dovuto alla presentazione di un amico discreto, Paolo Moro, professionista esemplare e galantuomo d'altri tempi. Dell'artista mi hanno colpito la buona cultura, non ostentata, fondata sullo studio e non sui superficiali luoghi comuni così diffusi ai nostri giorni; la religiosità, non dogmatica, che lo induce a rileggere tematiche sacre in modo meditato; la passione per la storia dell'arte e per i grandi maestri, che lo hanno indotto in più occasioni a interpretare, in chiave moderna, alcuni loro capolavori.

Ripercorrendo il suo itinerario artistico, appaiono evidenti la conoscenza del mestiere e la poliedricità della produzione, essendosi egli dedicato al mosaico e alle vetrate, alla scultura e alla pittura, alla realizzazione di installazioni con diversi materiali. In particolare il riferimento al *Cenacolo Vinciano* – dal quale egli ha tratto *Leonardo ↔ E = mc²*, monumentale installazione del 2009 – mi ha incuriosito per originalità e per inusuale declinazione del titolo, intelligente citazione scientifica. È rilevante la volontà dell'artista di non ridurre la sua operazione a un confronto con il capolavoro di Leonardo, quanto piuttosto a rileggere con sguardo contemporaneo l'opera di partenza, attraverso un uso libero ed emozionale del colore che mira a creare nuove narrazioni accentuando il senso plastico e la geometria strutturale della composizione.

Dal dialogo su quest'opera e su altri elaborati dedicati ad artisti del passato (ad esempio, Piero della Francesca) mi è nata l'idea di richiedere a Belotti un intervento *ad hoc* legato ad un artista o dipinto di cui Fondazione Creberg si fosse occupata in anni recenti. Dopo un'attenta riflessione, la proposta di rivisitazione è caduta sull'*Ultima Cena* di Moroni (Chiesa Prepositurale di Romano di Lombardia), sia in considerazione di un nostro recente restauro della mirabile opera, sia per contiguità tematica con l'installazione dedicata a Leonardo, sia quale riconoscimento alla nostra storica collaborazione con mons. Tironi che dirige il locale Museo d'Arte e Cultura Sacra con competenza, lungimiranza e infaticabile intraprendenza.

Il risultato finale, presentato in questa mostra, è una serie di undici carte dedicate alla tela moroniana, ad apertura e chiusura delle quali sono poste l'opera di Leonardo del 2009 e un lavoro realizzato *ad hoc* sulla *Cena in Emmaus* di Caravaggio. Gli "Studi" sul Moroni, nel loro insieme, creano un'installazione ambientale in cui il pubblico si può muovere, in un gioco tra strutture reali e non reali; come tessere di un grande *puzzle*, le carte espandono l'opera originale creando un'immagine aperta e impossibile da ricomporre per i contorni alterati, per la mancanza di alcuni personaggi o per l'insistenza su altri, che compaiono più volte. L'artista, nel sovrapporre la propria identità pittorica all'originale, ha sviluppato inconsueti raggruppamenti, con innovative relazioni di gesti e sguardi che offrono nuovi significati.

L'opera, così declinata, ben si adatta ai due spazi per cui l'abbiamo proposta, assumendo una connotazione più intima, raccolta e riflessiva nella secentesca Sala Alberti di Romano di Lombardia, e una conformazione più imponente e maggiormente evocativa nel nostro Palazzo Storico, laddove le grandi carte, sospese tra le arcate del Salone Principale, daranno il senso di una vicenda storica, misteriosa e spiritualmente intensa, con cui ciascuno potrà – se lo vorrà – confrontarsi.

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg



S A G G I



UNDICI VOLTE MORONI

La rilettura pittorica delle opere di grandi artisti del passato, ha per Emilio Belotti quella dimestichezza, quella familiarità che ciclicamente si ripresenta: dopo Leonardo (2009), Piero della Francesca (2010), Géricault (2012) e Caravaggio (2016), ecco il Moroni.

Emilio Belotti nel 2010 si era spinto ancora più in là nel tempo e nello spirito, fino a condurre una propria interpretazione della Sacra Sindone – denominata *Il silenzio si fa immagine* – mosso dalla profonda fede che si percepisce in molteplici suoi lavori, dove religiosità e colore vibrano fino a fondersi. Come in *Tracce*, mostra tenutasi nel dicembre scorso al Filandone di Martinengo, dove la vicenda umana espressa su cartacee architetture pittoriche si offriva libera e al contempo vincolata al passaggio nella dimensione ora storica, ora geometrica, ora sacra, con la “sindone” che nel ruolo di chiave di volta chiudeva un arco di umana spiritualità.

La presente mostra itinerante che vede al M.A.C.S. – Museo d'Arte e Cultura Sacra – di Romano di Lombardia il primo momento espositivo e una continuazione nel Palazzo Storico del Credito Bergamasco, ha come asse portante un gruppo di undici opere ottenute dalla rilettura dell'*Ultima cena* di Giovan Battista Moroni¹, tela custodita nella Chiesa Prepositurale romanese dedicata a Santa Maria Assunta e San Giacomo Maggiore Apostolo. In continuità tematica con il principale progetto artistico rivolto al maestro del Cinquecento lombardo, Belotti allarga la mostra alle “cene” di altri due grandi artisti: Leonardo con il suo *Cenacolo* affrescato nel refettorio del convento domenicano di Santa Maria delle Grazie a Milano – dal quale ha tratto *Leonardo ↔ E = mc²* grande installazione del 2009 – e Caravaggio, dalla cui seconda versione della *Cena in Emmaus* custodita nella Pinacoteca di Brera a Milano, realizza *Caravaggio ↔ Rosso.0* suggestionato anche dalla mostra *L'eredità di Caravaggio* tenutasi a Palazzo Creberg nel maggio 2018, periodo preparatorio per questa esposizione.

RACCONTI DI UN RACCONTO

Davanti all'operazione compiuta da Belotti sulla moltiplicazione dell'*Ultima cena* di Moroni è inevitabile l'accostamento a *Sixty Last Supper* [Sessanta Ultima Cena], opera del genio della Pop Art Andy Warhol, che nel 1987 rivisita il *Cenacolo* di Leonardo attraverso sessanta xilografie in bianco e nero disposte in serie su una tela di 3x10 metri. Ricalcando il gesto tecnico ma lontano dalla denuncia alla società di massa e dal lavoro sulle immagini di consumo dell'artista statunitense, Emilio Belotti si lascia sedurre dal magnetismo cromatico del dipinto moroniano, operando una vera e ostinata insistenza estetica, restituendoci undici diverse formulazioni su supporto cartaceo. Queste carte testimoniano la sua personale rilettura e attualizzazione del tema sacro in una dialettica di relazioni e corrispondenze che oscilla tra unicità e moltiplicazione, tra identità e alterità.

Il nucleo di opere dedicato a Moroni fonda la propria esistenza sulla reiterazione meccanica dell'immagine originale, che viene manipolata e a volte svanisce sotto il colore velato o coprente, altre volte emerge in modo evidente a ribadire la propria autorevolezza e autenticità facendosi largo in spazi plasmati e ridefiniti da pennellate e inserti polimerici. L'operazione di Belotti porta lo spettatore oltre i confini materiali del dipinto cinquecentesco, ponendolo al centro di una caleidoscopica “casa degli specchi” in cui undici grandi “riflessi” invadono l'ambiente in un intrigo di continuità e sconnessione.

L'occhio critico di Belotti indaga in modo sistematico e meccanico l'*Ultima cena* di Moroni, partendo dal filtro – che interpone tra sé e la superficie pittorica – dell'investigazione fotografica; come scrive Walter Benjamin: «la natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio [...]». Soltanto attraverso la fotografia l'uomo scopre questo inconscio ottico, come, attraverso la psicanalisi, l'inconscio istintivo². Il filosofo tedesco, quattro anni prima del suo più celebre testo “L'opera

d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", aveva redatto un saggio sulla fotografia, mezzo di descrizione della realtà che rientrerà poi nella sua riflessione sulla riproducibilità tecnica e seriale. In questo breve scritto Benjamin evidenzia come questa strumentazione tecnica, al pari della psicanalisi, sveli una visione non facilmente percepibile dalla coscienza. In questi termini attraverso la fotografia Belotti non registra semplicemente la realtà, ma la reinventa: l'inconscio ottico di cui parla Benjamin viene sfruttato dall'artista per ottenere un rallentamento nella modalità di visione dell'immagine, che ci viene presentata frazionata in più parti, isolate, ingrandite e rese autonome.

All'alterazione della spazialità dell'opera e della temporalità della sua fruizione – acquisite con l'impiego dell'apparecchio fotografico – segue una ulteriore rielaborazione delle basi fotografiche, che diventano un campo da sommergere con la pittura, il collage e la solida intensità del colore, trasformando impulsi ed emozioni attraverso un gesto sempre meditato.

Se questi lavori in apparenza sembrano essere giocati solo sulla sottrazione del tessuto sottostante, addentrandosi maggiormente nelle opere si individua un percorso che dalla superficie delle forme, conduce in profondità, verso l'introspezione dei personaggi. I due grandi livelli su cui Belotti si muove sono quindi quello estetico, che considera la tela di Moroni come oggetto generatore di geometrie e libere sovrapposizioni, e quello etico, caricato dell'analisi dei sentimenti umani, in cui si intuisce l'intento dell'artista di fare una pittura dedita a formulare domande, e che "sussurra" – ma lascia a chi osserva – le risposte.

In questa pittura, fatta di libere espressioni e disordine apparente, affiorano appieno la sensibilità e l'emotiva spontaneità di Belotti, sorrette da una sicura competenza tecnica. Le sue opere rientrano nell'Espressionismo Astratto e più precisamente nella tendenza della *color-field abstraction* di Mark Rothko, artista a cui è stato accostato da parte di tutta la critica che si è occupata di lui fino ad oggi. Diversi sono i punti di contatto tra i due artisti, dalle vaste campiture di colore alla sensibilità profonda che sfiora il misticismo, fino alla propensione per l'utilizzo del grande formato, che l'artista statunitense trova utile a «provocare una transazione immediata che ingloba l'osservatore al suo interno»³. Questo gruppo di carte costituisce uno dei rari casi in cui, nelle opere di Belotti – artista non figurativo – compaiono figure, estrapolate dal loro contesto, alle quali viene attribuita nuova identità dentro a composizioni astratte attente alla valorizzazione delle geometrie in un'ottica compositiva. In questo ambito c'è un dialogo a distanza con le opere dell'artista e architetto contemporaneo Anish Kapoor, alla base delle quali Belotti trova la stessa progettazione razionale, la stessa ricerca delle strutture che insegue nel proprio lavoro, e come Kapoor si concentra sul non-oggetto e il non-materiale, alterando le ipotesi percettive e destrutturando la valutazione logica.

Su espressa richiesta dei curatori, Belotti introduce lo studio dei personaggi nel sistema geometrico astratto, rompendo il raggruppamento per concentrarsi su poche e significative parti che isola e rigenera, con una particolare attenzione a far emergere nuove letture psicologiche.

Nella parte che segue si propone una possibile interpretazione di alcuni soggetti ai quali viene assegnato un ruolo diverso rispetto all'evangelica immagine moroniana, senza fissarne l'univocità di senso. Con la figura di Cristo [*Moroni XI*] che campeggia solitaria nella sua staticità iconica e sacrale in uno spazio vuoto e astratto, Belotti concretizza un momento impossibile da collocare in un tempo finito. L'opera è tagliata orizzontalmente dalla geometria essenziale della mensa eucaristica che, ridotta a pura forma, si impone non come un *limen* che separa, ma come congiunzione tra alto e basso, tra immateriale e materiale. Alla centralità di Gesù fa da sfondo un simbolico varco celeste – colore utilizzato da Moroni per la veste divina – unico passaggio fra le tenebre, con cui l'artista forza ulteriormente i parametri della figurazione, proiettando il messaggio salvifico in una dimensione di assoluto.

In contrapposizione a Gesù, Giuda è la figura che più di ogni altra occupa la nostra mente pensando all'Ultima cena; nella tela del Moroni è uno dei pochi apostoli immediatamente identificabili, con la borsa dei denari legata alla cintola a evocare il misfatto. Nella carta di Belotti [*Moroni VIII*] la borsa viene celata con un gesto pittorico istintivo, di misericordia, che rende Giuda un anonimo apostolo, sottraendo ai



Emilio Belotti, Moroni XI, 2018 (particolare)

nostri sguardi il suo riconoscimento. Togliendo a chi osserva l'accanita rievocazione, Belotti dimostra con accorta pacatezza, una grande comprensione verso la debolezza umana, e una personale inclinazione a non giudicare.

Belotti riserva una carta anche all'apostolo Giovanni [*Moroni IX*], che compare decentrato e asimmetrico in una tra le opere più sintetiche delle undici. Con un salto temporale l'artista porta la scena a un momento immaginario e successivo all'epilogo dell'Ultima cena, con la raffigurazione del discepolo più vicino al cuore di Gesù, isolato, lasciato senza il confortante e caldo sostegno del Maestro. L'artista accentua lo sconforto umano nella curvatura della figura di Giovanni, ripiegata sopra una evanescente mensa, rendendolo consapevole del gravoso compito che gli spetta⁴. Poi, da grande commediografo, conscio della situazione emotiva e di intensa drammaticità venutasi a creare, gli fa giungere in soccorso una pioggia di luce divina, che riempie il vuoto circostante per sorreggerlo e incoraggiarlo. Belotti descrive l'attimo precedente alla fusione tra la miseria dell'uomo senza la luce e la luce stessa fatta a pioggia, suggerendoci ancora una volta, anzi sussurrandoci, possibili letture. Nell'ultima carta oggetto di questa analisi Belotti prende in esame il moroniano ritratto del coppiere che sovrasta la scena incorniciato come in un polittico entro una pala centinata. Creduto per lungo tempo l'autoritratto di Moroni, e in seguito riconosciuto in Don Lattanzio da Lallio allora parroco di Romano (nonché referente e tramite tra la laica committenza – la Confraternita del Santissimo Sacramento di Romano di Lombardia – e il pittore), il coppiere risulta la sola figura temporale in un fatto atemporale e in veste di servitore della Chiesa, crea una linea di dialogo con gli apostoli, in segno di continuità e eternità della Chiesa stessa. In questa carta [*Moroni VI*] chiusa dal rosso della Passione e del martirio, e dal blu, simbolo della trascendenza del divino, i gesti e gli sguardi di Cristo e dei commensali diminuiscono di intensità sotto una coltre di bruni che dissolvono e anebbianole forme, fino quasi a cancellare le identità. Contaminando il significato originale l'artista utilizza il messaggio figurato della nebbia per alludere a egoismo, intolleranza e indifferenza, mali che offuscano e ci sottraggono la visione del prossimo e della parola di Cristo. Nel coppiere che si erge nella luce Belotti identifica uomini e donne, religiosi e laici che a fatica cercano di tenere illuminata la strada tracciata.

