Arrigoniana • 4

Simone Facchinetti

MORONI A LONDRA

BERGAMO
MMXIV

La mostra di Giovanni Battista Moroni alla Royal Academy of Arts di Londra ha aperto al pubblico il 25 ottobre 2014. Ho scritto queste brevi impressioni, a caldo, tra il 20 e il 21 ottobre. Mentre ho appuntato queste note, pensavo agli amici che non avrebbero potuto vedere la mostra. Era anche un modo per raccontarla a briglie sciolte, seguendo l'onda emotiva del momento. Nei giorni precedenti l'inaugurazione, come si può immaginare, c'era molta frenesia. Le sale erano frequentate dai couriers che accompagnavano le opere. I restauratori ne verificavano lo stato di conservazione. L'allestimento procedeva rapidamente. Bisognava sistemare le luci e i cartellini di sala. In sostanza era come stare in un'officina in continua fibrillazione. La regia delle operazioni era gestita da Arturo Galansino, aiutato dallo staff della Royal Academy: Eric Pearson, Idoya Beitia, Katia Pivsin, Peter Sawbridge, Andrea Tarsia. È necessario ricordare che la mostra è stata programmata sotto la direzione di Kathleen Soriano e inaugurata durante quella di Tim Marlowe.

Sono in debito di riconoscenza con Emilio Moreschi e Armando Santus che hanno sostenuto questa pubblicazione, in ricordo di un comune amico.

Moroni a Londra

Passeggiando nel cortile della Royal Academy tutta l'attenzione è catturata dall'opera di Anselm Kiefer che anticipa la vasta retrospettiva che si svolge all'interno della celebre istituzione in Burlington House (fig. 2). Quando osservo queste prime installazioni dell'artista tedesco non posso fare a meno di chiedermi se tra quattro secoli e mezzo – che è il tempo che ci separa dalla scomparsa di Giovanni Battista Moroni – Kiefer si guadagnerà un'esposizione alla Sackler Wing, che è il luogo, un po' appartato, in cui è andata in scena l'attuale mostra monografica dedicata al pittore bergamasco (fig. 3). La risposta, apparentemente ovvia, non è per nulla scontata.
La prima sala della rassegna gira intorno alla pala di Sant'Andrea di Alessandro Bonvicino detto il Moretto (fig. 4), dipinta per l'omonima chiesa della città di Bergamo tra il 1536 e il 1537. È un'immagine che è rimasta a lungo nella memoria di Moroni, una sorta di ricordo infantile destinato a riaffiorare nel corso del tempo. Chissà se anche lui si è chinato a raccogliere la pera dipinta caduta dall'alzata di frutta? Un dettaglio straordinario che serve subito a dare il tono del rapporto da stabilire con questo quadro: diretto, franco, immediato. Non ci sono vie intermedie, tutto è sapientemente organizzato per

rendere più verosimili le "cose naturali". La composizione, le pose e gli sguardi rendono dinamico il nostro rapporto con l'immagine. Questo è un primo appunto per il taccuino del giovane Moroni.
Mentre Santa Eusebia cattura lo sguardo dell'osservatore, alle sue spalle si svolge il colloquio tra Sant'Andrea e il Bambino. Il vecchio apostolo sembra sfinito dalla stanchezza. A fatica sostiene una pesante croce di legno, parzialmente appoggiata alla colonna che fa da quinta al trono marmoreo, improvvisato per l'allestimento della scena. Lo zio e il nipote, Domneone e Domno, si tengono affettuosamente a braccetto. È una soluzione che si è resa necessaria dalla posa un po' stravagante scelta dal giovane, voltato di scatto verso l'osservatore.
Per conferire corpo e peso agli oggetti serve avere un controllo sulla luce e sul suo opposto, l'ombra. Moretto è un maestro indiscusso nell'esercizio dell'ombra e in questo quadro si esibisce in una performance senza precedenti. Secondo appunto per Moroni.
La pala di Sant'Andrea costituisce un modello fondamentale nella formazione di Moroni. Tuttavia sarebbe errato non avvertire che si tratta di un esempio non immediatamente disponibile per le scelte espressive del giovane pittore bergamasco. Passeranno molti anni prima che Moroni raggiunga lo stesso dosato equilibrio naturalisti-

