

- I -

FIRENZE AL TEMPO DI PONTORMO

Scenari storici, politici e culturali tra il 1400 e il 1500

1 - I Medici: primi inter pares

L'8 aprile del 1492 Firenze piomba improvvisamente nel caos dopo un periodo di splendore politico e culturale. La morte del 43enne Lorenzo il Magnifico ¹ chiude una fase storica in cui il giovane principe aveva saputo consolidare il “sistema” di Cosimo de' Medici, sia in politica estera, dove era riuscito a creare una sorta di equilibrio fra gli stati italiani limitando l'ingerenza di Francia e Spagna, sia in politica interna, dove aveva saputo tenere in piedi la finzione della Repubblica governando in realtà da sovrano assoluto.

Nel 1480 Lorenzo de' Medici aveva costituito lo

¹ Lorenzo nacque nel 1449 e vent'anni dopo si sposò con Clarice Orsini, innalzando la sua famiglia dalla borghesia agiata alla nobiltà. Divenuto signore di Firenze mostrò di essere un fine diplomatico e un accorto politico, modificando alcuni ordinamenti di Firenze per ottenere un potere più saldo e più legale. Una politica di alleanze fra i vari Stati italiani lo portò a diventare l'ago della bilancia d'Italia, garantendo la pace e l'equilibrio. Cfr. R. Von Alberini, *Firenze dalla Repubblica al Principato*, Torino 1970.

strumento per eccellenza del potere e del controllo medico: il Consiglio dei Settanta che aveva il compito di nominare la Signoria, gli Otto di Pratica, vari altri importanti organismi e soprattutto deliberare in politica interna ed estera. I Medici si servivano di questo Consiglio dei Settanta e di altri strumenti repubblicani per far eleggere “amici” fidati, mentre ufficialmente apparivano soltanto come *primi inter pares* nel mondo dell’aristocrazia militare. Appoggiarsi ai Medici era quindi indispensabile per i grandi banchieri e gli industriali fiorentini, per tutti gli ottimati e gli aristocratici che ambivano a rafforzare la loro posizione economica e politica, ma sempre sotto le ali della grande famiglia dei Medici.

Un meccanismo troppo perfetto e troppo legato alla figura di Lorenzo per non rompersi appena il principe scompare: il suo giovane erede Piero de’ Medici non ha lo spessore politico per tenere insieme il sistema e comincia pian piano ad eludere le istituzioni e ad accentrare ogni potere, soprattutto quello deliberativo. L’inevitabile si verifica nell’agosto del 1494, quando il re di Francia Carlo VIII attraversa le Alpi e marcia verso l’Italia centrale. La neutralità politica sostenuta da Piero non può reggere e lo stesso principe va incontro al sovrano francese: senza consultare le magistrature fiorentine firma un accordo quasi vergognoso che di fatto sancisce la totale sottomissione della città.²

A Firenze scoppia la protesta e Piero de’ Medici fa in tempo a rientrare appena un giorno nella sua città, l’8 novembre, prima di fuggire davanti alla ribellione in corso. Per la prima volta

² Piero de Medici cede al re francese le città fortificate di Pietrasanta e Sarzana, strategiche per difendere Firenze dal Nord, e le due fortezze di Livorno e Pisa. In pochi giorni sembra sgretolarsi il dominio che Firenze aveva esteso in tutta la Toscana nell’ultimo secolo. Cfr. R. Von Alberini in *Firenze dalla Repubblica al Principato*, Torino 1970.

dopo sessant'anni, Firenze si trova libera dal dominio della famiglia de' Medici, anche se appena pochi giorni dopo nessuno sarà in grado di evitare l'ingresso trionfale in città del sovrano francese.³

2 - Il governo popolare

La cacciata dei Medici non era stata “un'insurrezione dal basso”, né tantomeno era stata animata da un intento unitario di libertà. Diverse forze adesso dovevano confrontarsi e trovare una strada comune. Già il 5 novembre il Consiglio dei Cento si era riunito deliberando come libera città: furono scelti 5 uomini, tra cui Pier Capponi⁴ e, su suo suggerimento, fra Girolamo Savonarola, per andare incontro a Carlo VIII, con l'obiettivo di ripudiare Piero de' Medici e rivendicare l'autonomia del governo fiorentino.

Saranno proprio Capponi prima e Savonarola poi a convincere Carlo VIII a lasciare la città riconoscendo il governo repubblicano. Per questo motivo all'indomani della partenza dei francesi le forze più aristocratiche della città avevano come punto di riferimento Pier Capponi, mentre intorno al suo nemico personale, P.A. Soderini, si riunivano i ceti più popolari, senza dimenticare la presenza straniante e ambigua dei cugini di Piero

³ L'ingresso trionfale del re di Francia a Firenze avviene il 17 novembre, con la capitolazione della città che si impegnava a versare una somma in denaro in cambio della restituzione di fortezze e città assoggettate dai francesi. Le truppe di Carlo VIII abbandonarono la città il 28 novembre. Non vi fu saccheggio, annota il Landucci nel suo “*Diario fiorentino*” e c'è anche qualcuno che paga l'ospitalità ricevuta, o almeno, sempre per dirla con Landucci “paga le corna e mangia il bue”. Chi pagò di sicuro fu invece Firenze, che in cambio della propria libertà dovette pagare al sovrano francese 120mila fiorini d'oro.

⁴ Il coraggio di Pier Capponi è stato reso famoso da Machiavelli nel *Decennale Primo* “la voce d'un cappon fra cento galli”, mentre Guicciardini è ancora più esplicito nelle *Storie Fiorentine*, raccontando che quando Carlo VIII presentò la propria bozza di accordo, Pier Capponi dopo averla letta “la stracciò animosamente in presenza del re, soggiungendo che poi che ei non voleva accordarsi, le cose si terminerebbono altrimenti, e che lui si sonerebbe le trombe, ma noi le campane, parole certo d'uomo grande ed animoso”.

de' Medici ⁵ che pochi mesi prima erano stati esiliati da lui e che adesso erano rientrati a Firenze cambiando demagogicamente stemma.

Alla fine, partendo dall'esempio veneziano,⁶ viene istituito il Consiglio Grande, che apre la porta del governo cittadino anche ai ceti inferiori, ma in realtà la democratizzazione è di portata molto modesta visto che poco più di 3mila cittadini su oltre 90mila acquisiscono il diritto di essere rappresentati dal Consiglio Grande, che aveva il compito di eleggere le magistrature e promulgare le leggi.

In una situazione comunque ancora confusa e decisamente instabile, una persona stava diventando sempre di più il punto di riferimento per i nobili e il popolo, influenzando, con le sue profezie e i suoi discorsi, le stesse scelte politiche del governo della città: fra Girolamo Savonarola. ⁷

3 - Il profeta della Repubblica

“... io annunzio questa buona nuova alla città, che Firenze sarà più gloriosa, più ricca, più potente che mai fusse”.
(predica del 10 dicembre 1494).

Eretico o santo, precursore o anacronistico sopravvissuto, fra Girolamo Savonarola con le sue prediche e le sue apocalittiche profezie guida per anni le coscienze dei fiorentini,

⁵ Si tratta di Giovanni e Lorenzo di Pierfrancesco, che sostituiscono nel proprio stemma le palle dei Medici con la croce rossa guelfa in campo argento. Cfr J. Lucas – Dubreton in *La vita quotidiana a Firenze ai tempi dei Medici*, Milano 1985.

⁶ Il modello era quello del Consiglio Maggiore attuato dalla Repubblica Veneziana, con alcune modifiche, suggerite dallo stesso Savonarola, che almeno nelle intenzioni dovevano renderlo uno strumento più democratico. Cfr. F. Cognasso, in *Prediche italiane ai fiorentini*, Firenze 1930, vol. I pp.181

⁷ Nato a Ferrara nel 1452 e entrato nell'ordine dei Frati predicatori nel 1475, fra Girolamo Savonarola giunse per la prima volta a Firenze nel 1482 rimanendovi fino al 1487, quando fu nominato Maestro degli Studi a Bologna. Tornò a Firenze tre anni più tardi, nel 1490, come priore del convento di San Marco, dove nel 1490 cominciò le prediche pubbliche sull'Apocalisse di san Giovanni. Cfr. P. Villari in *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*, Firenze 1887.

prima dal pulpito del convento di San Marco, poi dalla cattedrale, divenendo ben presto non solo guida spirituale ma anche politica della nascente Repubblica. In quel frate si raccoglievano tutte le paure di un periodo di crisi, l'inquietudine profonda e il presagio di futuri sconvolgimenti, insieme a quell'idea di penitenza e *renovatio* che stava accompagnando il difficile passaggio da medioevo a umanesimo e che doveva avere come centro e come punto di partenza Firenze, "città di Dio" inteso come "Re di Firenze". Un messaggio forte pronunciato da Savonarola nella predica del 27 dicembre del 1494 e ripreso persino 34 anni dopo, quando il Gran Consiglio della seconda Repubblica fiorentina propose addirittura di legalizzarlo.

Intorno a quell'uomo che si rifaceva a Tommaso D'Aquino e che sfidava con tanto coraggio la chiesa di Roma, si forma una cerchia di religiosi laici e spesso anche intellettuali a cui viene dato il nome dispregiativo di "piagnoni". Il fascino politico di questo frate profeta dura ancora tre anni dopo la discesa di Carlo VIII, durante i quali la sua stella si affievolisce a poco a poco, di pari passo al generale oscuramento della situazione di Firenze, che dopo aver perso anche Pisa manteneva l'alleanza con la Francia ma si ritrovava nemici da ogni parte: il Papa, Venezia, Milano e l'imperatore.

La spallata decisiva alla Repubblica savonaroliana arriva da Roma nel 1497, con la scomunica papale ⁸ e la minaccia

⁸ Già l'8 settembre del 1495 papa Alessandro VI aveva richiesto a Savonarola di recarsi a Roma per discolarsi di tutte le mancanze che gli venivano attribuite dai suoi nemici, in particolare dalla fazione degli Arrabbiati, che propendevano per gli interessi degli Ottimati e quindi dell'oligarchia. Savonarola scrisse una lunga lettera al pontefice nella quale rispondeva a tutte le accuse mossegli e chiedeva ad Alessandro VI di segnalargli i punti delle sue prediche in cui vi fossero idee eretiche., spiegando poi che non poteva recarsi a Roma per problemi di salute. Cfr D. Weinstein in *Savonarola e Firenze, profezia e patriottismo nel Rinascimento*, Bologna 1970.

dell'interdetto, che avrebbe rovinato definitivamente l'economia fiorentina. Nel maggio dell'anno seguente la rivolta degli Arrabbiati ⁹ consegna al rogo il frate che aveva illuso Firenze per alcuni anni: la domenica delle Palme del 1498 gruppi di Compagnacci (gli Arrabbiati) bruciarono la casa di Francesco Valori, gonfaloniere e seguace di Savonarola, uccidendone tutta la famiglia. Poi assalirono il convento di San Marco assassinando decine di frati e costringendo Fra Girolamo a consegnarsi alle autorità fiorentine, che lo rinchiusero nella piccola cella, detta "dell'Alberghetto". Il processo sommario, le torture e la condanna definitiva portano fino alla mattina del 24 maggio quando Savonarola e altri due frati che non avevano voluto abbandonarlo furono prima impiccati e poi arsi in piazza della Signoria.

4 - L'eredità di Savonarola

L'influsso del frate che professava povertà, che biasimava il papato e il nepotismo che regnava a Roma, che imponeva una rigidità morale mai vista prima, si riverberò a lungo in tutte le arti, ed in particolare nelle opere pittoriche che i grandi artisti fiorentini del Rinascimento andranno a realizzare nei primi anni del nuovo secolo. I volti scarnificati del San Giovanni Battista e della Maddalena dipinti da Filippino Lippi per la cappella di Francesco Valori nella chiesa di San Procolo a Firenze, testimoniano quanto il messaggio del frate seppe entrare nei modi di vivere e di pensare di uomini e donne anche lontano da

⁹ Cfr. P. Villari in *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*, Firenze 1887, e anche R. Ridolfi in *Vita di Savonarola*.

Firenze. Le due opere di Lippi ¹⁰ rispondono ai canoni di decoro e semplicità diffusi da Savonarola durante le sue predicazioni.

In Pontormo e in particolare proprio nel Pontormo della Certosa, in molti hanno voluto vedere uno spirito riformatore, una patina di *renovatio* savonaroliana e antimedicea, che qui avrebbe dato vita a quell'anticlassicismo e a quella "maniera insolita" che avrebbe fatto dell'artista empolese uno dei maggiori protagonisti dell'età della Maniera. Del resto è proprio in questi anni così bui, segnati da turbolenze politiche e religiose, da crisi culturali ed economiche, anni in cui anche la peste e le visioni apocalittiche aggiungono un peso ulteriore, che concetti come artificioso, misterioso, incomprensibile, peregrino... sembrano assumere per la prima volta connotazioni positive.

5 - Il tramonto della Repubblica

Gli anni che seguono la scomparsa di Savonarola sono caratterizzati da un certo equilibrio politico tra la classe degli Ottimati (l'aristocrazia fiorentina) e il popolo, che dal 1502 trova nel gonfaloniere Piero Soderini (tra i suoi amici e consiglieri c'è anche Niccolò Machiavelli), il giusto riferimento per soddisfare le loro rivendicazioni sociali e politiche. Con il 1503 e la morte di Piero de' Medici, per la Repubblica sono maturi i tempi per riprendere i contatti con la casata fiorentina, forti di un Consiglio Grande ormai

¹⁰ Dell'immagine di Maddalena Filippino coglie infatti l'aspetto penitente e ascetico, mentre con la testa rivolta verso il basso e le braccia incrociate sul petto ella mostra il proprio corpo deperito e coperto dai lunghi capelli. Tuttavia, seppure Filippino riesca perfettamente ad adattare il proprio stile vivace alle nuove correnti moralizzanti e spirituali, egli continuerà a lavorare anche per committenti diversi come Alfonso Strozzi, acerrimo nemico del Savonarola, per cui portò a termine la famosa cappella in Santa Maria Novella. Cfr. anche *I Borgia e l'arte del potere*, Roma 2002, catalogo della mostra.

politicamente solido e di una certa stabilità economica garantita dal governo democratico.

I problemi invece sono all'orizzonte in politica estera: troppi nemici e poca accortezza politica permettono a Papa Giulio II di accordarsi col cardinale Giovanni de' Medici e nel 1512 truppe pontificie e spagnole marciano su Firenze dopo che lo stesso cardinale aveva influenzato l'aristocrazia fiorentina, facendo leva soprattutto sulla crisi economica: l'odio fra Roma e Firenze metteva infatti in serio pericolo i numerosi affari economici esistenti fra gli aristocratici e i borghesi delle due città.

Il governo repubblicano non fa neppure in tempo ad armarsi ¹¹ che Soderini è costretto alla fuga, mentre il primo settembre il giovane Giuliano de' Medici rientra a Firenze mettendo fine alla Prima Repubblica (1494 - 1512). Anche questa volta infatti l'oligarchia fiorentina è divisa e i Medici approfittano della confusione per riprendere in mano le sorti della città: viene istituita una Balìa di quarantacinque cittadini ¹² con pieni poteri che ha il compito di ristabilire la situazione economica e distribuire i nuovi incarichi e le magistrature.

6 - Il primo papa Medici

L'11 marzo 1513 il cardinale Giovanni figlio di Lorenzo il Magnifico sale al soglio pontificio col nome di Leone X: tutta la città di Firenze festeggia il primo papa Medici, ben sapendo che

¹¹ In agosto l'armata pontificia aveva messo a ferro e fuoco Prato. Molti nobili e in particolare gli avversari di Soderini, temettero una sorta analoga anche per Firenze e sfruttarono quindi l'occasione per costringere il gonfaloniere Soderini all'abdicazione e infine alla fuga. Cfr. R. Von Alberini, *Firenze dalla Repubblica al Principato*, Torino 1970.

¹² In Villari, *Machiavelli*, vol. II e in Anzi lotti, *La crisi costituzionale*, pp. 27-28 e in Guicciardini, *Storia d'Italia*, p. 235. Più tardi portata a 65 membri, la Balìa era composta dalle più importanti famiglie dell'aristocrazia fiorentina, sotto lo stretto controllo del cardinale Giovanni de' Medici.

erano molti, soprattutto tra gli Ottimati, quelli che da questa elezione non avevano che da guadagnare in termini di incarichi politici. A Firenze spetta ora a Lorenzo de' Medici (figlio di Piero) il compito di proseguire nella pantomima della Repubblica, ben istruito da Giulio de Medici, cugino di Giovanni e figlio di Giuliano de' Medici, che nel frattempo era stato nominato arcivescovo di Firenze e cardinale e che continua a esercitare da Roma un influsso determinante sulle vicende e sulla politica fiorentina.

Lorenzo sa conformarsi alla tradizione medicea dei *primis inter pares*, dando l'apparenza di rispettare e tutelare le istituzioni repubblicane, ma utilizzando ogni occasione per avvicinare sempre di più Firenze al principato, come quando nel 1515 riesce a farsi nominare capitano della repubblica e a farsi accordare una guardia di 500 uomini.¹³

Alla sua morte nel 1519, la rappresentanza degli interessi medicei in Firenze viene ripresa dal cardinale Giulio, che si mostra liberale e accondiscendente tanto da far elaborare da alcuni intellettuali fra cui lo stesso Machiavelli, un piano di riforma costituzionale. In realtà le intenzioni liberali sono ben poche e Giulio coglie al volo l'occasione data dalla fallita congiura ordinata nella primavera del 1522 da parte di un piccolo gruppo di aristocratici (la cerchia degli Orti Oricellari)¹⁴, per troncare ogni discorso sulle riforme.

¹³ Col trascorrere degli anni affiorano in Lorenzo sempre più evidenti e mal sopportate dai fiorentini, le tendenze a trasformare la signoria in un principato. Del resto Lorenzo comportandosi in modo aggressivo anche in politica estera e attraverso abili mosse politiche nel 1517 riesce a diventare duca di Urbino. Cfr. *Commentari de' fatti civili occorsi dentro la città di Firenze*, Firenze 1552.

¹⁴ Orti Oricellari era chiamato il giardino che Bernardo Rucellai aveva fatto sorgere agli inizi del 1500 accanto al palazzo costruito dal padre. Ben presto su iniziativa dello stesso Rucellai, grande amico di Lorenzo il Magnifico e poi passato all'opposizione, questo giardino divenne il centro della vita intellettuale della città. Ma se fino al 1506 l'orientamento politico era quello

7 - La Peste del 1522

E' in questo quadro di incertezza politica e di assolutismo mediceo, che Firenze viene scossa da un'ulteriore sconvolgimento: la peste, che in pochi mesi miete in città oltre 3500 vittime. Secondo le attendibili testimonianze di alcuni diari dell'epoca ¹⁵ il primissimo focolaio della terribile malattia scoppia nell'agosto del 1522 in una casa di San Pietro Maggiore, portata da un uomo che scappava da Roma nella speranza di scampare alla peste.

Terrorizzati dall'accaduto gli altri abitanti della casa decidono di non denunciarne la morte, ma nel giro di pochi giorni uno alla volta si ammalano e muoiono tutti. Quando le autorità si rendono conto della natura di queste morti improvvise è ormai troppo tardi: la peste dilaga in ogni angolo della città e nel contado e a nulla servono i negozi chiusi, le erbe e le pozioni che ciascuno porta con sé e tiene sotto il naso nell'illusione di difendersi così dal terribile morbo.