LEONARDO: LO SPAZIO GEOMETRICO

L'installazione *Leonardo ↔ E = mc²* del 2009 inaugura la serie di opere incentrate sugli artisti del passato ed è l'unica, come si evince dal titolo, che crea un parallelo tra due personalità illustri: la doppia anima artistico-scientifica di Leonardo da Vinci e la scienza pura di Albert Einstein. In omaggio alla poliedrica figura di Leonardo, Belotti sceglie di lavorare sul dualismo "realismo- astrazione" con una complessa e moderna composizione geometrico-formale, che nasce dalla relatività della visione.

Del *Cenacolo* in genere si elogia il "realismo": la grande naturalezza data dall'uso dello sfumato, la resa dei "moti dell'animo", ovvero di come Leonardo abbia "fotografato" il momento che segue l'affermazione «uno di voi mi tradirà»⁵ con un lavoro sulla fisiognomica e la gestualità dei personaggi "provocati" dalla frase di Gesù. Rovesciando concettualmente questo aspetto Belotti sceglie la strada opposta, quella dell'"astrazione", eliminando le figure e la componente narrativa connessa, per focalizzarsi sul solo impianto spaziale e lavorare sulla geometria della scatola prospettica, la stanza che ospitava la scena.

La costruzione di questa "scatola concettuale" prende il via dalla massima di Leonardo da Vinci: «Guarda il lume e considera la sua bellezza. Batti l'occhio e riguardalo: ciò che di lui tu vedi, prima non era, e ciò che di lui era, più non è»⁶, frase sull'impossibilità di raggiungere l'assolutezza della visione e dell'esperienza, che si collega alla famosa formula della "relatività ristretta", collocando l'intuizione dell'artista quattrocentesco sul piano scientifico della teoria di Einstein. La citazione è riportata su due lastre radiografiche inserite nelle strutture verticali che compongono l'installazione.

Belotti, mettendo letteralmente in pratica il concetto di relatività e moto, ruota la fascia centrale del *Cenacolo* lungo l'asse orizzontale, e interviene pittoricamente sopra la base fotografica cancellando l'essenza dell'opera originale, ovvero la plasticità emotiva delle figure con volumi geometrici che semplificano le strutture sottostanti.

A completamento dell'opera Belotti realizza una carta orizzontale posta a terra, nella quale risolve la cancellazione e sostituzione degli apostoli con altrettante lastre radiografiche con inciso il nome di artisti che secondo lui hanno attinto dalle opere di Leonardo, diventando in seguito loro stessi figure di riferimento. Proponendo questi artisti⁷ si intuisce la grande stima che Belotti nutre nei loro confronti, ed è come se fosse passato dalla rappresentazione sacra del *Cenacolo* con il Maestro tra i dodici apostoli, alla rappresentazione laica di dodici maestri e di se stesso, nel ruolo di discepolo.

IL ROSSO DI CARAVAGGIO

Con *Caravaggio ↔ Rosso.0*, rilettura moderna della *Cena in Emmaus* del 1606 di Caravaggio, Belotti conclude il proprio ripensamento sulle "cene" proposto da questa mostra. L'artista sceglie di lavorare sulla seconda versione di Caravaggio, che rispetto alla prima del 1601 – dai colori brillanti, una mensa ricca e un Gesù risorto raffigurato giovane e senza barba – risulta cupa e scarna, con un Gesù triste e stanco, e una gamma cromatica ristretta orientata sui bruni, rivelatrice dello stato d'animo di Caravaggio. Da quest'opera scura e severa si evince il profondo stato di malessere dell'artista che, in fuga da Roma dopo un omicidio per futili motivi, sentiva ogni giorno di più l'incombere della condanna a morte inflittagli in contumacia dallo Stato Pontificio.

Per questa carta Belotti mantiene invariato il metodo di realizzazione, ovvero l'utilizzo di una riproduzione fotografica dell'immagine originale, che diventa base per un nuovo racconto dove concentra due momenti riconducibili al passo evangelico rappresentato e una traccia della personalità di Caravaggio.

Con il rosso – colore che rimanda al sangue e alla tragedia – Belotti esprime il temperamento e

la passionalità del Merisi, persona rissosa, poco incline alle regole e inquieta, ma anche artista rivoluzionario e innovatore di una pittura della realtà caratterizzata da fondi scuri e tagli di luce, una pittura con cui trasferisce eventi sacri sul piano della quotidianità popolare. Con il rosso steso in maniera istintiva ed emozionale Belotti si contamina dell'energia vitale, stimolante e coinvolgente, di un maestro a cui si sente connesso da sempre.

Con l'ocra e il blu l'artista porta l'attenzione alla fonte della scena sacra, legando i due colori agli avvenimenti che precedono e seguono il riconoscimento del Messia. Belotti cancella ogni riferimento al pane e al vino, privilegiando il cammino dei due discepoli di cui si parla ripetutamente nell'episodio di Emmaus raccontato nel Vangelo di Luca⁸.

L'ocra è il colore della terra arida, come aridi e tristi sono i due discepoli dopo aver lasciato Gerusalemme senza aver compreso la pienezza di Cristo, in cammino verso Emmaus, sosta sul percorso di ritorno ai propri villaggi. I gesti della benedizione e lo spezzare del pane, avvenuti durante la cena, rivelano ai discepoli l'identità del "forestiero" che li aveva affiancati nel cammino aprendo loro gli occhi e la mente.

Belotti rappresenta questa manifestazione di stupore, gioia e luce, dilatando la zona blu oltre il limite dimensionale dell'opera di Caravaggio, e disegnando al suo interno una mensa che si configura come la strada su cui intraprendere il vero cammino verso Gerusalemme e, da Gerusalemme verso i confini del mondo.

Questa immagine del cammino è un invito a percorrere le grandi carte di Belotti – strutture leggere ma al contempo dotate di una forte presenza plastica – con sguardo aperto a uno spazio e un tempo nuovi, e con una percezione prolungata in diversi momenti del loro sviluppo, ciascuno proiettato in una rappresentazione a sé, in una dialettica pittorica di identità sovrapposte che oscilla tra il dogmatismo dell'originale e il nuovo intervento creativo. Camminare tra le carte cercando di riconoscere le rassicuranti figure dipinte dagli "antichi maestri", o con mente libera lasciarsi catturare dagli echi delle loro presenze – stemperate in nuove forme e colori che amplificano emozioni e percezioni – e sentirsi temporanei protagonisti di rinnovati racconti per immagini.

Claudia Emedoli

¹ L'opera è stata oggetto di un recente intervento di restauro sostenuto dalla Fondazione Credito Bergamasco nel 2015

² Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, rivista *Die literarische Welt*, Berlino 1931 (ed. it. Skira, Milano 2011)

³ Mark Rothko, *Scritti sull'arte 1934-1969*, Yale University Press, New Haven 2006 (ed. it. Donzelli Editore, Roma 2007)

⁴ Concetto riassunto in poche e chiare parole da Benedetto XVI, che in occasione di una intervista trasmessa da RAI 1 il 22 aprile 2011 nel programma *A sua immagine. Domande su Gesù*, dice: «In Giovanni Gesù affida tutti noi [...]»

⁵ Gv 13, 21

⁶ Leonardo, *Cod. di Francia*, Ms. Bl, 176r, 131r; *Cod. Trivulziano*, 34v, 49v; *Cod. Arundel* 190v

⁷ Da sinistra a destra: Bacon, Monet, Caravaggio, Klein, Kounellis, Flavin, Rothko, Burri, Turner, Velasquez, Tintoretto, Redon

⁸ Lc 24, 13-35

L'ULTIMA CENA

“Solo una cultura viva è capace di vera cultura e di incontro”.

(P. Ricoeur)

L'*Ultima Cena* è una delle scene bibliche più popolari e rappresentate nella storia dell'arte. Alcune rappresentazioni dell'episodio, di grande potenza simbolica nel ciclo della Passione, sono piene di mistero, altre inseriscono tra gli apostoli che stanno mangiando con Cristo, personaggi o elementi della vita contemporanea. Il grande fascino mistico, i personaggi ritratti e la fede di milioni di fedeli hanno reso quel momento così importante che, per secoli, i grandi maestri dell'arte si sono sperimentati, attraverso tecniche diverse, nella sua raffigurazione.

Quali sono le iconografie più diffuse, ispirate all'Ultima Cena del Cristo con i discepoli?

L'*istituzione dell'Eucaristia* è una di quelle preferite dagli artisti.

L'altro tema, splendidamente illustrato da Leonardo nell'affresco del Cenacolo a Milano e che nei secoli ha “sedotto” molti artisti, è il momento in cui Gesù, prima di istituire l'Eucaristia, afferma: «Uno di voi mi tradirà» (Vangelo secondo *Giovanni* 13, 21).

Infine, soprattutto dopo il Concilio di Trento, quando le dottrine luterane negavano la presenza reale di Cristo nell'Eucaristia, compare l'iconografia della *comunione degli Apostoli*. Perciò gli artisti testimoniarono questa presenza reale del Signore nell'Eucaristia rappresentando proprio Gesù che “comunica” i suoi, personalmente, con l'ostia.

Gesù all'inizio della cena parla dimostrando la piena consapevolezza di quanto sta per accadere e dei suoi sviluppi futuri. Nel riportare subito dopo l'episodio in cui il Maestro annuncia il traditore, i quattro evangelisti riportano tutti l'espressione: «uno di voi mi tradirà», con alcune diversità. Le differenze sono nei termini con cui Gesù segnala il traditore: «Uno dei Dodici, colui che mette con me la mano nel piatto» (*Marco* 14, 18); «Colui che ha messo con me la mano nel piatto, è quello che mi tradirà» (*Matteo* 26, 23); «Ma ecco, la mano di colui che mi tradisce è con me, sulla tavola» (*Luca* 22, 21); «È colui per il quale intingerò il boccone e glielo darò» (*Giovanni* 13, 26).

Dove si fermano i Vangeli, continuano come sempre gli artisti che hanno immaginato quanto mancava nel Cenacolo e che hanno aggiunto riferimenti al tempo della composizione. Al di là dell'opera murale più famosa, datata 1496-1498, sono numerose le rappresentazioni dell'Ultima Cena del Quattrocento e del Cinquecento, che narrano tale momento.



Alessandro Allori, *Ultima Cena*, 1582, 215 x 750 cm, Bergamo, Palazzo della Ragione, Restauro Fondazione Credito Bergamasco 2012/2013

Giovan Battista Moroni, come il sommo Leonardo, sceglie la situazione più drammatica dell'Ultima Cena e studia la reazione degli apostoli al Cristo che pronuncia la frase del tradimento: «Dette queste cose, Gesù fu profondamente turbato e dichiarò: “In verità, in verità io vi dico: uno di voi mi tradirà”» (*Giovanni* 13, 21). Nel volto composto e solenne del Cristo, l'artista esprime la consapevolezza di chi, nel momento più tragico della vita, si sente solo ma nel contempo accetta con nobile serenità una missione che tra poco sarà definitiva.

Moroni racconta visivamente la continuazione del testo evangelico – «I discepoli si guardavano l'un l'altro, non sapendo bene di chi parlasse» (13, 22) – presentando ogni apostolo che si interroga preso dai propri pensieri e ricordi o che cerca risposte scrutando il volto dei vicini, in un ambiente, forse un palazzo bergamasco, di magica sospensione.

I volti dei discepoli, dipinti nella grande tela romanese dal maestro del ritratto nel '500, evidenziano la sorpresa di un annuncio che sembra scoppiare nella stanza come un'esplosione. Nessuno sta toccando cibo e il coppiere, in piedi, dietro a tutti, con una trasparente brocca di vino tra le mani, resta immobile. Le realistiche facce dei dodici esprimono sgomento e meraviglia, scandalo e angoscia.

Rivedendo questa parte del racconto tramandatoci dall'evangelista Giovanni, l'artista dipinge una scena caratterizzata dalle reazioni psicologiche dei presenti.

Gli sguardi e i gesti dei commensali sono sorpresi dall'annuncio del tradimento. La profonda capacità introspettiva del pittore riesce a narrare l'interiorità di ogni discepolo che, seduto intorno alla tavola, reagisce alla denuncia del Maestro. Gli apostoli, demoralizzati, svelano diversi stati d'animo: chi mostra dolore, chi sconcerto o incredulità, chi ancora, sbigottito, si rivolge al compagno per cercare di capire, mentre Gesù sta nobilmente al centro, con le braccia allargate e le mani aperte, pronto ad accogliere l'eventuale pentito. Nel solenne ambiente del Cenacolo, aperto su un paesaggio rasserenante, sembra aleggiare l'ansia della ricerca del “chi sarà mai il traditore?”.

Il famoso ritrattista bergamasco ha interpretato da una prospettiva umana questa scena biblica dove tutto sembra essere sospeso e non ancora deciso.

