



Editrice Stamparte: dir. red. amm. pub.: 40124 Bologna - via Morandi, 4 tel. 051580736 - fax 051582414

Direttore responsabile: Arrigo Quattrini

Carte d'arte *on-line* (www.cartedarte.it) - 020302

Vincenzo Foppa. Un protagonista del rinascimento.

a cura di Giovanni Agosti, Mauro Natale e Giovanni Romano

Brescia, santa Giulia, Museo della Città

3 marzo - 2 giugno 2002 (prorogata fino al 30 giugno 2002)

La mostra di Vincenzo Foppa a Brescia si presenta con precise novità programmatiche di metodo e conduzione: un catalogo montato per aiutare la fruizione della mostra, con testi rigorosamente prodotti da ricercatori scelti dai curatori, per eliminare per quanto possibile incoerenze e contraddizioni, e un allestimento chiaro e scandito, accompagnato da efficaci didascalie introduttive. Perché, allora, l'esposizione lascia alcuni insoddisfatti e gli storici dell'arte in particolare?

La ragione principale non dipende dalle modalità di organizzartene, ma dai materiali stessi: le opere di Foppa esposte sono per gran parte di piccolo formato e malridotte nella conservazione, frammenti di organismi in gran parte perduti. Il vero disastro nella vicenda del pittore è la quasi totale distruzione della sua opera. Questo è il dato da cui si parte e andava dichiarato a chiare lettere a inizio di percorso. L'opera del pittore bresciano non ha attraversato il tempo perché non ha avuto l'ombrello protettivo di una fortuna critica che la salvaguardasse. Che malgrado questo Foppa rimanga un protagonista della storia dell'arte, lo mostra lo stesso motivo della sfortuna di cui ha sofferto. Il pittore ha egemonizzato una stagione dell'arte nell'unica regione italiana rimasta priva di una specifica storiografia artistica, la Lombardia. Ma ogni opera sua di cui ci rimanga ricordo e ogni documento che ci parli di lui dicono che, dai primi anni Sessanta del Quattrocento e per oltre trent'anni, egli è stato il portavoce visivo della dinastia ducale degli Sforza.

Dell'opera di Foppa restano i brandelli salvati dall'alluvione che ha squassato la Lombardia del potere, l'aristocrazia che la rappresentava con le sue memorie civili e monumentali. Così non ci resta niente di quello che il pittore aveva realizzato nell'Ospedale Maggiore di Milano, quasi niente della cappella di San Lorenzo nel Duomo di Genova (il luogo devozionale più importante della città), pochissimo della decorazione del Banco Mediceo di Milano, niente di ciò che era stato realizzato alla Certosa di Pavia e di quello che era stato fatto nel Castello di Pavia (tutti luoghi del potere ducale di Milano e dei tenitori ad esso alleati). E quali cicli in chiese di Pavia e Milano, di Liguria e Lombardia, sono andati perduti? Cosicché dell'opera e del ruolo di Foppa rimangono testimonianze eloquenti solo la Cappella Portinari a Sant'Eustorgio e le vetrate del Duomo di Milano.

Al ruolo storico giocato dal pittore corrisponde un preciso equivalente stilistico: è l'identità di pittore che va precisata dopo le celebri righe di Roberto Longhi del 1929 che lo collocavano tra gli apripista del naturalismo lombardo e occidentale, aperture fenomenali ma prosciugate per lo strauso e le deduzioni meccaniche. Quindi se il campo di formazione del bresciano resta la pittura tardogotica viva ed energetica praticata nella valle Padana da Gentile da Fabriano a Jacopo Bellini, dai Vivarini di Murano a Giovanni da Modena, via via fino a Pisanello e Domenico Veneziano, si rivela importante, ma non nella maniera deterministica definita dalla mostra, l'incontro con Donatello a Padova. Nel suo linguaggio, dalle materie ai pigmenti ai modi di trattarli, il pittore resta fino alla fine artista tardogotico. Il realismo prospettico toscano viene da lui inserito in un esame delle apparenze fenomeniche che non raggiunge mai un punto unitario e selettivo di sintesi, ma si fissa in ogni emergenza materica o luministica per ricavarne una genesi autonoma e interna di

vitalità. Le carni dei visi e dei corpi rivelano una penetrabilità alla luce che le rende trasparenti ed elastiche. Le materie dei tessuti, i loro colori e le decorazioni, i ricami e gli ori, sono fenomeni di seduzione visiva da portare a sempre nuove evidenze e accordature. Anche le architetture, i pavimenti istoriati, i gradini dei troni e le cornici e i soffitti e i tappeti appaiono entità individue da penetrare nella loro capacità di seduzione e mettere in luce nella loro sontuosità.