8 - Clemente VII e gli anni del Passerini

Alla morte di Leone X (dicembre 1521) viene eletto come suo successore uno straniero: Adriano IV di Utrecht. Il suo Papato è però brevissimo e la sua morte precoce riaccende i giochi di potere intorno al trono di San Pietro. Alla fine riuscirà a spuntarla proprio il cardinale Giulio de' Medici, che nel

dell'oligarchia e degli ottimati, dal 1512 il gruppo si arricchisce di illustri personaggi repubblicani e antimedicei fino a sfociare nella fallita congiura del 1522, le cui fila erano tenute dalla famiglia Soderini, che si trovava in esilio a Roma e che per far cadere i Medici aveva invano ottenuto l'aiuto della Francia. Vedi anche Gilbert in *Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari* oppure G. Pellegrini in *Bernardo Rucellai e le sue opere storiche*, Livorno 1920,

¹⁵ I diari dell'epoca più precisi e affidabili sono *Le Ricordanze* di Masi e il *Diario Fiorentino* del Landucci, dal quale è tratta in particolare la descrizione della peste che colpì Firenze nel 1522.

novembre del 1523 sale al soglio pontificio prendendo il nome di Clemente VII. A questo punto si rende necessario un nuovo avvicendamento degli incarichi a Firenze, dove vengono subito mandati i due “Medici illegittimi”: sono i minorenni Ippolito figlio di Giuliano e Alessandro, figlio di Lorenzo.

In realtà il potere viene messo nelle mani del cardinale di Cortona, Silvio Passerini che ben presto però si ritrova accerchiato da oppositori: malvisto perché straniero (viene chiamato sprezzantemente “il cardinale contadino”), si rende addirittura insopportabile per la sua politica accentratrice, dimostrando di non recepire troppo bene i meccanismi con cui il “sistema dei Medici”¹⁶ aveva permesso loro di governare la città per decenni. Se a ciò si aggiungono le altissime tasse che Passerini faceva pagare ai fiorentini su preciso ordine di Clemente VII, è facile comprendere come gli Ottimati cominciassero a riorganizzare un’opposizione forte e decisa a rovesciare lo Stato appena se ne fosse presentata occasione.

E l’occasione arriva con la guerra Santa: il 22 maggio 1526 Clemente VII si allea nella Lega di Cognac con Francia Venezia e Milano trascinando dietro anche una passiva Firenze per contrastare la discesa dell’imperatore. Ulteriori spese per finanziare una partecipazione poco chiara e poco voluta a questa guerra, inaspriscono ancora di più gli animi, mentre l’esercito imperiale marcia a tappe forzate verso Roma. Le intenzioni sono quelle di attraversare Firenze e quando giunge notizia che l’esercito sta valicando gli Appennini, scoppia la rivolta: il popolo vuole le armi per difendersi e per evitare una decisione

¹⁶ E’ per noi un’utilissima fonte per conoscere meglio il “sistema” dei Medici, l’*Instructione* che lo stesso Leone X aveva scritto e lasciato a Lorenzo, per fornirgli indicazioni e suggerimenti su come reggere il potere e regolare la sua attività politica a Firenze.

in tal senso Passerini fugge fuori dalla città.

E' il 26 aprile quando la folla occupa il palazzo della Signoria ristabilendo la costituzione repubblicana. L'occupazione dura però solo poche ore perché Passerini rientra in città con le truppe della Lega. Viene trovato un accordo con i ribelli e ristabilito il potere mediceo, col risultato di aver portato rinforzi a Firenze che convincono l'esercito imperiale ad aggirare la città. Il 6 maggio 1527 le truppe dell'imperatore entrano a Roma. La notizia del sacco di Roma, della Città Santa violata, sconvolge tutta l'Italia e a Firenze l'opposizione riprende forza: il 17 maggio il cardinale Passerini e i due giovani Medici lasciano la città accompagnati da Filippo Strozzi che ne aveva trattato la capitolazione. Nasce la seconda repubblica.

9 - La seconda repubblica

Il primo gonfaloniere della rinata repubblica è Niccolò Capponi,¹⁷ che viene riconfermato anche alle elezioni dell'anno seguente e che comunque si ritrova ben presto molti nemici, soprattutto da parte delle fazioni popolari più radicali. La sua repubblica moderata incontra grossi problemi in politica estera ma è soprattutto la terribile ondata di peste che si abbatte sulla città, (si parla addirittura di 35mila morti, quasi un quarto degli abitanti) a indebolire il suo governo.

Così alle elezioni del 1529 viene eletto Francesco Carducci,¹⁸ che per la prima volta rappresenta gli interessi della medio-piccola borghesia. Importanti artisti si schierano al fianco del nuovo governo democratico, primi fra tutti Andrea Del Sarto

¹⁷ Vedi anche Segni, *Vita di Niccolò Capponi*, in *Istorie*, vol. III pp. 273-365.

¹⁸ Anzilotti, in *La crisi costituzionale*.

e Michelangelo ¹⁹: in realtà quest'ultimo dopo essere fuggito dalla città, decide in un secondo momento di rientrare a Firenze per aiutare a difenderla: diventa membro dei Nove della Milizia e presidente dei Dieci della guerra con il titolo di “governatore e procuratore generale sopra alla fabbrica e fortificazione della città di Firenze”. Michelangelo presta quindi il suo genio per progettare le fortificazioni della città, che comportano l'abbattimento di numerose ville e case.

Nell'estate del 1529 il Signore d'Orange al comando delle truppe imperiali di Carlo V si avvicina a Firenze: una ad una cadono quasi senza opporre resistenza Perugia, Assisi, Cortona e Arezzo. I tentativi di trovare un accordo fallirono e a metà di ottobre le truppe imperiali mettono sotto assedio Firenze. Né l'imperatore né il papa Medici, Clemente VII, avevano intenzione di dare l'assalto la città, sia per motivi economici che per motivi di prestigio personale: quel fazzoletto di libertà in mezzo all'Europa dei principi stonava e bisognava estirparlo, ma senza creare troppa confusione.

La città di Firenze resiste disperatamente per oltre 7 mesi, ma la situazione diventa insostenibile quando cade anche Empoli, l'estremo baluardo che permetteva l'arrivo dei rifornimenti alla città. L'ultimo grande capo militare di Firenze, Francesco Ferrucci, riesce ancora ad aprirsi un varco da Volterra, che aveva difeso coraggiosamente, fino a Pisa e da lì tenta di raggiungere Firenze per riunire le sue truppe con quelle di Malatesta Baglioni per l'estremo tentativo del contrattacco. Baglioni non risponde, probabilmente convinto e “comprato” dal papa, così le truppe imperiali marciano incontro a Ferrucci.

¹⁹ C De Tolnay, Lavori e opere di Michelangelo, Zurigo 1949.

Il 3 agosto avviene lo scontro decisivo nei pressi di Gavinana e dopo un'aspra lotta lo stesso Ferrucci cade sul campo di battaglia. A questo punto alla città di Firenze non resta che far partire gli ambasciatori per trattare la resa e la sera del 12 agosto 1530 viene firmata la capitolazione.

Con l'anno 1530 termina per sempre un'epoca. Più di ogni altra città Firenze aveva tardato il passaggio dallo Stato dei cittadini allo Stato del principe, dal medioevo dei comuni e dell'umanesimo, all'età moderna dei principi e degli assolutismi.

10 - Pontormo, la formazione

Jacopo Carucci nasce a Pontorme nell'anno della cacciata di Piero de' Medici, nel 1494, e muore nel 1556, quando Cosimo I era ormai all'apice del suo potere. Una vita quindi che abbraccia tutto il travagliato passaggio dalla repubblica al principato e che non può non essere letta anche sotto l'ottica del quadro politico e sociale che va mutando nel corso degli anni, influenzando sull'atteggiamento culturale del giovane artista.

Figlio di Bartolomeo di Jacopo di Martino (già allievo di Domenico Ghirlandaio secondo Vasari), Pontormo rimane presto orfano dei genitori e affidato alla nonna Mona Brigida che si occupa della sua educazione letteraria (studia il latino) e che riesce a trovargli una sistemazione a Firenze sotto la tutela del magistrato dei pupilli, poi da un parente calzolaio. Grazie all'interessamento di Bernardo Vettori nel 1506 viene messo a bottega da Leonardo Da Vinci fino alla fine del 1508, quando Leonardo abbandona la città consigliandolo all'anziano amico Piero di Cosimo, dove si compie la vera formazione artistica di

Jacopo. Nel 1510 l'eccentrico maestro, ormai stanco, indirizza il giovane allievo da Mariotto Albertinelli che aveva appena fondato insieme a Fra Bartolomeo una bottega detta Scuola di San Marco, che rappresentava allora l'avanguardia fiorentina. Ma ancora una volta nel 1512 “essendo Mariotto partito di Firenze... andò da per sé a stare con Andrea Del Sarto!”.

Questi anni della formazione Pontormo li vive in una città in pieno fermento politico e nonostante la “lontananza sociale” dalla classe privilegiata del regime repubblicano, dalle botteghe dei suoi maestri ²⁰, assiste probabilmente con un certo coinvolgimento emotivo e spirituale al governo della città e poi ai successivi rimpianti e alle nostalgie repubblicane che nascono dopo il ritorno dei Medici nel 1512.

11 - Le prime opere

Già nell'anno successivo arrivano per Pontormo i primi lavori la cui committenza può essere fatta risalire alla cerchia dei Medici: per il carnevale 1513 infatti Pontormo è chiamato a realizzare la maggior parte dei trionfi che arricchivano i carri delle due compagnie che partecipavano alla festa, la compagnia del Broncone creata da Giuliano de' Medici e quella del Diamante, fondata da Lorenzo. In quello stesso anno comincia a lavorare all'affresco con la Fede e la Carità per il portico della Santissima Annunziata, lavoro così ben riuscito (si dice che ricevette anche le lodi di Michelangelo) da suscitare la gelosia del suo maestro Andrea del Sarto.

Anche negli anni successivi esegue alcuni dipinti per gli

²⁰ Alcuni studiosi sostengono che Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo e in misura minore Mariotto Albertinelli, avevano aderito alla fazione piagnona dei savonaroliani, “lasciando un'impronta indelebile – per dirla col Costamagna – sul giovane Jacopo”.

apparati festivi allestiti per esempio in occasione della venuta di papa Leone X, per il quale affresca anche la cappella pontificia nel convento di santa Maria Novella. Ormai Pontorno è riconosciuto quale artista di consolidata fama e fioccano per lui commissioni importanti come quella che nel 1517 lo porta a realizzare la celeberrima *Pala Pucci* in San Michele Visdomini (datata 1518). La scena del dipinto si compone di tre parti distinte: il mondo divino lungo la diagonale di sinistra, quello intercessore della Vergine e di san Giovanni Battista, e quello terreno di san Francesco e san Jacopo. L'iconografia della pala risponde alla funzione funeraria della cappella, il personaggio centrale è infatti il santo patrono di Francesco Pucci, morto probabilmente all'epoca in cui la pala fu installata.

Ultimata la pala, Pontorno completa le decorazioni della camera Borgherini, realizzando i dipinti con *Giuseppe in Egitto* (ora alla National Gallery di Londra), elogiato da Vasari come uno dei suoi migliori capolavori. La tela raffigura gli episodi più significativi del ricongiungimento di Giuseppe con la sua famiglia d'origine. La composizione è suddivisa in quattro luoghi distinti. In primo piano a sinistra Giuseppe presenta al faraone la sua famiglia; sul primo gradino della scalinata su cui sono disposte le figure, secondo il Vasari, il ragazzo con il mantello scuro e la veste marrone sarebbe un ritratto di Bronzino fanciullo. A destra lo stesso Giuseppe siede su un carro trionfale, trascinato da tre putti. Facendo leva sul braccio sinistro e aggrappandosi con forza ad un putto, egli si china verso un personaggio inginocchiato, in atto di presentargli una petizione o leggergli un messaggio. Un quinto putto, avvolto in un drappo agitato dal vento, domina la scena dall'alto di una

colonna e sembra richiamare il gesto di una delle due statue semivive rappresentate nel dipinto. Nell'esiguo spazio tra i due edifici in secondo piano si addensa incuriosita una folla agitata, mentre altri personaggi sullo sfondo rivolgono la loro attenzione verso ciò che accade in primo piano. In secondo piano Giuseppe tiene per mano uno dei suoi figli; più in alto, l'altro viene acconto con affetto dalla madre. Infine Giuseppe e i figli Efraim e Manasse, vengono raffigurati, all'interno della stanza posta alla sommità dell'edificio, dove Giacobbe, prossimo a morire, dona loro la sua paterna benedizione.

In questi anni Pontormo ritrae Cosimo il Vecchio su commissione di Lorenzo Gheri, luogotenente di Lorenzo de' Medici. Negli anni successivi l'amicizia con Ottaviano de' Medici e la stima che l'artista empolese riesce a guadagnarsi con le sue opere, lo avvicina sempre di più ai Medici, per i quali realizza ritratti (Ippolito e Alessandro) e importanti affreschi, come nella villa di Poggio a Caiano, con la lunetta di *Vertumno e Pomona* che conclude nel 1521. La commissione gli viene assegnata proprio da Ottaviano de' Medici, che presiede i lavori per conto di papa Leone X, già cardinale Giovanni de' Medici, e del cardinale Giulio, suo cugino, futuro Clemente VII. Il programma iconografico, elaborato dallo storico Paolo Giovio, intende evocare i fasti della casa medicea, attraverso una serie di episodi tratti dalla storia romana. Seguendo i dettami del Giovio, gli altri artisti coinvolti nel ciclo decorativo, Andrea del Sarto e il Franciabigio, dipingono due delle pareti della grande sala. Dopo una fase di arresto dei lavori a causa della morte di Leone X, nel 1532 il nuovo papa Clemente VII si rivolge ancora a Pontormo perché concluda il ciclo di affreschi. Seconda

commissione, questa, mai realizzata dall'artista di cui restano tutt'oggi alcuni straordinari cartoni preparatori. La rappresentazione pittorica del mito classico di *Vertumno e Pomona* è tratta da un brano delle *Metamorfosi* di Ovidio. Alla tematica agreste si collega l'iscrizione di una targa, posta a coronamento del grande oculo. Si tratta di un frammento del primo libro delle *Georgiche* di Virgilio, in cui l'autore invoca gli dei e le dee che hanno il compito di custodire i campi.

12 - Pontormo alla Certosa

"L'anno poi 1522 essendo in Firenze un poco di peste... si porse occasione a Iacopo di allontanarsi alquanto, e fuggire dalla città. Perché avendo un priore della Certosa [...] a fare alcune pitture a fresco ne' canti d'un bellissimo e grandissimo chiosco [...] gli fu messo per le mani Iacopo".

E ancora dalle Vite del Vasari (1568) riportiamo un passo in cui il biografo aretino racconta la "chiamata" del Pontormo alla Certosa: *"Egli avendo molto volentieri in quel tempo accettata l'opera, se n'andò alla Certosa, menando seco il Bronzino solamente; e gustato quel modo di vivere, quella quiete, quel silenzio, quella solitudine (tutte cose secondo il genio e natura di Iacopo) pensò con quella occasione fare nelle cose dell'arti uno sforzo di studio, e mostrare a al mondo avere acquistato maggiore perfezione, e variata maniera da quelle cose che aveva fatto prima. Ed essendo non molto innanzi dell'Alemagna venuto a Firenze un gran numero di carte stampate e molto sottilmente state intagliate col bulino da Alberto Duro, eccellentissimo pittore tedesco e raro intagliatore di stampe in rame e legno, e fra l'altre molte storie grandi e piccole della*

passione di Gesù Cristo [...] pensò Iacopo avendo a fare ne' canti di que' chiostri istorie della Passione del Salvatore, di servirsi dell'invenzioni sopradette d'Alberto Duro. Né creda niuno che Iacopo sia da biasimare perché imitasse Alberto Duro nelle invenzioni [...] ma perché egli tolse la maniera stietta tedesca in ogni cosa, ne' panni, nell'aria delle teste, e l'attitudini; il che doveva fuggire, e servirsi solo delle invenzioni, avendo egli interamente con grazia e bellezza la maniera moderna".

Giorgio Vasari non ha mai nascosto la sua poca simpatia nei confronti di Pontormo, e anche in questo caso sottolinea con finta noncuranza il fatto che il Nostro sia stato imposto ai monaci del Galluzzo per motivi politici.

In effetti sembra che a trovare questo impiego per Pontormo sia stato Leonardo Buonafé, personaggio molto vicino ai Medici, che dopo essere stato priore del convento della stessa Certosa dal 1494 al 1500, è spedalingo di Santa Maria Nuova fino al 1527, quando corona la sua carriera ecclesiastica diventando prima vescovo di Vieste e poi di Cortona. Di certo per Pontormo fu una grande occasione: non solo poté allontanarsi da Firenze dove la peste mieteva migliaia di vittime, ma perché l'incarico era effettivamente di grande prestigio.

- II -
TRAMITI E COMMITTENTI
DELL'IMPRESA
Ottaviano de' Medici e Leonardo Buonafé

1 - La fortuna di un giudizio

Parole e commenti del Vasari sugli affreschi del Pontormo nel monastero fiorentino sono ormai noti: “Non si conosce in tutte quest’opere, come che sien belle, se non di quel buono e grazia che egli aveva insino allora dato a tutte le sue figure (...) elle muovono a compassione che le mira della semplicità di quell’uomo, che cercò con tanta pazienza e fatica di sapere quello che dagli altri si fugge e si cerca di perdere, per lasciar quella maniera che di bontà avanzava tutte l’altre, e piaceva ad ognuno infinitamente. Or non sapeva il Puntormo che i Tedeschi e i Fiaminghi vengono in queste parti per imparare la maniera

italiana, che egli con tanta fatica cercò, come cattiva, d'abbandonare?"

La fortuna di questo giudizio, comunque molto soggettivo e personale, ha fatto sì che l'opera del Pontormo alla Certosa sia stata a lungo intesa secondo alcuni critici, come l'effetto di una crisi intima e profonda dello spirito del pittore e la prova certa di una sua deviazione dall'ortodossia, che si tradiva in un esplicito riferimento formale al mondo "tedesco": la fuga dalla città appestata, nel '23, per il suo terrore della morte e poi quell'isolamento fra i monaci, a lungo protratto, sarebbero stati altri segni di una crisi addirittura spirituale che arrivò a compromettere per sempre il difficile ma supremo equilibrio raggiunto dalla sua pittura a Poggio a Caiano, per quella "nuova, sghiribizzosa maniera". (Vasari, VI p. 269).

Il tema iconografico del ciclo pontormesco è interamente dedicato alla Passione, letta sempre secondo alcuni critici in rapporto ai movimenti spirituali dell'epoca che consideravano il sacrificio di Cristo come il nodo essenziale della fede cattolica e la ragione della salvezza. Dal secondo decennio del secolo tali concezioni cominciarono a diffondersi largamente in Italia, trovando negli ambienti monastici e nei diversi ordini religiosi un fertile terreno di sviluppo, che a Firenze fu ulteriormente favorito dall'indimenticata esperienza savonaroliana.

Alcuni studiosi ritengono che anche presso i monaci certosini, che ospitarono per alcuni anni il pittore come uno di loro, l'opera di Pontormo incontrasse favore proprio per i suoi aspetti di più radicale novità, sottolineando tutte le aspirazioni a un cambiamento profondo che in quell'ambiente conventuale e per la tradizione stessa di quell'ordine, poteva avere allora

fervidi seguaci. Evidenti sono le linee di continuità che negli affreschi della Certosa del Galluzzo si possono cogliere con Poggio a Caiano e con opere precedenti del Pontormo; così come sono molti i legami con l'arte fiorentina anche più antica e, come sostengono numerosi critici, con le incisioni della Passione di Durer.