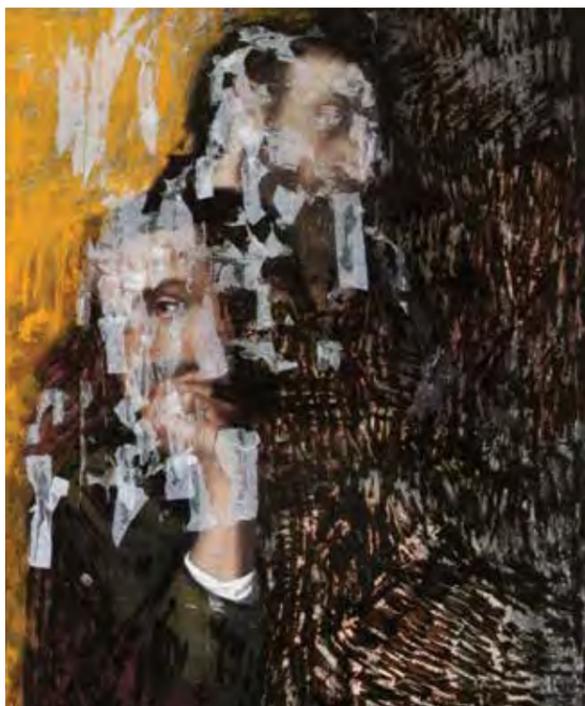
Quando i membri romanesi della “Confraternita del SS. Sacramento”, che avevano ordinato e pagato l'opera all'artista di Albino (Bg), si riunivano attorno all'altare per celebrare l'Eucaristia, dovevano avere presente, anche visivamente sopra i loro occhi, l'evocazione di quell'unico e sconvolgente evento biblico.

Philippe Daverio, dopo una recente visita a Romano, ha scritto che l'*Ultima cena*, – in altro libro definito “capolavoro assoluto” (*Guardar lontano Veder vicino*, Milano 2013, p. 424) – «già di per sé sola vale un viaggio» nella città della bassa bergamasca. E poi ha aggiunto, parlando del realismo lombardo che parte dalla concretezza del quotidiano «a tal punto che lì in alto uno degli apostoli col baffo è identico all'uomo che troverete dietro al bancone del bar. Stesso baffo, stesso sorriso, stessa storia, quella di una permanenza culturale intatta» (*La buona strada. 150 passeggiate d'autore a Milano, in Lombardia e dintorni*, Milano 2016, p. 94).

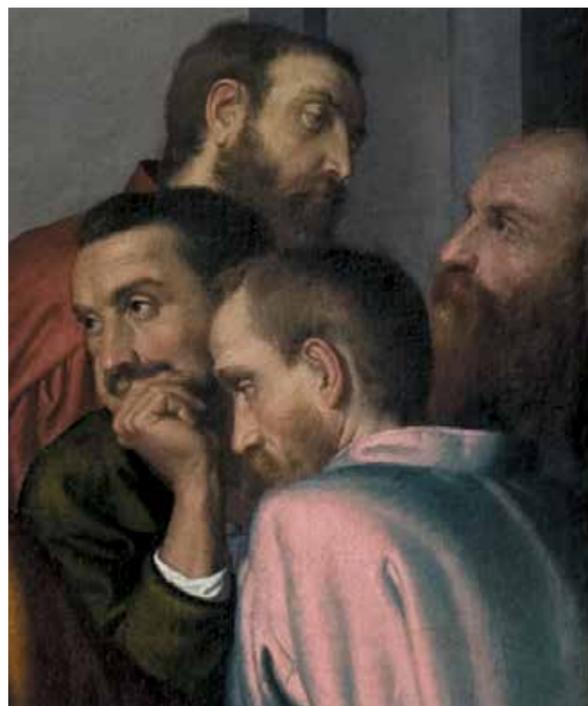
«La copia – scriveva Eugène Delacroix nel suo *Journal* del 1857 – è stata l'educazione di quasi tutti i grandi maestri».

Emilio Belotti si appropria interamente del progetto pittorico di Moroni e crea opere che, attraverso una nuova ri-costruzione, esplorano i dettagli, ripresentando figure singole o gruppi, isolati o evidenziati con variazioni di colore e di orientamento. L'artista riesce così, a suo modo, a interpretare il capolavoro presente nella prepositurale di Romano, mantenendone l'intensa religiosità, in una narrazione capace di caratterizzare la singolarità dei personaggi. Egli propone una composizione di undici variazioni sul tema – l'opera d'arte moroniana – incastonate tra un preludio con rimandi all'*Ultima Cena* di Leonardo e un postludio con riflessioni sulla *Cena in Emmaus* di Caravaggio.

Scorrendo le opere in mostra si compie una ri-visitazione artistica dell'*Ultima Cena* di Moroni, quasi fosse un percorso nel capolavoro cinquecentesco, per indagare le relazioni esistenti tra Gesù e i dodici, tra gli apostoli stessi, tra Gesù, gli invitati e l'insergente pronto a versare il vino, tra i personaggi e l'ambiente. È un cammino sorprendente dove Belotti, scavando nel campo di lavoro del maestro, trae suggerimenti illuminanti che lo portano ad ampliare gli effetti di sorpresa e di sdegno, a sottolineare i movimenti sospesi, a mettere in risalto le posture dubbiose.



Emilio Belotti, *Moroni X* (particolare)



Giovan Battista Moroni, *Ultima Cena* (particolare)

Come tanti altri artisti, Belotti indaga, preso dal fascino, il dipinto di Moroni per coglierne lo spirito informatore e lo sviluppo stilistico e, di conseguenza, crea assommando e intersecando la libera invenzione con la ricostruzione della genesi stilistica. Egli inventa servendosi con abilità di tecnica e tecnologia e rende così la nuova opera qualcosa di unico: un'opera essa stessa.

Al Museo d'Arte e Cultura Sacra, come in altri musei, dove si coltiva la cultura dell'incontro, si cerca di conservare il presente di un passato importante e di contribuire al futuro di una comunità che sogna e progetta. Nello stesso tempo si incoraggiano il dialogo e il rapporto con gli artisti valorizzandone la competenza, la fantasia, la creatività. Ciò diventa sovente l'occasione per stimolare incontri e collaborazioni. In tale modo di operare è nata per il M.A.C.S. l'esposizione delle opere di Emilio Belotti, grazie alla lungimirante mediazione e alla munifica promozione della Fondazione Credito Bergamasco nella persona del suo Segretario Generale, Angelo Piazzoli.

Il M.A.C.S. ringrazia l'artista che ci “restituisce” nuove visioni dell'*Ultima Cena* di Moroni filtrate dal suo vedere e dal suo sentire, tradotte nel suo mondo poetico. Il capolavoro presente nella chiesa di Romano si fa così più vicino svelandoci nuovi significati e contemporaneamente più segreto sollecitandoci a una visione contemplativa.

La bellezza artistica suscita emozione interiore, provoca nel silenzio il rapimento e conduce all'estasi, cioè all'uscita da sé. Contemplata con animo genuino, la bellezza parla al cuore, eleva interiormente dallo stupore alla meraviglia, dall'ammirazione alla gratitudine, dalla felicità alla contemplazione. La mancanza di bellezza corrisponde quindi all'assenza di stupore, di meraviglia, di speranza. Procediamo pertanto, con questa mostra, sulla strada della bellezza (*via pulchritudinis*) perché è proprio dallo stupore che ha origine l'autentica relazione di senso con la realtà e con la vita.

Con felice intuizione profetica, Dostoevskij espose tale convincimento, quando alla fine del 1° capitolo della III parte de *I Demoni*, affermava per voce di Stepan Trofimovic:

«E io dichiaro che Shakespeare e Raffaello stanno al disopra dell'affrancamento dei contadini, al disopra del nazionalismo, al disopra del socialismo, [...] al disopra di quasi tutto il genere umano, perché sono già il frutto [...]. Ma lo sapete, lo sapete che senza gli inglesi l'umanità può ancora vivere, senza la Germania può vivere, senza i russi può vivere anche troppo bene, senza la scienza può vivere, senza pane può vivere, ma senza la bellezza no, perché allora non avrà assolutamente nulla da fare al mondo! Tutto il segreto è qui, tutta la storia è qui! La scienza stessa non sussisterebbe neanche un minuto senza la bellezza, lo sapete, questo, voi che ridete? Si convertirà in volgarità e non interesserebbe nemmeno un chiodo!».

La bellezza ha realmente a che fare con il senso della nostra vita, del nostro abitare, del nostro relazionarci con le persone, con le creature, con la trascendenza. Di qui la confessione di Agostino del *De musica* (6, 13, 38): «Num possumus amare nisi pulchra? - Che altro si può amare se non le cose belle?».

