

Andrea De Marchi

Vincenzo Foppa, *Crocifissione*, 1455 (?)

Bergamo, Accademia Carrara

Il *Calvario* dell'Accademia Carrara di Bergamo, capolavoro giovanile di Vincenzo Foppa meglio noto come i *Tre crocifissi*, firmato e datato in maniera controversa (1450, 1455 o 1456), è una tavola nata per la devozione individuale con uno statuto del tutto eccezionale, tale da alimentare un ampio dibattito critico, che si è sviluppato nel corso dei decenni. La consapevolezza dell'indispensabile rapporto con la Padova del 1450, dominata da Donatello e dal giovane Mantegna, viva fin dal tempo di Giovan Battista Cavalcaselle (Crowe e Cavacaselle 1871, II, pp. 3-4)¹, è stata contrastata a più riprese dalla rivendicazione di una radicale alterità rispetto a quel mondo, che già spinse Constance Jocelyn Ffoulkes (Ffoulkes e Maiocchi 1909)² a ipotizzare, proprio a partire da quest'opera capitale, un'educazione del maestro bresciano piuttosto presso il veneziano Jacopo Bellini.

Due sono i motivi principali di forte originalità che distinguono quest'opera. Il primo è la scelta, a mia scienza unica, di rappresentare il Calvario esteso ai due ladroni pur in assenza di qualsiasi altro astante, né dolenti né soldati e giudei. Normalmente l'inclusione dei due ladroni presuppone l'orchestrazione di una scena corale. Il Cristo crocifisso collocato in una valle desolata, senza nessun'altra figura, ha una notevole fortuna nel Quattrocento fra Umbria e Marche (cfr. De Marchi 2021, p. 58)³, per suggerire così una sorta di ambientazione mentale, centrata sulla sua solitudine nel momento del sacrificio estremo per la salvezza dell'umanità, funzionale alla silente e turbata contemplazione del devoto. In questo caso Foppa deroga vistosamente dalla dimensione storica e narrativa in favore di quella esemplare, ma non rinuncia a introdurre un tema di confronto e contrasto dialettico fra i tre protagonisti, che assume delle valenze inedite, proiettate in una prospettiva analoga di ricreazione mentale.

La scelta così inabituale si intreccia allora profondamente con l'altro elemento di originalità, l'inquadratura della scena al di là di un grandioso arco trionfale, completato nel primo piano da un proscenio parzialmente chiuso da un parapetto, oltre il quale stacca il nudo terreno del Golgota, una vallata ombrosa popolata di boschetti, una fantasiosa Gerusalemme al fondo, contro il cielo atmosferico da crepuscolo, striato di riflessi lividi e appena rosati. Con grande acutezza già il conte Giacomo Carrara (1714-1796), possessore del dipinto dal 1764, coglieva la funzione di questo diaframma, per distanziare la scena storica in una dimensione altra, per allontanarla fisicamente e per ciò stesso anche mentalmente: scrivendo a Giovanni Gaetano Bottari (1689-

* La letteratura critica sui *Tre Crocifissi* del Foppa è vastissima e complessa, queste poche note non affrontano che parzialmente alcuni aspetti, omettendone tanti altri. Strumento fondamentale a cui rimandare è allora la scheda ricchissima e attenta di Marco Albertario (in *Accademia Carrara* 2018, pp. 119-123, cat. II.6). Per una discussione sul problema dell'esegesi dell'iscrizione lapidaria finta nel parapetto e in particolare della data, con una proposta di lettura come 1 aprile 1455, rimando ad A. De Marchi, in *Donatello* 2022, pp. 306-307, cat. 9.12. *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento. Catalogo completo*, a cura di G. Valagussa, Milano 2018. *Donatello. Il rinascimento*, catalogo della mostra di Firenze a cura di F. Caglioti, Venezia 2022.

¹ J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy*, 2 voll., London 1871.

² C. J. Ffoulkes e R. Maiocchi, *Vincenzo Foppa of Brescia, Founder of the Lombard School: his Life and Work, Based on Research in the Archives of Milan, Pavia, Brescia and Genoa, and on the Study of all his Known Works*, London 1909.

³ A. De Marchi, *Il caleidoscopio di Ottaviano Nelli, pittore del suo tempo*, in *Ottaviano Nelli e il '400 a Gubbio. Oro e colore nel cuore dell'Appennino*, catalogo della mostra di Gubbio a cura di A. De Marchi e M. R. Silvestrelli, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 13-65.



