

IL PONTORMO

Genesi di un artista

di Gilda Martini

Ricerca prodotta e redatta quale percorso di Tirocinio universitario curriculare dell'autore valevole per il Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università degli Studi di Firenze, A.a 2014/2015, codice tirocinio OJ6-B115-2015-2; Tutore aziendale: Carlo Pagliai www.dellastoriadempoli.it

La ricerca è stata esposta in un pubblico incontro avvenuto il sabato 18 aprile 2015 nella Compagnia della chiesa di San Michele a Pontorme, alla presenza di una nutrita folla che ha partecipato attivamente.

Un particolare ringraziamento va all'Associazione Borgo Pontormese e a Belinda Bitossi per la loro disponibilità mostrata.

Carlo Pagliai.



Il Pontormo, studio per Autoritratto Cappella Capponi – Immagine tratta da WikiCommons, dominio pubblico

La temperie culturale durante la quale **Iacopo Carrucci detto il Pontormo** esercita la sua arte è quella della Firenze del primo '500, dominata artisticamente dal genio di Michelangelo.

Vasari ci dà testimonianza dell'enorme impressione che suscitò negli artisti la visione del cartone michelangiolesco della [Battaglia di Cascina](#) che, nei primi del Cinquecento, venne visto da artisti fiorentini e stranieri che si recarono nello Spedale dei Tintori a Sant'Onofrio per poterlo studiare.

Michelangelo non era solo un artista eccelso ma anche un innovatore tanto che le sue realizzazioni rappresenteranno, di fatto, uno spartiacque tra l'arte quattrocentesca e quella del Cinquecento. Egli supera il classicismo tipico dell'età d'oro laurenziana in favore di un complessivo senso di grazia e grandiosità che va oltre i canoni della bellezza codificati dagli antichi e religiosamente seguiti dagli artisti quattrocenteschi.

Le reazioni degli artisti ad una tale rivoluzione furono molteplici: alcuni, come Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto, schiacciati da un polo dialettico ritenuto insuperabile, preferirono scappare alla ricerca di committenze prestigiose; altri, soprattutto i giovani artisti, alcuni dei quali vennero identificati dalla critica posteriore con il nome di *manieristi*, meditarono sulle innovazioni del cartone e fecero dell'arte michelangiolesca il punto di partenza per creare cose nuove. [1]

Il Vasari nelle *Vite*, attribuisce il termine *maniera* allo stile dei grandi maestri del primo cinquecento che, a suo avviso, avevano raggiunto nell'arte un vertice difficilmente superabile dalle generazioni successive.

I critici settecenteschi introdussero, il termine *Manierismo* volendo indicare con sdegno uno stile che distorce i canoni vitruviani e **desume da Raffaello, Leonardo e Michelangelo formule ripetute all'infinito fino ad essere svuotate di significato.**

In realtà se si osservano con attenzione gli esiti cui giunge soprattutto Michelangelo, il seme della crisi dei valori quattrocenteschi è già germogliato; le cosiddette esagerazioni espressioniste tipiche del manierismo, così come le deformazioni dei corpi, non sono altro che sperimentazioni fisiologiche inevitabili dopo il raggiunto di un apice.

I manieristi vengono descritti dalla critica a loro contemporanea come personaggi bizzarri, solitari ed angosciati ma ai nostri occhi appaiono come il frutto dei sconvolgimenti politici e sociali del loro tempo.

L'angoscia, l'inquietudine e il dissidio interiore, frutto di un'epoca segnata da profondi rivolgimenti culturali, trasuda dalle loro opere anche se i temi rappresentati non differiscono molto da quelli tipici del quattrocento.

Nell'arte dell'umanesimo laurenziano, non solo la figura corrisponde al dato naturale, ma viene addirittura epurata dalle imperfezioni in nome di una bellezza fisica che corrisponde ad un ideale di perfezione morale. Nel manierismo, invece, le forme dei corpi e la resa psicologica dei personaggi rappresentati diventa soggetto privilegiato tanto che nella fase matura del Pontormo i riferimenti spaziali addirittura scompaiono.

La *Deposizione di Santa Felicità* del Pontormo, è definita da Natali *Panis angelicus* perché in realtà priva delle caratteristiche proprie di una deposizione e corrispondente invece alle parole di Gesù riferite da Giovanni dove si definisce pane disceso dal cielo[2]. **L'angoscia esistenziale del pittore si trasmette ai personaggi dall'estenuata bellezza e la drammaticità espressa dalle espressioni delle figure, è elemento predominante.**

Firenze e Siena furono i primi centri di contestazione dell'equilibrio classico.