Tarcisio Tironi
Direttore Museo d'Arte e Cultura Sacra
Romano di Lombardia



ULTIMA CENA DI MORONI

STUDI DI EMILIO BELOTTI

LEONARDO ↔ $E = MC^2$

2009

installazione

tecnica mista su carta

192 x 40 cm

192 x 235 cm

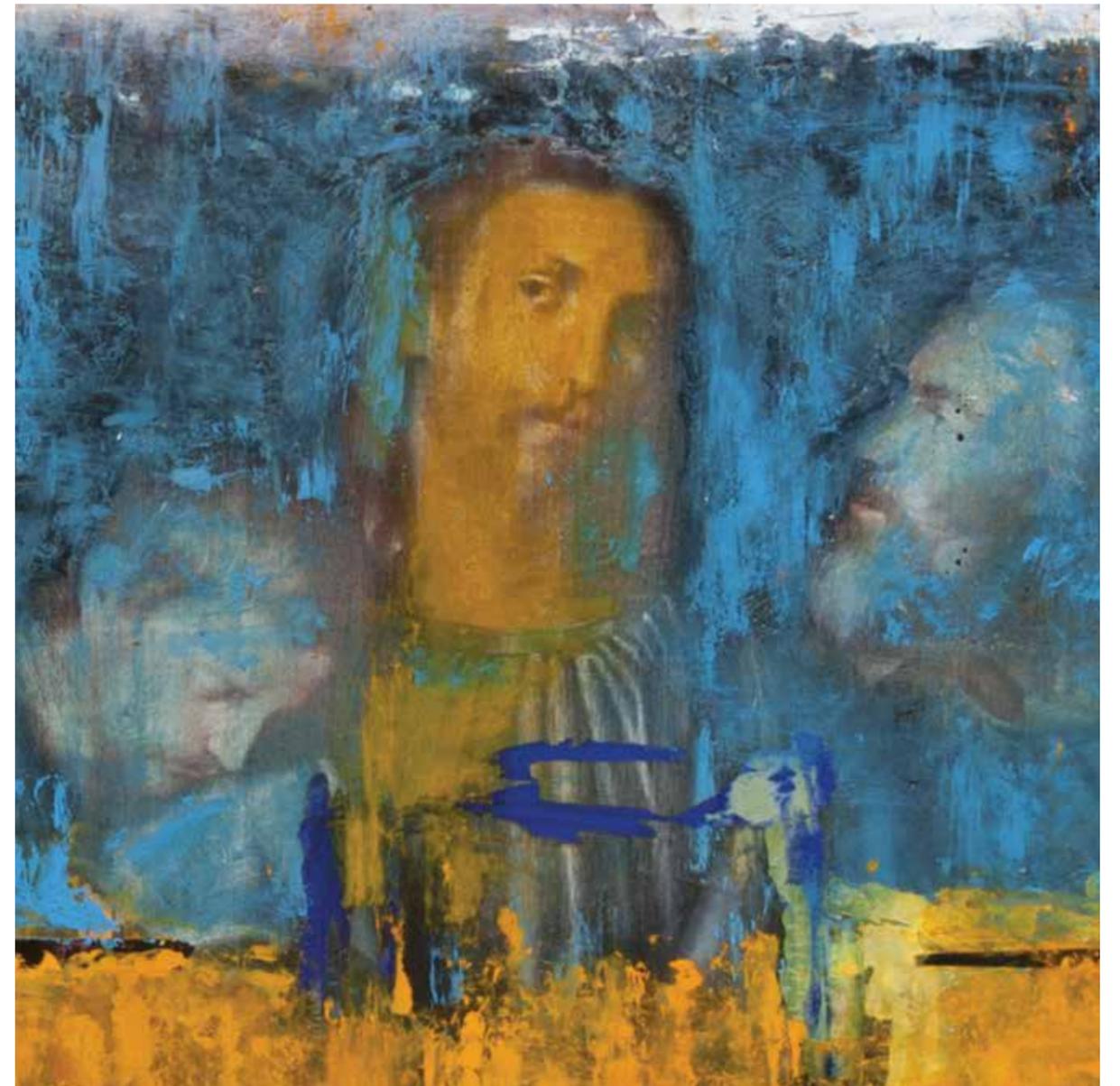
40 x 235 cm





MORONI I

2018
tecnica mista su carta
220 x 150 cm



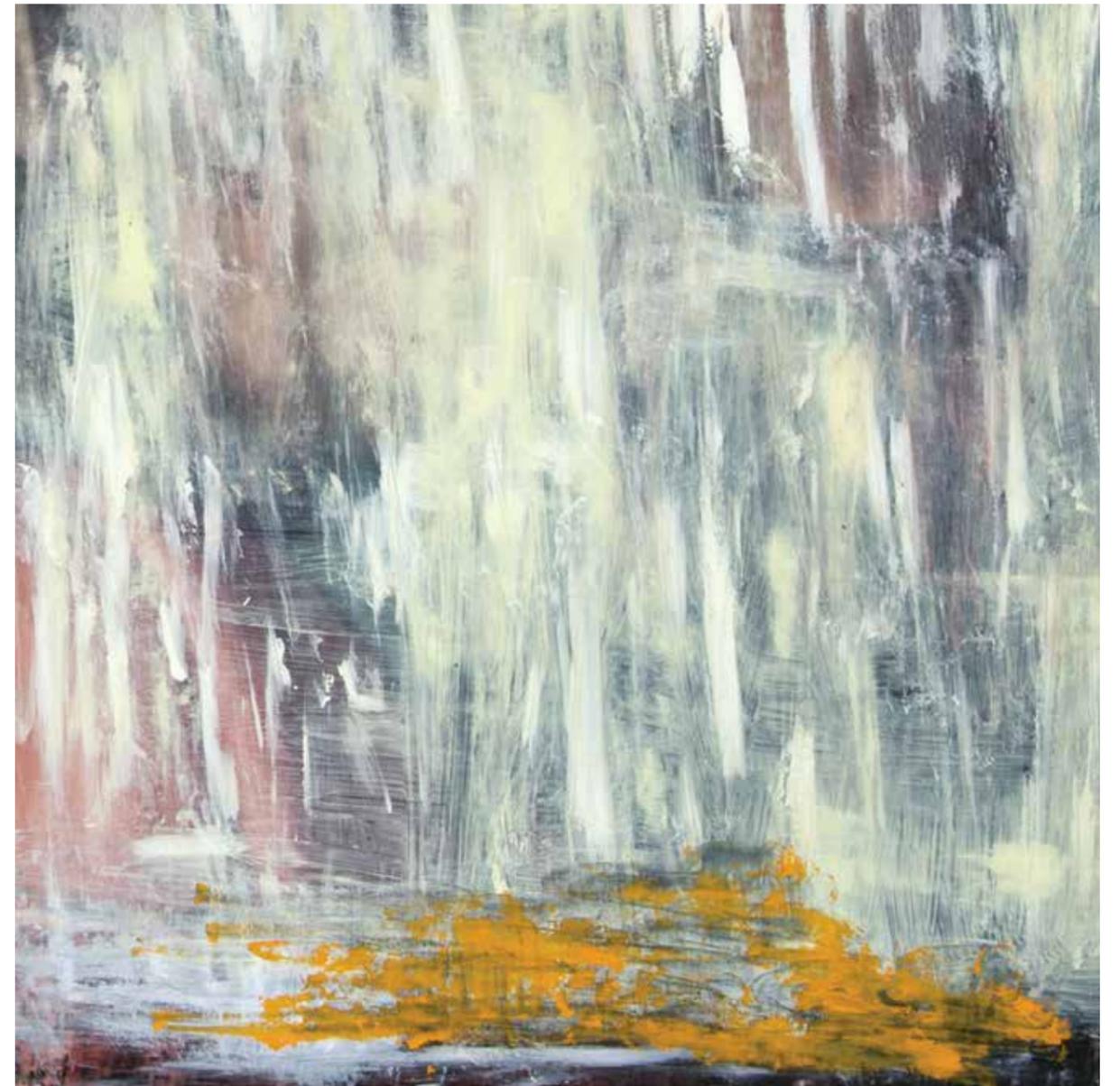


MORONI II

2018

tecnica mista su carta

220 x 150 cm





MORONI III

2018

tecnica mista su carta

220 x 150 cm





MORONI IV

2018

tecnica mista su carta

220 x 150 cm



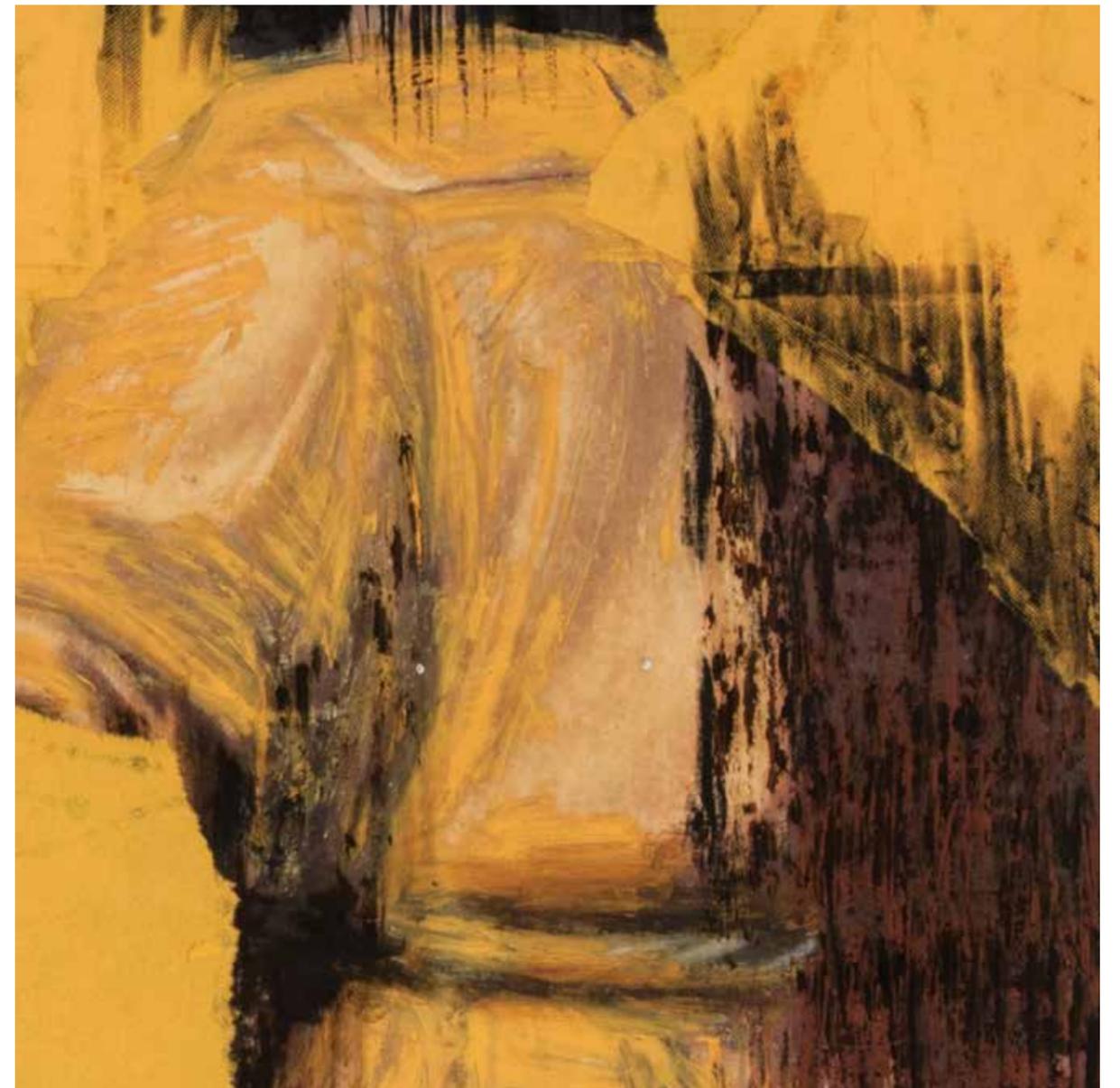


MORONI V

2018

tecnica mista su carta

220 x 150 cm



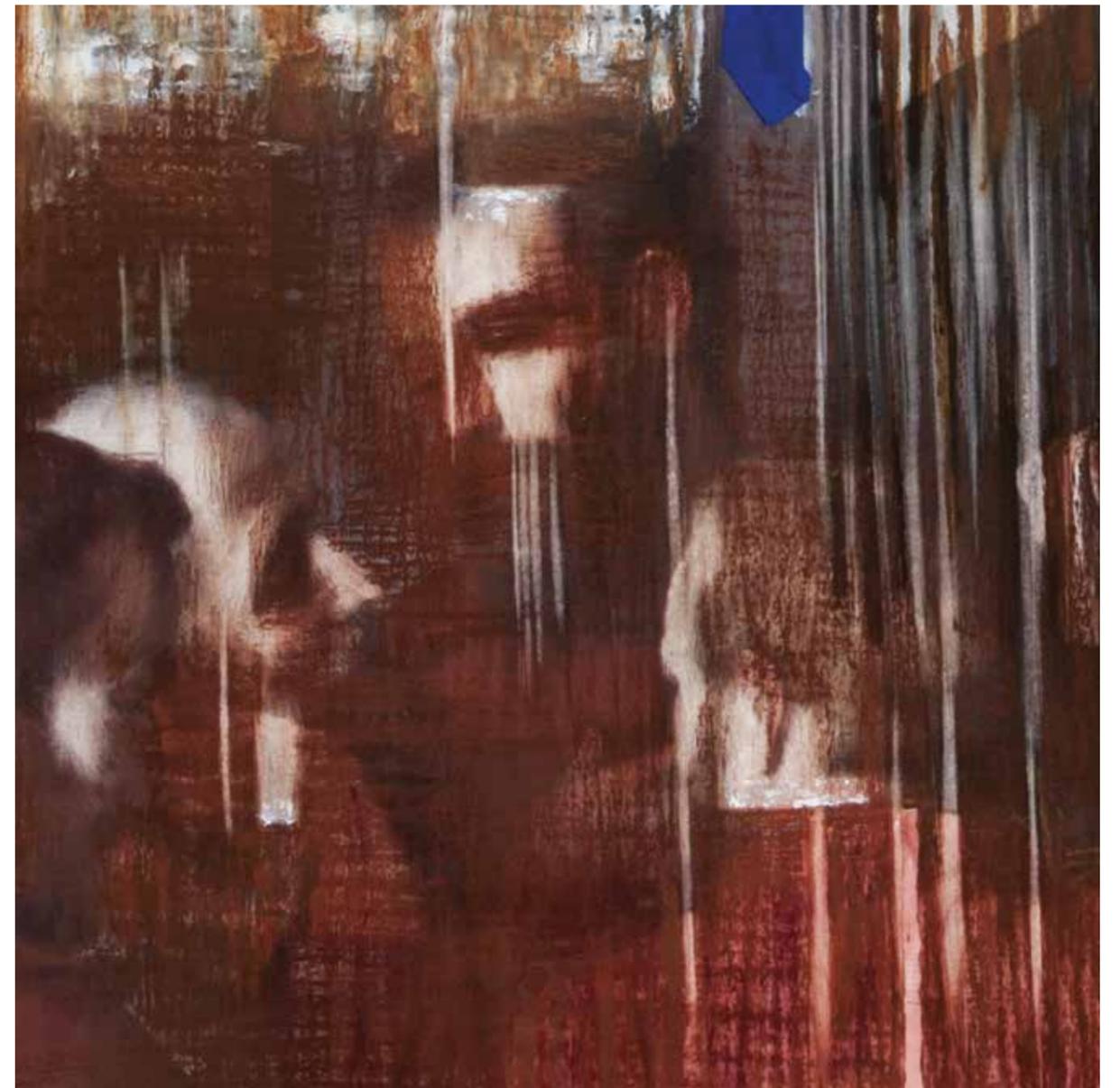


MORONI VI

2018

tecnica mista su carta

220 x 150 cm





MORONI VII

2018

tecnica mista su carta

220 x 150 cm



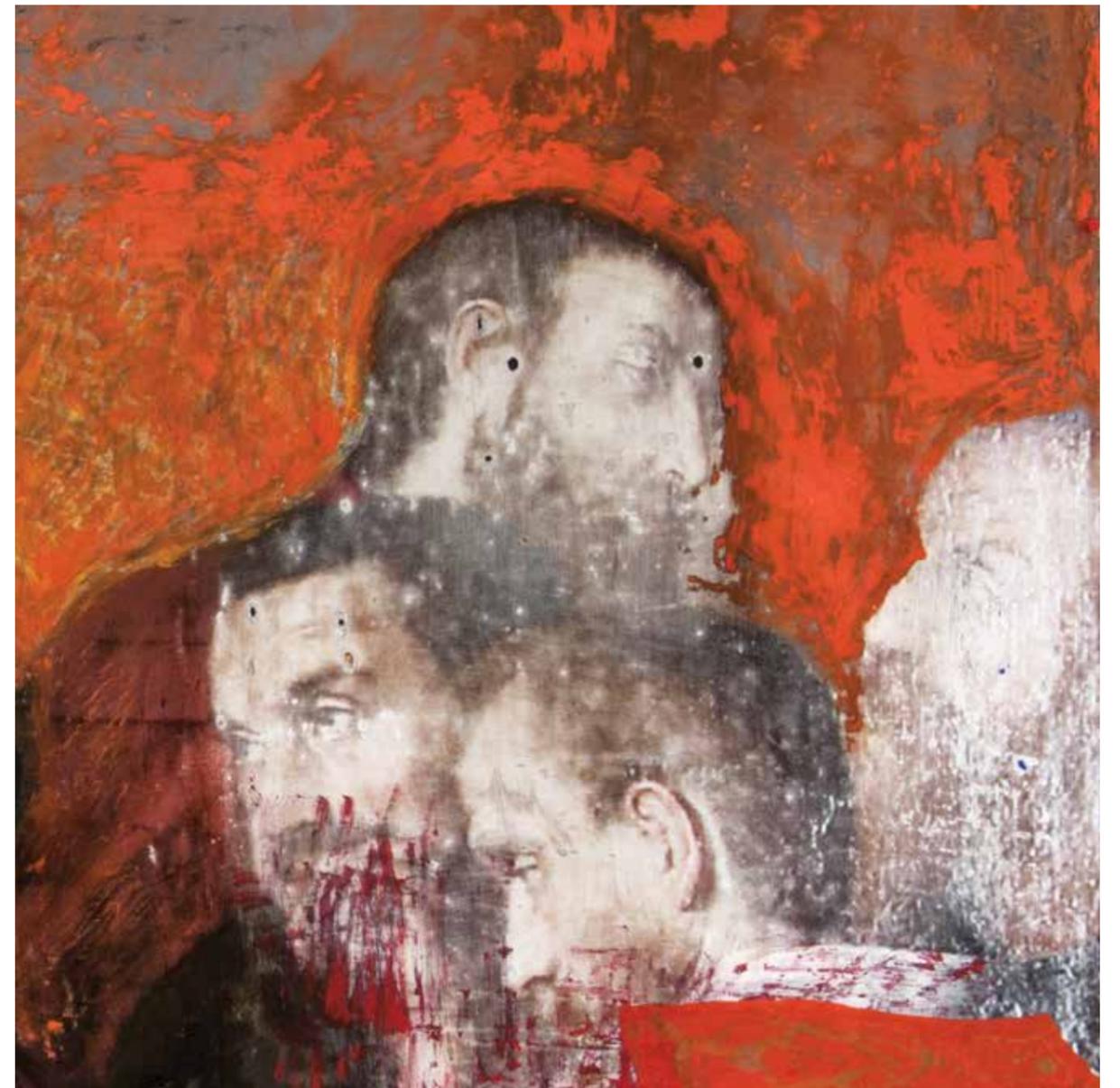


MORONI VIII

2018

tecnica mista su carta

220 x 150 cm



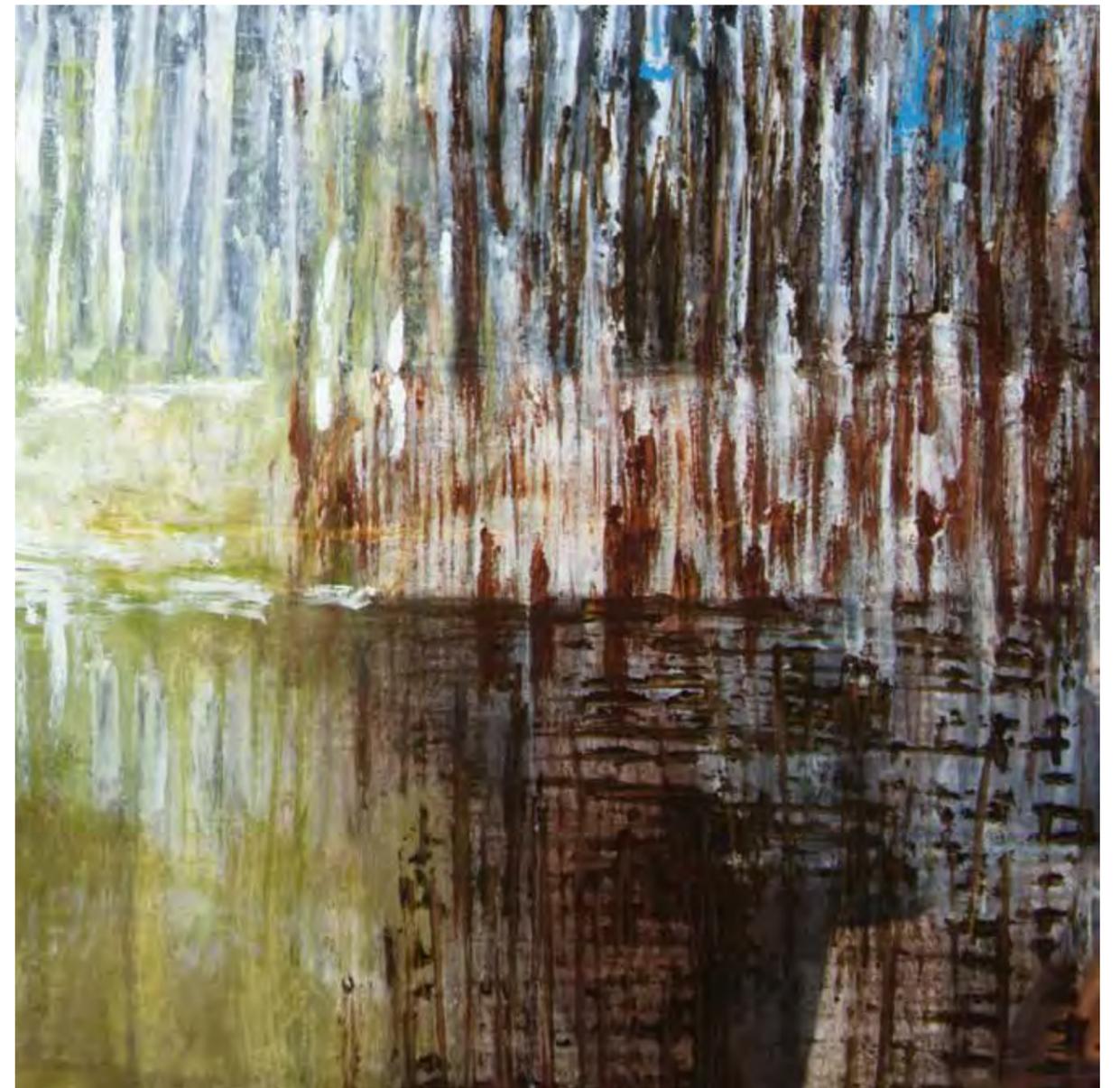


MORONI IX

2018

tecnica mista su carta

220 x 150 cm