Ciò stabilito, un piccolo dipinto come la Madonna col Bambino degli Uffizi diventa una dimostrazione del vitalismo immanente al mondo fenomenico dove ogni elemento agisce e formicola, incapace di fissità, dal cuscino su cui poggia il Bambino al vassoio di ciliege saporose; delle pagine in moto del libro sfogliato al violino impugnato dall'angelo; dalla tenda inforcata come un mantello al mobile del fondo; dal vaso sulla finestra alla luce di tramonto che penetra nella stanza spargendo barbagli sul soffitto. Bisogna forse aspettare L'Annunciazione di Lorenzo Lotto a Recanati per trovare un dipinto che sbrigli sulla superficie una paragonabile carica energetica. Una volta definito lo stile di Foppa, occorre spiegare perché, in tutto il suo svolgersi, esso non si fonda mai con i caratteri Veneti, fiorentini, ferraresi o fiamminghi, mantenendo ben nette autonomia e differenza. Il terreno d'azione di questa autonomia, la Lombardia, e la durata e le conseguenze, sono la forza del fenomeno Foppa e del suo peso nella storia dell'arte. Per questo motivo gli affreschi della Cappella Portinari non vanno letti in chiave prospettica e fiorentina, ma percepiti in tutta l'emergenza cangiante di luce e individualità del colore che offrono. Perciò ancora la papa Botticella, l'unica rappresentazione dinastica lombarda ufficiale rimasta di mano del pittore, va considerata nella sua importanza iconografica imprescindibile. Così bisogna decifrare la solennità della rappresentazione, nell'inesorabile organismo del soffitto dipinto a ciclo stellato, innanzitutto, che è la chiave per inquadrare il resto, con quel gancio al centro che vale un'invenzione di Otto Dix, di un Sironi o un Morandi degli anni Venti. Ora non è possibile accettare una datazione a metà degli anni Sessanta per una invenzione di questa forza e il suo spostamento agli anni Ottanta vale per la ricostruzione dell'intera vicenda professionale del pittore e del suo ruolo nell'arte lombarda. Ruolo del resto riscontrabile nelle riprese da questo e altri modelli nell'arte lombarda, in Zenale e altri, che in mostra sarebbero state preziose per capire il ruolo guida di Foppa nel suo territorio di influenza.

La mostra chiude spettacolarmente con le ante d'organo di Moretto e Ferramola per il Duomo di Brescia, quasi contemporanee all'ultimo dipinto di Foppa, e con tre tele di Moretto che si inoltrano progressivamente verso la sua "maniera grigia", volendo suggerire che l'eredità del pittore bresciano, attraverso un percorso carsico, si sia trasferita nel naturalismo del grande bresciano del Cinquecento. E' un'indicazione che ricorda le proposte di uno scritto giovanile di Longhi, le "cose bresciane del Cinquecento", ma risulta fuorviante. Per una città come Brescia, sempre più inserita nel raggio d'influenza culturale di Venezia e dimentica della figura gloriosa del suo cittadino del secolo precedente, un'altra città è rimasta a lungo fedele a Foppa, Milano. Lo ha fatto richiedendo a Cinquecento inoltrato repliche di prototipi del pittore bresciano e continuando a riproporne gli esiti stilistici aggiornati alle novità subentrate. Lo ha fatto con Zenale, Bergognone, Luini e Gaudenzio fin entro gli anni Quaranta, ma ancora con Lomazzo nella cappella Foppa (fatidico e felice caso di omonimia) nella chiesa di San Marco a Milano verso il 1570, a un secolo esatto dalla pubblicazione degli affreschi della cappella Portinari.

Dario Trento