

32. Vincenzo Foppa  
(Bagnolo Mella, Brescia, tra il 1427 e il 1430;  
Pavia, documentato dal 15 maggio 1458 -  
Brescia, morto tra il 31 maggio 1515 e il 16 ottobre 1516)  
*I tre crocifissi*  
1450, 6 aprile (oppure: 1456, aprile)

#### Scheda storico-artistica

Il dipinto si trova su una tavola di pioppo, molto ben conservata e probabilmente dello spessore originale (non si vedono al *verso* gallerie di tarli affioranti), ridotta però lungo tutti e quattro i lati: in misura minore sui bordi verticali e su quello superiore (sui quali si vede ancora lungo i margini la cresta della gessatura, di raccordo con la cornice originale perduta), e in misura più consistente sul bordo inferiore, dove un taglio irregolare è arrivato a eliminare una striscia – probabilmente di qualche millimetro – della superficie pittorica. Al *verso* si osservano sul legno numerosi graffi e leggere abrasioni, poi due cartellini incollati con il numero 284 (inventario del 1912) e uno col numero 40 (inventario del 1958), un altro con il timbro dell'Accademia Carrara e infine due relativi a mostre: *La pittura bresciana del Rinascimento* (1939) e *Kunstschätze der Lombardei* (1948); in relazione

a quest'ultima è il timbro rotondo, direttamente sul legno, della dogana svizzera. Sul legno restano anche tracce di ceralacche rosse, che erano utilizzate nell'allestimento ottocentesco dell'Accademia Carrara per collegare con nastri il dipinto alla cornice (come è attestato da rare foto d'epoca, conservate presso il museo), forse per ragioni di sicurezza.

La notissima scena dipinta illustra il momento della Crocifissione di Cristo, inchiodato a un'alta croce tra i due ladroni, a loro volta legati alle croci: uno dei due ha l'aureola, mentre l'altro è aggredito da una mostruosa creatura diabolica, secondo il racconto del solo Vangelo di Luca, che narra della redenzione del primo e, implicitamente, della dannazione del secondo (cap. 23, vv. 39-43). L'episodio è inquadrato in primo piano da un arco romano, su colonne con capitelli corinzi poggiate su plinti quadrangolari che formano una sorta di slargo in un contesto urbano, del quale

*tecnica/materiali*  
tempera su tavola

*dimensioni*  
69 × 38,8 cm

*iscrizioni*  
sui due plinti in pietra grigia alla base dell'arco: a sinistra «M·CCCC·LVI DIE·/MENSIS/APRILIS»; a destra «VINCE[N]/CIVS BRI/[X]IE[N] S[I]S/PIN[X]IT»; sulla tabella della croce «YH[ESUS]·R[EX]»

*provenienza*  
legato di Giacomo Carrara, 1796

*collocazione*  
Bergamo, Accademia Carrara  
(inv. 58AC00040)

*scheda storico-artistica*  
Giovanni Valagussa

*relazione di restauro*  
Barbara Ferriani

*restauro*  
Barbara Ferriani

con la direzione di Laura Paola Gnaccolini (Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Milano), Giovanni Valagussa (Accademia Carrara)

fanno parte i due parapetti sui cui si trovano le iscrizioni con la firma e la data. La centina dell'arco è affiancata in alto da due busti con corone d'alloro in capo, di profilo entro clipei, e chiusa lungo il margine superiore da un fregio a dentelli in prospettiva. La struttura all'antica che è stata pensata dall'artista con questa forma mi sembra trovi riscontri assai puntuali nell'Arco di Augusto a Rimini: un luogo che Vincenzo Foppa poteva forse aver visto dal vero, o conoscere grazie a disegni. In effetti là i due busti entro clipei sono posti in posizione frontale, mentre nel dipinto sembrano piuttosto dipendere dalle raffigurazioni imperiali di profilo sulla monetazione romana. Alle spalle dei crocifissi si apre un profondo paesaggio con montagne scoscese e vegetazione, che sfocia sullo sfondo verso una zona più aperta, dove si distinguono due città arroccate su colli e cinte da mura, all'interno delle quali si osservano vari edifici di carattere medioevale come una

*indagini*

Barbara Ferriani s.r.l. (indagini in fluorescenza ultravioletta); Thierry Radelet (indagini riflettografiche con fotocamera digitale, indagini radiografiche, indagini in fluorescenza X); Thierry Radelet, Barbara Ferriani s.r.l. (indagini in falso colore); Laboratorio fotografico Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le Province di Bergamo e Brescia: Roberto Giuranna (indagini riflettografiche con scanner ad alta risoluzione); 3D Survey Group, Dipartimento ABC - Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito, Politecnico di Milano: Francesco Fassi, Cristiana Achille, Luca Perfetti, Fausta Fiorillo (rilievo tridimensionale e georeferenziazione delle indagini multispettrali)

cattedrale gotica, torri e campanili. Se la suggestione riminese ha senso, entrambe – ma specialmente la più lontana – potrebbero ricordare lo scorcio ripido della Rocca di San Marino.

Tutta la struttura architettonica dell'arco è studiata nella sua formulazione prospettica con un accuratissimo reticolo di incisioni effettuate sulla gessatura e ben visibili a luce radente, che tracciano sia le linee ortogonali, sia quelle di fuga; un lavoro di riga e compasso che Foppa ha condotto con un impegno che pare addirittura più ricco di elementi rispetto a quello che poi ne è il risultato nella resa pittorica. Si resta stupiti al contrario di come un'ideazione così originale, potentemente unitaria e indimenticabile, sembri avere avuto davvero una fortuna rara e ritardataria nell'immaginario figurativo di area padana: l'eco più immediata dell'arco con i due busti clipeati è probabilmente nelle due arcate che inquadrano l'*Annuncia-*