1. Vincenzo Foppa: *Calvario*
(riflettografia IR), Bergamo, Accademia Carrara
Foto © Vincenzo Gheroldi - Sara Marazzani



2. Vincenzo Foppa: *Calvario*
particolare (riflettografia IR), Bergamo, Accademia Carrara
Foto © Vincenzo Gheroldi - Sara Marazzani

1775) il 14 agosto dello stesso anno in cui aveva acquistato l'opera vi descriveva “quasi un arco trionfale, il quale fa figura d'una specie di cornice al quadro medesimo, e come se fosse fuori del quadro con che la sacra istoria non viene ad essere rappresentata vicina a detta architettura, ma veduta in lontananza, o almeno in distanza e di là dall'arco” (cfr. Bottari - Ticozzi 1822-1825, V, p. 353)⁴. Se si osserva la riflettografia IR del dipinto (fig. 1) si nota che il ritto della Croce era stato delineato a pennello fino al bordo inferiore della tavola, tanto da far sospettare che in un primo momento il pittore volesse dipingerlo in primo piano (normalmente come guida per centrare la Croce sarebbe bastata una linea di mezzaria). Che un primo pensiero fosse stato in tal senso potrebbero confermarlo le tracce, pur non inequivoche, di un'asse trasversa e del braccio in posizione più bassa, che si intravedono dalla parte sinistra e su cui ha attirato la mia attenzione Vincenzo Gheroldi. In tal caso potremmo immaginare la sola raffigurazione del Cristo crocefisso ben centrata entro l'arco monumentale e portata sul primo piano, vale a dire un'idea al paragone molto più convenzionale, che poteva giustificare forse il rimando alla *Trinità* di Masaccio, su cui insisteva Mario Salmi (1941, pp. 33-36)⁵, e che invece appare alla fine fuorviante, perché quello era uno spazio chiuso e misurabile, scorciato di sotto in su,

⁴ G. G. Bottari - S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, 8 voll., Milano 1822-1825.

⁵ M. Salmi, *Firenze, Milano e il primo Rinascimento*, Milano 1941.

abitato dal *Thronus Gratiae*, dai dolenti e dai due committenti in scala proporzionata e in interazione drammatica. Nella tavola di Foppa decisivo è invece lo sfondamento contro il paesaggio, la valle ombrosa e il cielo atmosferico, che confliggono con il proscenio architettonico, fregiato nei pennacchi da due clipei scultorei con teste imperiali antiche. Tale proscenio è disabitato e spoglio, ma è una soglia, che invita come idealmente ad accedere al Calvario con gli occhi della mente e a inginocchiarsi lì davanti. Il diaframma illusionistico serve così a rafforzare la chiave esemplare e non narrativa con cui viene affrontato il soggetto.

La qualificazione della cornice architettonica come transito interattivo e non già come mero limite e contenitore è un elemento profondamente costitutivo delle più importanti invenzioni donatelliane. Per Donatello la figurazione non si contiene mai, ha una vitalità prorompente e contagiosa, tende costantemente a debordare, a invadere il nostro spazio e per ciò stesso a coinvolgerci. Così i martiri e gli apostoli delle formelle bronzee sulle porte della sagrestia vecchia di San Lorenzo, che sporgono con un piede, si appoggiano, si aggrappano agli stipiti. Nella Madonna fittile di Prato, suo capolavoro giovanile, del secondo decennio, la purezza della nicchia brunelleschiana abitata dal gruppo sacro è già minata dalle due figure di angeli che stanno sullo spigolo, metà dentro e metà fuori. Gli esempi si sprecano nella sua produzione vasta e multiforme.

Anche a Padova Donatello, a partire dai quattro esplosivi rilievi bronzeei coi *Miracoli di Sant'Antonio* per l'altare del Santo, ma pure grazie a un tessuto di opere sue e di seguaci capillarmente disseminate, propose con forza il tema della presentazione illusionistica della scena, amplificata da grandiose strutture architettoniche, scorciate con rigore prospettico e di sotto in su. Le stesse ambientazioni degli album di disegni di Parigi e di Londra di Jacopo Bellini, con scorci precipiti e moltiplicazioni scenografiche, non sono pensabili che come reazioni a quella sfida, ancor più risonante grazie alle traduzioni pittoriche di Nicolò Pizzolo e di Andrea Mantegna negli affreschi della cappella Ovetari.