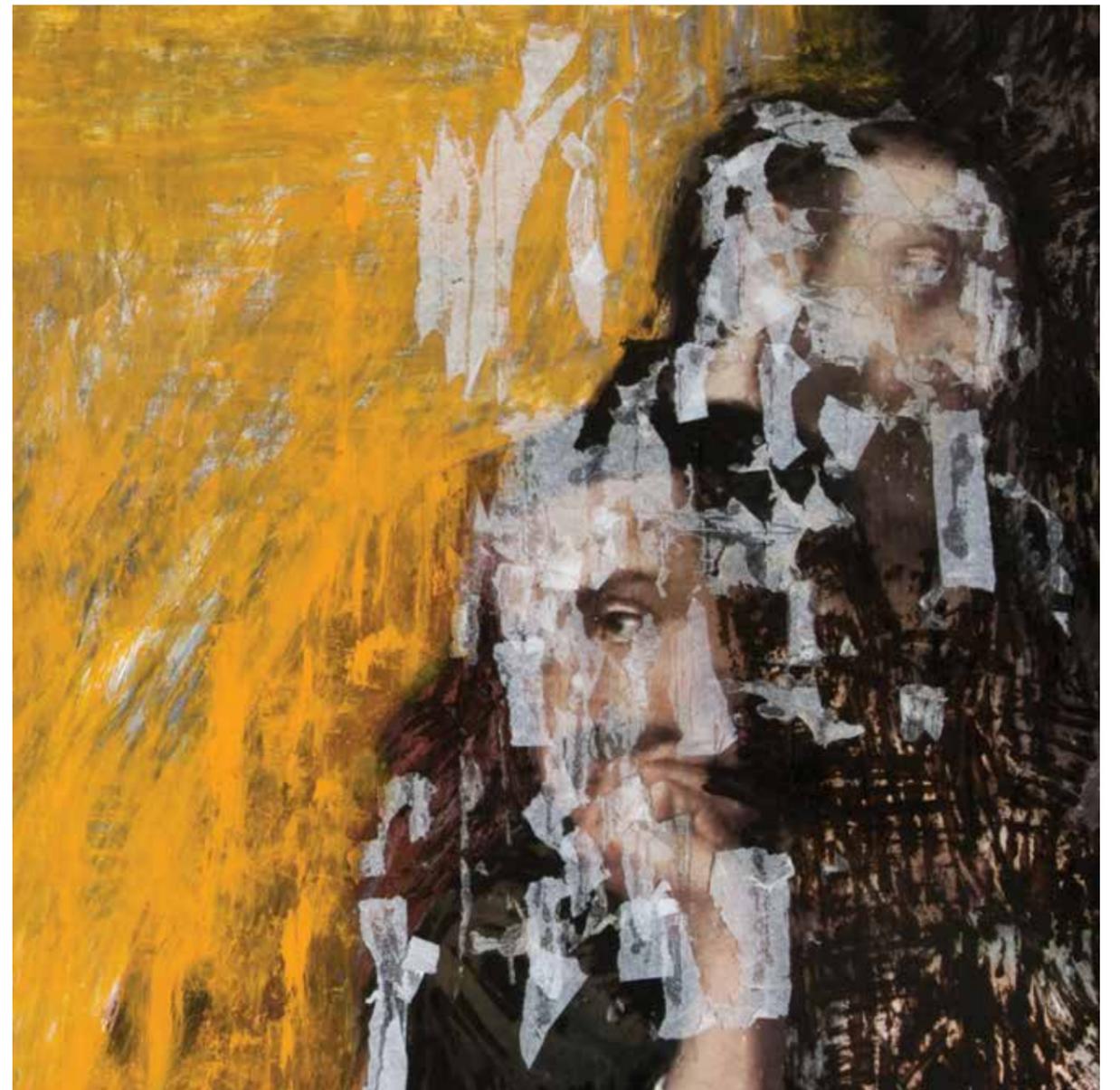


MORONI X

2018

tecnica mista su carta

220 x 150 cm



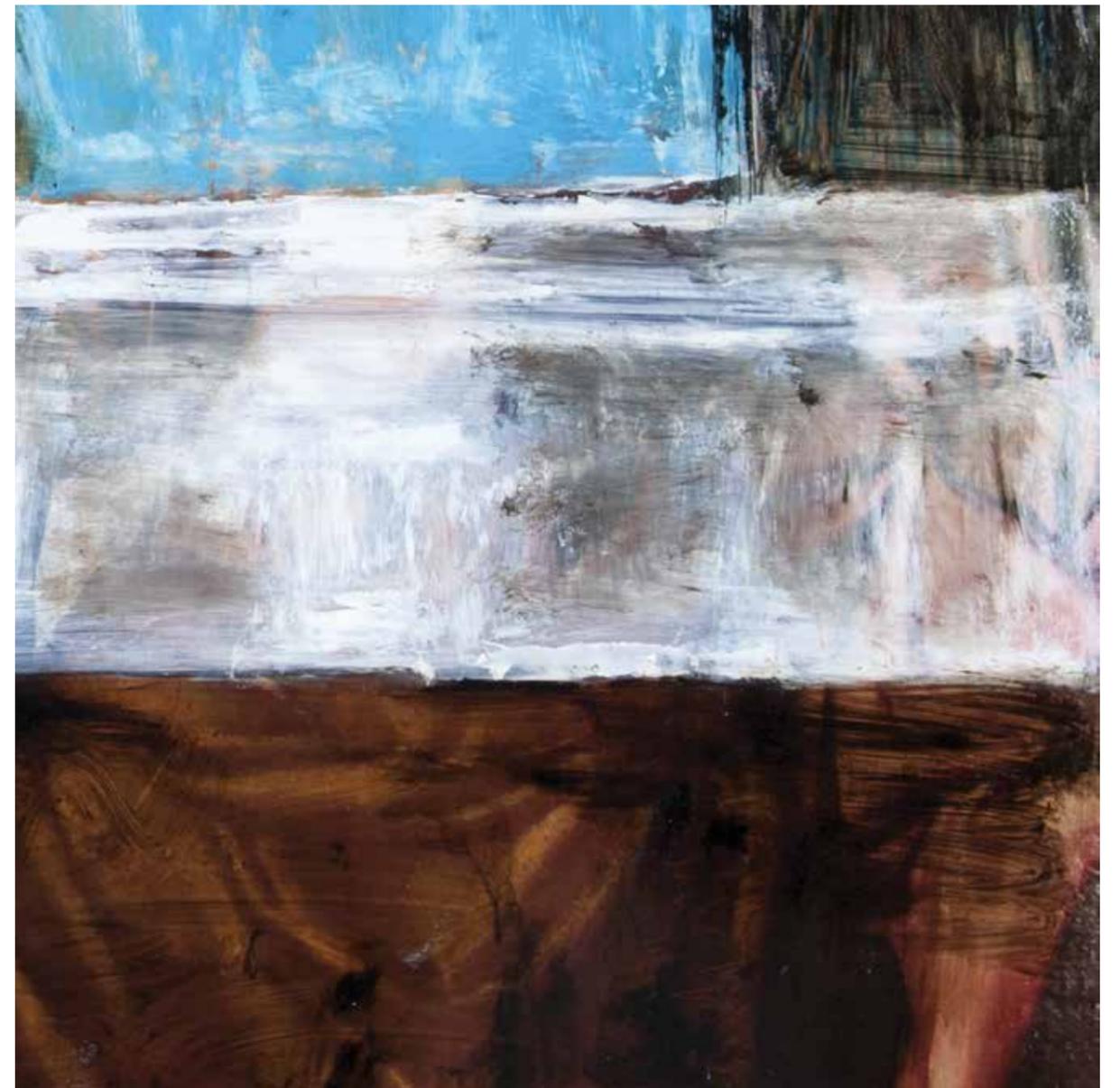


MORONI XI

2018

tecnica mista su carta

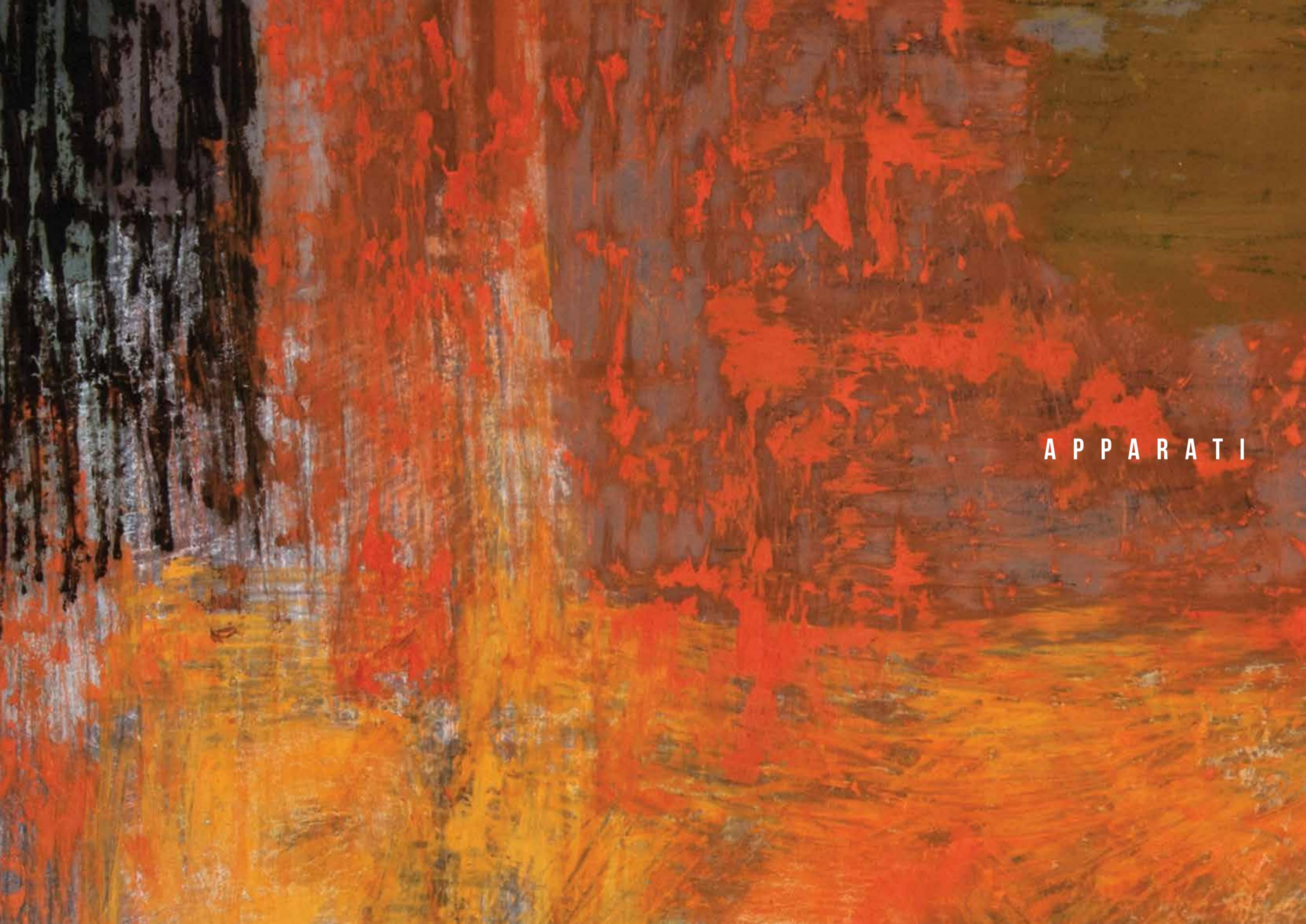
220 x 150 cm



CARAVAGGIO ↔ ROSSO.0

2018
tecnica mista
su carta
150 x 220 cm





A P P A R A T I

BIOGRAFIA

Emilio Belotti vive e lavora a Seriate (Bergamo). Fin da piccolo frequenta lo studio d'arte dei genitori Antonio e Teresa, sito prima in Germania e poi in Italia, che gli trasmettono un grande interesse per il loro mestiere. Compie gli studi superiori al Liceo Artistico di Bergamo, seguito, tra gli altri, dal professore Alberto Zilocchi; successivamente si iscrive a corsi di iconografia presso il Centro Studi Russi di Seriate con il maestro Egon Sendler, e di mosaico al Centro Arte Musiva di Spilimbergo; conclude la formazione con il conseguimento del diploma in Pittura all'Accademia di Brera a Milano nel 1986, sotto la guida dei professori Davide Boriani e Luciano Fabro.