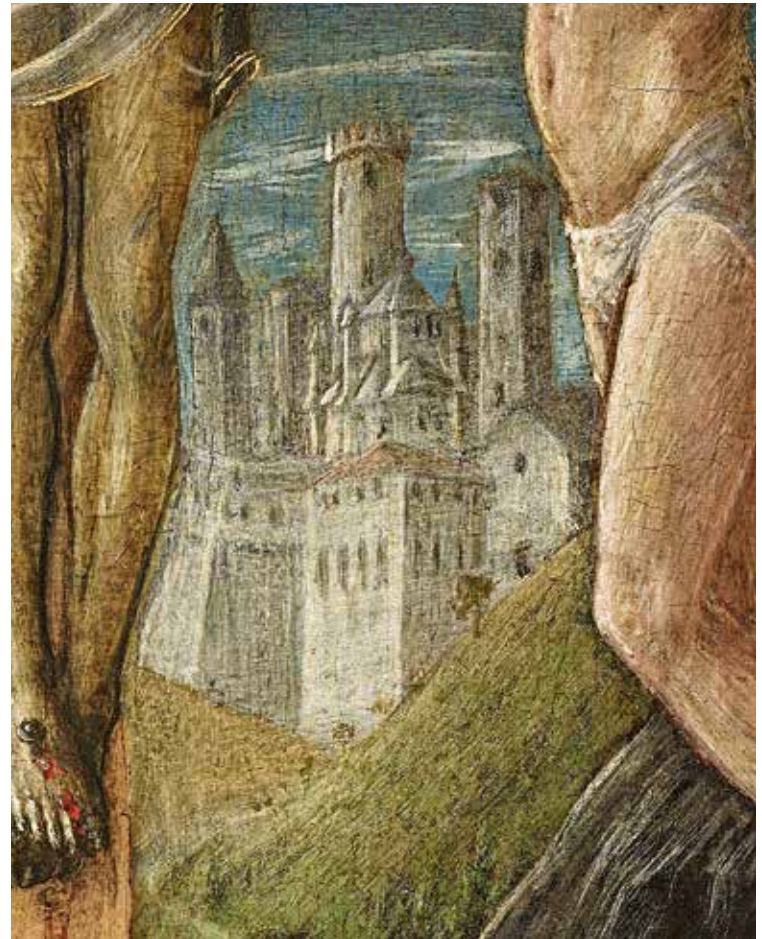
*Dopo il restauro*



*Prima del restauro*

zione negli affreschi di Giovan Pietro da Cemmo nella chiesa di San Rocco a Bagolino (1483-1486), dove si ha però la percezione di una trasposizione indebolita e più incline a divagazioni decorative; mentre il pavimento con i due plinti quadrangolari e le balaustre ritorna piuttosto fedelmente nell'ambientazione di un piccolo *Sant'Antonio da Padova* (Bergamo, Accademia Carrara, inv. 58AC00041, discusso tra Giovan Pietro da Cemmo

e Alessandro Pampurino, ma ora proposto per Paolo da Caylina il Vecchio, verso il 1485-1490). Se la lettura della firma in relazione a Vincenzo Foppa, bresciano, come autore dell'opera non ha suscitato particolari questioni, più complesso è il problema che riguarda la comprensione della data. Infatti, l'interpretazione più corrente dell'anno come «1456» lascia un proseguito enigmatico, cioè «giorno del mese d'aprile». Sicuramente



*Dopo il restauro, particolare con la città sullo sfondo*

risulta molto più di buon senso la lettura come «1450, sesto giorno del mese d'aprile», che oltretutto corrispondeva in quell'anno al lunedì dell'Angelo (AGOSTI 1990, pp. 86-87 nota 13), cioè al giorno dopo la Pasqua cristiana; il che potrebbe essere interpretato come un ulteriore riferimento alla data della Crocifissione, avvenuta il giorno dopo la Pasqua ebraica (ROMANO 2003, ed. 2011, pp. 33-34). Non conosciamo la destinazione originaria, né le vicende più antiche del dipinto che riappare per la prima volta in una lettera del 18 luglio 1764, scritta da Giacomo Carrara a monsignor Giovanni Bottari: «Ho comprati alcuni quadri [...] ma quello, per cui le do parte di questa compra, è un quadro in tavola di Vincenzo Foppa, che rappresenta Cristo in Croce co' due ladroni a' lati, che vedon fuori d'un arco ben archi-

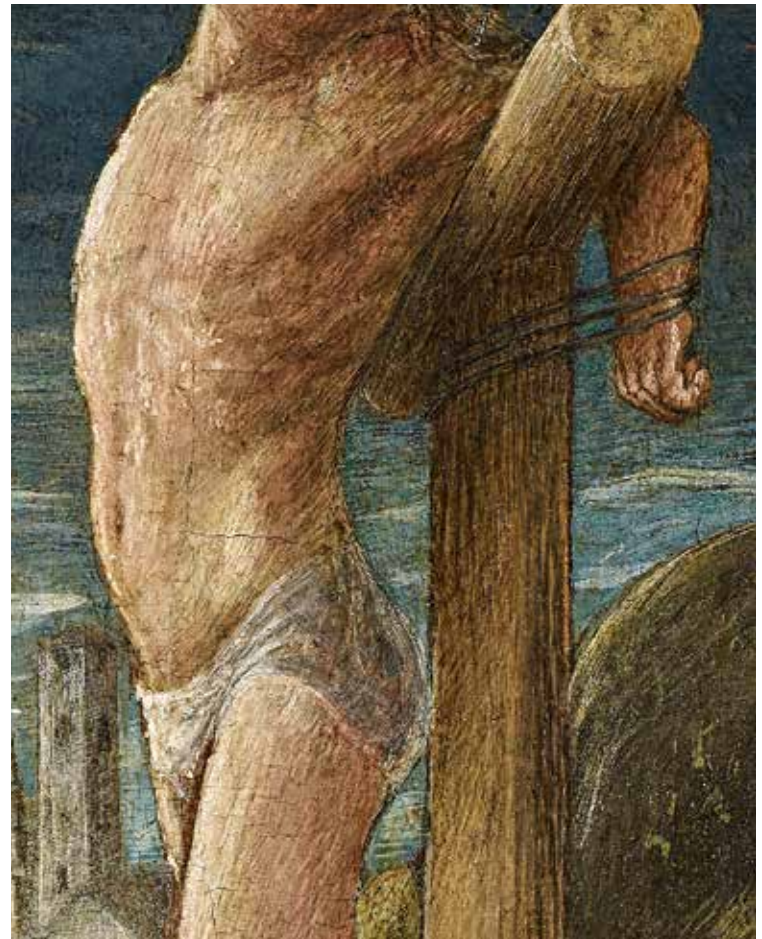
tettato, e tirato rigorosamente di prospettiva, e ornato di bassirilievi, e teste di chiaroscuro d'Imperatori situati ne' riquadri» (BOTTARI 1764, lett. CCVII). Da quel momento in avanti diviene uno dei capolavori più celebri e più citati della collezione bergamasca, che dal lascito del 1796 (vedi BORSETTI 1796; nell'inventario del legato Carrara questo dipinto è ai ff. 11v-12r) costituirà il nucleo fondante della pinacoteca dell'Accademia Carrara. Tutta la vicenda critica è ora ripercorsa in modo puntuale da Marco Albertario nel nuovo catalogo dei dipinti del museo (ALBERTARIO 2018, cat. 81; a esso si rimanda per la discussione della bibliografia completa dell'opera). Si può ricordare però che l'eccellenza di questa immagine nella sua straordinaria modernità prospettica, oltre che in virtù della firma e della data, diviene il moti-