co. Prima bisognava prenderne le distanze, ovvero mangiare il maestro in salsa piccante.
Il confronto tra il quadro del Museo Lechi e il ritratto di Lisbona nasce dalla convinzione che le due opere siano in stretto rapporto (fig. 5). Il pensiero che il primo quadro sia un'opera giovanile di Moroni mi ha sfiorato sin dal primo momento che l'ho vista. Ora l'idea sembra rafforzarsi dalle forti somiglianze tipologiche, tecniche e stilistiche tra i due dipinti.
Sulla parete opposta il ritratto di Monaco sta lì a dimostrare la straordinaria eredità che Moretto poteva garantire al suo giovane allievo, anche nell'ambito della specialità in cui, in futuro, non avrebbe più avuto concorrenti. Anche qui la profondità e l'intensità delle ombre fanno la differenza. La posa del modello e lo sguardo concentrato verso un orizzonte imperscrutabile all'osservatore costituiscono una base fondamentale per la serie di ritratti esemplari dipinti da Moroni nel corso degli anni Cinquanta. Con questa chiave di lettura si procede alla seconda sala della mostra (figg. 6 - 11).
Mentre scrivo questi appunti, seduto in mezzo ai rumori di sottofondo di un'esposizione ancora in allestimento, intuisco che avremmo potuto aggiungere una quarta opera alla parete di fondo, ovvero la stampa di Albrecht Dürer servita da modello alla Madonna con il Bambino del

quadro di Washington. La sua presenza forse avrebbe un po' sporcato la parete ma anche reso più esplicito il modo in cui pensava e lavorava Moroni. Comunque il triplice confronto proposto qui (fig. 9) è abbastanza efficace e serve a rendere chiari due punti fondamentali. Il primo riguarda la lunga durata di un soggetto che affonda le radici nella devotio moderna. Certo non si voleva sostenere che la preghiera individuale e l'orazione mentale siano esperienze prima sconosciute all'orizzonte cristiano. La tesi riguarda le forme della sua rappresentazione e, più nello specifico, nei modi stabiliti e trasmessi da Moretto a Moroni.
Ho sempre amato tornare sui miei passi. Fare e rifare una determinata cosa. Leggere e rileggere una pagina scelta. Ascoltare e riascoltare lo stesso brano musicale. In sostanza prendere confidenza con le cose e le persone. Anche questa parete allestita ribadisce il concetto che il visitatore ha già percepito nella sala precedente senza poterlo vedere chiaramente, tramite un confronto esplicito. Ora invece risulta evidente il grado di diversità che separa l'allievo dal maestro, di cui Moroni ha conosciuto l'intensa parabola finale. Mentre Moretto procede verso un mondo fatto di ombre e di colori smorzati, Moroni evita le prime e accende e amplifica i secondi: è il suo modo personale di partecipare alla maniera e al manierismo im-

perante. D'altra parte bisogna anche ammettere l'esistenza di una forma di intellettualismo del colore. Se ci si avvicina ai quadri si vede che l'impasto cromatico di Moretto è fuso e mescolato, quello di Moroni è ottenuto per sovrapposizioni squillanti di filamenti di colore. Non è un caso se il dipinto di Moretto a Kinnaird Castle fino a non molto tempo fa era, erroneamente, considerato di Guercino. Il suo livello di naturalismo anticipa certe forme di caravaggismo, sembra un quadro di Carlo Saraceni, dipinto un secolo prima. Anche questa è una prova concreta delle intuizioni longhiane sui precedenti del Caravaggio.

Girando gli occhi verso l'altra parete il confronto Lotto-Moroni mi sembra molto istruttivo (fig. 10). Qui è necessario sapere che entrambe le opere hanno una committenza comune (la confraternita dei disciplini) e che il riferimento al modello più antico (cioè a quello di Lotto) deve essere stato suggerito, se non addirittura imposto, a Moroni. Sono due quadri che vanno collocati all'altezza cronologica giusta e nel corretto punto della storia culturale europea. Non basta cioè dire: meglio Lotto di Moroni, o viceversa. Bisogna sforzarsi di capire le motivazioni che stanno dietro l'elaborazione di un'immagine, senza liquidare la questione con un giudizio sommario.