Vincenzo Foppa, con maturità sconcertante, si inserì in questo contesto come una voce dissonante, distinguendosi anche rispetto ai fondali babelici e meno rigorosamente prospettici e antiquari di Jacopo Bellini. Pensiamo alle raffigurazioni della Madonna col Bambino dei cosiddetti squarcioneschi, Marco Zoppo e Juraj Čulinović (Giorgio Schiavone) in testa, che reagivano alle idee di Donatello (ma anche di Fra Filippo Lippi), esibendo l'illusione di materiali diversi e sontuosi, complicando le edicole architettoniche in cui si affaccia il gruppo sacro, con una sorta di frenesia mimetica e di superfetazione intellettualistica che sono all'opposto della sobrietà e misura, della semplice grandiosità e chiarezza volumetrica della scena di Foppa, offerta innanzi tutto all'esplorazione della luce naturale, che ugualmente bagna architetture, corpi e paesaggio, diffondendosi da sinistra.

La genialità della nuova via luministica che sarà per eccellenza quella foppesca e quindi lombarda è già tutta *in nuce* nella delicatezza delle ombre proiettate che vanno a svanire, nei lustri attutiti lungo gli spigoli vivi, nell'aggrumarsi pittorico differenziato sui corpi a contrasto con le penombre più dense e fumose del paesaggio. Ma, ricordiamoci, in questa sensibilità, pur nutrita di una sorprendente capacità di estrarre gli aspetti più moderni dell'arte di Gentile da Fabriano, ben noto nella natia Brescia, dove aveva lasciato la decorazione della cappella di Pandolfo Maletesta in Broletto (fra 1416 e 1419), agiva di nuovo Donatello, il Donatello padovano, che aveva insegnato anche ai pittori a differenziare le reazioni alla luce delle superfici, carni o stoffe, pietre o metalli che fossero: come ogni sommo, come Giotto e come Raffaello, Donatello poteva essere letto in tanti modi diversi! Nella riflettografia IR del dipinto (fig. 2) si apprezza particolarmente il disegno a pennello condotto sui corpi nudi dei tre crocifissi: tratti brevi e tremolanti, grovigli si segni annodati e vibranti, pennellate più larghe ed energiche lungo i profili e sui muscoli salienti. Questo tipo di *ductus* non è strettamente apparentabile né a Mantegna né a Giovanni Bellini, ma certo si distanzia nettamente dalla conduzione tenue e soffice di Jacopo Bellini, e reagisce al nuovo senso della corporeità in tensione introdotto nel Norditalia dal grande scultore fiorentino.

Nella mostra su Donatello ordinata da Francesco Caglioti a palazzo Strozzi il dipinto dell'Accademia Carrara è stato presentato a destra del *Miracolo della mula* dell'altare del Santo e in corrispondenza diagonale con



3. Firenze, Palazzo Strozzi, mostra *Donatello. Il Rinascimento* (19 marzo - 31 luglio 2022), particolare dell'allestimento dell'altare Forzori e del *Miracolo della mula* di Donatello e del *Calvario* di Vincenzo Foppa

i resti del fittile trittico-altare Forzori del Victoria and Albert Museum, due capisaldi dell'attività padovana dello scultore fiorentino, allestendo così un angolo che per me aveva una forza suggestiva straordinaria (fig. 3). L'accostamento è parso però a molti forzato e fuori luogo, quasi che Foppa stonasse come un corpo alieno in tale contesto. Per me era invece un omaggio coraggioso e dovuto a una delle voci più libere e geniali che operassero in tutt'Italia in quel decennio in cui Padova funzionò da attrattore a vasto raggio, dimostrando con tale esempio sommo e per certi versi paradossale, come il magistero donatelliano potesse fruttificare in modi così diversi. Rovesciando la ribalta frastornante e corale di Donatello in un'evocazione silenziosa e decantata Foppa mostra comunque di mettere in atto una reazione schietta a quel tipo di proposta, impensabile senza di essa. È bene allora recuperare la consapevolezza del pluralismo estremo della Padova degli anni cinquanta, uscire dalle secche di una contrapposizione schematica fra chi enfatizza il rapporto di dipendenza di Vincenzo Foppa da Donatello e Mantegna e chi lo vorrebbe invece a Padova sì, ma con gli occhi bendati a fronte di novità così clamorose, sensibile solo agli arcani e bizzarri apparati effimeri di Jacopo Bellini. Il confronto fu profondamente dialettico, ma questo Foppa, alla data del 1450 o del 1455 (per me più verosimilmente), non è nemmeno concepibile senza Padova e senza Donatello e forse anche senza parte della cappella Ovetari. La sua *Crocifissione* si configura come una riposta alternativa all'*Assunzione* di Andrea Mantegna, con le figure degli apostoli di schiena che fuoriescono sui lati dalla grandiosa arcata che inquadra l'intera scena, unendo cielo e terra: ci tirano dentro, quasi a spintoni, mentre Foppa ci invita a entrare con gli occhi della mente.