*Dopo il restauro, particolare con la vegetazione ai piedi della croce centrale*

vo di una fortuna vastissima, che ne fa una delle opere più note nella storia dell'arte: chiamata costantemente a testimoniare della ricezione nel contesto padano delle novità fiorentine dispiegate da Donatello nei rilievi dell'altare della Basilica di Sant'Antonio a Padova e divenute la fonte principale di un linguaggio aggiornato per i migliori artisti della generazione che si forma attorno a metà secolo. Una vicenda che non è possibile ripercorrere in questa occasione, ma che ovviamente assume ben altro significato se – come si accennava – la data si deve anticipare: «Diverso è se Foppa propose, sul 1450, quasi con le sole sue forze, una soluzione stilisticamente e qualitativamente così alta, isolata e rivoluzionaria; altra cosa se la realizzò nel 1456, a giochi ormai scoperti per quanto riguarda il rinnovamento umanistico della

pittura padana, promosso da Donatello e da Mantegna» (ROMANO 2003, ed. 2011, p. 39). Per ciò che concerne la situazione conservativa si devono fare i conti invece con una storia fatta di pochi accenni e di molti silenzi, sulla quale però l'intervento attuale getta nuova luce. Non sappiamo nulla sulle condizioni in cui Giacomo Carrara acquisì l'opera, ma si può ragionevolmente pensare che già a quell'epoca la tavola fosse rifilata sui bordi, come si è detto. Una nota di qualche rilievo è quella del Borsetti che nel già citato inventario del lascito Carrara (1796, f. 12r) trascrive le due iscrizioni, riportandole con un piccolo e fedelissimo disegno, ma aggiunge: le «seguenti lettere in due riparti come si vedono nel quadro stesso corrose e nella forma stessa come esistono». Se le lettere sono «corrose» potrebbe essere interessante



*Dopo il restauro, particolare con il torso del ladrone di destra*

un'altra osservazione, quella di Girolamo Marenzi, quando annota: «benché alquanto secco il S. Crocifisso tra li due ladroni merita però qualche riflesso per la diligenza con la quale fu eseguito da Vincenzo Foppa» (MARENZI, in *Guida di Bergamo* [1824, ms.], ed. 1985, p. 134); l'espressione «alquanto secco» infatti non è probabilmente a questo punto una connotazione stilistica, che pare in effetti poco pertinente per questo dipinto, ma piuttosto una constatazione sulla conservazione della superficie pittorica. Sta di fatto che nella prima generale campagna di restauri avvenuta in Accademia Carrara, negli anni 1835-1839 (a seguito dell'asta del 1835, con la dispersione della maggior parte dei dipinti e il conseguente riallestimento dell'esposizione), troviamo indicata anche quest'opera tra quelle affidate per lavori da eseguire. La riconosciam