Il principio illustrato è sostanzialmente il medesimo, la

Trinità si rappresenta qui e ora, in uno spazio terrestre, misurabile e conoscibile. Addirittura nel caso di Moroni l'edificio che sta per accogliere un pellegrino nelle vesti di disciplino bianco è stato, ragionevolmente, identificato nella chiesa della Trinità di Albino, la stessa che conservava il quadro in origine. Ragionando a freddo sui due dipinti ci si può anche convincere che essi servono a spiegare il giro d'anni in cui sono stati realizzati. Quello di Lotto è iniziato intorno al 1519 e sembra ispirato all'immagine visionaria della Trinità illustrata nell'Apocalisse (1, 7): "Ecco, viene con le nubi e ogni occhio lo vedrà, anche quelli che lo trafissero, e per lui tutte le tribù della terra si batteranno il petto". Non si fatica a immaginare il clima che si poteva respirare intorno al dipinto, con i primi segnali della Riforma luterana alle porte e i disciplini chiusi nell'oratorio superiore della chiesa della Trinità, intenti nella pratica regolamentata dell'autoflagellazione.

Il dipinto di Moroni è concluso negli anni del Concilio di Trento, intorno al 1553, e restituisce un'immagine della Trinità intenta a redimere il mondo. La Chiesa militante della controriforma poteva facilmente riconoscersi in un manifesto del genere. Qualcuno dei committenti deve aver prestato al pittore il volume di Tolomeo aggiornato da Jacopo Gastaldo nell'edizione veneziana del

1548. Il disegno della Terra è fedelmente copiato da quella carta geografica, comprese tutte le città distribuite tra Europa, Africa, Asia e America, che rappresentano i nuovi confini della futura riconquista cattolica.
Prima di uscire dalla sala si fanno avanti due straordinari testimoni del tempo (fig. 11), oggi pressoché sconosciuti, ma all'epoca noti nella ristretta cerchia della comunità di Albino. È una delle prime volte che il pittore si trova a tradurre in ritratto due modelli che devono essere immortalati per le loro gesta. Questo è ciò che si aspettano i committenti, questo è ciò che emerge dalle iscrizioni in eleganti capitali romane. All'origine del ritratto al naturale – cioè quello realizzato senza intenti di abbellimento o di esaltazione del modello – c'è il suo immediato destino, ovvero la sua fruizione in ambienti che non avrebbero accettato una forma diversa da questa. Che bisogno c'era di dipingere il gozzo di Lucrezia Agliardi se non quello di rappresentare l'aspetto della fondatrice del monastero di Sant'Anna, così com'era conosciuto alla vista delle sue consorelle? Anche un piccolo miglioramento dell'aspetto fisico sarebbe risultato insopportabile agli occhi della comunità delle suore carmelitane di Albino. Sia Fra Michele da Brescia che Lucrezia Agliardi si offrono allo sguardo dell'osservatore ma non offrono il loro. Sono chiusi in un mondo per noi completamente imperscrutabile.

Entrando nella terza sala la prima sensazione che si registra è quella di essere osservati (figg. 12-14). I nove personaggi radunati in questa circostanza cercano costantemente lo sguardo dell'osservatore. Ognuno racconta una storia diversa, tutti si sforzano di comunicare e di rendersi disponibili. Qui si passa dalla moda colorata dell'upper class di provincia all'abito nero privilegiato dagli intellettuali, come quello indossato dal Poeta sconosciuto di Brescia o dal Giovan Pietro Maffei di Vienna. Il nobile Pietro Secco Suardo si fa ritrarre in una posa un po' artefatta, comprensibile solo dopo aver letto il motto latino che allude al nome della sua stirpe. L'aristocrazia del tempo amava questo genere di ritratti parlanti, destinati a rimanere muti fino a che l'iscrizione non trova un appiglio nelle vicende biografiche dei modelli. Perché il diciottenne Giovan Gerolamo Grumelli nell'anno del suo matrimonio con Maria Secco d'Aragona decide di associare il motto spagnolo "meglio l'ultimo del primo" alla scena biblica di Elia ed Eliseo? Perché Prospero Alessandri si presenta al suo osservatore con il motto "tra timore e speranza"? Perché il futuro Governatore dello Stato di Milano Gabriel de la Cueva ha scelto di dichiarare: "sono qui senza timore e della morte non ho paura"?
Si ha come l'impressione che nel corso degli anni Cin-