Del resto c'è anche chi come Massimo Firpo non nasconde le proprie perplessità sul “monolitico ritratto disegnato dal Costamagna, tutto in chiave savonaroliana e antimedicea... Nulla autorizza a individuare nel giovane Pontormo un frequentatore della cerchia degli orti Oricellari, con la quale ben poco aveva a spartire, non foss'altro per il suo rango sociale e culturale, e tanto meno nulla suggerisce che ‘gli orientamenti politici e letterari’ che vi si dibattevano lasciassero in lui ‘un segno profondo”¹

2 - Ottaviano de' Medici suggerisce il Pontormo

Agli ammiratori del pittore, in particolare a Ottaviano de' Medici (dal '19 almeno, protettore e mecenate di Pontormo), questa evoluzione dell'arte portormesca non dovette infatti risultare incomprensibile, come invece agli occhi del Vasari. Ne dà una conferma indiretta Vasari stesso, quando ricorda di aver incontrato il Bronzino per la prima volta nel 1524: “perciocchè cominciai in detto tempo a conoscerlo ed amarlo, allora che lavorava alla Certosa col Puntormo, l'opere del quale andava io giovinetto a disegnare in quel luogo”. (VII, p. 605)

Appena dodicenne, Vasari era giunto a Firenze in quell'anno come protetto del cardinal Passerini e messo a pensione in casa di Niccolò Vespucci, che ricorderà poi come

grande ammiratore di Jacopo e suo “amicissimo”. Il giovanissimo Vasari fu dunque subito inserito in una posizione di privilegio presso i Medici e i loro amici, dove Ottaviano curava personalmente l’educazione di Ippolito e di Alessandro: col suo consenso, oltre alla dichiarata simpatia del conterraneo cardinal Passerini, fu concesso all’adolescente pittore aretino di assistere con i principi alle lezioni di Pierio Valeriano. ²

Al Pontormo, che allora lavorava alla Certosa, Ottaviano aveva intanto commissionato i ritratti dei due giovani Medici, eseguiti dal pittore proprio in quel suo stile d’accento nordico che possiamo giudicare da un disegno preparatorio e dal contemporaneo *Ritratto di giovinetto* di Lucca. ³

Non è possibile peraltro accettare in toto l’ipotesi secondo cui Ottaviano, in quanto responsabile della formazione di Ippolito e di Alessandro e ormai figura di primo piano nella famiglia, scelga di dare ai due rampolli ritratti, una “veste” riformata affinché anche la nuova generazione medicea suggerisse un’indicazione verso una nuova morale. Non basta certo a validare questa teoria la presunta tendenza riformatrice di Clemente VII ⁴ o la presenza a Firenze, in qualità di segretario particolare di Ippolito, dell’erasmiano Giulio Landi, che riconosceva una comune radice di neoplatonismo fiorentino e ficiniano nello spirito religioso del grande umanista di Rotterdam.

Nell’ambiente mediceo, attorno al cardinal Giulio e Ottaviano si registrava dunque la compresenza della componente umanistica neoplatonica e di quella religiosa pre-riformata, d’altronde tipiche della cultura e della spiritualità fiorentina dal secondo decennio. E’ quindi probabile che

Pontormo continuasse ad essere fra gli artisti più ammirati nella cerchia del cardinale e che i suoi tormenti espressivi fossero ben compresi nelle loro motivazioni profonde: specialmente da Ottaviano, “intendentissimo” di pittura e da tempo ormai referente ufficiale degli artisti medicei. Fu proprio Ottaviano a spronare il giovane Vasari (che prenderà poi direttamente sotto la sua protezione) a salire fino alla Certosa, per copiare le opere “nuove” di Jacopo.

Sulla traccia di queste considerazioni sembra che Ottaviano possa essere stato il tramite, nel '22, per l'incarico al Pontormo degli affreschi della Certosa. Per favorire Jacopo di una commissione importante e adatta a lui, quando non v'erano quasi più occasioni di lavoro per gli artisti in città e la situazione politica si faceva sempre più inquieta.

3 - Leonardo Buonafè.

Vasari riferisce che l'incarico alla Certosa fu quasi dovuto al caso e all'intenzione di Jacopo di lasciare Firenze per paura della peste: “perché avendo un priore della Certosa (...) a fare alcune pitture a fresco ne' canti d'un bellissimo e grandissimo chiostro (...) gli fu messo per le mani Jacopo” (VI p.266).

Potremmo invece immaginare che personaggi di spicco dell'ambiente mediceo ed Ottaviano in particolare, suggerissero il nome del Pontormo non già all'anonimo “priore” indicato dal Vasari, ma alla personalità più influente della comunità certosina, lo spedalingo di Santa Maria Nuova Leonardo di Giovanni Buonafè, che sebbene all'epoca fosse impegnato nell'incarico all'ospedale fiorentino mantenne tuttavia un legame strettissimo con la Certosa del Galluzzo.

Di famiglia facoltosa, con case nel quartiere di San Giovanni e cappella nella Badia Fiorentina, fra Leonardo era nato nel 1450 ed era entrato assai giovane nell'ordine certosino, divenendo prima procuratore e dal 1494, priore della Certosa. Nel 1500 era stato nominato "spedalingo" di Santa Maria Nuova e mantenne questo importante incarico ininterrottamente fino al 1527: ampliando in modo considerevole, per la benevolenza papale ma soprattutto per le sue indubbie doti di amministratore, i possedimenti e le predelle dello Spedale, che tutto "rassetto". Dell'efficienza della sua gestione, fra tante testimonianze, l'ammirazione che ne espresse Lutero, in visita allo Spedale fiorentino nel 1504; e soprattutto quella che gli dimostrò Leone X.

Philippe Costamagna nella sua opera monografica dedicata a Pontormo ⁵ dipinge Buonafé come un personaggio "influenzato forse da Savonarola e da Egidio da Viterbo, credeva di riformare la Chiesa romana sotto l'egida di un nuovo pontefice [...] L'aspetto volutamente nordico degli affreschi della Certosa costituisce pertanto un omaggio al Papa originario di Utrecht (Adriano VI) ma anche ad Erasmo che con i suoi scritti aveva dato sostanza a questo bisogno di riforma della Chiesa". La risposta di Firpo non ammette replica e ci trova d'accordo: "Nulla, ma proprio nulla a mia conoscenza, consente di affermare che un personaggio dai gusti raffinati forse con qualche trascorso savonaroliano ma sempre legatissimo ai Medici [...] come il vecchio e ricco Leonardo Buonafé [...] 'subisse il fascino dell'umanesimo di Erasmo e dell'esigenza riformatrice che questo generava' o che avesse qualche legame con Egidio da Viterbo". ⁶

Ricchissimo e promotore instancabile di opere di beneficenza, il Buonafé non allentò mai i suoi rapporti con la Certosa, nonostante qualche dissapore coi confratelli, che dopo la sua nomina a spedalingo, gli rimproverarono un tenore di vita eccessivamente mondano ⁷: il suo gusto per gli oggetti preziosi, con qualche indulgenza all'ambizione personale, ci è del resto tramandato dai bei manufatti in ceramica che commissionò, col suo stemma e il suo nome; e dagli argenti, le gemme, gli arazzi, i panni broccati che registra il suo testamento.

Il Monastero di san Lorenzo al Monte al Galluzzo era stato fondato per i monaci certosini da Niccolò Acciaiuoli nel 1341. Al fianco del convento fu edificato un grande chiostro, i cui lavori sembrano risalire a un periodo di tempo che va da 1491 al 1523, sotto parziale direzione del priore Leonardo Buonafé. Intorno al chiostro secondo lo schema tradizionale dei monasteri contemporanei furono disposte le celle dei monaci. L'ingresso di ogni cella era sormontato da una lunetta, e in ciascuna di queste lunette erano affrescati un santo o un beato commissionati nel 1520 a Piero di Matteo.⁸

Dal ritorno dei Medici nel '12, il prestigio di fra Leonardo e insieme quello della sua famiglia crebbe ancora: particolarmente caro a Leone X e al cardinal Giulio, col cardinale Giovanni Salviati egli tenne a battesimo, nel 1519, Caterina e Lorenzo, futura regina di Francia. Più tardi Giulio, divenuto papa Clemente VII, ebbe modo di confermargli il suo favore, nominandolo direttore dell'ospedale romano di Santo Spirito in Sassia (1527), quindi vescovo di Vieste il 24 gennaio 1528, poi di Cortona il 24 gennaio 1529 e infine chiamandolo a Roma presso di sé, con numerosi altri incarichi.

Ma per tutta la sua lunghissima vita, il Buonafè mantenne un legame profondo col monastero certosino, che continuò a frequentare anche durante il suo incarico di spedalingo e dove infine volle essere sepolto. Nella storia dell'arte il suo nome è legato al bel monumento funebre eseguito per la sua precisa disposizione da Francesco da Sangallo (tav.VIII, fig 5): ed è anche questa una scelta artistica di lingua fiorentina, forse appena spiritualizzata in “nordiche” asprezze, tutt'altro che incompatibile col Pontormo.

Un suo ritratto lo troviamo, nella *Cena di Emmaus*, opera come sappiamo del Pontormo. Ancora il suo nome, però taciuto dal Vasari, che lo indica soltanto come “lo spedalingo di Santa Maria Nuova”, si incontra nella vita del Rosso, a proposito della *Madonna e santi*, eseguita dal pittore nel '18 e destinata in origine alla chiesa di Ognissanti (fig.6), che il Buonafé avrebbe rifiutato, fuggendo dinanzi a quelle figure dalle “arie crudeli e disperate” e a quei santi trasformati in diavoli. Gli studi hanno ormai chiarito che la verità fu parzialmente diversa e che non solo una questione finanziaria intervenne fra l'artista e l'abate, che destinò poi la pittura ad altra sede: della vicenda resta invece significativo il fatto dell'incarico al Rosso, sicuramente deciso dal Buonafè, e il sospetto di una qualche personale antipatia del Vasari per il personaggio, irriso nel raccontino “come colui che era poco intendente di quest'arte”. (V, p. 157).

In ogni caso, la memoria dello spedalingo si lega soprattutto alla committenza quasi esclusiva, e imponente anche per quantità, di opere in terracotta invetriata che egli fece realizzare, dai primi del secolo e con precise indicazioni, ad artisti diversi: da Benedetto da Maiano, a Giovanni della Robbia

e alla sua bottega, ai Buglioni. Gli è perciò riconosciuto il merito di aver prolungato fin quasi alla metà del Cinquecento quella tipica espressione dell'arte fiorentina.

4 - Opere commissionate dal Buonafè ad altri artisti

Le opere robbiane che il Buonafè commissionò erano destinate a complessi illustri, come la certosa del Galluzzo o pubblici, come l'ospedale del Ceppo di Pistoia, ma anche a piccole e sperdute località del territorio: per una sorta di apostolato popolare, cui pareva ben corrispondere quel genere di manifattura, accattivante nei colori e nelle capacità narrative e poi squisitamente legata alla tradizione. Su questa linea si possono immaginare consonanze assai precoci con i gusti puristici e neo quattrocenteschi, che Ottaviano de' Medici aveva avuto da giovane e supporre nell'abate una simile sensibilità religiosa, testimoniata fra l'altro dalla sua predilezione, in pittura, per Ridolfo del Ghirlandaio, cui lo spedalingo si rivolse ripetutamente, nel corso di quasi mezzo secolo.

Tuttavia le opere commissionate dal Buonafè, anche vicinissime cronologicamente, non presentano caratteri di uniformità: così nel corso degli anni venti, il grandioso ciclo di busti robbiani realizzato per il chiostro della Certosa e ultimato giusto nel 1523 (quando Jacopo comincia ad affrescare le pareti), presenta caratteri assai diversi e una lingua più aulica rispetto al fregio dell'Ospedale del Ceppo, che segue di pochi anni (1526-29).

Tra le opere fatte realizzare dal Buonafè ricordiamo la pala commissionata nel 1518 a Rosso Fiorentino, destinata ad onorare la cappella della chiesa di Ognissanti ed oggi alla

Galleria degli Uffizi. Buonafè fu anche il committente della *Madonna in Gloria con i santi*, eseguita tra il 1531 e il 1544 da Ridolfo del Ghirlandaio e Michele di Ridolfo per la piccola chiesa dei santi Jacopo e Lorenzo in via Ghibellina. Infine la sua pietra tombale, opera di Francesco da Sangallo, tutt'oggi visibile nella sala capitolare della Certosa.

Risulta poi evidente il collegamento tra i due diversi cicli robbiani commissionati dal Buonafè nel terzo decennio del Cinquecento e le pitture contemporanee e altrettanto diverse che il Pontormo eseguì per la Certosa, per incarico della "spedalingo". Supponiamo cioè che le lunette affrescate, di così alta ispirazione dottrinale e di una cultura figurativa di cui pochi potevano intendere i moventi spirituali e il linguaggio, si prestassero ad accompagnare nel chiostro la meditazione religiosa dei monaci, in accezione colta e riservata: non in dissidio, su quel piano ancora umanistico, con le teste robbiane che - presumibilmente di autori diversi, ma comunque di purissimo e nobile eloquio fiorentino, e variate nella gamma espressiva - ornano ancora le arcate dello stesso chiostro, secondo un complesso percorso iconologico e dottrinario (personaggi del Vecchio Testamento, Cristo, la Vergine, i Padri della Chiesa e i fondatori degli ordini religiosi).

La costruzione del chiostro era iniziata nel 1491, quando fra' Leonardo era ancora procuratore del convento, ma i lavori presero grande impulso dal '94, quando ne divenne priore: i sessantasei busti robbiani furono evidentemente previsti fin da allora, visto che per accoglierli si predisposero gli oculi fondi, incorniciati di pietra serena, che scandiscono la successione degli archi. E' ormai concreta quindi, l'ipotesi che l'intero

programma iconografico del chiostro sia stato ideato dal Buonafè e realizzato per sua iniziativa nel corso di quasi trent'anni. Un programma a cui crediamo ugualmente collegato l'intervento pittorico del Pontormo, che certo non poté prescindere dalle indicazioni del suo committente, ma che dovette trovare con lui più punti di sintonia.

5 - La cena in Emmaus

Tra le opere volute dal Buonafé in quegli anni di singolare importanza, specie per la complessità culturale e la modernità delle derivazioni stilistiche che si celano nella piacevolezza narrativa, è il fregio dell'ospedale del Ceppo a Pistoia: per certi aspetti paragonabile alla *Cena in Emmaus*, che Pontormo eseguì negli stessi anni (1525) per la foresteria dei frati della Certosa, dunque in un ambiente aperto ai visitatori occasionali, in uno spirito e in una forma tanto diversi dagli affreschi da meritare gli elogi incondizionati del Vasari.

Nella sua nobiltà e nel suo formalismo, comunque sperimentale, Pontormo pare aver dato qui - certo d'intesa con il suo committente - un'interpretazione più esplicita di quel soggetto caro alla Riforma e non frequente nella pittura toscana: anche nella xilografia del Dürer che servì di spunto al Pontormo, la cena dei pellegrini in Emmaus (fig 13), con l'inserimento di personaggi moderni, traduceva l'invito a una partecipazione personale dello spettatore all'insegnamento e alle parole di Cristo, fino al coinvolgimento diretto nel fatto sacro. Ancora il rimando dottrinale alle teorie "spirituali" spiega la stretta osservanza iconografica della pittura pontormesca al testo del vangelo, come esempio di carità e di umiltà: nelle

vesti dimesse dei viaggiatori a piedi nudi, che condividono col Cristo la povera cena; nell'umanità accostante del Redentore; nella semplicità dei gesti e nella povertà delle cose, che tuttavia non sminuiscono la solennità del momento.

Il messaggio del dipinto doveva essere sottolineato dalle figure grandi "al vero" e dall'inquadratura architettonica originale della pittura, che conosciamo dalla copia attribuita all'Empoli: il visitatore che entrasse per la prima volta in "foresteria", avrebbe così per il momento creduto di cogliere la scena in un ambiente contiguo, nell'attimo stesso in cui si svolgeva e quell'emozione l'avrebbe spinto a riflettere poi sul fatto sacro di cui s'era sentito testimone.

Piccole, ma non irrilevanti modifiche iconografiche furono apportate in seguito al dipinto, per ragioni di ortodossia: soprattutto l'inserito dell'occhio divino (già riconosciuto estraneo) sopra la testa del Salvatore che forse sostituisce un simbolo trinitario. Nella xilografia düreriana a cui Jacopo si ispirò, compare invece in quel rilievo una croce luminosa.

Ma anche più che nel Dürer, prende campo nel dipinto del Pontormo la presenza di testimoni contemporanei, "avendo ritratto alcuni di que' frati, i quali ho conosciuto io, in modo che non possono essere né più vivi né più pronti di quel che sono". (VI, p.270)

Questa fedeltà fisionomica, testimoniata dal Vasari, ci permette di identificare nel frate anziano, sulla sinistra, il nostro spedalingo Leonardo Buonafè (fig. ...): ritratto nel saio umile dei confratelli, secondo lo spirito del dipinto. Uno spirito che, al di là di ogni differenza formale, sentiamo analogo nel fregio dell'Ospedale del Ceppo, eseguito da Santi Buglioni su

commissione dello stesso Buonafé, dal 1526 (fig. 15).

Qui dove egli fu ritratto più volte in abito certosino e come protagonista della opere di misericordia, ritroviamo la sua fisionomia caratteristica e vicina a quella della figura pontormesca, soprattutto nel brano che anche iconograficamente più ricorda la *Cena* della Certosa: quello in cui lo “spedalingo”, seguendo l’insegnamento di Cristo, distribuisce cibo ai poveri affamati, già raccolti intorno alla mensa.

6 - Gli anni della Passione di Cristo

Tornando al chiostro della Certosa, in quell’anno 1523 quando è al vertice la fortuna politica dei Buonafé e massima l’autorità dello spedalingo, difficilmente si potrà prescindere dal suo nome e dai suoi rapporti con la cerchia medica per spiegare la scelta del Pontormo, perfettamente consapevole e orientata anche dal punto di vista dottrinario. Fu in quel momento che il colto prelado dovette pensare al completamento della decorazione del secondo chiostro, quello più grande e più importante per la vita attiva e meditativa dei monaci, che era stato iniziato nel 1494.

Si suppone che commissionò a Giovanni della Robbia sessantasei teste da porre fra arco e arco del chiostro grande e un Isaia per la cisterna, che gli furono pagati il 13 febbraio 1523; a Ridolfo Ghirlandaio il Buonafé chiese un’Immagine di Cristo e alcune Madonne (pagati nel dicembre 1523) e come proposto da Beatrice Paolozzi Strozzi, a Jacopo da Pontormo le “dipintura fa nel claustro”, per la quel il pittore ricevette dal febbraio all’aprile nel 1524 nove pagamenti. La decorazione del chiostro veniva ancora pagata nel novembre 1526 e nel gennaio

successivo.

Le pitture murali potrebbero essere state quindi eseguite in un arco di tempo abbastanza lungo e variabile il cui inizio, secondo alcuni, sarebbe da fissare almeno progettualmente già intorno al 1522, cioè prima del soggiorno alla Certosa, come starebbe a dimostrare il disegno di Chicago, e il cui termine deve precedere il 1528, ultimo anno della documentata presenza del pittore al monastero.

Se fu Leonardo Buonafé, magari col tramite di Ottaviano de' Medici, il committente che incaricò il Pontormo degli affreschi e poi della Cena; se fu lui che consentì al pittore, per anni il soggiorno nella tranquillità della Certosa e quel libero “andare e venire”, pur lavorando intanto anche per altri, (oltre ai ritratti di Ippolito e di Alessandro de' Medici, che Ottaviano gli aveva affidato, anche per Lodovico Capponi in santa Felicità), allora potremmo forse spiegare meglio l'interruzione improvvisa del cantiere della Certosa nel 1527, quando mancava soltanto l'ultima scena a completare il ciclo: oltretutto proprio al momento in cui la nuova terribile comparsa della peste in città e le “mutazioni” politiche - con la fuga dei Medici e le conseguenze anche morali del sacco di Roma - avrebbero se mai spinto Jacopo Carucci a mantenere quel rifugio.