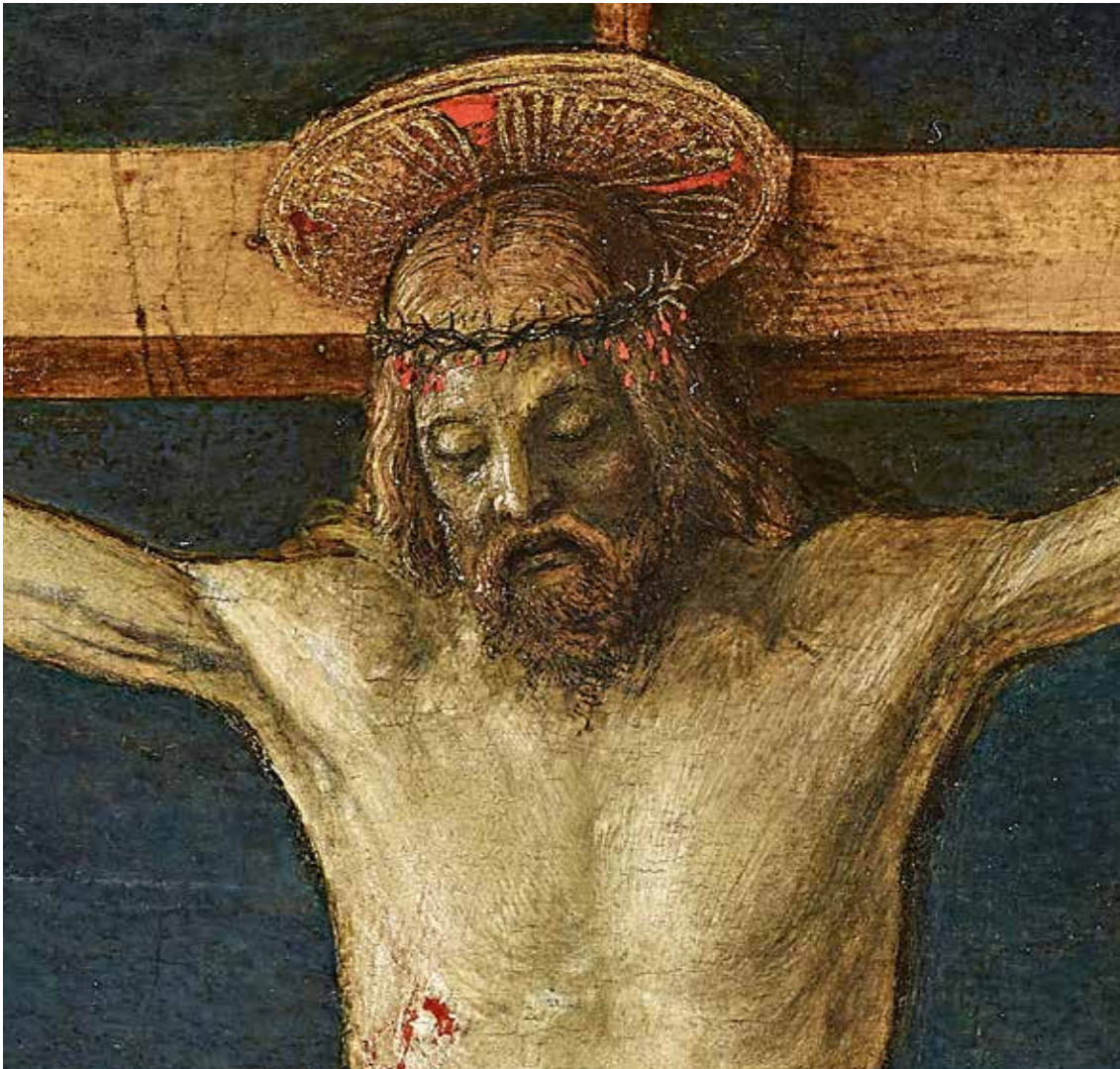
mo infatti in data 21 aprile 1838 nella «Nota seconda, quadri assegnati a Sig. Deleidi da restaurare dal N.S. C.° Lochis', al numero 7, indicata come "Crocifisso, con i due ladroni in tavola 1839"» (Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 31, fasc. 360, nel quadernetto riassuntivo che registra alcuni elenchi di restauri, p. 17; vedi anche GIANNINI 1988, p. 92). Non si desume affatto, ovviamente, da questo laconico *item* di che intervento si trattasse. È molto probabile che possa vedere il dipinto a lavori appena conclusi l'incisore che realizza le illustrazioni per la *Storia della Pittura Italiana* di Giovanni Rosini (ROSINI 1841, tav. s.n. tra le pp. 210 e 211), il quale non sembra però così attento, tanto che compie un errore difficilmente spiegabile, invertendo destra/sinistra la posizione delle scritte sui due plinti. Una svista che viene ripresa



*Dopo il restauro, particolare con la firma*



*Dopo il restauro, particolare dell'arco con il clipeo di destra*



*Dopo il restauro, particolare con il volto di Cristo*

allo stesso identico modo da Giovanni Battista Cavalcaselle nel suo disegno dei *Tre crocifissi* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2032 [= 12273], fasc. XVIII, f. 22r), rivelandoci quindi che lui stesso disegnava sulla base delle incisioni di Rosini (come mi fa notare Giovanni Agosti, che ringrazio per questa segnalazione). Tra le moltissime annotazioni scritte che circondano come d'abitudine il suo disegno, Cavalcaselle non pare però rilevare nulla che riguardi problemi di conservazione – o di recente restauro, come dovrebbe essere – e si sofferma soprattutto sulla segnalazione dei colori e sulla evidenziazione di molti dettagli, notando la tecnica che è «Tempera grassa e ricca». Quando ne scriverà nella *History of Painting*, i termini saranno sostanzialmente gli stessi, ma con qualche sfumatura più negativa: «There is something of miniature in the distance, the tempera where it is preserved, of fluid but stiff impasto. The outlines are mostly retouched» (CROWE, CAVALCASELLE 1871, II, p. 3 nota 2). Il dipinto con ogni probabilità non era stato più toccato da allora (vedi sempre la vicenda critica tracciata da ALBERTARIO 2018, cat. 81), lasciando quindi l'intervento di Marco Deleidi così come

era stato compiuto nel 1839, con la sua verniciatura finale trasparente vistosamente pigmentata di un tono ambrato; e ulteriormente scurita nel tempo dalla luce e dalla polvere. D'altronde non si conosce molto di questo personaggio, ma abbastanza per sapere che in Accademia Carrara gli vengono affidati diversi altri restauri, sempre negli anni 1835-1839 (Accademia Carrara, Archivio Commissaria, b. 31, fasc. 360). Era il fratello maggiore del noto paesista Luigi Deleidi detto Nebbia, e «era anch'egli pittore, benché oggi non se ne conosca opera alcuna [...] nato a Bergamo in parrocchia S. Alessandro in Colonna il 26 apr. 1780, sposò il 3 ag. 1818 [...] Anna Maria Barachetti, di professione cucitrice dalla quale ebbe diversi figli [...] il 4 ag. 1828 acquistò dalla nobile Paola Carrara la casa con orto posta in contrada di Rocca n. 389 [...] colpito da paralisi, si spense il 17 marzo 1843» (CAPRARA 1988).