quanta il pittore abbia messo a punto una serie di pose codificate, raggiungendo una forma di equilibrio che mescola abilità straordinarie e capacità di penetrazione psicologica. Un'infinita somma di dettagli costituisce il tessuto ricamato dell'abito del Cavaliere in rosa. Ma anche i neri nascondono una varietà di sfumature insospettabili. Chissà se ha ragione David Hockney quando afferma che questo modo di restituire la realtà con assoluta precisione sia già legato all'uso della camera ottica? Comunque è evidente che il successo del pittore sia scaturito da queste abilità riconosciute, ricercate dall'aristocrazia del tempo.

Ho sempre immaginato Moroni come un uomo equilibrato. Ogni tanto ripenso alla scena dell'inondazione di sangue dell'Overlock Hotel nel film di Kubrick, Shining. Non so perché associo quest'immagine terrificante all'avanzata dell'età della Controriforma, alle guerre di religione e alle feroci faide familiari che hanno sconvolto la società del Cinquecento. Il Ritratto di Fra Michele da Brescia nasce come omaggio a una figura esemplare, capace di pacificare una sanguinosa faida tra gli Spini e i Pulzini in cui aveva perso la vita Scipione Spini, mentre Simonetto Pulzini se l'era cavata solo con un ferimento. Anche il fratello di Lucia Brembati, Achille, era morto ammazzato nel 1563 a causa di un'archibugiata ricevuta

in Santa Maria Maggiore a Bergamo, esplosa da un emissario di Gian Domenico Albani, figlio di Gian Gerolamo, Collaterale della Repubblica. L'omicidio aveva destato una profonda e generale impressione.

Resistere, pur con la tavolozza in mano, mantenendo una posizione eretta ed equilibrata, così come ha fatto Moroni, mi è sempre sembrata una virtù straordinaria che – per qualche strana via – la mia mente ha associato a Michel de Montaigne. Forse al filosofo francese, contemporaneo di Moroni, non sarebbero dispiaciuti i ritratti al naturale che si incontrano nella sala successiva: sono diretti, sinceri, semplici, documentari. Montaigne li avrebbe apprezzati per più di un motivo. Il primo è che nessuno di loro si presenta diverso da come è stato. Non c'è nessuna forma di piaggeria da parte del pittore che, molto onestamente, ha tradotto il modello che ha di fronte senza filtri colorati.

L'ingresso nella quarta sala è per me quello più emozionante (fig. 15). Non so precisarne il motivo, tuttavia ricordo esattamente il momento in cui ha preso forma, dopo l'incontro, assieme all'amico Arturo, con il designer Eric Pearson. Inizialmente doveva esserci una cesura netta tra i quadri di soggetto sacro e i ritratti al naturale. Personalmente pensavo che le due sezioni avrebbero dovuto fondersi intorno all'Ultima Cena di Romano di

Lombardia. Alla fine è andata così e rimango dell'idea che in quest'area della mostra si nasconda una nota di intensa poesia.
L'Ultima Cena è collocata al centro di una schiera di ritratti a mezzo busto, disposti sulle pareti laterali secondo una scansione cronologica che va dalla fine degli anni Cinquanta alla metà degli anni Settanta. Diventa così immediatamente percepibile il ruolo assunto dal personaggio ritratto alle spalle della scena sacra, ma anche la funzione di modelli esercitata da molti ritratti per la stessa realizzazione dell'Ultima Cena. Un po' come capiterà, molto più tardi, a Caravaggio e Van Dyck, con opposte intensità di adesione al prototipo di partenza.
Quello che appare immediatamente evidente in questa sala è che Moroni ha una predilezione per alcuni formati. Sono scelti in funzione della loro capacità di restituire, in grandezza naturale, l'aspetto dei modelli. Osservando le due pareti contrapposte si coglie, a colpo d'occhio, che i formati mutano sensibilmente nel corso del tempo, molto probabilmente anche in rapporto alla specifica funzione svolta dal dipinto. Fidanzamenti, matrimoni, episodi importanti della vita di persone che per noi sono sfortunatamente prive di storia, ad esclusione del piccolo frammento costituito dal momento stesso in cui sono state ritratte sulla tela dipinta. In ogni modo