La sua carriera artistica è ricca di mostre, premi nazionali ed internazionali e monografie; nel contempo, svolge la professione di docente di Disegno e Storia dell'Arte negli istituti superiori di Bergamo. Le sue opere figurano in raccolte di musei italiani e stranieri: Pinacoteca d'Arte Contemporanea a Ruffano, Museo d'Arte Contemporanea ad Alessano, Museo Mariano a Comacchio, Shariah Art Museum negli Emirati Arabi Uniti, Museum of the Royal House of Portugal; tra i riconoscimenti più significativi, il Premio Europeo per la Pittura al Casinò Municipale di Venezia, ricevuto nel 1997 dalla Comunità Europea con il patrocinio dell'Enit.

Artisticamente Belotti è vicino al "Metaformismo" per la totale libertà d'azione nei confronti della visione classica, concettualmente rifiltrata attraverso un'analisi spazio-prospettica di puri valori pittorici.



MOSTRE PERSONALI, COLLETTIVE, EVENTI SIGNIFICATIVI

1997 Premio Europeo per la Pittura assegnato dalla commissione Critica Europea nell'ambito della XLVII Biennale di Venezia

1998 Triennale di Grafica, Città di Brescia

La Figura di Vito, Pinacoteca Comunale, Tricase (Lecce)
Fondazione don Tonino Bello, Museo d'Arte Contemporanea M.I.M.A.C., Alessano (Lecce)

2000 *Sette stanze, un giardino*. Galleria La Nuova Sfera, Milano
Galleria Du Dragon Mons, Belgio

2001 Centro Culturale, Olbia (Sassari)
Studio Fioretti, Bergamo
Studio De Clemente, Brescia
Galleria La Nuova Sfera, Milano
Galleria Alba, Ferrara
Libri D'Artista, Fiera del libro, Torino
Il Leone di Giuda, Studio Laboratorio, Torino
Nuova Oggettività Astratta, Palazzo Pretorio, Volterra (Pisa)
Premio Mondo dell'Arte, Pompei (Napoli)

2002 *Catalogo Arte Moderna dal secondo dopoguerra ad oggi*, Giorgio Mondadori, Milano
Artincontri, Torino
ArtExpo, New York
Palazzo Bricherasio, Torino
Arte Fiera, Padova
Palazzo Pretorio, Volterra (Pisa)
Studio Laboratorio, Torino
Casina Pompeiana a Riva di Chiaia (Napoli)

2003 Maison Fleur, Courmayeur (Aosta)
Il Vittoriale di Gabriele D'Annunzio, Gardone Riviera (Brescia)
Libri d'artista – simposio internazionale – Verbania
Liber/Azione 2, Buchinden
Studio Jelmoni, Piacenza

2004 Rocca del Cardinale Egidio Albornonz, Viterbo
Loggia dei Mercanti al Porto Antico, Genova nell'ambito di "Genova 2004, Capitale Europea della Cultura"
International Collage Exhibition, Gallery Arka, Vilnius, Lituania
Galleria Alphacentauri, Parma

2005 Civico Museo d'Arte Moderna "Vittoria Colonna", Pescara
Etablissement d'Artilerie Asburgique, Peschiera del Garda, Verona
Galleria Du Dragon Mons, Belgio
Artcard Shariah Art Museum, United Arab Emirates

2006 Museo Civico al Convento di Sant'Agostino, Crema (Cremona)

2008 Palazzo Potenziani, Fondazione Varrone, Rieti, con Catalogo Electa

2009 Museo d'Arte e Scienza in Palazzo Bonacossa, Milano, con Catalogo Mazzotta
Berlino: Art Code Extended
Stattbad, Kunstzentrum Berlins Mitte, Central Berlin Arts Centre

2010 Palazzo Ducale di Urbino, Sale del Castellare, Urbino, con Catalogo Mazzotta

2011 *Controversus*, A.S.A.V., Palazzo Municipale, Seriate (Bergamo)
Fondazione Museo Luciana Matalon, Milano con volume enciclopedico dell'editoriale Giorgio Mondadori intitolato al Metaformismo

2012 Mu.Ma, Galata, Museo del mare, Genova

2013 *Segno, omaggio degli artisti all'opera grafica di Goya, Rouault, Chagall*, ex chiesa della Maddalena, Bergamo
Palazzo dei Capitani del Lago e Castello Scaligero, Museo Goethe, Malcesine sul Garda (Verona)

2014 Chiostro del Bramante, Roma
Casa Museo Ivan Bruschi, Arezzo

2015 *Scientia Sacra ... Pulchra Vulnerata*, Step Art Fair, Fiera italiana della Scultura, Fabbrica del Vapore, Milano
L'Arte e il Tempo, Expo 2015, Palazzo dei Giureconsulti, Milano
L'Arte e il Tempo, Spazio Sforza della Triennale, Milano

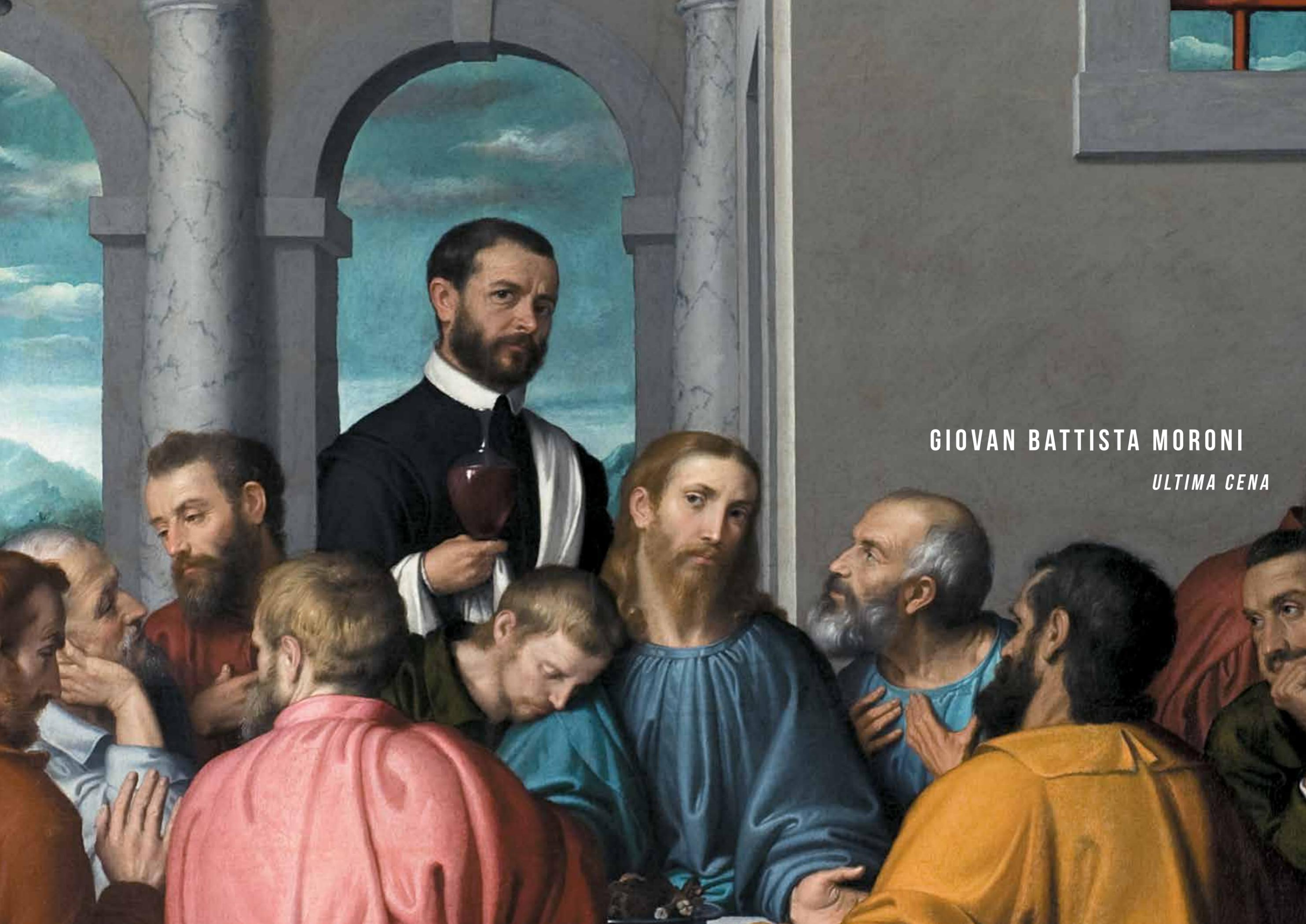
2016 Museo Teatro della Commenda di Prè, Genova
Materia e Materiali, Made4art, Milano
The 21st Guangzhou International Art Fair, Cina
Il Silenzio si fa Immagine, Dstudio, Milano

2017 *Un viaggio da Nord a Sud*, Arthistoire, Scuderie di Villa Favorita, Ercolano (Napoli)
Metaformismo, Rocca Paolina, Perugia
Tracce, Filandone, Martinengo (Bergamo)

2018 *Salon Des Refuses*, Happenstance Gallery and Flaming Studio Candid Arts Trusts, Londra
Arte Golf, L'Albenza, Bergamo
Collezione Permanente, Palazzo delle Arti, Città di Capodrise

Il Metaformismo, Casa dei Carraresi, Treviso

Ultima cena di Moroni. Studi di Emilio Belotti. Fondazione Credito Bergamasco M.A.C.S. Romano di Lombardia; Palazzo Storico del Credito Bergamasco, Bergamo



GIOVAN BATTISTA MORONI

ULTIMA CENA

GIOVAN BATTISTA MORONI

Ultima cena

olio su tela, 295 x 195 cm
Romano di Lombardia
Santa Maria Assunta e San Giacomo

Provenienza: ubicazione originaria.

Restauri: 1832, Bortolo Fumagalli; 1979, Laboratorio di Restauro (Antonio Benigni, Ezio Bartoli, Gian Maria e Minerva Maggi); 2000, Giuseppina Suardi; 2015-2016, Francesca Ravelli.

Esposizioni: Bergamo 1898, n. 65; Bergamo 1920, n. 31; Milano 1953, n. 22; Bergamo 1979, n. 51; Milano 2001, n. 125; Bergamo 2004-2005, n. 13; Milano 2011, n. 4.6; Londra 2014-2015, n. 32.

Bibliografia: *Gli Atti della Visita Apostolica* 1575, II, 2, p. 541, nota 4; Calvi 1661-1671, pp. 351-352; Calvi 1676, I, pp. 166-167; Tassi *post* 1782, p. 50; Tassi 1793, I, p. 164; Maironi da Ponte 1820, III, p. 48; Marenzi 1822, p. 28; Facchinetti 1823, p. 68; Salvioni 1829a, p. 258; Salvioni 1829a, p. 31; Facchinetti 1835, pp. 76-77; Locatelli 1854, p. 172; Piccinelli 1863-1865, p. 201; Locatelli 1867, I, pp. 381-384; *Atti* 1871, p. 205; Lützow 1891, p. 26; Morelli 1891, p. 87, nota 1; *Guida* 1898, p. 71, n. 65; Venturi 1898, p. 454; Muzio 1899, p. 20; Moratti 1900, c. 159; Fornoni 1902, pp. 11-12; Berenson 1907, pp. 128-129; Biancale 1914, pp. 326, 329-330; Fornoni 1915-1922 circa, pp. 18, 22-24; Pelandi 1920, p. 19, n. 31; Tarchiani 1920, p. 296; Pinetti 1922, pp. 549-555; Merten 1928, pp. 37-38, n. 69; Longhi 1929, pp. 121-122; Venturi 1929, p. 236, 278, nota; Pinetti 1931, p. 380; Berenson 1932, pp. 128-129, 273; Lendorff 1933, pp. 10, 47, 99; Gamba 1934, p. 868; Berenson 1936, p. 328; Mazza 1938, pp. 488-489; Cugini 1939, pp. 145, 179-198, 308, n. 77, 317; Lendorff 1939, pp. 36, 111, 170; Mazza 1939, pp. 29-30; Caversazzi 1941, p. 85; Cugini 1941, pp. 65, 67, 68-70; Cipriani 1953, p. 185; Cugini 1953, p. 3; R. Cipriani, G. Testori, in *I pittori della realtà* 1953, p. 30, n. 22; Longhi 1953, p. 5; Griseri 1953, p. 62; Spina 1966, p. s. n.; Berenson 1968, I, p. 287; Pagnoni 1974, II, pp. 726-727; Cassinelli, Maltempi, Pozzoni 1975, pp. 104-114; Rossi 1977, p. 58; M. Gregori, in *Giovan Battista Moroni* 1979, pp. 182-183, n. 51; Gregori 1979, pp. 300-301, n. 184; Cali 1980, p. 21; Previtali 1981, p. 28; Venturoli 1989, pp. 184-185, n. 59; Rossi 1991, p. 96, n. 30; M. Olivari, in *Il Genio e le Passioni* 2001, p. 314, n. 125; Della Lucia 2004, p. 82, n. 27; S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni* 2004, pp. 134-137, n. 13; Tiraboschi 2004, pp. 291, 293, 295-296, docc. 47, 76-77, 103; Savy 2009, p. 62, n. XVII; G. Cavallini, in *Gli occhi di Caravaggio* 2011, p. 138, n. 4.6; S. Facchinetti, in *Giovanni Battista Moroni* 2014, p. 129, n. 32.