Nel corso dei restauri realizzati negli ultimi anni in Accademia Carrara sono stati rivisti almeno due degli interventi più significativi da lui realizzati: sul *Polittico di Scanzo* di Bartolomeo Vivarini e sulle tavole del *Polittico del Romacolo*, assegnato al cosiddetto Maestro del Romacolo, nell'ambito della bottega dei Marinoni. In entrambi questi casi, pur senza poter qui entrare nei dettagli, si è scoperto come Marco Deleidi fosse incline a ridipinture piuttosto generose sulle parti mancanti o deteriorate: a volte integrando e ricostruendo, come nel *Polittico di Scanzo*; a volte intervenendo con una vera e propria nuova stesura di colore su buona parte delle campiture – anche dove non era necessario – come nel caso del *Polittico del Romacolo*. Sul *Tre crocifissi* di Foppa, con grande sorpresa, fino dall'inizio è stato possibile verificare questa stessa situazione: con una diffusa velatura su quasi tutte le campiture, che era stata talmente ben mimetizzata da sfuggire agli sguardi di generazioni di storici dell'arte. La facilità di rimozione di questa nuova stesura,

che essendo a vernice si scioglieva immediatamente, è stata il motivo di una grandissima cautela iniziale nell'avanzamento della pulitura. Messo in atto un primo intervento di abrasione a secco della vernice trasparente superficiale – anche per verificare l'equilibrio cromatico complessivo senza la patina della verniciatura ingiallita – si è proceduto alla progressiva rimozione dei diffusi rifacimenti, al di sotto dei quali la pittura originale era perlopiù in buone condizioni di conservazione. Si possono oggi leggere in una materia assolutamente più nitida sia i passaggi chiaroscurali vividi dei torsi muscolosi dei tre crocifissi, non più 'lisciati' dalla patina ambrata, sia le foglioline di una vegetazione aguzza, non più sfumata in un addolcimento atmosferico di gusto ottocentesco, sia i contorni taglienti e a forte contrasto tra i profili delle montagne, non più 'pittoricamente' occultati dal verde morbido di una generica vegetazione illuminata da liquidi tocchi chiari. In sintesi si può probabilmente dire che si è cautamente eliminata in questo lavoro, sotto alla vernice trasparente superficiale ingiallita, quella sorta di sfocatura di gusto ottocentesco che serviva – agli occhi di allora – a rendere meno 'corrosa' e 'secca' la superficie del dipinto. Tornando oggi a poter vedere la materia pittorica originale: il che non è poco.

#### Bibliografia

ALBERTARIO 2018, cat. 81.



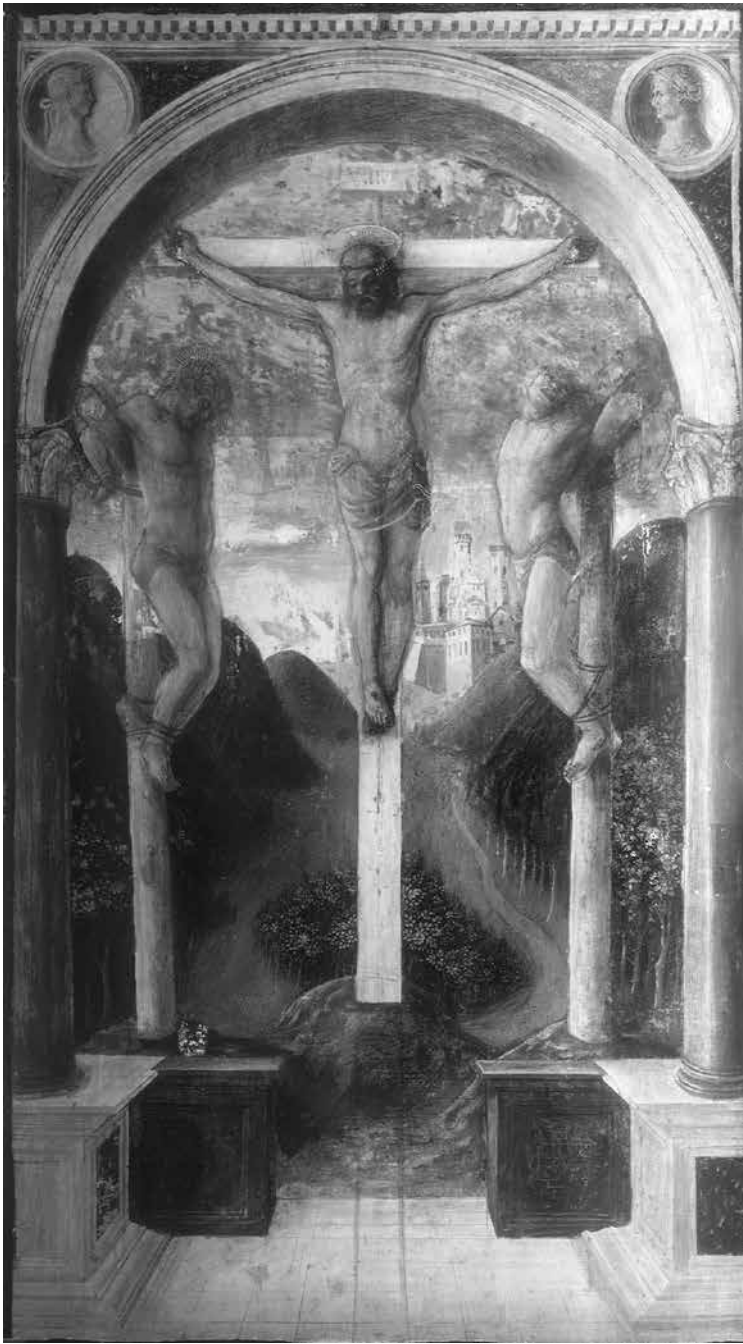
1. Prima del restauro, fluorescenza ultravioletta

#### Relazione di restauro

Quando il dipinto è giunto presso il nostro laboratorio, la superficie era offuscata da uno spesso strato di vernice notevolmente imbrunita che non permetteva la corretta lettura dei valori cromatici originali. La tonalità bruno/ambrata, che all'esame con la luce di Wood presentava una forte fluorescenza giallastra, sembrava imputabile non solo ai processi fotochimici di

ossidazione della resina, ma anche all'utilizzo di una vernice pigmentata che era stata probabilmente applicata, come usuale nel passato, per conferire un equilibrio tonale alla superficie pittorica al termine di un intervento di restauro.