7 - Lo spedalingo si rifugia dal Papa

Seguendo le alterne fortune medicee, da favorito della casata, allo spirare del 1527 il Buonafè fu infatti rimosso dall'incarico di spedalingo di Santa Maria Nuova, non senza qualche ombra di sospetto sul suo operato e su disinvolti maneggi di denaro ai danni della Repubblica. Così per quanto

nessuna fonte lo dica espressamente, sa più di un salvataggio da parte di Clemente VII che di un'ascesa a più grandi onori la sua nomina tempestiva a Vescovo di Vieste (1528) e poi di Cortona (1529), in aggiunta ai molti incarichi romani che lo allontanano subito da Firenze.

Ritournerà insieme ai Medici dopo il '30, lasciando le alte cariche romane per rinnovare più che mai i suoi legami e la sua consuetudine sia con lo Spedale che con la Certosa: senza però richiamare il Pontormo a completare l'opera. Ormai molto anziano, per quanto non meno generoso verso il suo monastero (cui legherà per testamento vari oggetti preziosi), le sue committenze artistiche per la Certosa si concentrano sulla sua tomba terragna e almeno in apparenza, austeramente tradizionale - affidata per tempo al Sangallo, e sulla sala capitolare (tavv. VII-VIII) che l'avrebbe accolta proprio al centro, di fronte alla serena *Crocifissione* dell'Albertinelli (fig.16): anch'essa, secondo Beatrice Paolozzi Strozzi, dipinta per la sua iniziativa.

Soprattutto per devozione e nell'ambito delle molte opere di pietà (che si moltiplicano alla fine della sua vita) sono commissionate le ultime pale d'altare, che Ridolfo e Michele Ghirlandaio dipingono per lui: in uno stile arcaizzante che torna a Fra Bartolomeo e alla scuola di San Marco e dove si ripete identico, in basso, il profilo caratteristico e l'abito certosino dell'abate-donatore a mani giunte. Sullo sfondo della pala d'altare per la chiesa di San Jacopo in via Ghibellina - di cui si registra l'ultimo pagamento a suo nome, nel '44 la veduta della Certosa, più ancora nell'abito che veste fra' Leonardo, sottolinea il suo legame mai interrotto con monastero del Galluzzo.

Sembra dunque che ad un finale ripiegamento su caste predilezioni savonaroliane, molto lontane dagli sviluppi dell'arte del Pontormo, approdasse infine il vecchio vescovo, intento ormai alla salvezza della sua anima e a garantire memoria perenne di sé nel convento che aveva più di tutto amato.

¹ M. Firpo, in *Gli affreschi di Pontormo a san Lorenzo*, pag 300

² Pierio Valeriano (nato nel 1447 a Belluno) è uno dei più importanti umanisti del tempo. Precettore e scrittore, oggi i suoi *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum literis commentarii*, la sintesi dell'attività culturale dell'umanista, si trovano nella Biblioteca del Museo civico di Padova. Cfr. *Umanisti bellunesi fra Quattro e Cinquecento*, atti del convegno, Belluno 1999, a cura di Paolo Pellegrini.

³ Il ritratto lucchese, appartenente alle collezioni medicee è stato identificato dubitativamente come quello di Alessandro: è in ogni caso databile a quegli stessi anni. Del ritratto di Ippolito, si conserva il disegno preparatorio agli Uffizi.

⁴ Si ricorderà che Juan de Valdès - allievo di Erasmo e guida delle correnti spirituali ed evangeliche in Italia - sarà dal 1531 al 1534 (ovvero fino alla morte di Clemente VII) agente imperiale presso la corte pontificia e "camerario" del papa. Sui rapporti del Valdès con Pietro Carnesecchi, protonotario apostolico quanto mai influente presso il papa e più tardi giustiziato come retico, cfr A. Rotondò, voce Carnesecchi, in Dizionario Biografico degli Italiani, XX, pp. 466-476.

⁵ Vedi P. Costamagna in *Pontormo*, Milano 1994, p. 62.

⁶ M. Firpo, in *Gli affreschi di Pontormo a san Lorenzo*, Torino 1997, p.301.

⁷ Dagli appunti manoscritti di Don Gabriele Costa, nell'archivio della Certosa, sappiamo che padre Alvarico, priore del monastero dal 1501 al 1503, indignato perché, dopo aver lasciato la Certosa, fra' Leonardo compariva in pubblico e mangiava carne, proibì allo spedalingo di rimettere piede nel monastero e ai confratelli di farsi ricoverare nel nosocomio fiorentino diretto da lui, neppure in caso di necessità (cfr. Leoncini Chiarelli, op. cit, 1982, p. 46, nota 68)

⁸ Alessandro Conti (1983) ritiene che non furono eseguite tutte da questo artista quasi sconosciuto, scorgendo nelle figure lo stile del Franciabigio (San Gregorio) e di Jacone (San Bruno) o perfino di Foschi. Conti mette quindi in dubbio l'affermazione del Vasari, secondo cui Pontormo si sarebbe ritirato alla Certosa solo con il Bronzino e intrevede persino la presenza al convento in quegli anni di allievi della bottega di Andrea del Sarto.

- III -

LA PASSIONE

SECONDO PONTORMO

Analisi e critica del ciclo della Passione alla Certosa

1 – Fonti religiose

Per il chiostro della Certosa del Galluzzo, Pontormo dipinse cinque affreschi per lunette con storie della Passione di Cristo: essi testimoniano la varietà di invenzioni figurative e anche l'esigenza intellettuale di un'opera d'arte. Benché oggi i dipinti siano in uno stato molto degradato nonostante i numerosi ed evidenti restauri, si può riconoscere ancora la straordinaria concezione del ciclo e l'effetto quasi sorprendente che promanava. Bastava la coloritura degli affreschi a mettere in ombra tutte le altre opere di quel luogo. Con i suoi toni rossi chiari, giallo limone, ocra, viola e verde pallido, le immagini devono aver brillato come acquerelli.

La stilizzazione estrema dei colori rinvia all'orientamento spirituale degli affreschi, così come la fonte iconografica del ciclo della Passione fu forse, come ha proposto la Beckers (1985) la *Vita Christi* scritta nel XIV secolo dal monaco certosino Ludolph di Sassonia. Un'edizione del libro, la cui seconda parte conteneva meditazioni sulla Passione conformi allo spirito puramente contemplativo dell'ordine adattate sulle otto ore canoniche della giornata monastica, fu acquistata nel 1483 dalla biblioteca della Certosa.

Come ha scritto Petra Beckers nella sua tesi di dottorato, il ciclo della Passione è strettamente collegato con la prassi spirituale dei monaci certosini. Essi accompagnano come quadri di devozione il percorso dei monaci nel chiostro del monastero, dalle loro celle alla cappella di preghiera. La funzione delle singole immagini degli affreschi è pertanto spiccatamente meditativa. Conformemente alla concezione della fede dei certosini, esse sottolineano la natura divina di Cristo e meno la sua incarnazione.

Pontormo ha espresso metaforicamente l'unicità del figlio di Dio facendo sì che la figura di Cristo non si intersechi mai con un altro personaggio. Se nella pittura italiana del Quattrocento erano state spesso presentate storie bibliche in modo estremamente vivace, negli affreschi di Pontormo della Certosa troviamo, invece, una certa impalpabilità delle cose

terrene.

È bene sottolineare come, di fronte alle ipotesi sull'episodio artistico del Pontormo "tedesco" alla Certosa che secondo alcuni critici avrebbe superato i puri limiti figurativi, inserendosi in una tendenza religiosa "riformatrice" diffusasi anche in seno alla Chiesa cattolica di Roma, sull'onda degli echi d'oltralpe, che aveva portato sul soglio pontificio nel 1522 un papa nordico, pastore e non mecenate, Adriano VI da Utrecht, ci troviamo in disaccordo. Berti e più di recente Costamagna insistono su questa premeditata logica "savonaroliana" del ciclo pontormesco della Passione di Cristo che lo stesso Buonafè avrebbe imposto nel rispetto delle sue convinzioni riformatrici. In realtà, data la mancanza di testimonianze concrete, ci sembra che su questa ipotesi si sia calcata troppo la mano, tanto da volerla far apparire una tesi irremovibile e certa su cui invece non esistono punti fermi. Ci chiediamo piuttosto, su quali presupposti si sia potuta costruire un'ipotesi così radicale.

Da non sottovalutare, come notava ancora Berti (1964) la contemporanea polemica culturale di Erasmo da Rotterdam che si intreccia con la Riforma, "determinando l'affermarsi del primo Manierismo di certe suggestioni antiretoriche, antiformali e anticlassiche". Sempre Berti sostiene che la critica negativa dei durerismi degli affreschi mossa dal Vasari, che tuttavia riconosce l'alta qualità formale delle opere, potrebbe addirittura essere stata studiata a tavolino dal biografo aretino che avrebbe mirato quindi a sottolineare l'eresia estetica al fine di mascherare l'eresia religiosa che in epoca di ormai trionfante Controriforma, avrebbe anche potuto compromettere l'esistenza stessa dei dipinti del Pontormo.

Non crediamo possibile che Vasari, che spesso aveva manifestato la sua poca simpatia nei confronti del Pontormo, del quale riconosceva tuttavia le sue grandi doti artistiche, si fosse impegnato in questo improbabile gesto di "salvataggio". Anche in questo caso non esistono fonti in merito che attestino quella che a noi pare una semplice supposizione.

2 – Fonti artistiche

Vasari nel suo commento agli affreschi della Certosa, ha invece dato risalto soprattutto al fatto che Pontormo si sarebbe ispirato molto alle stampe di Albrecht Durer. Anche interpreti successivi sottolineano in continuazione questo aspetto. Effettivamente alcune figure nelle opere di Pontormo sembrano chiaramente ispirate dalle xilografie dell'artista tedesco, come per esempio le guardie addormentate nella scena della Resurrezione. Non si tratta comunque assolutamente di vere e proprie citazioni, o addirittura di copie. Eppure anche Erwin Panofsky, a proposito della scena di Pilato, ha parlato di un Cristo "ultragotico che "più durerianamente che in Durer (...) si allunga come una colonna di fumo verso il cielo".

Secondo la critica contemporanea, gli affreschi della Certosa del Galluzzo devono la loro caratteristica visionaria-spirituale in primo luogo alla mutata concezione delle funzioni di un quadro religioso. Pensieri riformatori che ascrivono al quadro una funzione più simbolica che imitativa della natura si sono affermati anche a sud delle Alpi. Può quindi essere che Durer sia parso il modello che si prestava particolarmente all'illustrazione di queste nuove idee. Del resto in Italia i monumentali cicli di affreschi della Passione rappresentano una rarità e tali sono rimasti anche i dipinti su muro di Pontormo nella Certosa del Galluzzo.

Vasari era quindi del parere che Pontormo, dopo i suoi esordi più che lusinghieri, fosse andato via via peggiorando. Nella biografia si moltiplicano rimpianti relativi al fatto che Pontormo, a partire dal 1520 circa, abbia rinunciato al suo collaudato stile personale, frutto di talento naturale e di meticoloso esercizio. È evidente che a Vasari qui interessa affermare la supremazia dell'arte italiana. Così preoccupato della capacità di giudizio di Pontormo – pone la domanda retorica "Or non sapeva il Pontormo che i tedeschi e i fiamminghi vengono in queste parti per imparare la maniera italiana che egli con tanta fatica cercò, come cattiva, d'abbandonare?". La polemica di Vasari nei confronti della "maniera tedesca" ha in Italia una lunga

tradizione che risale al Duomo di Milano costruito in stile gotico alla fine del Trecento: ancora Raffaello, più di cento anni dopo, in una lettera al pontefice Leone X, si era sfogato sulla bruttezza barbarica degli archi ogivali gotici.

Ai tempi di Vasari, in Italia, ci si sentiva nettamente superiori da un punto di vista culturale rispetto ai nordeuropei, anche sulla base delle opere d'arte classica nel frattempo recuperate con gli scavi. Nella biografia di Pontormo, Vasari, non perde occasione per stigmatizzare la “maniera tedesca”: per esempio riguardo al *Tabernacolo di Boldrone*, a tre ali, portato a compimento da Pontormo dopo o contemporaneamente ai suoi lavori nel monastero della Certosa, Vasari scrive in modo breve e stringato “le qual tutte figure non essendo ancora sfogato quel capriccio e piacendogli la maniera tedesca, non sono gran fatto dissimili da quelle che fece alla Certosa”.

Egli riteneva assolutamente inopportuno che un italiano si servisse di simili linguaggi figurativi, così estranei al suo essere: era semplicemente contro natura che Pontormo si allontanasse così tanto dalle attitudini personali. Dietro era presente l'idea che la “maniera” o lo stile agiscano in profondità anche nella personalità di un artista e nel suo comportamento. Questo atteggiamento si rivela chiaramente anche nel suo commento a un'altra opera, anch'essa concepita da Pontormo per i monaci certosini. Si tratta della *Cena in Emmaus*, un dipinto su tela di grande formato che riprende ancora nell'iconografia e nel motivo un'incisione di Durer.

Questa volta però il giudizio di Vasari è senza dubbio positivo: Pontormo avrebbe dipinto questo quadro “senza dubbio affaticare o sforzare la natura (...) e perciò che in quest'opera seguito il genio suo, ella riuscì veramente meravigliosa”. Vasari loda particolarmente i ritratti realistici dei monaci che stanno ai lati di Cristo e lo servono: sono la vivacità e la naturalezza che Vasari apprezza più di ogni altra cosa di un dipinto. Della *Cena di Emmaus* di Pontormo deve aver ammirato soprattutto la raffigurazione realistica di bicchieri, piatti e pani, sistemati sulla tavola come in una natura morta. Il dipinto si trovava originariamente nella foresteria della Certosa: inserito in una cornice di pietra in modo che la scena potesse essere

vista come attraverso una porta, il dipinto invitava a partecipare alla cena con Cristo.

3 – Disposizione e cronologia del Ciclo

Gli affreschi già in cattivo stato furono staccati in occasione della mostra dedicata a Pontormo nel 1956. Di grande aiuto nella ricostruzione dell'aspetto originale sono le copie su tela di formato rettangolare e ridotto tratte dall'Empoli e dagli altri, verso la fine del XVI secolo, conservate nella Pinacoteca della Certosa accanto agli originali.

Realizzati da Pontormo secondo lo spazio che avrebbero dovuto occupare, gli affreschi, furono infatti disposti nelle lunette sotto le unghiate delle volte a crociera del chiostro; sotto la base delle lunette, come dimostrano le foto precedenti lo stacco, la parete era dipinta a finte specchiature marmoree policrome a mo' di basamento, di datazione incerta, comunque assai più tarda. L'*Andata al Calvario* e il *Compianto su Cristo morto* (fig....) stavano ciascuno sopra uno degli sportelletti usati nella vita quotidiana dei monaci; il *Compianto* inoltre è sagomato in basso a sinistra dal tratto finale della contigua lunetta sopraporta, compresa la rosetta dipinta sull'estremità dell'architrave.

La *Resurrezione*, d'altezza minore delle altre per un evidente accorciamento, era sopra una porta architravata, la cui apertura fu probabilmente la causa della decurtazione dell'affresco; la sua ubicazione riparata, in fondo a un tratto di prolungamento del braccio occidentale del chiostro verso nord, le ha garantito una miglior conservazione nel tempo, come dimostra la materia più piena e vivida dello strato pittorico. Riparata nell'ombra quasi come in una piccola cappella riservata e disadorna, la *Resurrezione* doveva risplendere, all'osservatore lontano, di florescenze visionarie.

La considerazione combinata degli elementi architettonici disseminati sulle pareti (peducci, finestrelle, porte, sportelli) e della sequenza iconografica permette di confermare che la serie delle lunette occupava le due

arcate angolari a Sud Ovest (da dove iniziava il ciclo, che si svolgeva in senso antiorario), con l'*Orazione nell'orto* e *Cristo davanti a Pilato*, la sola arcata orientale dell'angolo Sud-Est con l'*Andata al Calvario* (in quella meridionale interrompono la muratura una porta e una finestrella circolare, databili alla fine del Quattrocento), la sola arcata settentrionale dell'angolo Nord Est con il *Compianto*, e la sola arcata di testata del già ricordato prolungamento del braccio occidentale. Un'evidente mancanza è quella della lunetta che avrebbe dovuto occupare l'arcata orientale dell'angolo Nord Est, e che sebbene mai dipinta è ricostruibile in termini progettuali: si tratta dell'*Inchiodamento di Cristo sulla Croce*, detto anche *Messa in Croce*, della quale parleremo più avanti.

La cronologia vasariana darebbe eseguite subito le due prime lunette (*Orazione* e *Pilato*), poi la *Resurrezione* che, per quanto ultima in ordine cronologico, completava l'effetto del braccio occidentale e anticipava il raggiungimento del vertice devozionale e scenografico. Tornato nel chiostro, Jacopo avrebbe dipinto nelle angolature verso oriente l'*Andata al Calvario* e infine il *Compianto*.

Uno studioso recente (Pillod 1992) rimette in discussione la cronologia degli affreschi, supponendo che il 10 aprile 1524 ne fossero terminati solo tre, mentre i restanti due, cioè l'*Andata al Calvario* e il *Compianto*, sarebbero stati eseguiti tra il 1524 e il 1526, anno del ritorno del Pontormo a Firenze.

È stato poi più volte sottolineato come probabilmente alla serie mancassero tre scene: l'*Inchiodamento di Cristo alla Croce*, la Crocifissione vera e propria e la Deposizione di Cristo, ma come si è potuto controllare sul luogo, vi è posto per una sola ulteriore lunetta – la sesta – che forse avrebbe dovuto ospitare l'*Inchiodamento* nell'arcata settentrionale dell'angolo Nord Est.

La *Deposizione di Croce*, ricordata dal Vasari come pensata ma non eseguita, sembra appartenere ad un primo progetto scartato, ed è prefigurata quasi certamente in un disegno sommario negli Uffizi; il suo posto fu preso dal *Compianto*, soggetto continuo nella sequenza iconografica. È probabile

invece, come notano Sénéchal (1982) e Costamagna (1994) che con il termine “Crocifissione” il Vasari si riferisca all’*Inchiodamento*, progettato da Pontormo nel disegno 6671 F degli Uffizi, poi effettivamente mai tradotto in pittura. Quando infatti il Vasari menziona il Tabernacolo di Boldrone, lo descrive invece come un *Crocifisso*.

4 – L’*Inchiodamento di Cristo sulla Croce*

L’*Inchiodamento* raggiunse un considerevole sviluppo grafico, che ci è noto attraverso un disegno d’insieme molto avanzato nell’elaborazione (come dimostrano la quadrettatura e l’indicazione puntuale del profilo della porta, sulla destra in basso) e ulteriori studi di singole figure. Tra questi è particolarmente toccante il disegno per le figure di Cristo (fig.3) e dell’aguzzino che lo inchioda (fig 2); quest’ultimo ha in comune lo scatto verticale del braccio alzato con certe figure progettate o dipinte nella lunetta a fresco della villa di Poggio a Caiano.

Il disegno a matita nera (mm 172 x 166) fu riconosciuto per la prima volta dal Clapp (1914) come uno studio per l’affresco con la “Crocifissione” alla Certosa, mai eseguito dal Pontormo (cfr. Vasari – Milanesi, VI, p. 269). Il Clapp rivelando l’affinità tra la figura a destra ai piedi del Cristo e un’altra nel disegno 6676 F degli Uffizi, studio per Santa Felicita, giustamente nota che dai disegni per questa lunetta il Pontormo comincia a entrare nella fase di stile maturato poi nell’opera per quella chiesa. Pertanto è molto opportuno datare tutti gli studi per l’*Inchiodamento di Gesù alla Croce* verso il ’25.