Certe complessità di scorci prospettici laterali e di sotto in su vennero assimilate da Foppa nel corso del tempo, con vertice già alla fine degli anni sessanta nella cappella Portinari. Il rigore prospettico con cui è costruita la cornice archit-



4. Vincenzo Foppa: *Calvario*
 particolare (visibile e luce radente, elaborazione di Vincenzo Gheroldi),
 Bergamo, Accademia Carrara
 Foto © Vincenzo Gheroldi - Sara Marazzani

tonica, da una parte, e il concetto stesso di distanziamento operato tramite l'enfaticizzazione di tale diaframma, dall'altra, non sono pensabili senza un profondo coinvolgimento nel laboratorio padovano di quegli anni.

La qualità suprema della stessa invenzione architettonica, a livello prospettico e concettuale, era implicitamente sminuita da Roberto Longhi: "Certo, se ci si lascia imporre, fin dagli inizi del Foppa, dall'arco di trionfo e dai medaglioni antichi della "Crocifissione" del '56, allora non c'è che dire, per quell'arco il Rinascimento invade la Lombardia; ma se si vuole avvertire che l'arco storce e pencola e i medaglioni son modulati come in cera all'aria aperta, si può risparmiar la spesa dell'entrata e intender meglio perché, ad esempio, il cattivo ladrone sia intriso di luce ed ombra come in un secentista e la traversa della croce si faccia quasi un tizzo rovente in quel suo scorcio luminoso"(Longhi 1942, pp. 17-18)⁶. Sulla sua scia anche Fernanda Wittgens (1950, pp. 19-20)⁷ esautorava il costruito scenico come empirico e accidentale, in favore di una sostanziale risoluzione pittorica, che è certo ben colta, ma che interagisce col costruito: "Se l'opera è tra le più rare, assortite, diremmo quasi magiche pitture del Quattrocento italiano, lo è non per valori di costruttività, di disegno, ma per l'immediatezza pittorica". Per corroborare tale assunto la Wittgens equivocava sostenendo che Foppa, "da pittore "impressionista", per nulla preoccupato del rigor delle linee, segna a grossi colpi di pennello listelli irregolari, anzi persino storti, e abbozza empiricamente una prospettiva", e che lo scenario architettonico sarebbe "disegnato senza squadra", ciò che è

⁶ R. Longhi, *Carlo Braccresco*, Milano 1942.

⁷ F. Wittgens, *Vincenzo Foppa*, Milano s. d. [1950].



5. Vincenzo Foppa: *Calvario*, particolare del cattivo ladrone Gesta Bergamo, Accademia Carrara

manifestamente falso. A occhio nudo, ma ancor meglio a luce radente (fig. 4), si vede il telaio serratissimo delle incisioni ortogonali di guida per ogni singolo dettaglio modanato e per il suo scorcio corretto, curando anche con rigore la decrescita prospettica del *dallage* in primo piano. Gli studi seguenti, in particolare quelli di Marisa Dalai Emiliani (1971)⁸, hanno messo in luce la costruzione ragionata dell'impianto prospettico del proscenio dei *Tre Crocifissi*, nonché evidenziato il debito profondo di Foppa coi rilievi padovani di Donatello e con gli affreschi di Pizzolo e Mantegna nella cappella Ovetari, debito che maturò per gradi e che si legge ancora nella cappella Portinari e persino nelle opere della sua piena maturità.