Benché all'esame con la luce di Wood si rilevassero solo piccole reintegrazioni pittoriche, principalmente sul crocifisso centrale e sull'arco romano, l'esame ravvicinato, eseguito con l'ausilio del



2. Prima del restauro, riflettografia con fotocamera digitale

microscopio ottico, evidenziava diffuse reintegrazioni pittoriche sottostanti la vernice e localizzate in corrispondenza degli incarnati – in particolare del corpo del Cristo dove il *ductus* pittorico appariva assai differente rispetto ai due ladroni – e della parte centrale del paesaggio. In queste zone si rilevavano impoverimenti delle stesure pittoriche e, a tratti, l'affiorare del disegno preparatorio sottostante.

Nel cielo, nel paesaggio e nella vegetazione, le stesure pittoriche apparivano invece molto compatte e quasi del tutto prive della fine cretatura rilevata nelle altre campiture. A un'analisi a luce radente, inoltre, si evidenziavano, in particolare nel cielo, dislivelli che sembravano indicare la presenza di una stesura sottostante molto compromessa, della quale rimanevano solo pochi residui di colore originale.



3. Prima del restauro, infrarosso falso colore

Le indagini diagnostiche preliminari al restauro (figg. 1-4, 8, 10), ossia riprese in fluorescenza ultravioletta (UVF), indagini radiografiche (RX), riflettografiche (IRR) – con fotocamera digitale e con scanner ad alta risoluzione – e in falso colore (IRC), hanno confermato che il cielo originale, molto danneggiato e lacunoso, era stato completamente ridipinto. Per quanto riguarda invece la parte del

paesaggio e della vegetazione, la presenza di una stesura realizzata con pigmenti a base di rame e ferro, non ha permesso in questa prima fase di appurare lo stato delle campiture originali sottostanti. Per verificare la reale entità dei danni che il restauro precedente aveva voluto occultare, si è pertanto deciso di procedere a saggi di pulitura nelle zone che apparivano più problematiche (figg. 5-7). Nel



4. Prima del restauro, radiografia

cielo, ad eccezione della piccola striscia posta sopra il paesaggio dove la città turrita sulla sinistra era stata completamente ridefinita, affiorava una preparazione di colore blu scuro con piccoli residui del colore originale, confermando che i dislivelli rilevati sia a occhio nudo sia con le indagini IRR e IRC corrispondevano effettivamente a lacune di colore. I saggi effettuati nella parte superiore della monta-

gna posta sulla sinistra e ai piedi della croce del ladrone mettevano in luce una preparazione grigiognera priva della definizione finale dei dettagli paesaggistici. Solo nel cespuglio sulla destra affioravano tracce più consistenti della stesura originale; le ampie ridipinture, così come le reintegrazioni pittoriche, erano state eseguite con colori a vernice la cui solubilità risultava del tutto simile a quella della ver-

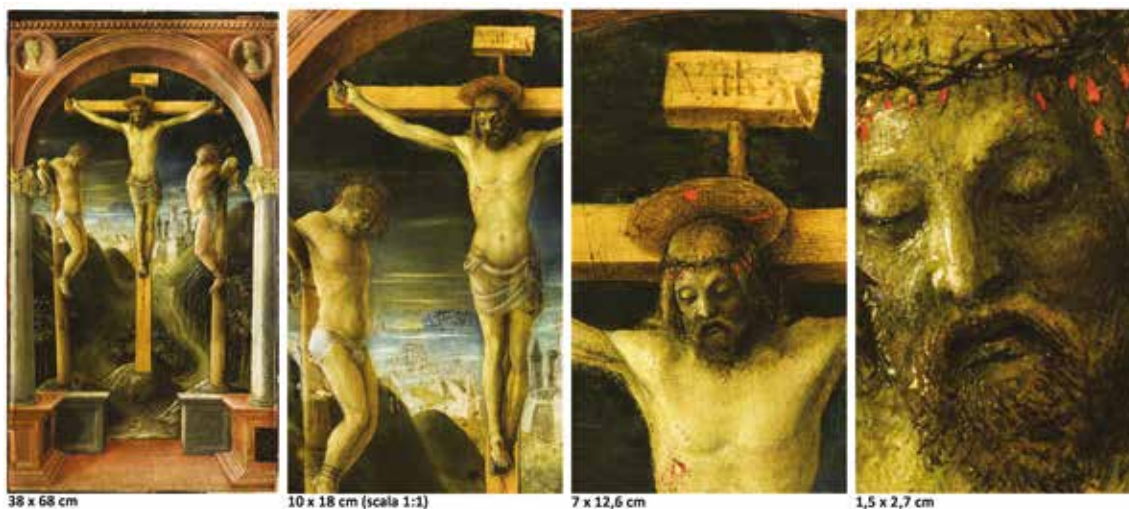


5. Durante il restauro, saggi di pulitura

nice non originale e pertanto non riconducibile a un film pittorico di natura proteica e/o oleosa. Questa situazione, anomala per un dipinto i cui ritocchi apparivano a prima vista molto antichi, comportava che non sarebbe stato possibile procedere alla rimozione della vecchia vernice non originale senza contestualmente asportare anche le ampie ridipinture che interessavano tutto il cielo, le due città turrite, le montagne e la vegetazione. Considerata la difficoltà di appurare preventivamente l'entità dei danni subiti dalle stesure originali

e le ragioni che avevano portato a un intervento così invasivo, ci siamo interrogati sull'opportunità di procedere all'intervento di pulitura. Era auspicabile procedere alla rimozione di un restauro ormai storicizzato senza essere sicuri di ritrovare una stesura originaria ancora leggibile? Era più opportuno invece conservare le tracce delle trasformazioni subite nel tempo? Si è deciso di procedere a ulteriori indagini storico-artistiche, archivistiche e scientifiche; comparando i risultati delle ricerche sui restauri riportate negli archivi dell'Acca-





6. Durante il restauro, ortofoto del quadro, dalla visualizzazione d'insieme a quella di dettaglio massimo (scala d'ingrandimento circa 7:1 a monitor)



7. Durante il restauro, particolare di un saggio di pulitura

demia Carrara e i risultati delle indagini puntuali in fluorescenza a raggi X (XRF), realizzate sia sui frammenti originali emersi in corrispondenza dei saggi di pulitura sia sulle ridipinture, è stato possibile