Come costruzione, questa lunetta presenta un ritmo affine alla Cena in Emmaus (1525) degli Uffizi (n. 44), ossia un ritmo più regolare e inscritto, nonostante perduri l’impressione dureriana. Ma l’ampia interruzione al centro della folla ammassata, mediante l’intensa macchia di luce da cui viene assorbito il diafano corpo del Cristo, rivela ormai la tendenza dell’artista verso una composizione più rallentata, di maggiore respiro, in opposizione all’esempio di Durer. A tal proposito il Berenson vede questa composizione

ricca di freschezza e di originalità.

Secondo l'ipotesi di Moreno (1981) l'immagine del Cristo in croce esisteva già al centro del chiostro, che come nella maggior parte dei monasteri certosini, fungeva anche da cimitero, per cui la scena fu volontariamente omessa nel ciclo delle lunette per evitarne la duplicazione. La *Deposizione* a cui accenna il biografo aretino, e per la quale esiste un disegno preparatorio, n. 6622 F degli Uffizi, fu invece poi trasformata nella Lamentazione esistente.

5 – Le Storie della Passione

Con ogni probabilità quindi la prima storia ad essere realizzata fu quella di Gesù sul monte degli Ulivi, ovvero l'*Orazione nell'orto*, una suggestiva scena notturna illuminata dalla luce della luna: Cristo inginocchiato di spalle in preghiera, un po' in disparte, e i discepoli Pietro, Giacomo e Giovanni sono addormentati in primo piano; sulla destra, guidato da Giuda, avanza il gruppo di uomini armati che arresta Gesù. Straordinario doveva essere, a quanto sostiene il Vasari, l'effetto di chiaro di luna che fa da sfondo proprio a questa scena, dove si ergono i profili di un paese, mentre il silenzio sembra avvolgere la parte sinistra dell'affresco. Cristo si rivolge al padre presentandogli un ultimo umanissimo appello: “ (...) se è possibile passi da me questo calice”. A destra il concitato gruppo di armigeri è guidato da Giuda, che tiene legata alla cinta della veste la borsa con i trenta danari, ricevuti per il tradimento.

Per la seconda storia con *Gesù davanti a Pilato* si può ravvisare forse un primo pensiero compositivo in un disegno dell'Art Institute di Chicago che raffigura una rara narrazione dell'evento tratta da vangeli apocrifi, secondo la quale all'arrivo di Gesù nel palazzo del governatore romano, gli stendardi imperiali si levarono in suo omaggio e gli astanti si inginocchiarono, provocando l'ira di Pilato e la sua uscita dalla stanza (Giles 1991). L'idea fu però poi abbandonata forse per conformarsi al già citato testo più consono alla spiritualità certosina, e per l'affresco il Pontormo mutuò vari elementi chiave, oltre che da Durer, dal rilievo di ugual soggetto di Donatello per uno dei

pulpiti della Basilica di san Lorenzo (Cox-Rearick 1964, Giles 1991): le pose di Gesù e di Pilato, l'inusuale inclusione della moglie di Pilato sulla sinistra che intercede presso il marito, le figure dei soldati tagliate a mezzo busto in basso.

Molto lodato dal Vasari il "bellissimo e vivo" coppiere in alto, che scende le scale con un bacile in mano, contenente l'acqua con la quale Pilato si laverà le mani. La spiegazione dell'apprezzamento è semplice: si tratta dell'elemento più fiorentino dell'intero ciclo, realizzato cioè alla maniera propria di Pontormo, tanto rimpianta dal biografo aretino. Nella scena un'affollata ghirlanda di figure circonda il corpo di Gesù, che tiene il capo leggermente chino in atto di profonda umiltà e rassegnazione nei confronti delle accuse a lui rivolte dagli anziani del popolo e dei sommi sacerdoti.

La composizione risulta suddivisa in due parti da un asse centrale ondulato costituito dai profili delle figure del Cristo e del coppiere. Il gusto decorativo per la varietà dell'articolazione lineare, ormai tipico del linguaggio di Pontormo, è attestato anche in questo caso, come già nell'affresco di Poggio a Caiano, dal gioco antiprospectico della forte riduzione della profondità spaziale, che tende a spingere ogni elemento della composizione verso il primo piano, e dalla giustapposizione di colori puri dalle tinte tenui, tra cui risalta particolarmente il bianco abbagliante.

Visionario al massimo: «...un Cristo ultragotico... ondeggia verso l'alto come un filo di fumo», ha scritto Panofsky a proposito del Cristo davanti a Pilato; e per lo stesso affresco, e sempre in riferimento alla figura del Cristo, Longhi ha annotato: «...la vestaglia fluida sembra suggerire un'altezza sperticata» (op.cit., p.97). Immagini oblunghe, contorni ondulati, scorci arditi e impervi, bianchi spettrali, effetti di luce irreali: spettri colorati e fantasiosamente abbigliati. Pontormo apre «la materia del racconto verso di noi e chiude la sua estensione posteriore nello spazio... spinto a uno stretto confronto e coinvolgimento, lo spettatore è coinvolto non solo dall'azione psicologica e drammatica ma dall'emozione suscitata da ciascuna forma e dall'intero disegno» (S.J. Freedberg, op. cit., p.216)

Nell'*Andata al Calvario* “innanzi sono i due ladroni ignudi... ed al sommo, dietro a un ponticello è la Nostra Donna con le Marie che piangendo aspettano Cristo; il quale essendo in terra cascato nel mezzo della storia, ha intorno molti Giudei che lo percuotono, mentre Veronica gli porge il sudario” (Vasari 1568). È un brano di alta drammaticità, espressa soprattutto dall’atteggiamento di profondo sconforto della Vergine e di Giovanni, l’apostolo prediletto, mentre un carattere essenzialmente dinamico è conferito alla composizione dalla movimentata varietà delle posture dei personaggi e dalle direzioni suggerite dagli intrecci di croci, aste e scale che fendono la processione di condannati, ministri della giustizia, accusatori e semplici curiosi. Di sapore intensamente nordico è il gruppo di dolenti posti dietro la collina in secondo piano.

Nel *Compianto su Cristo morto* infine “ogni tensione compositiva si placa nell’estasi mistica di Poggio a Caiano” (Becherucci 1944), ed il complessivo risultato figurativo appare ormai completamente antitetico a Durer (Cox Rearick 1964). L’andamento movimentato conferito alla composizione e l’alternanza di figure piegate ed erette, anima in modo assai bizzarro lo schema piramidale, tradizionalmente impiegato per questo genere di raffigurazione. Aderenti alla cultura figurativa nordica risultano in realtà gli abbigliamenti dei personaggi e alcune particolari caratterizzazioni fisionomiche, alle quali già Vasari si riferiva, lodando grandemente le figure di “due vecchi fatti per Josefo da Barmazia (d’Arimatea) e Nicodemo che, se bene sono della maniera tedesca, hanno le più bell’arie e teste di vecchi, con barbe piumose e colorite con dolcezza meravigliosa, che si possano vedere”. Il gioco di contrasti coloristici dai timbri intensi (rosso vivo, viola scuro e giallo) raggiunge un altissimo grado di raffinatezza formale nell’azzardato cangiantismo della veste della Maddalena.

Le ricercatezze formali culminano nell’ultima scena del ciclo, *Resurrezione di Cristo*, dove le rotondità dei volti dei soldati addormentati e delle singole membra dei loro corpi, gli elmi e gli scudi costituiscono una serie di dischi policromi (A. Venturi, 1932), dalla caleidoscopica varietà di

gialli, bianchi, verdi, grigi e viola. Sebbene ultima nell'ordine narrativo, la lunetta con la Resurrezione è citata come terza dal Vasari, e l'evidenza stilistica avvalorata tale ordine esecutivo per via della composizione, imperniata su figure fortemente verticali, vicina a quella della lunetta precedente (Cox Rearick 1964).

In questa fase della realizzazione delle Storie della Passione si avverte secondo la Cox Rearick una svolta, confortata in questa sua analisi anche dalle parole del Vasari che giudica migliori delle altre le ultime due storie con l'Andata al Calvario e il Compianto sul Cristo morto: “o fusse perché ne fusse avvertito dagli amici, o vero che pure una volta si accorgesse Iacopo, benché tardi, del danno che alla sua dolce maniera aveva fatto lo studio della tedesca”. Alla consapevole sperimentazione anticlassica evidente nelle forme spezzate e nelle calcolate inversioni spaziali del primo gruppo sarebbe subentrata una nuova continuità nei profili e una nuova unità ritmica della composizione, anticipante lo stile della cappella Capponi in S. Felicità.

6 – Il Pontormo tedesco

Il giudizio sugli affreschi, particolarmente difficile per l'esser questi giunti a noi in condizioni di gravissimo indebolimento e lacune dalla caduta di estese campiture cromatiche, è stato ed è tutt'ora profondamente condizionato dal lungo commento del Vasari, qui testimone e interprete tormentato di una vicenda artistica che egli conobbe nei dettagli: un commento che s'incentra sulla questione della “maniera tedesca”, e di come e quanto Jacopo, sforzandosi d'imitarla, avesse alterato la “vaghezza della sua prima maniera, la quale gli era stata data dalla natura, tutta piena di dolcezza e di grazia.

È ormai un dato di fatto che di connotazioni “tedesche”, il ciclo pontormesco della Passione ne ha diverse e per diversi aspetti; eppure, non sarà inutile riprenderle in considerazione, sposando, per quanto è possibile, un punto di vista vasariano e cinquecentesco. Anzitutto per il soggetto, assai più diffuso Oltralpe che in Italia, specie in Toscana, con una frequenza che

saltava agli occhi: “rarimente in picture todesche troverete altri santi o sancte che non vi sia immixta alcuna cosa de la dicta passione”, annotava nel 1517 un viaggiatore molto attento all’elemento religioso, Antonio De Beatis, percorrendo le contrade del settentrione europeo al seguito del cardinale Luigi d’Aragona.

In secondo luogo per l’invenzione, ovvero la struttura compositiva e la disposizione e forma delle figure, come riportò Vasari, Jacopo si servì della produzione grafica di Albrecht Durer, in particolare i fogli della Grande (fig 52) e della Piccola Passione, che giunti da poco a Firenze, stavano suscitando l’ammirato interesse degli artisti. Esistono, si sa, dimostrate corrispondenze tra le iconografie dureriane e le scene pontormesche; ma la curiosità per l’arte oltramontana (alla quale aveva prestato attenzione anche Michelangelo) aveva di che soddisfarsi in Firenze già da prima, grazie alle importazioni dei mercanti committenti del Quattrocento.

E come ricorda Monica Bietti, giustamente Antonio Pinelli ha richiamato nel convegno di Empoli (1995) l’attenzione sulla *Passione* di Hans Memling: oggi nella galleria Sabauda di Torino, era stata inviata da Tommaso Portinari alla chiesa della chiesa dello Spedale fiorentino di Santa Maria Nuova, e da qui era passata nelle mani del duca Cosimo de’ Medici, prima di prendere la via del settentrione. Tavola sinottica dei momenti della Passione, in forma di scandito percorso attraverso i “luoghi deputati” di una sacra rappresentazione altamente drammatica, la tavola del pittore oltramontano – tedesco di nascita, fiammingo di formazione – può ben aver trasmesso al Pontormo il contagio di un’immaginativa eccitata e visionaria.

Ma resta una sfida cercar di capire che cosa attraverso il chiaroscuro intreccio di lodi sempre corrette e di biasimi subito attenuati, il Vasari intendesse in realtà per quella “maniera tedesca” quasi ossessivamente chiamata in causa: che è altro rispetto all’iconografia e all’invenzione, come è altro – naturalmente – rispetto al colorito, ed è quell’indefinibile modo artistico di eseguire e, dunque, di comunicare sul quale il Vasari ha concentrato la sua disapprovazione. Sulla scorta dell’interpretazione di Berti,

ultimamente il Costamagna ha rafforzato l'importanza delle considerazioni di ordine spirituale.

Lo sviluppo delle dottrine ereticali d'Oltralpe e il problematico atteggiamento del papato con l'elezione di Adriano VI da Utrecht, in uno scenario europeo percorso da ondate riformiste, confermerebbero l'equazione "tedesco" uguale "luterano"; l'autore conclude volgendo in sostanza sul versante dell'ortodossia religiosa la critica vasariana, non senza perfezionare un complesso concetto di protezione postuma dell'artista da parte del Vasari: "Le critiche negative mosse agli affreschi dal Vasari, che ne riconosceva non di meno l'alta qualità, mettono a fuoco l'eresia estetica al fine di mascherare l'eresia religiosa, che avrebbe potuto determinare la distruzione degli affreschi in epoca controriformistica".

Resta difficile immaginare nella Firenze segnata dal mecenatismo di Cosimo de' Medici – pur difensore dell'ortodossia nell'immagine ufficiale – una tale manifestazione di intolleranza iconoclasta; e se certo i fermenti di riforma irrigidivano la tutela della fede apostolica romana, e ancora una volta pare curioso che dovesse sentirsi così responsabile il Vasari, conoscitore e narratore di fatti, anzitutto e propriamente artistici. Il fondamento delle censure del biografo – secondo Cristina Acidini Luchinat – poggia invece su un disagio di natura prevalentemente estetica, che merita considerare nelle sue tante sfaccettature, specchi di un'inespressa incertezza del giudizio. Per le stampe del Durer, responsabili dell'invenzione, non vi è altro che apprezzamento:

"(...) molte storie grandi e piccole della Passione di Gesù Cristo; nelle quali era tutta quella perfezione e bontà nell'intaglio di bulino che è possibile far mai per bellezza, varietà d'abiti e d'invenzione".

Se la bellezza resta una categoria qualitativamente sfuggente, pur nella sua intuitiva evidenza, la "varietà d'abiti e d'invenzioni" rimanda a campi più delimitati e specifici del fare artistico, da intendere come la distribuzione dei personaggi nei vari soggetti, e più in generale la composizione, nonché la molteplicità delle fogge, in questo caso in tanto più gradevoli in quanto

esotiche. Ma poche righe dopo, ecco che la maniera tedesca è già divenuta nel percorso artistico individuale di Jacopo, un “accidente”.

“Messosi, dunque, Iacopo a imitare quella maniera, cercando dare alle figure sue nell’aria delle teste quella prontezza e varietà che avea dato loro Alberto, la prese tanto gagliardamente, che la vaghezza della sua prima maniera, la quale gli era stata data dalla natura, tutta piena di dolcezza e di grazia, venne alterata da quel nuovo studio e fatica e cotanto offesa dall’accidente di quella tedesca, che non si conosce in quell’opere, come che tutte sien belle, se non poco di quel buono e di grazia che egli aveva insino allora dato a tutte le sue figure”.

Esagerava dunque in gagliardia il Pontormo, quando imitava e infine eccedeva la “prontezza e varietà” del Durer nell’aria delle teste? E, fuor dal lessico vasariano, che è da interpretare sempre con attenzione, se non che egli perseguiva una sproporzionata espressione degli affetti attraverso forzature delle fisionomie e delle pose?

A sua volta resta elusiva la componente tedesca: forse nelle pose spezzate e sconvenienti di quelle gambe di dormienti, colle ginocchia ritte in primo piano, giacché la compostezza e la misura nell’atteggiare il corpo erano tra i fondamenti della vita civile, come già aveva scritto Matteo Palmieri; o forse nelle fogge bizzarre di cappelli, elmi e calotte. Certo però non nei costumi, che per sboffi, ricaschi e tagli non si discostano troppo dalla montatura dei capitani fiorentini, quale si vede, ad esempio, nel famoso disegno d’impiccato per un piede di Andrea del Sarto.

Il Vasari a questo punto riprendeva l’ordine iconografico per commentare l’intricata scena dell’Andata al Calvario (tav. III), ridotta dal tempo quasi al solo mosaico delle piatte campiture cromatiche di base, ma in origine, come attesta la copia, lavorata con gran cura specialmente nei passaggi chiaroscurali, accesi di riflessi guizzanti di cangiantismi. Questa riscosse la prudente approvazione del biografo: gli parve “molto migliore che l’altre”, sebbene in presenza della “detta maniera tedesca.

Si trattava probabilmente dell’ultima, o di una delle ultime dipinte; si

può osservare che la presa della mano dell'armigero in rosa, chino sulla sinistra, appare prossima a quella del presunto autoritratto del Pontormo quasi ignudo in un disegno conservato a Londra, che ha nel verso uno studio per la Cena in Emmaus del 1525. Jacopo andava dunque liberandosi dal subitaneo ed esclusivo amore per l'arte oltremontana e per il suo crudo impressionismo? Certo si stava inoltrando verso una sofisticata complessità compositiva intessuta di ricercate simmetrie che soddisfaceva il Vasari.

Al Cristo piegato sotto il peso della croce corrisponde, come l'altra metà d'una centina, la figura protesa della Veronica; alla mezza figura della giovane donna di spalle a destra, il busto della vecchia serva a sinistra; ai "Giudei nudi" inchinati sul Cristo, gli scherani incurvati in avanti. Del tessuto pittorico resta qualche frammento di folgorante splendore: il drappeggio cangiante verde rosa della Veronica, la sua gonna di tono bruciato – il bel colore di terra della veste nella lunetta di Poggio a Caiano – il collo vizzo della vecchia, in basso. Nella copia spicca in forte evidenza la testa del Giudeo di pelo rosso e d'incarnato marmoreo, studiata in un disegno apposito (Uffizi, GDS, n. 6578 F).

Sulla bellezza stilizzata di figure come questa, il Bronzino fonderà la sua maniera, a meno che non si tratti già di una sua prova autografa sotto l'egida del maestro. Viene per ultima la scena del Compianto sul Cristo Morto, dove curiosamente, più che le Marie oppresse da veli e soggoli di foggia davvero nordica, parvero al Vasari di "maniera tedesca" Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, pur apprezzati per avere le più bell'arie di teste di vecchi, con barbe piumose e colorite con dolcezza meravigliosa".

Sarebbe problematico mettere a fuoco che cosa vi sia, di tedesco, in quei due vecchi, se non fossimo ormai in grado di riconoscere la "tedescheria", come espressività scomposta e subitanea del loro atteggiamento caricato: bruscamente piegati in due ad angolo acuto, l'uno sul Cristo, l'altro sull'astuccio cilindrico dei balsami

Della necessità di riportare il lessico vasariano alla dovuta distanza storica è, del resto ulteriore prova nel commento al medesimo Compianto.

Poco sopra infatti il biografo lo aveva elogiato per la “molta unione dei colori”; dove noi, considerando la pittura superstite, parleremo piuttosto di ardita dissonanza per il turbante rosa verde della Maddalena, così come per la sua veste rossa e la sua manica verde cangiante in giallo nei massimi lumi, quasi frammenti piovuti dallo stupefacente arcobaleno della volta michelangiolesca alla Sistina. E già qualche decennio dopo le Vite questi accostamenti cromatici dovevano mettere a disagio, se il copista si sentì in diritto o forse in dovere di mutare i colori della Maddalena in rosa fucsia e verde pavone, morbidamente chiaroscurati e privi di fremiti coloristici innaturali.

Nel concludere al lunga descrizione, il Vasari cercò di chiarire ulteriormente i motivi della sua critica negativa, ma la sua ricerca di separare la bontà delle “invenzioni “ dureriane” da tutto il resto approdò a una ripetizione non illuminante: “Né creda niuno che Iacopo sia da biasimare, perché egli imitasse Alberto Duro nell’invenzioni, perciocchè questo non è errore, e l’hanno fatto e fanno continuamente molti pittori; ma perché egli tolse la maniera stietta tedesca in ogni cosa ne’ panni, nell’aria delle teste, e l’attitudini; il che doveva fuggire, e servirsi solo dell’invenzioni, avendo egli interamente con grazia e bellezza la maniera moderna”.

Se si tenta di giungere a un’interpretazione conclusiva, pare che nel ciclo della Certosa il Vasari, riprovasse come “tedesco” tutto quanto nelle fogge era goffo, nelle pose sconveniente e nella comunicazione degli affetti ridondante ed espressionistico, insomma lontano dal misurato equilibrio tra le parti componenti la pittura, che caratterizzava ai suoi occhi l’arte italiana e in specie quella fiorentina. Il suo severo giudizio d’artista trovava, del resto, precise corrispondenze nell’opinione del tempo, che attribuiva ai popoli oltramontani “costumi barbari” e “molt’altre truculenze e goffezze”.

7 - Pontormo e le passioni di Durer

In seguito alle riserve espresse dal Vasari, gli affreschi della Certosa

segnano per i critici l'inizio della "decadenza" di Pontormo. Questo giudizio estremamente negativo corrisponde alla critica manifestata dall'autore delle Vite nei confronti dell'impiego da parte di Pontormo, per la realizzazione degli affreschi, di alcune stampe di Durer. L'ammirazione per l'artista tedesco era comunque molto diffusa in tutta Italia e in particolare a Firenze. Fra Bartolomeo e Andrea del sarto s'ispirarono ripetutamente al maestro di Norimberga, nella fattispecie quando dovette decorare il chiostro dello Scalzo (e ciò non gli valse il duro biasimo di Vasari). Così come a trarre ispirazione dalle opere del Durer vi furono anche artisti meno creativi come il Bachiacca o Antonio di Donnino che utilizzarono le sue stampe per realizzare gli sfondi delle loro composizioni.

Nel pannello di *Giuseppe in Egitto*, Pontormo aveva già manifestato un particolare interesse per le stampe nordiche. Di fatto gli affreschi della Certosa sembrano costituire un autentico omaggio a Durer: a ciascuna composizione di Pontormo corrisponde puntualmente una storia della Piccola o della Grande Passione. Negli affreschi della Certosa, oltre alla Piccola e alla Grande Passione di Durer citate da Vasari, Pontormo s'ispira anche ad altre stampe indipendenti del maestro di Norimberga. Nel *Cristo davanti a Pilato*, per esempio, la posizione di alcune figure ripete quella della xilografia del Bagno (Bar 128). Sebbene ci sia questo forte legame stilistico proveniente dal Durer,

Pontormo comunque non rompe con la tradizione della pittura fiorentina; particolarmente in questo affresco del Cristo davanti a Pilato, sembra anzi voler effettuare un ritorno alla tradizione e marcare così la sua appartenenza a una scuola. Evidente è il rapporto tra l'affresco e il rilievo del Cristo davanti a Pilato scolpito da Donatello sul pulpito settentrionale in San Lorenzo; in maniera meno palese, Pontormo è altrettanto impegnato nel continuare la grande tradizione quattrocentesca degli affreschi. Il servo di Pilato, che scende gli scalini reggendo un vassoio, evoca le eleganti figure che popolano gli affreschi nelle chiese toscane dipinti da Filippo Lippi, Benozzo Gozzoli o Domenico Ghirlandaio. Questa precisa scelta stilistica potrebbe

essere attribuita alla volontà dell'artista e del suo committente che intenderebbero in tal modo alludere al ruolo esercitato dalla capitale toscana, fin dal secolo precedente, nella rivoluzione religiosa in corso.

Per contro è ancora una volta da Durer che Pontormo mutua gli effetti luministici di rado elaborati a Firenze. A causa dello stato di conservazione degli affreschi, seriamente danneggiati dalle intemperie, è difficile immaginare quale fosse l'effetto ottenuto nel *Cristo nell'orto degli Ulivi*, scena notturna illuminata dalla luna che tanto aveva sedotto Vasari. Per la camera del priore del convento, Pontormo, ad imitazione di Durer dipinge una tavola, oggi perduta, che raffigurava una *Natività* (cfr cat. N.47) illuminata da una lanterna. Contrariamente a quanto avveniva nord degli Appennini dove cominciavano ad essere rappresentate con una certa regolarità, le scene notturne erano state invece fino ad allora scarsamente eseguite a Firenze dove, tuttavia, la *Liberazione di san Pietro*, dipinta da Raffaello nelle Stanze vaticane doveva essere nota a tutti.

Pontormo accoglie così le due principali correnti che presiedono alla realizzazione di scene notturne: quella della grande pittura romana di Raffaello e Sebastiano del Piombo, nell'effetto lunare del *Cristo nell'orto degli ulivi*, e quella più nordica di Durer nella *Natività*, osservando quelle oggi tanto ammirate di Lotto (Siena, Pinacoteca Nazionale) o del Correggio (Dresda, Gemaldegalerie) che non possono che far rimpiangere la distruzione del quadro di Pontormo. Nella *Resurrezione*, l'artista sceglie di rischiarare la scena attraverso la rivelazione luminosa della natura divina del Cristo, ampiamente elaborata anche dal Durer. Pontormo si conforma quindi ad un'orientamento artistico inaugurato in Italia da Raffaeallo (*Visitazione d'Ezechiele*, Firenze, galleria Palatina: *Trasfigurazione*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana) e diffuso in gran misura da Parmigianino e Correggio, prima di essere ripreso in maniera sistematica dagli artisti della Controriforma e del Barocco.

Per la realizzazione del *Lamento sul Cristo morto*, Pontormo aderisce in maniera rigorosa ai modelli dureriani. In un primo tempo aveva previsto di

rappresentare una Deposizione (cfr. Firenze, GDSU, inv. N. 6622F). Questa modifica iconografica mirava a mettere in risalto il copro di Cristo e può perciò essere considerata un omaggio alla creazione dell'Ordine dei Teatini (1524), i quali dedicavano un culto particolare al Santissimo Sacramento. Rispetto ai suoi modelli, Pontormo semplifica il secondo piano che riduce ad una mera evocazione della natura, delle scale e delle croci; questa tendenza all'astrazione annuncia l'irrevocabile passo nella Maniera varcato dall'artista quando, l'anno successivo, darà inizio alla *Pietà* di Santa Felicità.

Nelle figure dell'*Andata al Calvario*, Pontormo aderisce invece ad un rinnovato michelangiologismo. Pare che, attenuatosi il rischio di contagio, all'epoca del ciclo della Certosa, Pontormo si sia recato nuovamente a Roma, dove ebbe occasione di copiare ancora una volta le figure della volta della Sistina (Firenze, GDSU, inv. N. 6702 F verso). Il michelangiologismo di Pontormo è simile a quello che il Rosso Fiorentino adotterà negli affreschi di *Adamo ed Eva* (Roma, Santa Maria della Pace), ma anche a quello delle *Nozze della Vergine* di San Lorenzo (1523).

Di fatto negli ultimi due affreschi (il *Compianto sul Cristo morto* e l'*Andata al Calvario*), Pontormo fa ricorso alla stessa gamma cromatica che Rosso adopra nella pala di san Lorenzo. Colori forti e cangianti vi si contrappongono per effetto di un'esplosione di luce; queste fini miscele di giallo e di verde, di rosa e di blu, rappresentano un adattamento del gioco cromatico creato da Michelangelo nella Cappella Sistina.

Benché il ciclo pontormesco sia stato concepito nel suo insieme, è comunque possibile discernere una certa evoluzione stilistica nei diversi affreschi che la compongono. L'artista cominciò la decorazione dall'angolo sudorientale, con il *Cristo nell'orto degli ulivi* e il *Cristo davanti a Pilato*, prima di dedicarsi alla *Resurrezione*, quindi all'*Andata al Calvario*, per terminare con il *Compianto di Cristo morto* e la mai realizzata *Messa in Croce*.

Le ragioni che impedirono l'esecuzione di quest'ultima opera, di cui conosciamo soltanto il progetto (Firenze, GDSU, inv. N. 6671 F), permangono ignote. Pontormo lavorò esclusivamente per la Certosa dal 1523

al 1525, data in cui cominciò a dedicarsi alla cappella Capponi in Santa Felicità.

La sua presenza alla Certosa è comunque documentata fino al 1527: pare che, sedotto dalla serenità della vita monastica, l'artista abbia parzialmente soggiornato nel monastero fino all'autunno del 1526, continuando a lavorare agli affreschi. Diversi documenti attestano la presenza di Bronzino al fianco del maestro. A quest'epoca risale infatti l'inizio di una lunga collaborazione fra i due artisti, che terminò solo con la morte di Pontormo. Alla Certosa il maestro aiuta il giovane, al quale è legato da amore paterno, e schizza per lui diversi disegni preparatori per le opere che deve eseguire.

È grazie a questi disegni, alcuni dei quali si sono conservati fino ad oggi, che Bronzino affresca un San Lorenzo nella lunetta sovrastante la porta che conduce nella sala capitolare del grande chiostro della Certosa. Quest'affresco, influenzato dalle figure scolpite da Michelangelo per la Sagrestia Nuova, è gravemente danneggiato, al pari dell'Ecce Homo dipinto all'interno della sala; né l'una né l'altra opera possono pertanto costituire un'importante fonte di informazione su quello che doveva essere lo stile iniziale di Bronzino.

Databili intorno al 1525-1526, ovvero dipinti dopo la visita del Vasari alla Certosa nel 1524, il quale dovette scoprirli, quando erano probabilmente già deteriorati, i due affreschi soddisfecero comunque appieno Pontormo.

.

- IV -

LE COPIE DA PONTORMO

Jacopo Chimenti detto L'Empoli,
Ludovico Cardi detto il Cigoli,
Jacopo Ligozzi, Giovan Battista Naldini

1 - Copisti alla Certosa secondo Vasari

Una riconsiderazione del ciclo non può prescindere da un lato dalla storicizzazione del lessico vasariano (che è in fondo un'approssimata e per noi, linguisticamente impervia trascrizione delle sue valutazioni di finissimo intendente d'arte) e dall'altro lato dal confronto degli affreschi con le copie cinquecentesche conservate e ora riesposte alla Certosa, fino ad oggi attribuite tutte a Jacopo da Empoli sulla scorta del Baldinucci. La sei tele, secondo la discussione critica all'interno della pubblicazione *Da Pontormo & per Pontormo* (giugno 1996) a cura di Monica Bietti , Cristina Acidini Luchinat e Stephen Eddy, sembrano invece classificabili come un'impresa collettiva nello spirito dell'Accademia delle Arti del Disegno, e hanno pertanto autori diversi (di cui alcuni identificabili con sicurezza) che qui saranno indicati col singolare generico di “copista”.

Le copie sono fedeli, anche se non fedelissime: vi si riconosce un effetto di normalizzazione dove il copista attenua, ad esempio, certi passaggi di spericolato cangiamento cromatico. E si resta perplessi nel constatare che tutti i pallidi violacei del Pontormo sono, nelle copie, dei solidi grigi: è un altro intervento di normalizzazione, che sostituisce un colore visionario con uno quotidiano? O piuttosto è la riproduzione puntuale della gamma originale

da parte di pittori ai quali, per risparmiare, non veniva comprato l'azzurro? Nell'insieme tuttavia, il confronto fra le tele e gli affreschi originali consunti riverbera su questi ultimi utili informazioni e suggerimenti interpretativi.

S'inizia con *l'Orazione nell'orto degli ulivi*, in cui apprezzando gli apostoli dormienti anche se "fatti di maniera tanto simile a quella del Duro", il Vasari trovò da criticare Giuda e il drappello dei soldati, "fatti alla tedesca con arie stravaganti". La diffusa sparizione dello strato pittorico non lascia intendere, sull'originale, su che cosa si appuntasse la critica vasariana: la mera impronta di toni rossi, alla quale è ridotto Giuda, per mette solo di capire ch'egli si slancia nell'aprire il rustico cancelletto ligneo con un gesto che al tempo stesso serve a indicare il Cristo, il braccio teso e la mano levata in uno scorcio molto compresso, forse influente su quel suo "viso così strano". Quanto ai soldati è probabile che la loro affissa curiosità, trascorrendo sui volti sovrastati da copricapi inconsueti, paresse al Vasari sregolata e riprovevole.

Nella lunetta seguente con *Cristo dinanzi a Pilato* (tav II) l'approvazione almeno parziale del Vasari va alle figure che esprimono sentimenti moderati e convenienti: "umiltà" e "innocenza tradita" il Cristo, "compassione temenza" con "pietosa meraviglia" la moglie di Pilato in atto di intercedere presso il marito. Ed è lodato il coppiere che giunge dall'alto della scala, "bellissimo e vivo avendo in se' un certo che della vecchia maniera di Iacopo", vale a dire serbando nella figura quasi danzante, tornita dai misurati contrapposti, la sigla dell'eleganza civile pervasa di "sprezzatura" che aveva contraddistinto, pur nel tema sacro, il San Michele di Pontorme.

"Tedeschi" invece, ancora e in senso negativo, i soldati. Oggi ridotti a volti indistinti su corpi inguainati in candide armature, mere sagome cui manca la volumetria data dagli scuri perduti, una volta, come suggerisce la copia in tal fondatamente attribuita al Ligozzi, i militi portavano nella scena una dominante di lustro metallico (nella copia addirittura rinforzato da sottili dorature) in virtù del balenante luminismo di corazze spalliere e gambiere dai

profili aguzzi e frastagliati fino all'inverosimiglianza. Di soldati tedeschi, nell'assedio di Firenze e nel Sacco di Roma del 1527 se n'erano visti in misura ridondante e indesiderata; e se anche i soldati pontormeschi erano stati dipinti qualche anno prima della calata, potrebbe sembrare fatale che si proiettasse su di loro, nel giudizio vasariano, l'odio per i Lanzichenecchi di cui s'era sperimentata l'irriverente e davvero luterana violenza.

Ma più ancora di questo si suppone che potesse infastidire il Vasari, la complicazione necessaria di quelle sagome allampanate, ferrigne, ispide e "gotiche". Una simile disarticolazione formale era percepita in tempi assai più vicini a noi, ma con analogo sentire, dalla Cox Rearick, e resa esplicita nel commento a due figure in piedi nel disegno Uffizi, GDS n. 447 F recto (fig 2), preliminari a due astanti del non dipinto *Inchiodamento*. Una rispondenza profonda a questo giudizio si incontra nel passo del Proemio della Vite, laddove trattando dell'architettura dei "Goti", definita con sprezzo "lavoro tedesco" e messa in appendice agli ordini classici, lo scrittore esecra la proliferazione ornamentale ("una maledizione di tabernacoli l'un sopra l'altro, con tante piramidi e punte e foglie"), la discontinuità strutturale ("risalti, rotture, mensoline e viticci"), la sproporzione ("andavano in tanta altezza, che la fine d'una porta toccava il tetto"). Ancora per Bernardo Buontalenti il progetto d'incrostare in pietre dure la Cappella dei Principi, caldeggiato da Ferdinando I, pareva, nei suoi esiti di frantumazione delle pareti "cosa tedesca".

Con trasgressione dell'ordine iconografico, ma con rispondenza alla cronologia interna del ciclo che gli era verosimilmente ben nota, il biografo passava poi alla *Resurrezione* (tav. V) lodata per il "colorito in fresco tanto dolce e tanto buono" e la bontà nelle teste di que' soldati, quasi morti e pieni di sonno in varie attitudini", pur col danno derivato dalla "maniera tedesca". Della dolcezza del colorito, rimasto per la consunzione subita allo stato di cruda campitura preparatoria, si dubiterebbe, se non fosse per la testimonianza offerta dalla copia (peraltro diminuita nella sua efficacia da estese ridipinture a corpo). Alla copia si deve anche la testimonianza di come si presentava la

zona inferiore, in seguito decurtata per aprire al porta, con il macigno del sepolcro miracolosamente sigillato.

2 – Jacopo Chimenti detto l'Empoli

Il Baldinucci, nel parlare delle opere eseguite da Jacopo da Empoli per la Certosa del Galluzzo di Firenze afferma: “Colori ancora per li medesimi monaci cinque quadri di figure, entrovvi copie delle cinque storie che dipinse a fresco nel chiostro Jacopo da Pontormo, cioè l'orazione nell'orto; il Signore avanti a Caifa; il portar della croce; la deposizione; e la resurrezione. E' di più in simil quadro la copia delle tavola del Signore co' due discepoli Cleofa e Luca fatta pure dal Pontormo nella cappella di San Giuliano”.

I primi cinque dipinti sono stati identificati con le tele di proprietà delle Gallerie fiorentine (tavv. XIV-XVIII) giunte, dopo la soppressione del Convento della Certosa (1810), prima all'Accademia, poi agli Uffizi (1853); restituite alla Certosa nel 1960, dopo un restauro (1956), furono rubate nel 1973 e recuperate nell'anno successivo in pessimo stato di conservazione, per aver subito piegature e ridipinture. Restarono molti anni nei laboratori della Fortezza da Basso, dove fu predisposta una nuova metodologia di restauro applicata in questa occasione.

La sesta tela, ossia la copia della *Cena in Emmaus*, condivise con le precedenti gli spostamenti ottocenteschi e i restauri del nostro secolo, ma rimase nella musealizzazione di Guido Morozzi del 1960, lontana dalle altre, inserita in una bella cornice tardo-seicentesca e da allora non più messa in rapporto diretto con le prime. Il suo isolamento e la sua collocazione in zona riservata e difficilmente accessibile del convento, gli evitò il trauma del furto e dei conseguenti danneggiamenti.

Nonostante siano stati acquisiti molti elementi per comprendere sia i testi su cui furono basate le scelte iconografiche legate alla cultura e ai desideri del committente del ciclo certosino, sia quelle che furono le fonti grafiche e pittoriche a cui il Carucci volle esplicitamente ispirarsi, è ancora

problematico il rapporto fra essi e le copie in tela, da sempre attribuite all'Empoli.

Prima del restauro del 1996, le tele della Certosa non apparivano omogenee nell'esecuzione (fig 39-44). Allo stato attuale, dopo l'accurata rimozione delle ridipinture e della vernice grossolana e coprente, probabilmente stesa per renderle irriconoscibili, le differenze stilistiche risultano ancora più evidenti. E' significativo che le indagini eseguite durante i restauri del 1996 mostrino con chiarezza che le copie, benchè quadrate e non riproducenti la centinatura degli affreschi – comunque riportata in incisione e ben visibile nella scena di *Cristo davanti a Pilato* – sono fedeli sia nel rapporto proporzionale delle figure sia in quello dei minimi particolari.

Tutto ciò è stato ricondotto ad una scala di 100:25, ovvero le copie sono un quarto rispetto agli originali, scala mantenuta intatta anche nella realizzazione della *Cena di Emmaus*. Le poche tracce di disegno, visibili sotto il colore grazie all'indagine riflettografica svolta, mostrano una perfezione tecnica e uno stile fluido nell'uso del carboncino insistito e alleggerito all'occorrenza che potrebbe essere riconducibile all'Empoli che in qualità di "ottimo" disegnatore potrebbe essere stato il responsabile dell'impresa, ossia della traduzione in scala del disegno dalle opere del Pontormo per la Certosa. E proprio per questo potrebbe essere stato indicato dal Baldinucci in poi come esecutore delle copie, la cui stesura pittorica invece, forse per motivi di tempo, vedremo essere stata affidata ad altri collaboratori.

Quanto resta attesta che i pittori non ebbero esitazioni. Nelle tele non c'è alcuna traccia di pentimenti, né cambiamenti a riprova che esse furono tratte da precisi modelli. C'è da sottolineare ancora che tutte le sei copie sono di uguale misura, sono realizzate con l'uso di una tavolozza identica (si veda l'intervento di Muriel Vervat) in cui, forse per motivi economici, è quasi totalmente assente l'uso del blu, è stata usata una medesima pezza di stoffa che, forse non sufficiente, fu integrata con un'altra simile nelle scene con *Cristo davanti a Pilato* e la *Cena in Emmaus* che conservano le stesse misure e proporzioni. Tutto ciò conferma la comune e contemporanea ideazione e

realizzazione delle sei tele.