L'episodio dell'Ultima cena è allestito sotto un loggiato, inserito in un'architettura aperta verso il paesaggio di fondo. Alle spalle della figura di San Giovanni appare, in posizione dominante, il ritratto di un uomo che tiene nelle mani un'ampolla di vino e una lunga stola. Le teste degli Apostoli non cedono al naturalismo pieno del ritratto, punto di massima verosimiglianza della tela. La profonda concentrazione con la quale ci osserva il personaggio sullo sfondo arriva a suggerire la possibilità che l'Ultima cena sia il frutto di una sua visione, ribaltando il naturale ordine interpretativo dell'immagine. Molta parte dell'invenzione moroniana dipende dall'analogo soggetto dipinto negli anni Quaranta del Cinquecento da Alessandro Bonvicino detto il Moretto per la chiesa di San Giovanni Evangelista a Brescia. Alcune pose, e più nel dettaglio anche alcune teste, risalgono a quel celebre modello, certamente noto a Moroni. Solo risultano filtrate, sedimentate e restituite in un clima emotivo pacato, congelato, quasi privo di sentimento.

L'impianto illusionistico del dipinto in origine era potenziato da una cornice architettonica, costituita da due monumentali colonne, una predella e l'architrave, realizzata da Alessandro Belli entro il 1571. Anche le pareti della cappella del Corpus Domini in cui era inserita l'ancona erano decorate, affrescate dal pittore bresciano Francesco Richino nel 1566, molto probabilmente con soggetti di argomento eucaristico. La complessa vicenda della commissione è chiarita dalla documentazione d'archivio che fa luce sui nomi dei personaggi coinvolti e sui tempi di realizzazione (Pinetti 1922, pp. 549-555). L'incarico per l'esecuzione dell'Ultima cena al pittore, da parte della Confraternita del Santissimo Sacramento, risale al 27 dicembre 1565. L'ultimazione dell'opera avviene a distanza di oltre tre anni poiché risulta consegnata solo il 5 maggio 1569.

Il più antico documento relativo alla decorazione della cappella risale al 26 dicembre 1565: "Contrascritto M.ro Sancto dee haver lire trei, soldi 14 per lui spesi in minestra et in carne, fidego, spetie et mostarda e soldi 31 per dar a doi depentori fatti venir a veder la Pictura nella Capella del Sacratissimo Corpus Domini a di 26 Decembris 1565". Probabilmente si tratta del primo sopralluogo dei pittori, formalmente coinvolti tramite un documento ufficiale solo il giorno dopo: "Soldi venti trei dati a Iacomo Campaner per haver portato una litera a Maestro Bap[tis]ta depentor da Albino a di 27 Decembris 1565, et soldi vinti dati a Antonio detto Mastagola per andar a Bressa ad avisar M.ro Francesco Richino chel venga a far l'opera". Nell'estate del 1567 Francesco Richino decora le pareti della cappella: "Caparra di L. 342, soldi 18, a Francesco Ricchino pittor da Bressa per aver pinto la Capella di detta Scola, 14 agosto 1567"; "Lire 42 spese in cibarie e garzoni dati in aiuto al Richino, quando dil anno 1567 di mesi luio e agosto dipinse la Cappella".



Dopo la morte improvvisa di Venturino Bozo la commissione per l'ancona intagliata passa ad Alessandro Belli: "Contrascritto M.ro Sancto dee haver soldi quaranta dati a Pietro Gatto nodar da Romano per esser andato a Bergamo a dì 12 aprile 1568 de Commission del Signor Alessandro de Alessandri ministro di d.a Scuola per far stimar l'opera che haveva fatto et comenzo del Ancona di legno il quondam M.ro Venturino Bozo Intaiator, qual si è poi data a M.ro Alexandro de Belli da compir et fu stimata L. 2"; "Caparra de L. 107, soldi 14 per una anchona da metter all'altar del Corpus Domini della Scuola del S. S. di Romano ordinata ad Alessandro Belli intaiator da Bergamo"; "A M.ro Iacomo Ceresa per spesa di ostaria pagata per M.ro Alessandro intaiator con la sua mula per esser venuto a Romano per tuor le misure per far l'Ancona L. 1, soldi 7"; "lire quatro e meza date a M.ro Troilo pictor a bon conto dell'opera a indorar la bassa dell'ancona et far doi figure, una di S. Giacomo et l'altra di S. Defendente". La monumentale ancona, costituita da "doi colonne, la bassa e l'architrave di sopra", è costata complessivamente 335 lire e risulta consegnata il 4 dicembre 1571.

La pala d'altare non è ancora ultimata all'inizio del 1569, il 26 gennaio: "Reverendo Messer prete Lactantio de laio per una sua andata da Romano Albino per esser andato Albino a far portar el quadro de commission del S.r Alessandro Alessandri et m.r Francesco Agazzi". La consegna effettiva risale al 5 maggio 1569: "Item lire quatro et meza sborsati a tre huomeni videlicet Antonio Fortino, al fiol de Marino da Fa et a Bastia Benacha per haver portato el quadro dal Bino a Romano". Il 3 settembre 1569 sulla superficie della tela è stesa una vernice: "Item soldi quarantacinque dati a m.ro Francesco Richino depentor per haver dato l'olio al predetto quadro a dì 3 Septembris 1569". Infine gli ultimi pagamenti risalgono all'11-12 marzo 1572: "Contrascritto M.ro Santo dee haver lire trecento una et soldi otto per altri tanti da lui sborsati in più volte a M.ro Bapta di Moroni dal Bino Pictor per compito pagamento de haver dipinto un quadro con colori a oleo sopra il qual è dipinto la Cena di Nostro Signor Iesu Cristo posto al altar del S. Corpus Domini" (tutti i documenti fin qui citati sono pubblicati, per la prima volta, da Pinetti 1922, pp. 549-555).

Il 10 dicembre 1573 è pagata una cortina per proteggere l'ancona (S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni* 2004, p. 136).

Negli *Atti della Visita Apostolica* di Carlo Borromeo (1575, II, 2, p. 541, nota 4) l'opera è segnalata con parole di lode: "icona multum honorifica".

Don Antonio Balestra scrive nel 1667 a Donato Calvi (1661-1671, p. 351): "Vi è nella capella del Corpus Domini una bellissima palla d'altare di mano del Morone". Anche don Andrea Schiavetti esalta le qualità dell'opera (Calvi 1661-1671, p. 351): "Si ritrova nella medema chiesa parochiale, all'altare del Corpus Domini, il retratto della cena di Christo con gli apostoli, degno d'una mano d'Apelle, fatta per mano di un Morone". La notizia rimbalza nell'*Effemeride* (Calvi 1676, I, pp. 166-167): "All'altare del Corpus Domini mirasi nobilissima tavola del cenacolo di Christo, mano di Gio. Battista Morone".

Francesco Maria Tassi (*post* 1782, p. 50) registra in un appunto: "la tavola del Cenacolo di Cristo è di Gio. B.a Moroni All'altare del Corpus Domini". La notizia è messa in evidenza nel profilo biografico dedicato a Moroni contenuto nelle *Vite* (Tassi 1793, I, p. 164): "Nella Chiesa Parrocchiale di Romano vedesi di sua mano la cena di Cristo".

La stima nei confronti del dipinto rimane sempre alta. Giovanni Maironi da Ponte (1820, III, p. 48) la segnala tra le opere più cospicue di Romano di Lombardia: "Essa chiesa è ricca di sacri arredi, e fra le pitture, che l'adornano, le più pregiate sono, una tavola della Cena degli apostoli all'altare del Corpus Domini, opera del Moroni".

Carloarenzi (1822, p. 28) la cita come esemplare: "Chi è vago di ben conoscere il merito di Moroni nelle opere di storia, osservi fra gli altri molti l'ultima cena nella Parrocchiale di Romano". Anche Agostino Salvioni (1829, p. 258) segnala "la famosa sua tavola di Romano".

Secondo una nota di Carloarenzi: "L'insigne quadro della chiesa di Romano fu restaurato nel 1833 dall'allora defunto sig. Bortolo Fumagalli per il prezzo di 60 zecchini. L'operazione è ben riuscita, se non di che le vesti di Giuda e di un altro apostolo ridipinte con troppa vivacità di colori poco si uniformano alla generale armonia del quadro" (Piccinelli 1863-1865, p. 201; secondo Cassinelli, Maltempi, Pozzoni 1975, p. 108: l'incarico del restauro risale al 3 marzo 1832).

Pasino Locatelli (1867, I, pp. 382-383) è il primo a insinuare l'idea che il personaggio ritratto sia da identificare nel pittore: "le teste sentono sempre il ritratto, benché modificato ed a sufficienza nobilitato

[...] il pittore, che in qualità di valletto amò partecipare alla scena"; poi prosegue segnalando altri presunti autoritratti di Moroni, inseriti, nell'Assunta di Brera e nel dipinto in Sant'Alessandro della Croce a Bergamo: "Il Morone sembra abbia ripetuta la propria effigie in questa cena di Romano, nell'Assunta di Brera, ed in un Crocefisso, che vedesi nella Sacristia di Pignolo". Il dipinto è richiesto per la mostra bergamasca del 1870, ma senza successo (*Atti* 1871, p. 205). Al contrario è esposto alla Mostra d'arte sacra del 1898 (*Guida* 1898, p. 71, n. 65). Qui è visto da Adolfo Venturi (1898, p. 454) e giudicato il "capolavoro di Giovanni Battista Moroni". Elia Fornoni (1902, pp. 11-12) ricorda ancora l'interesse suscitato dall'opera all'esposizione del 1898: "Fra gli stessi quadri sacri avvene parecchi nei quali le pecche notate scompaiono e la convenienza e la nobiltà del soggetto sono valorosamente raggiunte. Cito ad esempio la pala di Fino, l'adorazione dei Magi a Gorlago e la Cena di Romano.

Quest'ultima tela figurò all'esposizione d'arte sacra del '98 e per molti fu una rivelazione. La sua composizione è profana, chi non lo vede? Ma sono forse meno profane le famose cene del Veronese? In un ristretto spazio di 2.95 per 1.95 stanno quattordici figure, tutte di grandezza naturale e senza confusione".

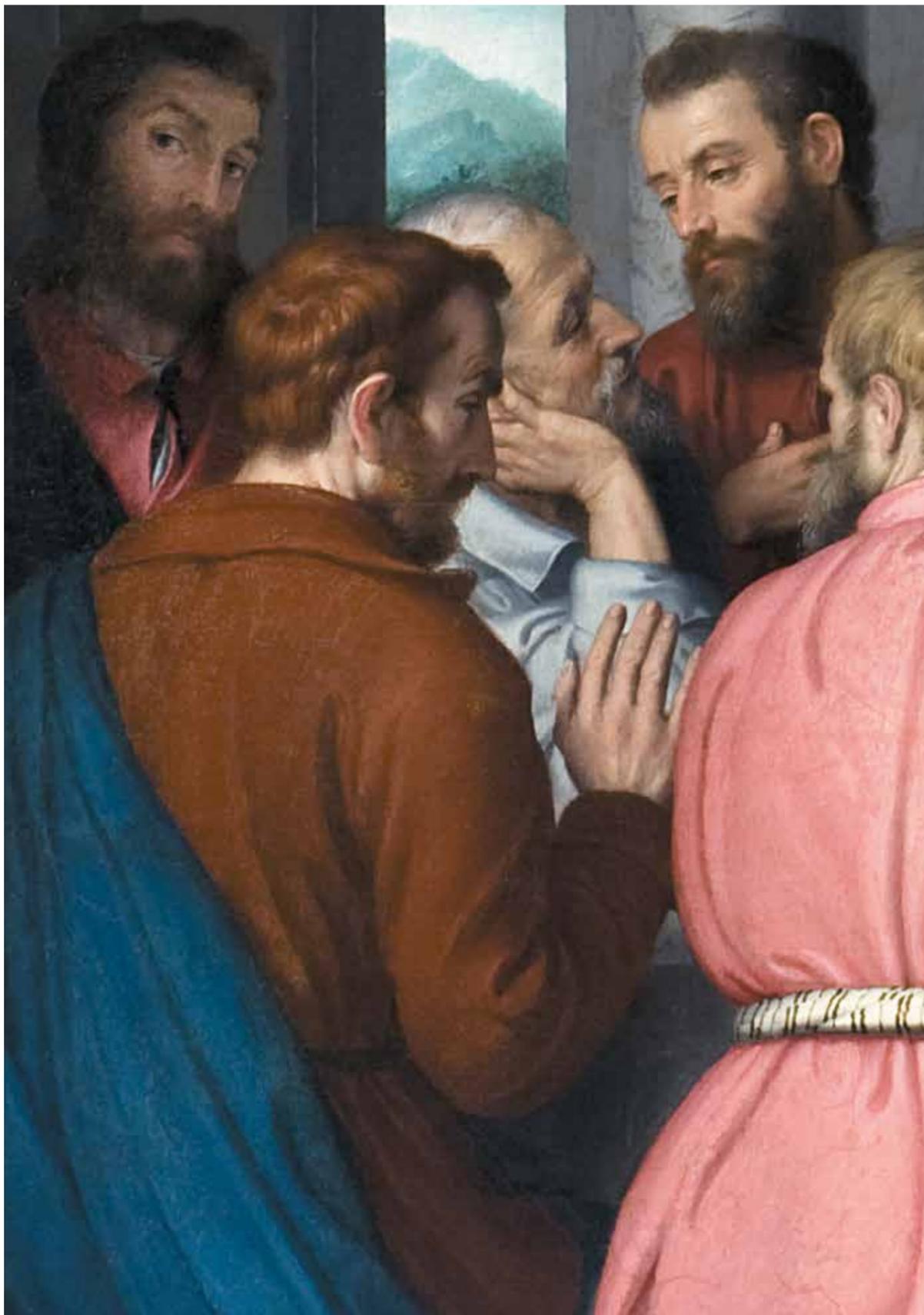
Bernard Berenson (1907, pp. 128-129) la salva solo per la componente ritrattistica di alcune teste: "His altarpieces are pitiful shades or scorched copies of his master's, and the one exception proves the rule, for the 'Last Supper' at Romano is only redeemed from the stupidest mediocrity by the portrait-like treatment of some of the heads".