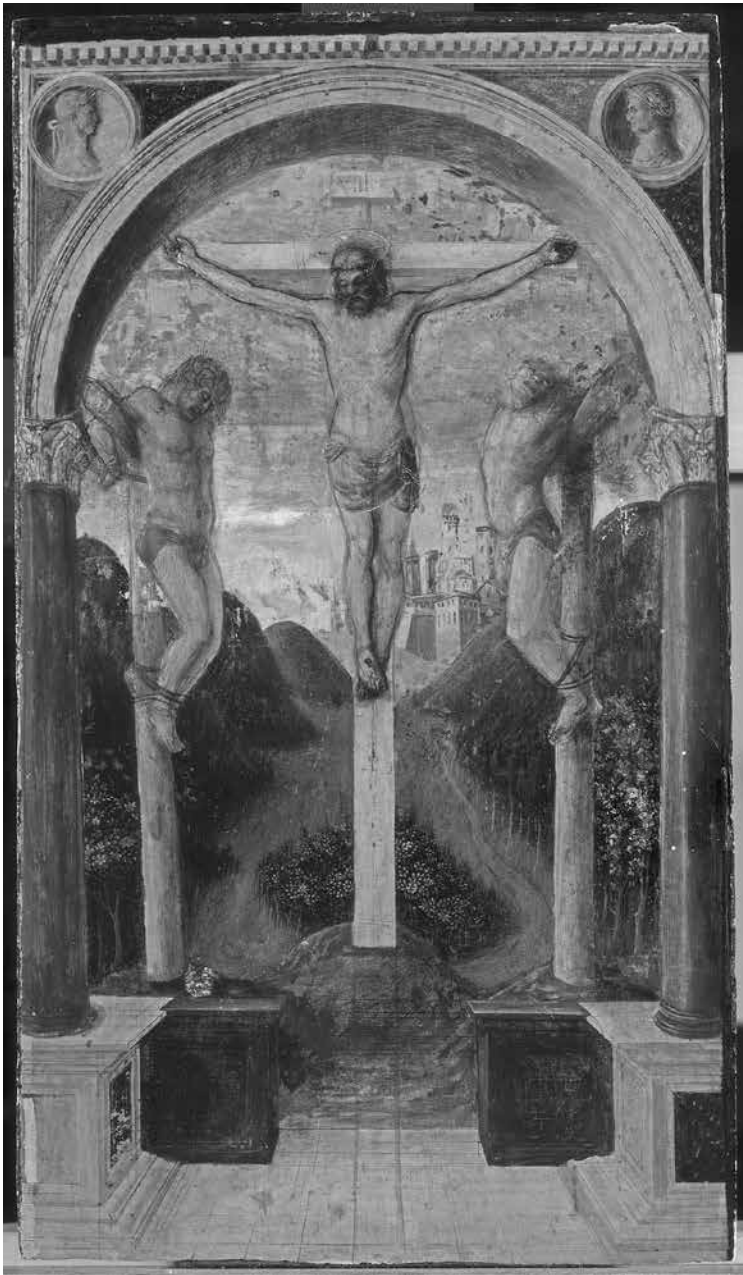
avanzare l'ipotesi che l'intervento di rifacimento fosse stato eseguito in occasione del restauro affidato nel 1839 dall'Accademia Carrara al pittore-restauratore Marco Deleidi, (Bergamo, Accademia Carrara,

Archivio Commissaria, b. 31, fasc. 360, nel quadernetto riassuntivo che registra alcuni elenchi di restauri, p. 17; vedi anche GIANNINI 1988, p. 92).

Tutti i pigmenti rilevati nelle zone

interessate da ridipintura tramite fluorescenza X (XRF) – Ca, Fe, Sr, Ba – sembrano infatti coerenti con quella data, in particolare la presenza del bario, non rilevata nella tavolozza originale dove era invece presente il bianco di piombo, e l'assenza di zinco e titanio, pigmenti bianchi introdotti rispettivamente dopo la seconda metà del XIX secolo e il secondo decennio del XX secolo. Come scrive Cavalcaselle nella *History of Painting* pubblicata nel 1871, già a quella data «the second panel bearing the name and the date of 1456 is less grimly unattractive though it has also suffered from age and retouching». Inoltre, «the cross between the thieves, of good proportion and suitable action, is coloured in blended liquid tones» (CROWE, CAVALCASELLE, 1871, II, p. 3), confermando che già allora il corpo del Cristo era stato ripintato seguendo il gusto ottocentesco, mentre «il capo del Cristo è venuto nero» (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2032 [= 12273], fasc. XVIII, f. 22r), come riportato nelle sue annotazioni a penna sulla litografia del Rosini. Nello stesso disegno indica «alberi antichi / tocchi grassi», ma quando ne parla nella *History of Painting*: «the landscape of tinted green relieved with yellow touches» (CROWE, CAVALCASELLE 1871, II, p. 3), l'accento ai tocchi gialli sembra indicare che già allora la tonalità delle lumeggiature era di intonazione ambrata.

Non essendo possibile ottenere maggiori indizi sul reale stato di conservazione delle stesure originali sottostanti le ridipinture con i metodi analitici utilizzati, si è deciso di effettuare un rilievo tridimensionale dell'opera (fig. 10), una sorta di carta geografica sotto forma di immagine fotografica, in grado di fornirci una precisa lettura bidimensionale dello spessore e del *ductus* delle pennellate, delle irregolarità e delle sovrapposizioni materiche. L'acquisizione, effettuata dal Dipartimento di architettura, ingegneria delle costruzioni e ambiente costruito del Politecnico di



8. Durante il restauro, riflettografia con scanner



9. Durante il restauro, dopo la pulitura



10. Durante il restauro, nuvola di punti di una porzione del dipinto 3D

Milano, è stata effettuata utilizzando una camera full frame Nikon D810 (7360×4912), con dimensione fisica del pixel di 4,9  $\mu\text{m}$  e un obiettivo 45 mm con una distanza di presa di circa 25 cm. Ciò ha permesso di acquisire 182 immagini con risoluzione di circa 0,03 mm, con una nuvola di punti di circa 100 milioni di punti e una risoluzione media di 0,07 mm. L'ortofoto (fig. 6) è stata creata utilizzando un piano, calcolato matematicamente, che interpola la nuvola di

punti densa che descrive la superficie del quadro, con una risoluzione nominale di 0,027 mm.