l'immediatezza grazie alla quale si offrono al nostro sguardo è in larga parte dovuta alla stessa rapidità con cui il pittore le ha tradotte in pittura.
Che Moroni dipingesse direttamente il modello, senza passare dalla mediazione del disegno, è oramai un dato acquisito. L'infinita somma di imperfezioni che costituisce la materia dei suoi quadri li rende straordinariamente moderni.
Qualcuno ha detto che Moroni preannuncia Velásquez. Qualcuno ha scritto che i suoi quadri erano conosciuti da Velásquez. La prima affermazione è sicuramente vera, almeno nella misura in cui entrambi operano in assenza di disegno, direttamente sulla tela. La seconda credo sia falsa, comunque indimostrabile. Certo l'affermazione ottocentesca di Velásquez, il suo recupero da parte di Manet, la stagione d'oro della pittura francese del tempo, sono tutti elementi che, in qualche misura, hanno concorso al recupero critico di Moroni nell'Ottocento. Senza dimenticare il ruolo preminente esercitato da Giovanni Morelli, più nelle qualità di art dealer che di storico dell'arte. Funzione ereditata da Bernard Berenson: così come si ereditano le case, si possono ereditare i diritti di prelazione sugli artisti morti secoli fa.
L'unica nota che stona in questa sala è quella della voce della Bambina di casa Redetti (fig. 17), un quadro troppo

rovinato per tenere il passo con gli altri. È stato inserito nella lista all'ultimo, con l'errata convinzione che avrebbe attirato le simpatie generali.
Il giro della sala finisce con il Devoto in contemplazione del Crocifisso e Santi (fig. 18) in cui appare per la prima volta un paesaggio, naturalisticamente inteso. Le tonalità squillanti degli anni Cinquanta hanno lasciato il posto a soluzioni quasi monocrome, giocate su limitate variazioni di colore.
Superata la parete prosegue la sezione successiva, che in realtà è collegata con la precedente e in stretta continuità (figg. 18-19). Il Crocifisso di Albino continua a meravigliare gli occhi, tramite quel paesaggio vibrante che sembra scosso da raffiche di vento, in attesa che si abbatta il temporale. Il tono dominante – anche qui, tendente al monocromo – è insospettatamente percosso dal colpo di luce del perizoma giallo-arancio che introduce una nota di colore squillante e chiassosa. Le pale che gli stanno intorno sono dominate dalla presenza di una quinta architettonica. Da questi due episodi intuiamo per quale motivo Moroni è costantemente apprezzato nelle imprese ufficiali. Oltre al fatto che non aveva rivali sulla piazza, in grado di competere con lui sul piano dell'aggiornamento ai nuovi canoni della Chiesa controriformata, è evidente che anche le pale d'altare sono percorse da

quella perizia tecnica che lo faceva apprezzare nell'ambito dei ritratti. Non c'è nessuna invenzione nella pala di Almenno San Bartolomeo (derivata dalla pala Rovelli di Moretto), solo qualche isolata trovata sofisticata, come nel foglio accartocciato che reca l'iscrizione o nel cangiante del velo della Santa Caterina o nei nimbi che sembrano anelli di fumo.
Mentre osservavo gli straordinari effetti materici che percorrono la dalmatica di velluto del San Lorenzo mi sono improvvisamente alzato dalla sedia, che ormai da due giorni mi trascino per le sale, e sono tornato all'inizio della mostra, davanti alla pala di Sant'Andrea di Moretto. È un confronto utile a capire che le qualità del pittore (così esaltate da Vasari: "si dilettò molto costui di contrafare drappi d'oro, d'argento, velluti, damaschi, altri drappi di tutte le sorti, i quali usò di porre con molta diligenza addosso alle figure. Le teste di mano di costui sono vivissime…") sono le stesse cercate e perseguite da Moroni. L'architettura diroccata e aperta verso un paesaggio della pala di Sant'Andrea ha lasciato il posto, in Moroni, a quinte architettoniche chiuse e circoscritte. Sono immagini che restituiscono il nuovo volto di una Chiesa organizzata e militante, sicura dei propri mezzi.
Il passaggio all'ultima sala è favorito dall'incontro con il Sarto, collocato a canocchiale sulla parete di fondo