Il punto di fuga prospettico è ben identificabile a metà della porzione del ritto di croce sotto ai piedi di Cristo, e i brulli costoni convergono poco sopra, come si riscontra spesso anche nei Calvari umbro-marchigiani col Cristo solitario, quasi messo in croce dalle stesse vallate montuose del fondo. Si è spesso rilevata l'incongruenza fra tale punto di fuga della costruzione architettonica e il livello molto più alto dell'orizzonte. Tale discrasia è però probabilmente programmatica, perché altrimenti l'intero corpo di Cristo si sarebbe stagiato contro il cielo, mentre il pittore volle così conficcarlo idealmente in terra, coi piedi inchiodati e sanguinanti all'esatta confluenza dei crinali montuosi, davanti a una Gerusalemme turrata e larvale, sotto un cielo greve, su cui balenano pallide lame di luce serale. Uno dei punti di forza di questa *Crocifissione* è il suo carattere così terragno, di cruda immanenza, ottenuto anche grazie all'invadenza della vallata scura e boscosa entro cui si pone, di contro alla luminosità del proscenio a marmi rosa e grigi, bagnato dalla luce trascorrente, dalla luce vera del giorno. Il salto di proporzioni con i vicini boschetti, dipinti ancora come avrebbero fatto Gentile da Fabriano o Pisanello, propone provocatoriamente una congiunzione fra mentalità opposte, media l'antico col moderno, ma non sminuisce l'impatto spazialmente potente dell'arco trionfale, cornice illusionistica coinvolgente per suscitare una meditazione tutta interiore.

Dove ha luogo la Crocifissione? In una vallata desolata o entro un'architettura illustre? Questa è la sublime ambiguità della tavola giovanile di Foppa. In tale ambiguità si gioca allora la proiezione dal piano narrativo a quello della meditazione

⁸ M. Dalai Emiliani, *Per la prospettiva "padana": Foppa rivisitato*, in "Arte lombarda", XVI, 1971, pp. 117-136.

esemplare, entro cui si può giustificare la curiosa scelta di inserire i due ladroni. Nelle foto non è sempre così evidente, dal vero sì: i due corpi di Disma (il buon ladrone) e di Cristo sono di colorito terreo, e infatti anche il primo ha gli occhi richiusi e il capo piegato sul petto, è già trapassato (e già redento, *in extremis*, perché il capo è alonato di raggi dorati, non consueti per la sua iconografia). Il corpo di Gesta (il cattivo ladrone) è invece diversamente irrorato di sangue, ancora ribollente di vita, colpito da una luce viva e drammatica, financo nel capo che si torce, con gli occhi stravolti e il diavoleto in agguato, da vicino appare impastato con pennellate brevi e rotte, intrecciate come un bozzolo, fino alle strisciate di biacca sugli zigomi, sul labbro superiore, sul naso, sulle palpebre gonfie (fig. 5). Una qualità incandescente che contrasta con la penombra grigia in cui affonda il corpo di Disma o lo stesso volto di Cristo, composto in una nobiltà che rammenta direttamente il Cristo bronzeo di Donatello, realizzato fra 1444 e 1449, issato sul tramezzo della basilica del Santo. L'opposizione fra i due ladroni è poi sottilmente accentuata perché le tre collinette su cui sono affondate le croci sono variamente scalate e quella di Gesta è più avanzante, così che il suo corpo è sbalzato e offerto alla luce più viva, e il legno stesso è di proporzioni leggermente maggiori rispetto a quello della croce di Disma (errata era allora la ricostruzione prospettica di Giuseppe Lombardi, in Wittgens [1950], p. 45, che metteva le croci dei due ladroni sulla stessa linea).

Il senso struggente e fuggevole dell'ora che passa, il luminismo e il pittoricismo di Vincenzo Foppa non si perdono nell'accidente, ma sono governati da una serrata disciplina concettuale mirante a sostanziare figurativamente alternative drammatiche e direi quasi esistenziali. Quando mai il contrasto fra i due ladroni e tra il loro destino, giocato sul filo di lana del pentimento avvenuto o mancato, è stato tradotto in figura in maniera così efficace e bruciante? Al punto da divenire il tema di fondo del dipinto, lo spunto più coinvolgente che viene offerto al riguardante e devoto. Una riflessione intensa sull'alternativa drammatica fra salvezza e perdizione.