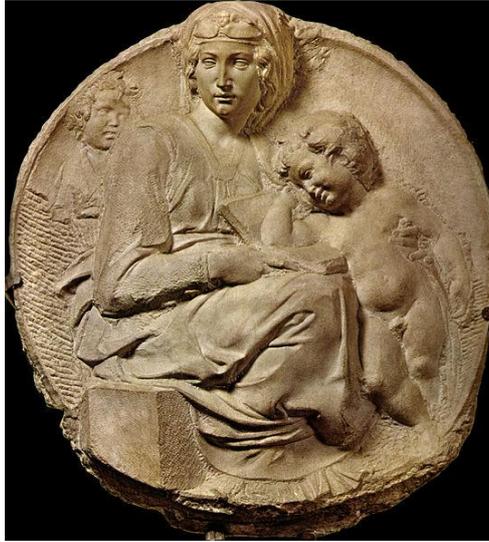
Michelangelo non fu l'unico modello degli artisti del primo '500 fiorentino: Andrea del Sarto e i suoi allievi Pontormo e Rosso Fiorentino dedussero notevoli spunti dal lavoro di Leonardo e dalle incisioni di Dürer che iniziarono a circolare con frequenza in tutta Europa quindi anche a Firenze. In alcuni disegni di Dürer compaiono tessuti rilevati dalla luce come in Leonardo, non si sa se Jacopo abbia visto queste similitudini tra il suo maestro e Dürer ma questo trattamento delle pieghe compare nella *Pala Pucci*, nella *Deposizione di Santa Felicità*, a Poggio a Caiano e alla Certosa[3].



Pala Pucci, Jacopo Pontormo, 1518 circa – WikiCommons, pubblico dominio

Non sono da sottovalutare gli influssi provenienti dalla scultura: il Cinquecento a Firenze fu un secolo caratterizzato dalla perfetta sintesi tra scultura e pittura il cui apice, ancora una volta, era stato raggiunto da Michelangelo nella Sistina, attraverso le forme scultoree dei

corpi ma soprattutto con le coppie di Ignudi, i profeti e le sibille seduti sulle cornici architettoniche dipinte come fossero sculture su un piedistallo. Nel **Tondo Pitti**, nonostante si tratti di un bassorilievo scultoreo, i contorni appena accennati, tipici del **non finito** michelangiolesco creano esiti vicini allo sfumato leonardesco.



Tondo Pitti, di Michelangelo – 1503-1505 circa – Wikipedia, pubblico dominio

Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, in un saggio sul ruolo del Vasari nella storia della scultura, scrive che la volontà di fondere la pittura con la scultura era molto sentita tra gli artisti, in particolar modo tra quelli che operavano a Firenze. Ciò appare evidente dal **risultato della disputa iniziata da Benedetto Varchi su quale fosse la maggiore tra le arti principali. All'appello del Varchi** risposero tre pittori (Vasari, Bronzino e Pontormo), tre scultori (Tribolo, Francesco da Sangallo e Cellini), un intagliatore (Bernardo del Tasso) e Michelangelo. I pittori addussero come motivazione della superiorità della loro arte soprattutto la capacità della pittura di rendere oltre **al soggetto della rappresentazione anche l'atmosfera nella quale tale soggetto è inserita**, il contesto. Gli scultori di contro scrissero nelle loro epistole di risposta che la scultura, per sua stessa natura, rende tridimensionalmente il soggetto, caratteristica che la pittura può solo imitare. Il risultato della disputa avrà riverberi nelle **Vite**: mentre nella prima redazione Vasari afferma la superiorità della pittura, intervenendo nella disputa come pittore, nella seconda assume il ruolo di storico e scrive che in definitiva pittura e scultura hanno nel **disegno un'unica madre**. Questa che potrebbe sembrare una divagazione è invece secondo me fondamentale per capire le tavole della chiesa di San Michele del Pontormo giacché gli esiti della disputa ebbero un **riscontro reale nell'arte fiorentina del Cinquecento**, in quanto gli scultori iniziarono a produrre opere pensate in modo da essere inserite in ambienti esterni, ipotizzando per loro **un'ambientazione come avviene nella pittura**. Cercano addirittura di superarla introducendo una quarta dimensione: il suono, elaborando fontane monumentali che attraverso la caduta d'acqua da vasche poste a diverse altezze producevano armonie sonore differenti (**Fontana del Labirinto, Fontana di Ercole e Anteo, Fontane di Nettuno**)[4]. I pittori, di contro, inseriscono "sculture dipinte" negli affreschi come farà il Pontormo con i putti di Santa Maria Novella inginocchiati sulle partiture architettoniche dipinte, o nel "finto bassorilievo" affrescato nell'**Episodio di vita ospedaliera** dell'Ospedale San Matteo che a mio avviso non a caso è un monocromo. Gli **affreschi di Santa Felicità** e le tavole di **San Michele a Pontormo**, dove qualsiasi richiamo spaziale scompare, non sono forse sculture dipinte? La posizione delle gambe del san Michele ricorda una notevole quantità di sculture, come il **David di Donatello** mentre il braccio armato è una versione più tesa di quello della **Giuditta** dello stesso artista.



Pontormo, Veronica, 1514 – Wikipedia, dominio pubblico



Episodio di vita ospedallera, Jacopo Pontormo – 1514 – Wikipedia, dominio pubblico

FORMAZIONE

La fonte più autorevole dalla quale attingere notizie riguardanti la vita e le opere degli artisti cinquecenteschi è certamente il **Vasari** che, attraverso la stesura delle **Vite**, ci dà notizie degli artisti che lo hanno preceduto e di quelli a lui contemporanei. Le biografie riguardanti le personalità che vissero nel suo stesso tempo, e ancor di più quelle che operavano nel suo stesso ambiente culturale, ci offrono una visione privilegiata dell'ambiente culturale toscano del cinquecento.

Vasari, quando descrive molti dei suoi contemporanei, ne parla per averli conosciuti personalmente, o almeno, per aver avuto modo di vedere le opere appena compiute, fornendoci l'attribuzione, la committenza, gli aneddoti legati alla loro creazione o riguardanti artisti e vicende che non aveva modo di conoscere personalmente ma di cui aveva avuto notizie "di prima mano".

In generale Vasari divide gli artisti di cui scrive in tre grandi gruppi:

– i grandi artisti come Raffaello che alla perfezione della loro arte fecero corrispondere uno stile di vita apparentemente conforme ai suoi parametri cortigiani;

– gli artisti assolutamente negativi come il Sodoma la cui vita viene giudicata "bestiale" per la sregolatezza e l'amore per i ragazzini che lo portarono ad applicarsi poco nello studio dell'arte producendo opere di scarso pregio.

– accanto a queste personalità così nettamente delineate come positive o negative si stagliano i profili intermedi del terzo gruppo, come quello del Pontormo che ci viene restituito come un personaggio bizzarro, solitario e misantropo.

Nonostante ciò Vasari stima positivamente i suoi esiti artistici, forse perché Raffaello e il "divino" Michelangelo, la cui opinione aveva forte ascendenza su di lui, ne avevano espresso un giudizio positivo.

Ovviamente, essendo il Vasari stesso un artista, bisogna incrociare le notizie da lui forniteci con altre fonti documentarie, quando disponibili, per poter scindere le notizie attendibili da giudizi personali falsati talvolta da motivi "politici" (Il rifiuto della "maniera tedesca" dovuto al boom economico dei paesi di area tedesca che faceva perdere terreno al Granducato), da gelosie e invidie, dal suo personale rifiuto e incomprensione delle personalità bizzarre, malinconiche e anticonformiste. La biografia Vasariana del Pontormo forse si basa su ricordi scritti dallo stesso Jacopo e da racconti di persone a lui vicine come il Bronzino. Tuttavia se l'idea del materiale autobiografico usato dal Vasari fosse vero, certamente questo non doveva essere completo giacché nelle **Vite** mancano alcune opere come la **Visitazione di Carmignano** e la cronologia ha spesso delle falle[5].



Pontormo, Visitazione di Carmignano, 1528-1529 – Wikicommons, pubblico dominio

Secondo Vasari, Bartolomeo di Jacopo di Martino era un pittore formatosi alla bottega del Ghirlandaio, che dopo aver condotto alcuni lavori a **Incisa Valdarno, suo luogo d'origine, giunse ad Empoli dove si sposò e, nel 1494, ebbe un figlio: Jacopo Carrucci detto il Pontormo.**

È esclusa la possibilità che abbia lasciato l'impronta della sua arte sul figlio perché morì nel 1499, quando Jacopo aveva solo cinque anni. Jacopo presto rimase solo con la nonna Brigida a causa della morte anche della madre.

I beni ricevuti in eredità furono affidati al **Magistrato dei pupilli** che amministrava i beni degli orfani minorenni, e fu mandato a Firenze da uno zio calzolaio "**un poco suo parente**" come scrive Vasari. Quando anche la nonna morì, Jacopo si fece carico della sorella che lo raggiunse a Firenze, anche lei però dopo poco ebbe lo stesso destino degli altri suoi parenti.

A Firenze frequentò le botteghe di Leonardo, Mariotto Albertinelli, Piero di Cosimo fino a giungere, nel 1512, alla bottega di Andrea del Sarto con il quale, però, non stette molto.

Tutti i maestri del Pontormo ebbero, ovviamente, una eco nella sua produzione artistica.