(fig. 21). Sulle ali laterali dell'ingresso ci sono il Navagero di Brera e il Magistrato della Tosio Martinengo (fig. 20). Sono ciò che è avanzato del precedente assetto della sezione dedicata al Ritratto al naturale. Ma sono finiti qui anche perché volevamo spingere il pedale sull'intuizione che Moroni ha inventato, in un certo senso, il ritratto borghese moderno.

Il fatto di operare nella lontana provincia di una Repubblica, non all'interno di una corte o di una città imperiale, lo ha messo nelle condizioni di essere più libero dalle etichette, svincolato dagli schemi imposti dall'alto. Questa posizione l'ha messo in linea, in anticipo di circa tre secoli, con l'invenzione del ritratto borghese dell'Ottocento. Non c'era bisogno che Ingres o Nadar si ispirassero agli schemi impaginativi di Moroni. Semplicemente ci sono arrivati tramite l'evoluzione della società del loro tempo. Questo principio è abbastanza chiaro osservando la parete in cui sono allineati i ritratti di Medea Rossi, di Giovan Gerolamo Albani e di Pietro Spino (fig. 23). Lo schema del ritratto di stato è completamente eluso. Il risultato finale è fortemente segnato dall'assenza di connotazioni di ambiente, di insegne del potere, di abiti all'ultima moda. Rimane il confronto col modello, restituito direttamente al nostro sguardo, tramite una pittura diretta. Non so fino a che punto si possa parlare, qui, di

analisi psicologica. Tuttavia il pittore deve aver sostato a lungo davanti ai modelli in posa, con il desiderio di coglierne la concentrazione interiore, oltre che le linee esteriori. È questa sottile capacità di penetrare l'interiorità umana a incuriosirci, a stimolare continuamente il nostro interesse.

Ho osservato molti visitatori della prima ora fermarsi impressionati davanti ai ritratti di questa sala. Ho sentito alcuni dire che sembravano ritratti dell'Ottocento. È una questione molto intrigante ma al tempo stesso molto complessa da spiegare. Certo se il secondo conflitto mondiale fosse stato vinto dal Terzo Reich forse Moroni sarebbe stato un autore proibito. Anche grazie a Moroni non è andata così? È bello immaginarlo, salutando per l'ultima volta il vecchio Pietro Spino (fig. 24), descritto con queste parole dal vecchio Jacob Burckhardt: "guarda sereno e ben disposto fuori dal dipinto [...] ha l'espressione di un'esperienza di vita immensa".