Ma se è probabile che l'intera progettazione si debba all'Empoli durante gli anni della sua documentata attività per i certosini, e comunque non molto oltre il 1582, è altrettanto probabile – secondo Monica Bietti che ha esposto i risultati del suo lavoro nella stessa pubblicazione edita a conclusione dei restauri del ciclo della Certosa - che siano da ritenersi vari i pittori delle Scene della Passione, che mostrano caratteri diversi sia da quelli dell'Empoli sia fra di loro.

Le tele furono realizzate per la nuova foresteria, forse proprio a seguito della visita del vescovo di Milano Carlo Borromeo, che potrebbe aver giudicato i temi pontormeschi particolarmente adatti alla propaganda religiosa. Un omaggio alla sua “grande maniera”, al “pensiero teologico” che guidò la realizzazione di quelle opere, alla chiarezza espositiva, che si sposava con le esigenze controriformate.

3 - Cristo davanti a Pilato

Nel *Cristo davanti a Pilato* (tav.XV) si nota infatti una pittura meno impostata accademicamente e per assurdo, più vicina a quella del Pontormo di quanto non lo siano le storie riprodotte dall'Empoli stesso, sempre caratterizzate da addolcimenti di forme e accomodamenti lineari, molto distanti dalla tensione del modello. Le figure appaiono qui disegnate da evidenti nordicismi, con un uso del colore attento alle qualità materiche delle stoffe e delle armature e un'interessante sensibilità ai dati luministici esaltati, in alcuni punti, dall'uso dei rialzi ad oro. Si presuppone quindi che il copista fosse un pittore attento al testo originario tanto da accentuarne quegli aspetti più affini alle sue qualità e interessi, soffermandosi particolarmente sul “naturale”, che il Pontormo aveva certamente indagato anche su questi testi ormai quasi illeggibili, così come aveva fatto poco prima a Poggio a Caiano.

L'autore rivela un'educazione poco accademica e poco incline alla narrazione intima e addolcita e l'esecuzione di questa copia potrebbe spettare

ad un artista dell'Italia del nord in stretto rapporto con L'Empoli. E se non fosse per le scarse conoscenze che abbiamo sulla prima attività del giovane Ligozzi potremmo supporre che, arrivato a Firenze da pochi anni, già esperto nel disegno botanico e naturalistico, ma non altrettanto sicuro nella figura, il pittore si esercitasse su un testo fondamentale come questo Pontormesco, magari su richiesta dell'Empoli stesso.

A lui fanno pensare gli armigeri del *Cristo davanti a Pilato* con quella ricca gamma cromatica e gli effetti metallici che il Ligozzi riproporrà in composizioni più tarde come il *Martirio di santa Dorotea* a Pescia; alla sua produzione giovanile, rimandano alcune incertezze anatomiche degli arti, che enfatizzano le pose dei sei personaggi e più di tutto appare significativo l'uso dei rialzi a oro, una sigla molto tipica del pittore, che adotta questo espediente anche per lumeggiare molti dei suoi disegni più finiti per le scene dipinte nel chiostro di Ognissanti, nelle quali sembra ricordare, assieme al Pontormo, le incisioni di Dürer.

La possibilità che il Ligozzi abbia studiato il Pontormo assieme all'Empoli, al quale resta legato certamente fino alla realizzazione del *San Giacinto* per San Marco (1594) – l'Empoli ne esegue uno nello stesso anno per il monastero di San Pier martire, che poi fu ceduto ai domenicani di Santa Maria Novella, e le sue figure paiono tratte dallo stesso modello – e alla realizzazione delle tele per la celebrazione in effigie di Filippo II di Spagna (1598), è per Monica Bietti un'ipotesi da tenere nella giusta considerazione e finora mai presa in esame. D'altra parte è proprio il Baldinucci a parlare del Ligozzi in riferimento all'Empoli in termini tali da far presupporre che fra i due esistesse grande familiarità.

La relazione diretta fra i due pittori è testimoniata anche da altre commissioni in contemporanea: lo stesso Empoli è chiamato a concorrere all'esecuzione di uno dei grandi apparati medicei in occasione delle nozze tra Ferdinando I e Cristina di Lorena (1589), nel momento in cui il Ligozzi aveva ottenuto un'autonomia di bottega grazie al rapporto con la corte medicea e stava collaborando alla stessa impresa. Resta solo da capire se questo

contatto sia iniziato da subito, ossia appena il Ligozzi giunse a Firenze nel 1577 o piuttosto dopo qualche anno, quando la sua prevalente attività di illustratore scientifico fu affiancata da altri uffici di varia natura e cioè intorno all'ottavo decennio del secolo, quando divenne maestro di disegno dei fanciulli di corte (1583).

4 – La Deposizione dalla croce

La *Deposizione dalla Croce* o *Compianto su Cristo morto* (tav. XVII), la più nordica fra le scene riprodotte, è anche la più rovinata. Probabilmente piegata durante il malaugurato furto, reca i segni indelebili di quella manomissione. La foto precedente (fig 45) mostra con chiarezza l'accentuazione calligrafica del testo pontormesco, tanto evidente da far pensare ad un pittoresco incisore di vena espressionistica e “romanista”, forse uno fra i molti fiamminghi presenti a Firenze e in Toscana in quegli anni.

Il copista si distingue per un particolarissimo modo di eseguire i panneggi; è una maniera quasi più vicina al Rosso Fiorentino di quanto non lo sia al Pontormo, un fare molto geometrizzante, scandito da piani successivi che creano facce quasi poliedriche e spigolose, eseguite con un colore pastoso brillante e sfumato dal rosa al verde al giallo, steso con rapidità. I corpi un po' disarticolati con le braccia che cadono dalle spalle e le mani piatte come palette, un evidente divario qualitativo fra il primo e il secondo piano con un uso del colore sciolto e vivace e di un disegno incerto (tavv. XXV, XXVI, XXVII), confermano l'ipotesi che la copia possa essere stata dipinta da un pittore di educazione ma scarsa esperienza disegnativa e anatomica.

E' una tecnica non lontana da quella di Pieter de Witte, ma le condizioni dell'opera e la non ampia conoscenza della sua primissima attività, non permettono di attribuirglielo definitivamente. Comunque è interessante ricordare che a Pietro Candido è stato attribuito da Lisa Goldenberg Stoppato, un paliotto monocromo ad affresco con Cristo depresso nel sepolcro da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea (fig.48), rinvenuto nella cappella di santa

Maria del convento della Certosa e certamente non lontano dalla lunetta di san Niccolò del Ceppo (1585); importantissima traccia che testimonia la presenza del pittore in loco e conforta l'ipotesi che egli sia l'autore di un bel disegno (fig. 49) tratto dalla *Cena in Emmaus* del Pontormo apparso sul mercato antiquario parigino.

5 – La Resurrezione

Nella *Resurrezione* (tavv XVIII), che sempre secondo la Bietti deve essere attribuita all'Empoli per quel dolce ammorbidimento formale delle figure, per il languido carattere esaltato nella scena del trionfo del Salvatore così in sintonia con la sua bella pittura controriformata, è stata notata la presenza in basso di un personaggio non più esistente nell'affresco. Per molti studiosi quella parte bassa della scena sarebbe una variante suggerita dal copista .

In realtà come già notato da altri, la composizione del Pontormo porta i segni di una manomissione nella parte inferiore e l'attuale cornice dipinta copre parte di una spada di cui resta traccia incisa a sinistra, esattamente nella stessa posizione in cui si trova nella copia. Ed anche il fatto che esistano due disegni del Boscoli (Parigi, fig. 50 e Berlino fig 51) tratti dalla *Resurrezione* del Pontormo, privi della parte inferiore della scena, non può essere considerata la testimonianza della mancanza del sepolcro nell'originale; piuttosto le due elaborazioni successive del Boscoli appaiono studi dal Pontormo ed escludono, insieme al sepolcro, anche una quantità di particolari e personaggi, come il soldato con lo scudo a destra della scena affrescata.

D'altra parte ancor oggi lo strappo della lunetta rivela una mancanza al centro della scena, più corta delle altre di circa 70 cm, in corrispondenza dell'apertura di una porta, tuttora esistente, porta che dovette essere realizzata o nel 1603 –1609, quando furono fatti i lavori per la “nuova clausura”, o anche più probabilmente, nel 1772 quando fu eliminata la cella nell'angolo del chiostro volto a settentrione e fu edificato al suo posto il salone di ricreazione dei monaci , oggi biblioteca, a cui ancora si accede proprio da quell'entrata. Una pianta della Certosa mostra le cappelle del lato nord, dove

fu aperta la porta per la biblioteca. Qualunque sia stato il momento della decurtazione e manomissione della scena della *Resurrezione* è certo comunque che il sepolcro di Cristo scomparve per dar luogo ad un'apertura che permettesse l'accesso a nuovi ambienti.

Lo scasso dovette essere eseguito in misura maggiore del necessario e fu dunque indispensabile ritamponarlo con l'intonaco, ancora presente nella parte bassa dell'affresco mutilato. La scena dipinta dal Pontormo, riconosciuta oggi nella sua dimensione e nel suo significato, può rendere il senso dell'impatto e del respiro che essa doveva avere in quella sorta di cappella isolata dal chiostro, con Cristo che usciva luminosissimo dal sepolcro, illuminando anche quelle tenebre naturali. L'invenzione è straordinaria: la tomba scavata profondamente è solo parzialmente celata dal masso, non sposato dal Cristo risorto. I soldati sono addormentati ai bordi del baratro; la luce della *Resurrezione* abbaglia e da essa emerge il Redentore.

Eliminate le numerosissime ridipinture che alteravano talmente il testo pittorico della copia da rendere difficile una chiara identificazione di ciò che era raffigurato in primo piano, si riconosce oggi la pietra tombale rappresentata di scorcio a chiudere il profondo sepolcro da cui è appena uscito Cristo risorto, secondo un'iconografia poco comune, benché radicata su testi antichi come la *Leggenda Aurea* di Jacopo da Varagine, secondo cui Cristo sarebbe uscito dal ventre materno come dal sepolcro, lasciando entrambi intatti e incorrotti.

L'iconografia che si inseriva in maniera molto attuale nel dibattito cattolico degli anni in cui il Pontormo stava eseguendo le Scene della Passione, lascia capire che non può trattarsi di un'invenzione del copista, del resto sempre fedele al testo originario, ma piuttosto della chiave di lettura simbolica e attuale del tema pontormesco. Sulla pietra tombale è raffigurato un sigillo bianco su bianco fermato da un nastrino rosso (una scelta che ha un illustre precedente nella *Resurrezione* dalla "Grande Passione" di Dürer, dove il sigillo è raffigurato a chiusura delle due pietre sopra e sotto la tomba).

La foto a raggi ultravioletti realizzata sempre a corredo dello studio di Monica Bietti, mostra in esso ritratto un volto maschile di profilo, coronato, ad imitazione degli imperatori rappresentati nella glittica o nella numismatica tardo-antica. Non si

tratta di uno stemma né di un simbolo araldico, sembra piuttosto essere un vero e proprio sigillo posto a garanzia dell'integrità della tomba, serrata in maniera incontrovertibile, sebbene ne sia uscito il Redentore. Per sigillare il sepolcro, Pontormo sceglie un bollo con un volto che ricorda molto il Volto Santo di Lucca, in particolare l'immagine riprodotta nella moneta d'oro che reca il monogramma di Ottone IV, moneta del tipo "grosso oro" coniata dalla zecca lucchese sotto Federico II, circa dal 1220 al 150.

Una simile moneta, ora conservata presso il Museo Nazionale di San Matteo di Pisa (inv. 5102) , ha notevoli affinità con l'effigie riprodotta sul sigillo. Il grafico che ripropone la sovrapposizione delle immagini testimonia le similitudini qui evidenziate ed anche le differenze: è chiaro infatti che la scritta della moneta non prevedeva la stessa incorniciatura di quella che appare sul sigillo pontormesco. D'altra parte che il sepolcro di Cristo fosse serrato dal sigillo con la "vera" effigie rimasta sul lino del sudario della Veronica, già raffigurata dal Pontormo nella cappella del Papa in santa Maria Novella, pare essere una scelta molto appropriata e significativa, in considerazione del momento storico e delle vicende ecclesiastiche attinenti gli anni della realizzazione degli affreschi della Certosa. Cristo Re trionfante sulla morte, secondo l'iconografia lucchese, ritenuta appunto la "vera" e più antica effigie del salvatore.

I rapporti con Lucca dovevano essere particolarmente intensi in quei decenni in cui lo stesso architetto che stava edificando il chiostro grande del Galluzzo, Bartolomeo da Como, costruiva anche quello della Certosa di Farneta (1506-08) . E sebbene ancora non vi siano conferme documentarie, non è da escludersi che il Buonafè sia il principale responsabile di entrambi i cantieri. Cosa che implicherebbe la possibilità che il Pontormo sia stato in quel periodo a Lucca ed abbia visto di persona gli affreschi "nordici" di Amico Aspertini .

L'importanza del sigillo è quella che dimostra quanto le copie tardo-cinquecentesche fossero fedeli in ogni particolare, facendo corrispondere ogni più piccolo dettaglio al programma iconografico originale. La recente

rimozione delle ridipinture sulla *Resurrezione* hanno permesso di riconoscere la fedele e accademica trasposizione elaborata dall'Empoli: il tono di questa copia è colloquiale e tranquillo, tanto che il Chimenti trasforma la drammaticità e il pathos della scena pontormesca in un racconto discorsivo, quasi di pacato stupore, in quel perfetto equilibrio tra narrazione ed evento voluto dai teorici della Controriforma.

6 - L'Andata al Calvario

Anche per *l'Andata al Calvario* è possibile parlare di una traduzione elegante e minuziosa e sicura, tanto da poterla considerare una delle copie di più alto livello qualitativo e opera di un pittore probabilmente molto vicino o comunque "devoto" al segno del Pontormo. Monica Bietti indica Giovan Battista Naldini l'autore più probabile, riconoscibile laddove il testo della fedelissima copia lascia libertà al pittore come nei particolari dei capelli e delle dita delle mani, dove troviamo quell'affinità con il rapido segno naldiniano delle sue elaborazioni più vivaci.

Le plastiche torsioni, le nitide figure femminili, con le minute e quasi calligrafiche descrizioni delle campigliature, il modo di panneggiare certo nei chiaroscuri delle pieghe, rivelano caratteri peculiari di eleganza accademica che possiamo immaginare in un pittore della generazione precedente a quella dell'Empoli. Del resto per Naldini questo nuovo "copiare" Pontormo deve essere letto come un continuo ripensamento sull'attualità della pittura del maestro, alla luce dell'esperienza che vede legate le tre generazioni artistiche del cinquecento: Pontormo, Naldini, Empoli. Inoltre il Naldini nel progettare la *Deposizione di Cristo* di Santa Croce (1584 FIG 57), sembrava aver nuovamente riflettuto sulla lezione pontormesca, i cui schizzi ancora conservati rinviano proprio alle opere della Certosa .

Secondo Monica Bietti la fedeltà naldiniana all'originale *Andata al Calvario* permette addirittura di riconoscere nell'originale, la mano di Bronzino che seguì Pontormo alla Certosa per aiutarlo nella realizzazione del ciclo.

7 – L’Orazione nell’orto

Più difficile l’attribuzione della copia dell’*Orazione nell’orto*, segnata da ambiguità ed insicurezze che hanno fatto pensare all’attività giovanile di qualche artista. Potrebbe trattarsi del giovane Cigoli, che nei suoi primi lavori evidenziava una tendenza alla sperimentazione e alla ricerca che spesso si traducevano in espressioni precarie. Proprio l’angelo che nell’*Orazione* tiene il calice e lo porge al Cristo inginocchiato, mostra tali somiglianze con le figure dai profili acuti, taglienti e un po’ sgucciati dell’affresco *Cristo al limbo* (1583), da far pensare che tra essi debba esistere anche uno stretto rapporto temporale. Al giovane Cigoli rinvierebbero anche il disarticolato inserimento degli arti, la tecnica con cui sono realizzate le estremità, i panneggi, la proporzione tra figure e spazio circostante.

In quest’opera più che in altre l’impianto risulta compatibile coi precedenti oltramontani (Dürer, e anche il Memling già ricordato), ma pure tanto fiorentina nel paesaggio fuori le mura, che ha per coronamento la città lontana, sparsa di chiese e racchiusa dalla bruna cortina su cui s’innalza la porta, in uno scorcio che, se non fosse troppo collinoso, ricorderebbe l’Annunziata con la sua tribuna vista dalla Porta a San Gallo. L’effetto di notturno lodato dal Vasari si è perduto; la copia riporta poco più che un azzurro solcato di rosa, come di cielo al tramonto, ma informa sui dati naturalistici del fondale, di rocce e d’alberi stecchiti.

Del resto se già vi era una tradizione umanistica che si faceva beffe dell’elemento tedesco, nel sentire comune del pieno Cinquecento (dove si erano radicate le indelebili immagini dei Lanzichenecchi calati dal Nord) stravaganza e “tedescheria” dovevano andare di pari passo. L’abbinamento era poi un topos di rito per il vestiario, se si ricorre al passo del trattatello di Monsignor della Casa noto come il “Galateo”, dove lo scrittore mette in guardia contro l’originalità prendendo di mira copricapi di foggia tedesca, sproporzionati e trasgressivi.

- V -

ALTRE OPERE DI PONTORMO ALLA CERTOSA

*Cena in Emmaus, Natività,
Ritratto di converso, Cristo di Passione*

1 - *Cena in Emmaus*

Nel terzo decennio del secolo, in contrasto con l'idea di "decadenza" che accrediteranno invece certi detrattori, Pontormo è in realtà fortemente calato nella propria opera e nella propria idea artistica: ciascuna delle sue opere segna infatti un processo creativo ininterrotto. Con le sue diverse esperienze artistiche, il pittore percorre una parabola analoga a quella di Raffaello il quale, senza mai ripetersi, avanzava di continuo «sans remttre les pas dans les traces de ses pas». È così che, avendo già intrapreso la decorazione del chiostro, Pontormo dipinge la tela della *Cena in Emmaus* per il refettorio della foresteria della Certosa. La tela, oggi conservata agli Uffizi, raffigura il momento in cui Gesù, ormai risorto, rievocando il gesto dello spezzare il pane da lui compiuto durante l'ultima Cena, sta per essere riconosciuto da due suoi discepoli.

All'abolizione della distanza tra evento raffigurato e spettatore e al contatto ravvicinato con la realtà partecipano, insieme ai ritratti di persone

allora realmente esistenti che assistono all'evento, i grandi piedi nudi dei discepoli raffigurati nella zona inferiore del dipinto, dove sbucano le teste dei gatti con lo sguardo incuriosito rivolto verso l'esterno della scena. All'estremità sinistra della tela si scorge appena un'altra presenza animale, il cagnolino accovacciato. E nella stessa direzione veristica conduce l'attenta descrizione degli oggetti che compongono la natura morta sul tavolo, finemente qualificati fin nella resa dei materiali: il lino della tovaglia, il vetro trasparente dei calici e il lucido metallo della brocca, dei coltelli e del piatto.

2 - *Cena in Emmaus*: luci e colori

Secondo il gusto tipicamente pontormesco per la compresenza di caratteri estremamente diversificati, questo aspetto di sincera adesione al reale coesiste nel dipinto con un'atmosfera intensamente mistica incentrata sul gesto benedicente del Cristo a cui richiama quello del certosino ritratto alla sua destra. All'espressione di profonda intensità spirituale di questo personaggio, la stessa figura che gli corrisponde sulla sinistra, si oppongono gli sguardi dubbiosi ed inquieti dei frati che si affacciano sullo sfondo.