Michele Biancale (1914, pp. 329-330) individua correttamente il modello a cui si è liberamente ispirato Moroni e insiste sugli elementi di modernità del dipinto: "Nella Cena di Romano, un'opera del Moretto, l'Ultima Cena in San Giovanni Evangelista a Brescia – il leonardismo morettiano! – è ripresa ma con perfetta indipendenza. E questa consiste nell'affermarsi d'un vero temperamento di ritrattista nel Moroni che svuota le forme morettiane di quel loro qualsiasi contenuto, spezza la portata, diciamo sentimentale, del loro sguardo e del loro atteggiamento, con una rigorosa eliminazione di ciò che nel Moretto è senso di stile, eliminazione che dà purtroppo alla Cena di Romano un fastidioso carattere di piatto realismo. [...] La Cena è il quadro che più prelude all'arte del seicento; essa ci fa presentire tutti i quadri posteriori con tavole di soldati, giuocatori, suonatori, banchetti che hanno immediatezza di movimenti". Durante il primo conflitto mondiale (solo a partire dalla primavera del 1918) l'opera è messa in sicurezza a Roma. Al suo rientro, nel 1920, è sottoposta, da parte di Mauro Pelliccioli, a un intervento di manutenzione: "Lavatura, stuccatura di una scrostatura e ravvivamento della vernice con trementina e poca vernice" (Venturoli 1989, pp. 184-185, n. 59).

Prima di ricollocarla all'altare "dietro consiglio del prof. Ponziano Loverini, si adottò il saggio provvedimento di disporre dietro la tela un assito verticale separato dalla muratura mediante uno strato di fascine di legna secca per assorbire l'umidità. In tale occasione il prof. Loverini suggerì anche di togliere la tenda con la quale era coperto e riparato il quadro" (Cugini 1939, p. 185).

Nella recensione alla "Mostra delle opere della Provincia di Bergamo riportate da Roma" scrive Nello Tarchiani (1920, p. 296): "nell'Ultima cena di Romano, che il Venturi giudica il capolavoro del maestro, la folla degli Apostoli è una folla di amici del Moroni, che si scorge ritrattato tra loro nella Figura di un coppiere; e la vita che è in ciascuno di questi uomini riesce a farci dimenticare perfino quel po' d'accademico che la composizione contiene ed a superare l'effetto non troppo gradevole di certo cangiamento un po' chiasoso".

Adolfo Venturi (1929, p. 236) insiste sulla componente ritrattistica del dipinto: "Nell'Ultima Cena, a Romano, tutti i suoi personaggi s'assiepano intorno alla tavola ove Cristo apre la palma della destra, sconfortato; appena nella figura del Redentore è l'immagine consueta, benché scolorata e come logora, in qualche apostolo si ritrova fisionomia morettiana, ma svuotata di contenuto sentimentale e con accenti forti di realtà semplice e viva; e sopra tutti, contro il cielo sparso di nuvole, come incorniciato dall'arcata della loggia palladiana, s'eleva il coppiere. Egli è fuor della composizione, e ne sembra il centro; il suo sguardo sorvola quelli dei convitati. Così i solenni Apostoli di Leonardo, dopo esser scesi in terra col Moretto, par si sieno matricolati a un'arte e, divenuti massari della compagnia, convengano a trattare, a discutere. Il mondo del Moroni è formato, e sostituisce quello della tradizione; le sue interpretazioni dirette della figura umana o, diremo meglio, le sue schede di



osservazioni dirette di caratteri e di forme, i suoi ritratti, compongono la scena religiosa". Angelo Pinetti (1931, p. 380) ripete l'idea che nel coppiere sia da individuare l'autoritratto di Moroni: "Gli apostoli si affollano, assisi a mensa, intorno alla figura del Maestro. Il pittore è ritratto fra loro nelle sembianze di un coppiere, ritto dietro a Gesù".

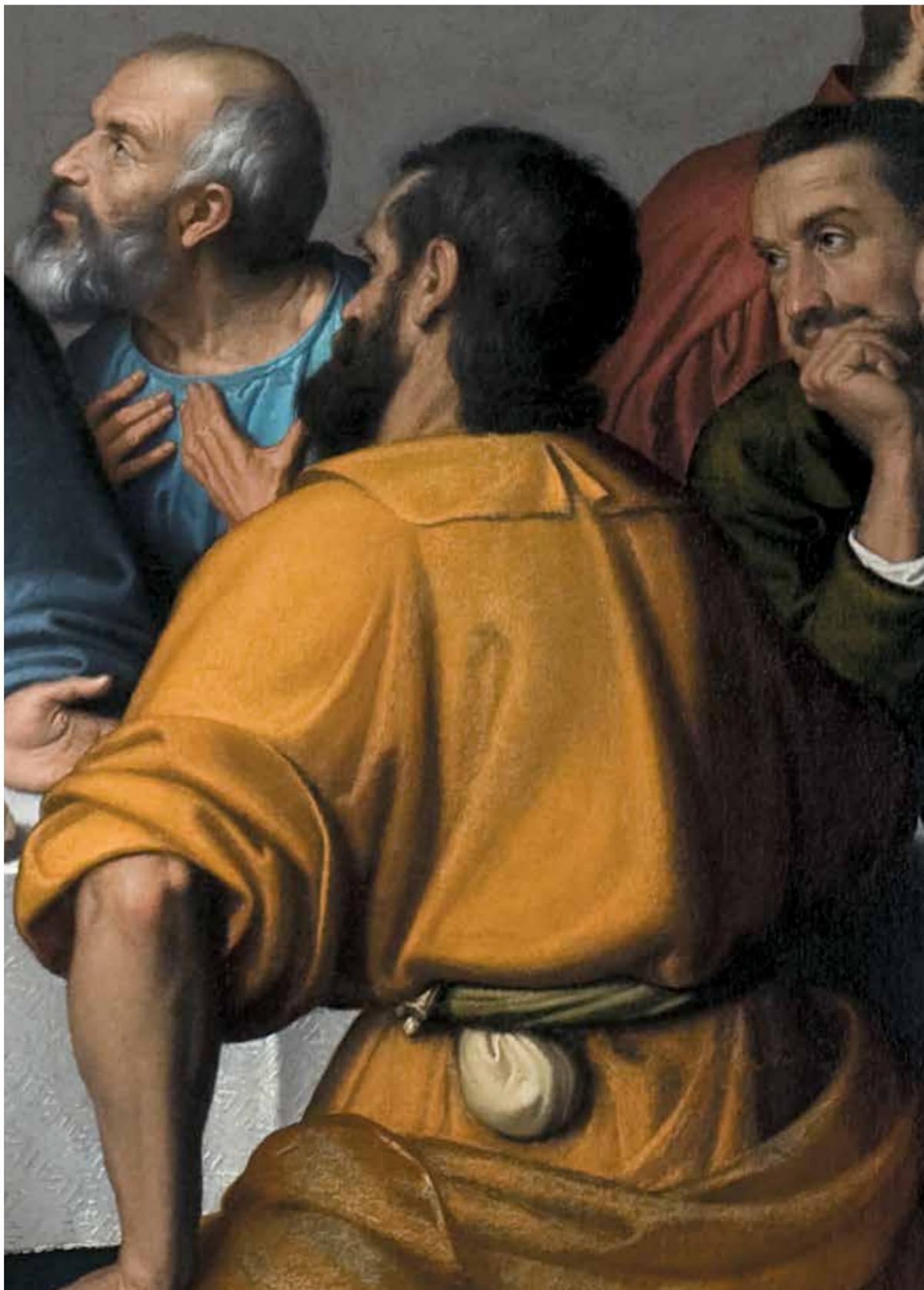
L'intuizione di Biancale è sostanzialmente ripresa dalla Lendorff (1933, p. 10; Lendorff 1939, p. 36): "Per l'Ultima Cena del Moroni a Romano presso Bergamo, la quale, come l'Assunta a Cenate, sarebbe proprio da assegnare fra il 1560 e 1565, l'Ultima Cena del Moretto in San Giovanni Evangelista a Brescia è l'originale. Quest'ultimo è sviluppato in una lunetta, ed il Moroni riempie con le stesse figure un rettangolo. Inoltre rispetto al discepolo, che si vede posteriormente sul quadro del Moretto, egli introduce una figura corrispondente nell'apostolo barbuto, che egli rappresenta anche nell'Assunzione di Cenate". Carlo Gamba (1934, p. 868) la enumera tra le opere di soggetto sacro più rappresentative del pittore: "Dei quadri, ricorderemo le pale del duomo di Bergamo, d'Albino, di Gorlago, di Cenate, di Romano (L'ultima cena), di Brera, ecc."

Davide Cugini (1939, pp. 179, 183) individua nel ritratto una nota di disturbo: "La Cena di Romano è una delle pitture religiose più conosciute del Moroni, sia perché è ritenuta dagli scrittori d'arte [...] la migliore opera sacra eseguita nel periodo della sua più completa maturità, sia perché in mezzo alla scena del Redentore fra gli apostoli si nota una figura, che è quella, fra le tante in discussione, che più probabilmente rappresenta l'autoritratto del pittore. [...] Per essere sincero, forse anche sino all'errore, oso manifestare una mia personale impressione, e cioè che la persona del coppiere, vicina al Redentore e quasi nel centro della scena ed in perfetta mezzaria di un'arcata, è fin troppo appariscente ed acquista un predominio sproporzionato di primo rilievo, anziché apparire di carattere accessorio; per cui questa figura estranea produce piuttosto un effetto che disturba, con la sua cruda nota di realtà, nell'insieme altamente spirituale della biblica scena". Roberto Longhi (1953, p. 5) la considera di speciale interesse, perché è qui che "il Moroni diede quasi la spia dei suoi pensieri più reconditi [...]", ovvero "nelle trattazioni, almeno analogicamente, ritrattistiche delle pale di Fiorano e di Romano".

Renata Cipriani e Giovanni Testori (in *I pittori della realtà* 1953, p. 30, n. 22) insinuano dei dubbi sull'identità del ritratto: "Il Cugini, raccogliendo una voce tradizionale, individua nel coppiere l'autoritratto, mentre pare più probabile leggervi il ritratto di chi ha offerto la Cena, cioè il quadro, alla chiesa [...] l'inserito potente, anche se forzoso, del ritratto, trasforma l'iconografia della scena evangelica in un banchetto popolare". Nel fascicolo dei Maestri del colore dedicato a Moroni, illustrato con tavole esclusivamente scelte tra i ritratti del pittore, è commentato con queste parole: "Eppure il Moroni non è privo di sentimento religioso, come risulta nel Crocifisso e Santi di Albino [...] oppure nella Cena di Romano di Lombardia, dove la naturalezza di alcune figure, di fatto anch'esse ritratti, quasi per la preterintenzionale intrusione di un clima concretamente affettivo, congeniale al pittore, produce tra l'altro l'umanizzazione della scena" (Spina 1966, p. s. n.).

Gli aspetti di modernità sono sottolineati da Mina Gregori (1979, pp. 300-301, n. 184): "È già stata indicata la dipendenza, per la composizione e più particolarmente per alcune figure, dall'Ultima Cena che il Moretto aveva eseguito per la chiesa di S. Giovanni Evangelista di Brescia. [...] Tuttavia la composizione e lo spirito vi sono profondamente diversi nello schema conciso e severo, contratto non solo per il diverso formato, ma per l'assenza di quella componente giorgionesca che nella tela di S. Giovanni Evangelista, nei suoi umori e nel suo fasto ombroso, approssima notevolmente il Moretto al Lotto e al Romanino [...]. Se il Cugini ha notato che la figura del coppiere costituisce un elemento di disturbo alterando la composizione, è proprio questo elemento a generare una diversa e non più classica tensione formale". L'identificazione e il ruolo esercitato dal ritratto all'interno della composizione sacra hanno creato non pochi problemi di comprensione. Per molto tempo è stato creduto l'autoritratto del pittore, nonostante non si giustifichi la sua presenza nell'economia di una commissione ufficiale della citata Confraternita di Romano di Lombardia. Sembra più ragionevole pensare che si tratti del sacerdote Lattanzio da Lallio (S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni* 2004, pp. 134-137, n. 13), all'epoca parroco della comunità, ruolo che gli garantisce una posizione di controllo del sodalizio laicale intitolato al Santissimo Sacramento. Spetta infatti a lui il sollecito "a far portare il quadro", espresso direttamente al pittore, il 26 gennaio 1569.

Simone Facchinetti



Finito di stampare nel mese di settembre 2018
da GRAFICA & ARTE - Bergamo

**GRAFICA
& ARTE** 

© Copyright 2018 Fondazione Credito Bergamasco,
Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e
adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo,
sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-85478-10-7

La mostra *Ultima Cena di Moroni* ha carattere divul-
gativo e non ha scopi di lucro; l'ingresso all'esposi-
zione è libero e il presente catalogo è a disposizione
gratuita del pubblico fino ad esaurimento delle copie.

**FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO**

Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it





FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO