



CAPRINO

BERGAMASCO

Lorenzo Lotto

Chiesa di Celana







LA CHIESA

La chiesa di Celana dedicata alla B. V. Assunta, così come oggi ci appare, non conserva alcunché dell'impianto originario e delle antiche vestigia, poiché, in seguito a complesse vicende storiche ed architettoniche legate alla fondazione ed allo sviluppo dell'annesso collegio borromesco, conobbe varie fasi di trasformazione tipologica e stilistica fino all'attuale configurazione ottocentesca. Nel 1264 è attestata la prima memoria documentaria certa dell'esistenza della chiesa, ma già al principio del secolo XVI ebbe inizio un programma di ristrutturazione e rifacimento dell'edificio che contribuì gradualmente a rendere la piccola cappella di campagna un'entità sempre più importante e significativa. Dopo le vicende ricostruttive cinquecentesche, nel 1790 — e fino alla prima metà dell'800 — si dette inizio a un radicale processo di trasformazione che condusse direttamente all'erezione della nuova fabbrica: affidato il progetto «ad un valente architetto» di cui tuttavia non si conosce l'identità, il nuovo complesso architettonico venne ultimato nelle belle forme che possiamo ancor oggi ammirare. La facciata principale ad ordine unico è in stile neoclassico. Agli angoli, due paraste rivolte anche sulle pareti laterali rifinite ad intonaco, sormontate da capitelli ionici, con alla base plinti di pietra, definiscono con semplicità e sobria eleganza l'ingresso principale della chiesa. Sul lato sinistro trova delimitazione un ampio sagrato in chiave di prolungamento diretto dall'antistante ingresso. Ad est, il porticato annesso alla cappella di S. Giuseppe è risolto con tre archi a tutto sesto, bordati da cornici in pietra lievemente sagomata, poggianti su pilastri rettangolari anch'essi in pietra. Alla linearità dell'esterno fa da contrappunto l'articolazione compositiva dei volumi e la ricchezza ornamentale dell'interno: la pianta a schema longitudinale tradisce l'apparente semplicità non appena ci si offerma a leggere la scansione degli spazi che caratterizzano la suddivisione dei tre corpi progressivi. Entrando, troviamo il primo a base rettangolare voltato a crociera con ricavate, nell'ordine inferiore, profonde nicchie traforate nel muro perimetrale, leggibili come avancorpi bassi addossati alla chiesa; nell'ordine superiore, le finestre rettangolari ritagliate nel muro semicircolare. Segue lo spazio centrale a base quadrata, con ampie arcate a tutto sesto sulle quali sormonta la cupola emisferica dipinta a finto cassettone spiralfornne e imperniata alla corona a raggiata, simbolo e attributo canonico di Maria, realizzata in stucco dorato. Alle pareti, incassati nella cortina muraria, si collocano, diimpetto, i due altari dedicati alla Madonna delle Grazie, con un affresco del secolo XVI, e a S. Carlo Borromeo, con una tela del pittore Araldi di Casalmaggiore datata 1808. Precede lo spazio dell'abside e dell'altare maggiore un altro vano a base rettangolare come all'ingresso, ma con ai lati due pacchetti rialzati, uno dei quali predisposto per l'organo Serassi del 1856. L'abside con volta a spicchi — dove è collocata la pala del Lotto, retrostante all'altare maggiore in marmo eseguito nel 1794 dai marmorini Michele e Giacomo Ferata — conclude la configurazione dello spazio architettonico visibile lungo l'asse centrale della chiesa. Sul lato sinistro si apre una piccola aula ove seguiva, in forma riservata, le celebrazioni liturgiche; sul lato destro, invece, si affaccia direttamente la cappella di S. Giuseppe, annessa nel 1881. La suddivisione compositiva degli spazi descritti è altrettanto scandita dalle lesene — con capitelli affioranti lungo i muri perimetrali — sulle quali si scaricano le linee di forza

costruttive delle volte, sottolineate con differenze di colore e profilature di cornici dorate nelle nervature delle volte a crociera. Concorrono a definire questo programma estetico, incerto tra barocchetto e tardo Settecento, l'apparato decorativo degli stucchi a rilievo dorati e le accordate gradazioni cromatiche delle pareti. Per quanto complesse appaiano le vicende architettoniche della chiesa, si ricava l'impressione che il progetto ottocentesco si fosse da subito misurato con l'impegnativa presenza e collocazione della pala lottesca, dedicando ad essa un asservito e solenne luogo percettivo, quasi che, caratterizzando scenograficamente lo spazio architettonico, si volesse favorire l'annunziazione e la contemplazione dell'opera, in un unico rapporto di interazione tra spazio pittorico e architettonico. Nonostante la pala del Lotto sia stata acquisita nel 1527 e fosse destinata a un contesto edilizio e a un arredo liturgico completamente differenti, essa ricrea quasi miracolosamente un rapporto di circolare fruizione e ammirazione con l'attuale configurazione dell'edificio sacro.

LA PALA DI LORENZO LOTTO

Dopo aver trascorso circa 13 anni nella città di Bergamo, nel 1525 Lorenzo Lotto si trasferì a Venezia nella speranza di dare inizio a importanti commesse pubbliche e private. Nel 1527 all'età di 47 anni, in piena maturità artistica, dipinse la grande tela della *Assunzione della Vergine* per la chiesa di Celana. Affrontando questo soggetto sacro, non sappiamo con certezza a quale fonte scritta si rifacesse oppure se, più verosimilmente, il repertorio iconografico canonico risentisse della mediazione della predicazione domenicana, dominante fino alla prima metà del Cinquecento, in un rapporto di prevalenza della cultura orale su quella scritta. In questo contesto, la popolare *Legenda aurea* di Jacopo da Voragine, anche se non fosse stata letta direttamente dal Lotto ma acquisita dai sermoni dei predicatori, è riconoscibile in tutta evidenza nel programma iconografico adottato nell'esecuzione della *Assunzione* di Celana. Nella pala d'altare, più che d'innovazione stilistica o tematica — ad eccezione della caratterizzata identità iconografica di S. Giacomo, S. Paolo e S. Tommaso —, colpiscono la forte espressione, l'intenso pathos e il potere di affascinare l'osservatore accompagnandolo direttamente e quasi "magneticamente" nella scena, sia per le qualità realistiche dei personaggi, sia per il turbino incessante della gestualità e dei colori che non consentono pause e stacchi percettivi.

La scena consacrata alla Gloria e all'Assunzione di Maria è ordinata secondo un asse centrale verticale, non perfettamente simmetrico, sul quale s'innesta, in forma leggermente decentrata, lo spazio circolare entro il quale sifulge di mistica bellezza, la Vergine. Tale polenta, sebbene non definita geometricamente, è resa leggibile in basso, dal disegno del paesaggio modellato a forma concava nella parte centrale e innalzato verso i lati opposti, in alto, dall'orizzonte delle nuvole anch'esse rastremate a semicerchio.

Non venendo meno all'iconografia sacra consegnata da una lunga tradizione, l'elemento simbolico rappresentato dalla mandorla di luce tutt'intorno a Maria è reinterpretato e riproposto non più come un codice visivo espressamente medievale e iconicamente standardizzato, ma in una nuova ottica compositiva resa attraverso elementi naturalistici desunti dal reale.

Nella prefigurazione annunciata dell'aldilà e nella sua esitante attesa, tutto è pervaso di luminosità delirante. Maria con le mani congiunte in atto di preghiera che dà libero flusso ad un'intensa spiritualità, volge lo sguardo al cielo in segno di risposta al volere divino, in maniera ancora supplicante, come se l'atto non fosse del tutto compiuto; colpisce soprattutto l'espressione assai malinconica e fortemente umana, mentre ogni cosa accade in un folgorante accavallarsi di movimenti e di colori vividi, accesi. Non passò certamente inosservata dal Lotto la possente composizione dell'*Assunta* di Tiziano ai Frari di Venezia; esposta già dal 1518, costituì un sicuro modello di affinamento per la rivoluzionaria iconografia che Tiziano, senza stravolgerla, aveva però vivacizzato con spirito grandioso e magnifico, rompendo con moduli iconici divenuti statici e scarsamente espressivi. Collocato nella fascia orizzontale, in basso, vi è il gruppo degli apostoli che con gesticolame espansivo fanno corona serrata intorno a S. Tommaso e a S. Giacomo Maggiore; vivacemente atteggiati, non mancano della penetrazione psicologica che il proprio ruolo impone. Sembrano chiamarci a testimoni della grandiosità dell'evento; i gesti acquistano una forte valenza dinamica, quasi un istantaneo succedersi, conferendo all'insieme della composizione una teatralità viva, non statica o idealizzata. Sono figure né aristocratiche né altere, dotate di un'umanità istintiva che trasmette uno stato interiore d'irrequietezza ma, nello stesso



tempo, infonde un sentimento festoso. La scelta dei gesti, le posizioni talvolta contorte se non anatomicamente improbabili, sottolineano ulteriormente questa percezione, oltre che confermare la grande padronanza dei mezzi espressivi del pittore nel tratteggiare stati d'animo differenti e caratterizzati, pur non eseguiti con ricchezza di dettagli e connotazioni come nei ritratti privati. Gli apostoli, attraverso la luce che brilla sui volti, sulle vesti, sulla natura circostante, suggeriscono e testimoniano visibilmente l'evento escatologico della comunione dei santi nella luce e nella grazia divina. Nell'impianto compositivo generale, le figure, seppur sottolineate da una forte gestualità ed espressività, si dispongono e equilibratamente, mentre il colore, dispiegandosi libero in un turbinio di linee e alternanze di tonalità calde e fredde, conferisce all'insieme uno slancio illimitato senza arresti di tensione. Utilizzando una stesura plastica modulare, una gamma cromatica forte e brillante con accordi di toni caldi e freddi, una stesura pittorica ondulata e sinuosa, il Lotto realizza con maestria effetti di luce oscillanti tra fluidità plastica e nervosismo segnico. La pala dell'Assunta, anche attraverso questo vivace espediente pittorico e cromatico, contrario a una visione rappresentativa tenebrosa del mistero di fede, pur illustrando drammaticamente l'evento, ci parla di un cristianesimo "evangelico" e popolare: non solo per i costumi e i corredi semplici che gli apostoli indossano, ma per lo spirito che le figure complessiva-

mente emanano, privo di retorica o compiacimento formale. Sono vecchi, normali, saggio gli apostoli che si dispongono nel quadro in un'armonia del tutto agreste. Al centro del gruppo degli apostoli, con lo sguardo rivolto all'arcofago scoperto riccamente di fiori rosa, vi è S. Tommaso alla ricerca di indizi testimoniali, di prove autoptiche; nell'espressione rabbuiata, incredula, pittonicamente trattata in ombra, pare di rilevare tutta l'incertezza e l'esperienza dubitativa che connotano il personaggio e la sua emblematicità. Pensoso, estraneo e isolato dagli altri, prodigiosamente attratti da ciò che avviene nell'alto dei cieli e colmi di gioia, egli è lì a simbolizzare l'animo indagatore, il conflitto dialettico tra istinto e ragione, la differenza tra il trasporto emotivo immediato e la riflessione, il ragionamento sui fatti. All'atto del coinvolgimento personale, sostituisce la perizia interpretativa dei segni testimoniali. Piuttosto insolito è l'utilizzo degli occhiali per la connotazione iconologica del Santo: in questo caso il ricorso agli occhiali funge da attributo connotativo e serve a introdurre, con ricchezza di allusioni simboliche, il concetto dell'incredulità umana di fronte al mistero divino. In altre parole, attraverso lo strumento conoscitivo della vista s'intende sottolineare che l'uomo conosce con gli occhi del corpo la realtà sensibile e con gli occhi dell'anima la realtà intelligibile della verità rivelata. Nel gruppo dei tre apostoli abbracciati, disposti sull'alto destro della tela, alcuni commentatori hanno voluto riconoscere il ritratto





del Lotto, dell'amico gioielliere Bartolomeo Carpan e dell'architetto anconetano Zuan dal Coro. In base a quali elementi si possano attribuire tali identità, non è dato conoscere; forse, più semplicemente, si tratta di una interpretazione suggestiva ma fantasiosa, mai sottoposta a riscontri e verifiche documentarie. Considerato il grado di realismo, è invece piuttosto verosimile che il Lotto abbia riprodotto sembianze di persone realmente conosciute, ma è innegabile che l'ipotesi della citazione autoreferenziale eserciti un particolare fascino e spinga a ricercarne la veridicità. Un'attenzione particolare merita l'apostolo (S. Giovanni?) in primo piano con la tunica azzurra e la stola al collo, poiché presenta delle affinità formali con la figura di Noè realizzata nelle tarsie di S. Maria Maggiore nel 1525. La posa dell'apostolo seminginocchiato, le braccia tese in atto di supplica, la tunica gonfiata e stretta alla vita, i piedi scalzi, non sono casuali coincidenze ma rappresentano un riadattamento a un modello precedente, riproposto con una variazione speculare e con rielaborazioni stilistiche più consone alla tecnica pittorica. Alla forza plastica dei personaggi in primo piano fanno da sullo sfondo del paesaggio due minute e contrapposte figurine nettamente ispirate alla figuratività nordica, che riserva ampio spazio alle sagome piccole entro scorci paesistici definiti. Sulla sinistra una piccola figura rimbata rivolge il braccio teso e lo sguardo verso l'alto mentre la cintura, che si sfilava morbidamente dal pannello delle vesti di Maria, sembra definire una diagonale orientata proprio verso questa porzione della tela. Spingendoci cautamente in un'ipotesi interpretativa, la figurina potrebbe rappresentare proprio l'apostolo Tommaso che, secondo una nota versione della *Legenda aurea* non era presente all'Assunzione gloriosa di Maria ma, giunto al sepolcro e non volendo credere a quanto gli veniva riferito, solo in un successivo momento ricevette miracolosamente «dal cielo assolutamente integra la cintura che cingeva il corpo della Vergine, perché almeno così potesse capire che era stata assunta interamente in cielo». La rappresentazione verrebbe in questo modo a definirsi come una concatenazione di almeno tre episodi spazio-temporali differenti: l'Assunzione della Madonna; il sopraggiungere nella valle di Giosafat di S. Tommaso che esamina dubitosamente e con tanto di occhiali il sepolcro ormai vuoto; infine l'episodio della cintura che giunge al Santo prodigiosamente dal cielo a rinnovato ammonimento della sua incredulità. Dato credito a tale linea interpretativa, del tutto oscura sarebbe invece l'identità dei due piccoli soggetti collocati sul lato destro del dipinto e resi con pennellate nervose ed essenziali. Pur non pienamente leggibili, sembra rappresentino un vecchio seduto che porge qualcosa a un bimbo seminudo. Tra i due poli figurativi opposti si vuole forse alludere allegoricamente all'incredulità e alla fiducia, all'incertezza e alla fede? O entrambi, a differenti livelli, sono emblema di un approccio fideistico immutato e continuamente bisognoso di conferme supreme? L'importanza dei dettagli simbolici e la complessità della cultura teologica e figurativa di Lorenzo Lotto porterebbero comunque a scartare l'ipotesi di interpretare questo gruppo di figure esclusivamente come una scenetta di genere, eccentrica al pregnante contesto comunicativo della tela. La rappresentazione dell'Assunta e degli angeli che la attorniano e l'accompagnano è risolta con abile scioltezza e perizia tecnica. Maria nell'abito regale, simbolo del rango divino, troneggia in tutta la sua levità quasi sensuale, mentre il pannello tutto di morbide e flessuose pieghe è





sospinto e reso svolazzante dal tocco degli angeli che, ripresi in scorcii arditi, danno una sensazione di maggiore dinamicità e movimento all'ascesi. La grazia e il lirismo di queste figure, combinate ad un divertito e giocoso movimento, ben si accompagnano ad una levità spirituale tenera e umana. Per senso di leggerezza e morbida cromia si uniscono all'orchestrazione della scena i due serafini che, coronati dal triangolo simbolico di luce e con le braccia conserte in segno di preghiera, vigilano come due sentinelle accompagnando la Vergine rapita in cielo. In una deflagrazione di linee e volumi, di luce e colori che avvolgono il corpo di Maria modellato dal pannello ondeggiante, si determina un gioco di riflessi e bagliori. In un gioco di riflessi sulle tuniche, sui profili, sulle braccia in concitato movimento, si genera così un riverbero totale della luce, ottenuta con un'audace quanto raffinata stesura del colore. L'assetto compositivo generale è concepito come una finestra oltre la quale lo spazio pittorico sembra espandersi. Alla chiarezza e maestosità strutturale delle figure in primo piano fa da contrappunto la qualità luminosa e descrittiva del paesaggio che suggerisce l'illusione di uno spazio esteso in profondità. Tale effetto di sfondamento prospettico è ottenuto con l'espedito del colore che si fa sempre più schiarito e aurorale sul limitare dell'orizzonte e attraverso l'artificio del modellare in forma concava il terreno, facendolo salire lateralmente. In questo gioco di prospettive, l'occhio è guidato gradualmente dal primo piano, occupato dalla narrazione sacra, al lontano sfondo, costituito dalle colline sinuose e dal mare suggerito all'orizzonte. Gli elementi del paesaggio forniti con accurata descrizione naturalistica, ma scevri da artificiosità perizia decorativa e calligrafica, rappresentano l'approdo e la personalizzazione di una fervida e meditata tradizione che passa attraverso Bellini, la pittura nordica e l'influenza della linea leonardesca della pittura lombarda. Il disegno miruzioso delle piante, delle rupi e delle colline, con l'inserimento di piccole figure in lontananza, rivela le ascendenze nordiche; un registro belliniano è riscontrabile invece nella resa descrittiva quasi tridimensionale e realistica degli elementi che, unita all'evocazione atmosferica di registro lombardo, testimonia di una mirabile sintesi tra le rinnovate esperienze venete e la tradizione pittorica di Lombardia. In virtù di questa sensibilità, Lotto riesce a trasfondere ed espandere quella teatralità drammatica, ma tutta umana, delle figure accalate e solennemente espressive, in un contesto ambientale profondamente evocativo in cui il paesaggio non è solo cassa di risonanza del gesto ma spazio ed espressione di levità, punto di congiunzione tra realtà tangibile e realtà spirituale. In basso a sinistra, arrotolata ed appoggiata sulla nuda terra, vi è una pergamena sulla quale è apposta la firma di Lorenzo Lotto. Come più volte è stato rilevato per altre opere, il maestro firma sempre in punti precisi e su simboli significativi per dichiarare, anche attraverso la firma, la sua piena adesione ai contenuti tematici illustrati.

Testo tratto da

Lorenzo Lotto, Associazione della Vergine, Chiesa di Celma

a cura di Giovanni Luca Basso e Giorgio Rota

Capriano Bergamasco, Friars Guild archive, 1998.

Webank
www.webank.it

BPM Banca Popolare di Milano

La Chiesa di Celma e la Pala di Lorenzo Lotto sono inseriti nell'itinerario dell'Ecomuseo costituito dalla Comunità Montana Valle San Martino.