Non mancano anche in questo alto esempio dell'arte del Pontormo i ricercati effetti coloristici. Nella stanza scura una sorgente di luce proveniente da sinistra suscita effetti luministici spiccati, che investono di colorismo abbagliante i massimi chiari delle vesti e si fanno, sui vetri e sui metalli, argentini riflessi. Le figure grandi, nell'umile abbigliamento apostolico e nell'atteggiamento confidente, hanno una presenza che, per il suo dilatarsi in primo piano, sembra dialogare d'anticipo con episodi artistici di là da venire, come i quadri di El Greco e del Caravaggio.

3 - *Cena in Emmaus*: fonti e ispirazioni

Nel quadro che ritrae i pellegrini e il Cristo, circondati dai monaci del convento in veste di servitori del Redentore, Pontormo accoglie ancora una volta come modello della sua composizione una stampa di Durer appartenente alla *Piccola Passione*, pubblicata dall'incisore tedesco nel 1511, ma anche, di nuovo, Michelangelo, nella posizione del busto del pellegrino di destra, che

ripete quella dell'uomo sulla destra del cartone della *Battaglia di Cascina*. L'aspetto a trompe l'oeil dell'opera del Pontormo proviene dalla stampa dureriana, in cui la scena è vista attraverso l'arcata di una porta ed è sempre a Durer che Pontormo s'ispira quando vuole conferire un carattere intimo alla scena del Vangelo: per accentuare la dimensione umana del Cristo, Pontormo introduce i ritratti dei monaci del convento quali suoi servitori, come lo sono, nella realtà, degli ospiti della foresteria.

Il risultato tuttavia è differente da quello ottenuto negli affreschi del chiostro, nella stessa misura che il naturalismo "precaravaggesco" adottato in quell'epoca dall'artista differisce da quello festoso di Poggio a Caiano. Nella tela della Certosa, Pontormo dipinge con sorprendente realismo la semplice vita dei monaci, alla quale si era in quegli anni direttamente avvicinato. Rappresenta con minuzia gli oggetti della vita quotidiana: la brocca, i bicchieri e la caraffa costituiscono una straordinaria natura morta degna dei maestri nordici.

Il naturalismo della tela risulta accentuato dalla presenza della natura morta e degli animali domestici che ha indotto Roberto Longhi a scorgere in quest'opera una prefigurazione dei quadri di Caravaggio e di Velàzquez. Questa vena naturalista ha dato origine a un numero di splendidi disegni preparatori per i ritratti dei monaci, ma anche *il Gatto* di Stoccolma (Nationalmuseum, inv. n. 5401) pubblicato dalla Cox Rearick (1970) o *l'Autoritratto* di Londra (British Museum, inv. n. 1936-10-10-10 recto), tutti coevi alla tela.

Grazie a una cornice scolpita che riproduceva l'architettura delle porte della stanza, la scena dava in origine l'impressione d'essere collocata nel prolungamento del refettorio. In tal modo il Cristo benedicente, circondato dai ritratti dei monaci, si faceva più umano e sembrava partecipare del destino comune d'ognuno.

L'originale riscosse la completa approvazione del Vasari: "Per la Foresteria de' medesimi padri fece in un gran quadro di tela colorita a olio, senza punto affaticare o sforzare la natura, Cristo a tavola con Cleofas e Luca,

grandi quanto il naturale: e perciocché in quest'opera seguì il genio suo, ella riuscì veramente maravigliosa; avendo massimamente, fra coloro che servono a quella mensa, ritratto alcuni conversi di que' frati, i quali ho conosciuto io, in modo che non possono essere né più vivi né più pronti di quel che sono”.

4 - *Cena in Emmaus*: l'arcata e la copia dell'Empoli

Per quanto riguarda la *Cena in Emmaus* dell'Empoli, come conferma il recente restauro, si tratta di un'opera assolutamente aderente alla prima fase conosciuta dell'Empoli e pare così plausibile ipotizzare che nel 1582 i certosini abbiano corrisposto al pittore il pagamento proprio per questa tela ancora conservata.

Nella copia l'Empoli rappresenta un'arcata di porta troncata in alto, centinata in pietra serena, inquadrata da lesene doriche, con la soglia rialzata e il tratto finale del bastone rigirato all'interno al modo toscano, che non esiste invece nell'originale. Secondo alcuni critici (Monica Bietti in particolare avrebbe trovato documenti validi su cui fondare quest'ipotesi) potrebbe trattarsi dell'architettura reale dentro la quale il quadro di Pontormo era stato collocato nel momento in cui l'avrebbe visto l'Empoli, anche se viste le trasformazioni tanto radicali subite dalla foresteria negli anni, nessuno è in grado di verificare se tale architettura sia davvero mai esistita.

In realtà quella dell'Empoli è più probabilmente una vera e propria indicazione spaziale, ovvero una porta al di là della quale si stava svolgendo la scena. Tale realtà è evidente anche nel braccio del frate in piedi che si appoggia allo stipite di destra e che a tratti vi si sovrappone, oppure da come si distribuisce la luce che viene da sinistra. La scena si trova quindi inquadrata in un'architettura fittizia che, tuttavia, echeggia certe porte reali, rassomiglianti a quelle disegnate da Giuliano da Sangallo per la villa medicea di Castello.

Ma perché un copista fedele come l'Empoli avrebbe introdotto un'elaborazione pittorica così vistosa ed importante?

Indubbiamente l'incorniciatura serve anche a trasmettere un'efficace illusione di profondità spaziale che conferisce più motivato equilibrio alla composizione, altrimenti sbilanciata in avanti per la corposa astanza di Cleofas e Luca.

E certo assolve alla funzione di allargare la composizione rispetto alla sola scena pontormesca, così da permettere al copista di mantenere nelle figure della Cena lo stesso rapporto di riduzione che si riscontra nelle altre copie rispetto alle lunette, segno che tutte le sei copie furono dipinte insieme o almeno secondo un medesimo criterio. La copia del dipinto realizzata da Jacopo da Empoli, permette anche una migliore comprensione dell'effetto trompe-l'oeil, senza dubbio ricercato da Pontormo, per cui i commensali della foresteria davano l'impressione che la scena si svolgesse nella stanza appresso.

Nella tela dell'Empoli si segnalano poi altre discrepanze rispetto al modello: la veste del Cristo, azzurra nel Pontormo, è un verde grigiastro, giacché come si è detto nella tinta del copista mancano pigmenti azzurri. Alcune finzze coloristiche sono semplicemente omesse: ad esempio, il copista ha trascurato di rendere, nel commensale di sinistra, il chiarore indirettamente riflesso nella falda rialzata del copricapo, sul quale i capelli rossi guizzavano come fiamme vive.

5 – *Cena in Emmaus*: Il Triangolo trinitario

Del resto la porta non è l'unica grande differenza: il punto più delicato della Cena in Emmaus è il triangolo Trinitario. Un nodo problematico a lungo irrisolto, e solo ora finalmente considerato con strumenti appropriati in concomitanza con il restauro delle copie e con le relative indagini: l'occhio divino in un triangolo certamente non apparteniene alla tela pontormesca originale sia perché di formulazione iconografica post-tridentina, sia perché dipintovi in un secondo tempo.

Resta da capire se sotto il triangolo "posticcio" Pontormo avesse lasciato il vuoto, oppure se vi avesse dipinto il simbolo della Trinità Tricipite, che è stato rinvenuto sia sotto la tela originale, che dietro la copia

dell'Empoli. Una medesima censura, dunque, colpì la Cena originale e la sua copia, ma con metodi diversi: sulla prima infatti è stata apposta una piccola parte di tela sul simbolo trinitario e vi si è dipinto sopra, preservando, forse volutamente, l'originale pontormesco; sulla seconda, più sbrigativamente, con una ridipintura eseguita direttamente sul simbolo trinitario, che ne risparmiava però, mantenendo in vista, uno dei due occhi frontali.

La scoperta del triplice volto, ancora perfettamente riconoscibile, sotto il triangolo aggiunto alla copia empolesca della Cena (fig. 65), ha invitato a riconsiderare la Cena di Pontormo, ritrovandovi per l'appunto, quella medesima immagine – per alcuni critici da considerarsi assolutamente autografa del Pontormo per la dolce nitidezza dei profili, la rotondità delle orbite oculari, la piumosità della triplice barba – celata sotto l'esiguo spessore di una carta incollata. In sostanza Pontormo avrebbe realizzato la Trinità Tricipite di propria mano, che sarebbe stata occultata molti anni più tardi dall'Empoli con il Triangolo Trinitario, più conforme alle nuove evoluzioni controriformistiche.

L'altra ipotesi fortemente plausibile è quella più volte avanzata dalla Nicco Fasola: fermo restando che la presenza dell'occhio divino viene ad alterare la visione complessiva dell'opera, ingombrando lo spazio, già decurtato nella parte superiore, che partecipava all'equilibrio compositivo dell'opera, la Nicco Fasola ha fatto notare, attraverso la copia, in quale misura il vuoto sopra la scena sia necessario all'equilibrio della composizione. Ha dimostrato come i personaggi, illuminati da sinistra, non lo siano per virtù della “rivelazione luminosa” ma piuttosto grazie all'illuminazione della stanza stessa.

Due disegni risalenti alla seconda metà del Cinquecento (San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage inv. n. 518 (cfr. Shearman 1972, p. 211) e Parigi, Hotel Drouot, vendita Ader Picard Tajan, 16 marzo 1990, n.22), copie della tela originale di Pontormo, mostrano, in luogo dell'occhio divino, una testa a tre volti, attribuito alla Trinità fino alla Controriforma. È pertanto indiscutibile che il simbolo, definito “surrealista” da Levey, sia un'aggiunta

post-tridentina ed è quindi possibile che Pontormo non avesse dipinto nulla nella parte superiore lasciando il fondo unito. La Trinità sarebbe stata aggiunta intorno alla metà del sesto decennio del secolo dai Certosini per dissimulare il tono troppo familiare dell'opera.

Solo una ventina d'anni dopo, in seguito alla pubblicazione dei decreti sull'arte promulgati dalla Controriforma, all'epoca in cui Jacopo da Empoli era incaricato di eseguire la copia del dipinto, l'artista presumibilmente verso il 1582, sostituì l'occhio divino alla testa a tre volti, secondo la nuova iconografia del simbolo trinitario. L'esame a occhio nudo rivela che, in questo punto preciso, la tela è stata tagliata e restaurata al fine, com'è probabile, di sostituire il primo simbolo già dipinto sullo strato pittorico originale.

6 – *Cena in Emmaus*: il ritratto di Leonardo Buonafé

L'autorità esercitata da Buonafè sul convento, al pari dell'influenza che operò sull'artista, è attestata dalla presenza del suo ritratto, ravvisabile nei tratti del vecchio monaco che osserva insistentemente lo spettatore e gli indica la scena biblica. Tale identificazione è basata sulla somiglianza con i ritratti autenticati dell'uomo di chiesa, come quelli della *pala di San Salvi* di Ridolfo del Ghirlandaio e Michele di Ridolfo e della sepoltura di Francesco da Sangallo.

L'anziano monaco, all'epoca settantacinquenne, mostra già la faccia eccessivamente rugosa caratteristica nei ritratti degli ultimi anni della sua vita. Presenta gli stessi connotati: il naso fratturato e appiattito, la bocca dalle labbra sottili ma con la parte inferiore bombata. Lo straordinario realismo del ritratto apre la strada a una serie di altri ritratti che contribuirono alla buona reputazione del Pontormo.

7 – *La Natività*

Alla Certosa Pontormo dipinse altre opere per i frati. Il Vasari dà notizia di un quadro (perduto) con la *Natività* per il priore, che a quanto si comprende

dalla sua descrizione era particolarmente ricco di effetti luministici, anch'essi d'importazione tedesca: fingendo che “Giuseppe nelle tenebre di quella notte faccia lume a Gesù Cristo con una lanterna: e questo, per stare in sulle medesime invenzioni e capricci che gli mettevano in animo le stampe tedesche”. Il carattere nordico di questa scena notturna, rilevato da Vasari, ha origine nell'*Adorazione dei pastori* di Durer, in cui San Giuseppe rischiara la scena con una lanterna.

Insieme al *Cristo nell'orto degli ulivi*, che ha perduto il suo aspetto originale, questa *Natività* era uno dei primi dipinti notturni eseguiti a Firenze. Più frequenti nel settentrione della penisola, il loro sviluppo è dovuto in particolare modo al Correggio. La Giles avvicina la *Natività* perduta a un disegno degli Uffizi (GDSU, inv. n. 436 S) raffigurante un'*Adorazione dei Magi*. Tale proposta è però difficilmente accettabile: oltre ad avere un diverso soggetto, il disegno degli Uffizi deve esser stato il preparatorio per un'opera diurna, ed è inoltre datata 1522.

8 – Ritratto di un converso

Ancora al Vasari dobbiamo la menzione del ritratto di un converso di ben centoventi anni, prodigio naturale di vecchiezza che Jacopo affrescò su una parete della chiesa, andata poi demolita nelle successive ristrutturazioni. Vasari insiste sul fatto che l'artista soggiornasse regolarmente alla Certosa dove, come attestano i pagamenti documentati fino al 1527, eseguì per i frati altre opere: “E fra l'altre, fece in chiesa sopra una delle porte che entrano nelle cappelle, in una figura dal mezzo in su, il ritratto di un frate converso, di quel monasterio, il quale allora era vivo ed aveva centoventi anni, tanto bene e pulitamente fatta con vivacità e prontezza, ch'ella merita che per lei sola si scusi il Puntormo della stranezza e nuova ghiribizzosa maniera che egli pose addosso quella solitudine, e star lontano del commercio degli uomini”.

Quest'opera citata da Vasari è descritta anche da Moreni, il quale ne precisa la tecnica e l'esatta collocazione all'interno della chiesa del monastero. “Dalla parte destra dell'altare di san Benedetto vi è una figura dal mezzo in su, il ritratto d'un frate converso di questo Monastero di anni 120,

dipinto a fresco da Jacopo da Pontormo". Questo affresco, ancora in situ alla fine del Settecento, non è più documentato dopo la soppressione del convento; l'antico altare di san Benedetto è oggi dedicato a san Nicola.

Probabilmente segnato dall'influsso delle stampe nordiche, questo ritratto di vecchio dal volto rugoso doveva essere realistico quanto i coevi ritratti di monaci nella Cena in Emmaus. Dopo aver espresso un giudizio negativo sugli affreschi del chiostro, Vasari, facendo l'elogio del ritratto, mostra di aver in realtà sempre apprezzato l'arte d'uno dei più grandi maestri del secolo.

9 – Cristo di Passione. Un inedito ritrovato?

Tra le altre opere che Pontormo sembra aver realizzato durante il suo soggiorno alla Certosa ce n'è una in particolare degna di approfondimento: pubblicata per la prima volta da Roberto Longhi su *Paragone* nel 1969, l'opera è intitolata *Cristo di Passione* (tavola 44, 5 x 58) e viene così descritta: "In confronto alle Pietà nostrane atte a penetrare di tristezza l'osservante cattolico, è invece spettacolo d'orrore da risvegliar l'ira, più che la compassione. Il vero "Schmerzensmann" dei tedeschi, insomma e del Durer stesso quando, in un disegno famoso, indica il proprio fegato malato. Questa mezza figura, la cui vestaglia fluida sembra suggerire un'altezza sperticata come pel *Cristo dinnanzi a Pilato* della Certosa, pare indicare una quasi comunanza di tempo per questa immagine sanguinolenta; la più disperata che ci abbia offerto la nostra "maniera". E saranno stati codesti, fra gli anni più tormentati dell'artista prima di schiarirsi improvvisamente nella Cappella di Santa Felicità e nella *Visitazione* di Carmignano. Ma questo placarsi improvviso, soffiando quasi in vitro le figure, non sarà anche indotto dal vago desiderio di recupero di un tempo più antico, il terso e lucente Quattrocento?".

Torna a parlare del quadro, nel 1994 anche Philippe Costamagna che nel catalogo delle opere respinte già attribuite a Pontormo riporta a pag 294. della monografia sull'artista empoiese afferma che "La tavola fu scoperta da

Roberto Longhi, il quale riteneva che fosse stata dipinta da Pontormo all'epoca del ciclo della Certosa, quando l'artista era fortemente segnato dall'opera del Durer. Il Cristo presenta in effetti tutte le caratteristiche dell'arte di Jacopo, in particolare nel disegno dei tratti del volto. A giudicare dall'esame della fotografia, il quadro ha sofferto restauri impropri e ci è possibile pronunciarsi circa la sua paternità. Non è comunque da escludersi l'esistenza di un'originale del maestro.

Alessandro Conti ci ha segnalato una versione d'alta qualità, in una collezione privata, che egli ritiene essere l'originale, il che conforterebbe la nostra tesi che l'*Ecce Homo* di "Longhi" sia una copia di un'opera del Pontormo.

Secondo quanto riportato da Costamagna il dipinto, pubblicato da Longhi non sarebbe quindi un autografo del Pontormo, bensì un copia di un altro dipinto, l'originale identificato da Conti, che indichiamo ora come il dipinto qui reso noto per la prima volta grazie alla segnalazione del prof. Antonio Pinelli.

Tale dipinto risulta infatti l'opera da cui sarebbe scaturita successivamente la copia non attribuita e che sappiamo essere attualmente parte di una collezione privata di Bologna. Il proprietario di questo *Cristo di Passione* o *Ecce Homo* ha acquisito l'opera da circa 20 anni da una prestigiosa famiglia fiorentina, di origine nobile. Da una radiografia fatta eseguire personalmente dal collezionista si notano numerose modifiche eseguite sull'opera. Inoltre sempre secondo quanto emerso dall'osservazione dell'attuale proprietario di questo possibile inedito pontormesco, l'opera sarebbe il frutto di una modifica dello stesso autore che inizialmente avrebbe riprodotto il ritratto di uno dei personaggi già raffigurati sul lato destro dell'*Adorazione dei Magi*.

La radiografia mostra infatti un'analogia fortissima tra tale volto e il personaggio ritratto sotto al Cristo. L'attribuzione a Pontormo dell'opera del collezionista bolognese si deve ad Alessandro Conti che ne ha data la definizione di autografo non finito. Conti avrebbe dovuto pubblicarlo ma si

limitò semplicemente a comunicare la sua scoperta al Costamagna che infatti, come riportato sopra, nella descrizione dell'altra opera non attribuita parla della probabile esistenza di un'originale del maestro da cui l'ignoto artista avrebbe preso spunto.

Dell'opera originale di Pontormo sono invece state riprodotte due copie. Una di possibile attribuzione a Jacopo da Empoli, attualmente nella collezione dello stesso privato di Bologna, l'altra documentata in occasione dell'asta Sotheby's di New York in data 7 aprile 1988.

A rafforzare questa tesi c'è anche un altro elemento: È stato notato che in queste copie una delle parti più discusse per la bassa qualità nell'originale, cioè la mano destra appoggiata ad incrocio sulla mano sinistra del Cristo, è stata riprodotta in modo esattamente analogo.

Possiamo inoltre aggiungere che l'ovale del volto del Cristo dell'originale pontormesco potrebbe essere il frutto dell'osservazione da parte del nostro di un'opera di Hans Memling, dal titolo *Ritratto di giovane* (Benedetto Portinari?). Si tratta di un olio su tavola di cm 35 x 24. Il dipinto di eccezionale importanza, figura nell'inventario delle gallerie fiorentine come «Maniera di Memling» e inizialmente fu attribuito da Roberto Longhi ad Antonello da Messina.

A tergo, su fondo nero è dipinta una quercia attraversata da un cartiglio che reca la frase "De bien en mieuls", motto della famiglia Portinari, che compare anche nel cosiddetto *Trittico di Benedetto Portinari* degli Uffizi. L'effigiato è probabilmente lo stesso benedetto Portinari e l'opera si riferisce agli anni 1480-1490 circa.