Comparando e sovrapponendo questo rilevamento alle indagini RX, IRR e IRC (l'operazione è stata condotta utilizzando un software GIS e una trasformazione polinomiale che ha deformato in modo opportuno le altre immagini – non metriche – ottenendo così perfetta sovrapposizione tra tutti i rilievi e permettendo una lettura contemporanea delle diverse analisi com-

piute), si è appurato che nella parte inferiore, ad eccezione delle lacune localizzate principalmente nella parte destra della vegetazione e sulla montagna in alto sulla sinistra, non si rilevavano discrepanze. Si poteva pertanto ipotizzare che in queste zone il rifacimento fosse stato dettato da ragioni estetiche, dalla necessità di uniformare una superficie compromessa da interventi di pulitura accordandola tonalmente alle reintegrazioni effettuate nelle altre zone (cielo), anziché da reali danni del colore originale.

Dopo un assottigliamento meccanico della vernice, che ha permesso di rimuoverla nella quasi totalità, lasciando residui solo all'interno dei dislivelli materici, ulteriori saggi di pulitura hanno evidenziato che il restauratore, probabilmente Deleidi, aveva ridipinto completamente le montagne e i cespugli ricalcando pedissequamente le stesure originali che apparivano compromesse solo in corrispondenza del cespuglio posto sulla destra, interessato da diverse lacune di colore e da vecchi rifacimenti a olio, e della montagna in alto sulla sinistra, sulla quale rimaneva solo la stesura di fondo di colore nero. I due brani con le città turrite ai lati del crocifisso centrale erano stati anch'essi ridefiniti, accentuando i passaggi tonali e i profili delle architetture, con modalità più consone allo spirito ottocentesco. Il cielo, invece, appariva fortemente compromesso e nella quasi totalità lacunoso. Si è pertanto deciso di procedere a una pulitura selettiva molto graduale, raggiungendo il livello della superficie pittorica originale dove appariva più conservata e lasciando invece la ridipintura, anche se alleggerita, nel cielo e nella montagna posta in alto sulla sinistra, in quanto la loro rimozione avrebbe messo in luce uno stato di conservazione molto compromesso e avrebbe reso necessaria una nuova ridipintura del tutto arbitraria.

Il recupero della quasi totalità delle stesure pittoriche originali, seppure in parte impoverite, ci ha permesso di individuare con mag-

giore precisione la tecnica esecutiva dell'artista. Come già evidenziato da Giovanni Valagussa (cfr. scheda storico-artistica nel presente catalogo), l'artista traccia sulla preparazione un dettagliato disegno esecutivo utilizzando sia l'incisione sia un tratto a pennello. Inizialmente esegue, con punta metallica e regolo, le linee di incisione che delineano la cornice architettonica – l'arco romano che poggia su colonne e plinti e il pavimento – e il crocifisso centrale. La costruzione spaziale ha come punto centrico un piccolo foro posto sulla croce al di sotto dei piedi del Cristo, e le linee di costruzione, che testimoniano di ripensamenti e aggiustamenti, appaiono visibili anche sotto le stesure finali. In un secondo momento definisce a pennello i due crocifissi laterali e, con tratti ripetuti e fluidi, i corpi dei due ladroni, del Cristo, i capitelli corinzi e i busti dei due imperatori posti nei medaglioni dell'arco romano. Gli unici ripensamenti sono visibili sul corpo del Cristo, dove si individua un diverso profilo della parte destra del busto e dei capelli. Seguendo i dettami della tradizione pittorica tardogotica, applica una preparazione blu scura per il cielo e quasi nera per le montagne e la vegetazione, che poi delinea, come descritto anche dal Cavalcaselle, con «tempera grassa e ricca» (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IV, 2032 [= 12273], fasc. XVIII, f. 22r). Nei carnati, che ora lasciano a tratti trasparire il disegno preparatorio, su una base chiara modula le anatomiche con una stesura verde liquida, su cui applica lumeggiature di biacca, velate di cinabro o di terra bruna. Una tecnica che testimonia come le convenzioni della cultura tardo gotica convivano con le innovazioni introdotte nella seconda metà del XV secolo.

## Bibliografia

1764

G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma 1754-1773, IV, 1764.

1796

B. BORSETTI, *Catalogo delli quadri esistenti nella Galeria del nobile signor conte Giacomo Carrara sita nel Borgo S. Tomaso*, Bergamo 1796, ms., Accademia Carrara, Archivio Commissaria, senza segnatura.

1841

G. ROSINI, *Storia della Pittura Italiana esposta coi monumenti*, 8 voll., 1839-1847, III, 1841.

1871

J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A history of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 2 voll., London 1871.

1939

F. LECHI, G. PANAZZA, *La pittura bresciana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, Palazzo della Pinacoteca comunale Tosio-Martinengo, maggio-settembre 1939), Brescia 1939.

1948

*Kunstschätze der Lombardei: 500 vor Christus – 1800 nach Christus*, catalogo della mostra (Zurigo, Kunsthaus, novembre 1948 – marzo 1949), a cura di C. Baroni, G.A. Dell'Acqua, Zürich 1948.

1985

*Guida di Bergamo del Conte Girolamo Marenzi*, 1824, ms., Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, edizione critica a cura di C. Solza, Bergamo 1985.

1988

V. CAPRARA, ad vocem *Deleidi Luigi detto il Nebbia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 36, 1988, on line.

1990

G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990.

2003

G. ROMANO, *Foppa 1450?*, in «Paragone», 54.2003, 47-48, 2003, pp. 135-145; nuova ed. in *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramante*, Milano 2011, pp. 33-42.

2018

M. ALBERTARIO, cat. 81, in *Accademia Carrara. Bergamo, Dipinti del Trecento e del Quattrocento, catalogo completo*, a cura di G. Valagussa, Bergamo 2018.