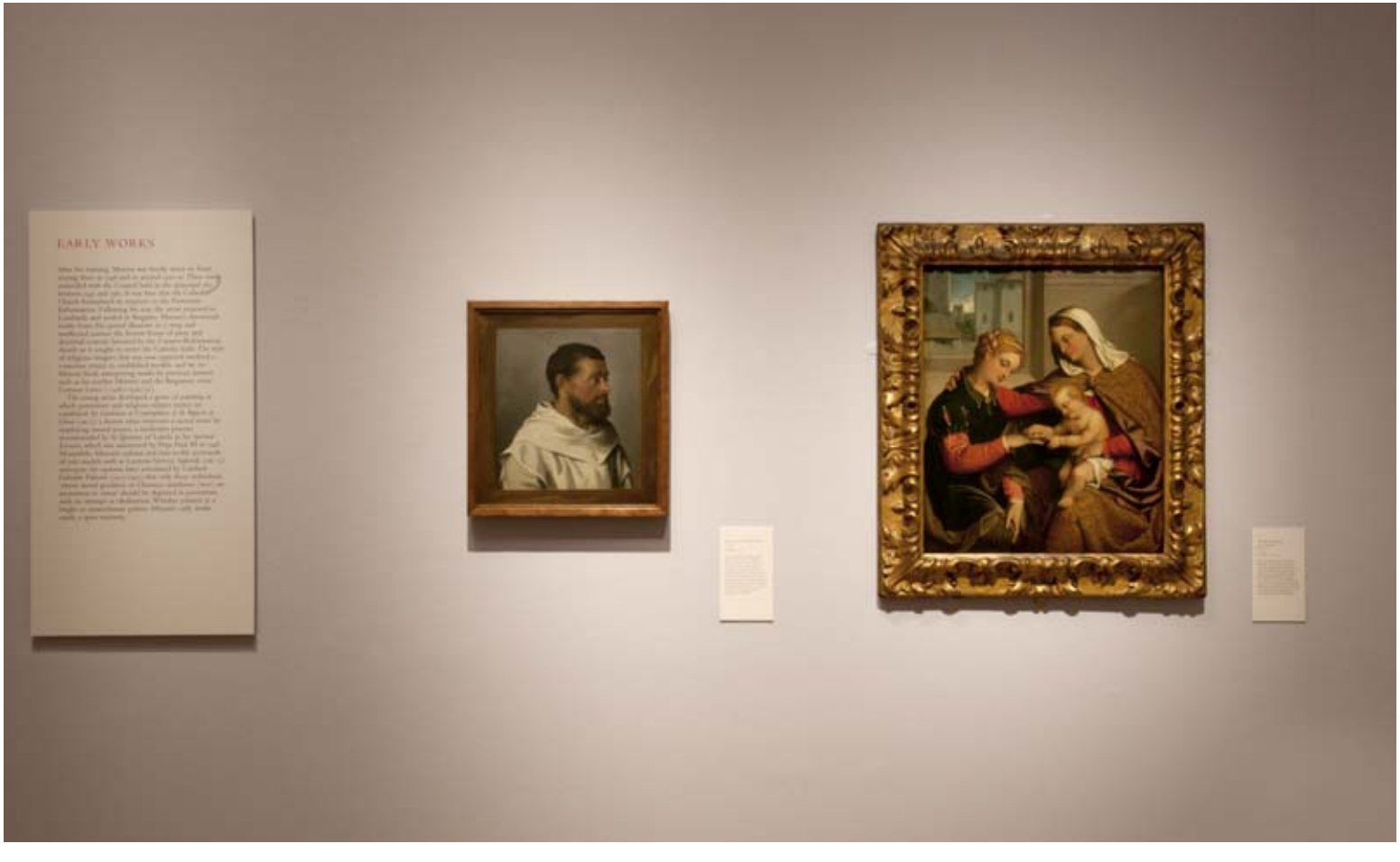
1. Royal Academy of Arts, verso Piccadilly.

2. Royal Academy of Arts, cortile interno.

3. Royal Academy of Arts: The Sackler Wing.

4. Sala I: Moroni's Teacher: Moretto.

5. Sala I: Moroni's Teacher: Moretto.



6. Sala II: Early Works.

7. Sala II: Early Works.

8. Sala II: Early Works.

9. Sala II: Early Works.

10. Sala II: Early Works.

11. Sala II: Early Works.

12. Sala III: Aristocratic Portraits.

13. Sala III: Aristocratic Portraits.

14. Sala IV: Aristocratic Portraits.

15. Sala IV: Portraits from Nature.

16. Sala IV: Portraits from Nature.

17. Sala IV: Portraits from Nature.

18. Sale IV-V: Portraits from Nature - Altarpieces.

19. Sala V: Altarpieces.

20. Sala VI: The Beginnings of Modern Portraiture.

21. Sala VI: The Beginnings of Modern Portraiture.

22. Sala VI: The Beginnings of Modern Portraiture.

23. Sala VI: The Beginnings of Modern Portraiture.

24. Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di vecchio* (Pietro Spino?), Bergamo, Accademia Carrara.

Fotografie
Lidia Patelli

Grafica
Ilario Zonca

Stampa
Press R3
Almenno S.B. (BG)

Finito di stampare
nel dicembre 2014