Leonardo fu fondamentale sia per la resa atmosferica ottenuta attraverso lo "sfumato", sia per lo studio delle figure in movimento. Gli studi condotti sui confronti tra i disegni di Leonardo e quelli del Pontormo e altri artisti della sua generazione, hanno rilevato quanto in realtà la **Battaglia di Anghiari** abbia esercitato una forte ascendenza sulla generazione del Pontormo. L'uso della matita gestita in modo da creare una qualità atmosferica tale da sembrare tangibile, sarà imitata quanto le forme energiche di Michelangelo[6]. Secondo **Philippe Costamagna, nel suo catalogo completo dell'opera di Pontormo, fu lo stesso Leonardo ad indirizzarlo alla bottega di Piero di Cosimo:** scrive che molto probabilmente questa scelta fu dovuta ad una corrispondenza caratteriale tra Piero e Jacopo[7].

L'arte di Piero di Cosimo è fantasiosissima e antiumanistica nella sua bizzarria, tanto che alcuni studiosi vi riconoscono alcune caratteristiche propedeutiche al manierismo. L'influsso di Piero di Cosimo unito al gusto per il dettaglio naturale nordico saranno evidenti nei lavori del Pontormo di Poggio a Caiano

Mariotto Albertinelli invece, a differenza di Leonardo e Piero di Cosimo, era un pittore dalle caratteristiche rinascimentali ma è fondamentale per darci un indizio sulla religiosità e le inquietudini del Pontormo. Mariotto collaborò con Fra Bartolomeo fondando con lui la **Scuola di San Marco** che ospitò anche Pontormo per un periodo. Questo convento è oggi famoso per l'attività predicatoria del Savonarola il cui ricordo ai tempi di Jacopo era ancora vivo nell'ambiente fiorentino. La religiosità cupa, il senso di instabilità provocata dall'incombere della fine del mondo predicata dal Savonarola, insieme con l'angoscia provocata dalla severità del giudizio divino, pervaderanno l'intera fase matura del Pontormo e culmineranno con gli affreschi di San Lorenzo. Le influenze di Mariotto Albertinelli sul suo allievo sono visibili se si confrontano le opere che in entrambi i casi rappresentano il tema della **Visitazione**.



Mariotto Albertinelli, Visitazione, 1503 – Wikicommons, pubblico dominio

La formazione presso Andrea del Sarto fu quella che influì maggiormente sulle prime opere importanti del Pontormo, oltre ad essere fondamentale per la conoscenza del coetaneo Rosso Fiorentino con il quale condividerà la fantasia visionaria sviluppata però in maniera molto diversa. Durante questo apprendistato si ipotizza un suo viaggio a Roma in compagnia del maestro e di Andrea Sansovino, se ciò fosse vero il pittore potrebbe aver visto l'opera di Raffaello nelle stanze e nella Sistina e forse il Laocoonte[8].

Secondo Vasari la rottura con Andrea del Sarto avvenne già in bottega, pare che Jacopo mostrò al maestro cartoni così belli per lo stemma di Leone X, che il maestro ne fu geloso al punto da non accoglierlo più volentieri in bottega. Probabilmente si tratta di uno degli espedienti letterari del Vasari per raccontare quanto Jacopo fosse già dotato nel periodo di apprendistato visto che le collaborazioni successive tra i due sembrano contraddire l'ipotesi di una rottura così netta[9].

Che sia vero o no l'episodio raccontato dal Vasari, Jacopo poco tempo dopo decise di lavorare da solo, fu quindi lui stesso padrone e al tempo stesso succube del suo perfezionismo. Non fu mai ben disposto verso le commissioni pubbliche e in generale verso le committenze prestigiose per paura di sbagliare e bruciare fin dalla giovinezza le sue possibilità future.

Vasari usa spesso nelle *Vite* descrivere le peculiarità del carattere di un artista attraverso il racconto di aneddoti che le descrivono. Così agisce anche con il Pontormo raccontando l'aneddoto riguardante la realizzazione della *Fede* e della *Carità* della Santissima Annunziata.

Secondo il Vasari, il Pontormo, insoddisfatto dell'opera, aveva intenzione di modificarla. I frati della Chiesa, curiosi, lo sbirciarono durante la notte apprezzandolo molto. Pontormo, dopo aver scoperto l'accaduto, si arrabbiò moltissimo e se ne lamentò con Andrea del Sarto il quale lo rassicurò dichiarando che non avrebbe potuto fare di meglio e di conservare i disegni del lavoro per riutilizzarlo in altri lavori.

Questo aneddoto ci descrive il perfezionismo portato all'estremo dall'artista che non sentendosi mai soddisfatto della sua opera, dilatava la realizzazione delle sue opere in tempi lunghissimi.

Inoltre, mentre Andrea Del Sarto che, avvezzo alle pratiche di bottega, perseguiva il guadagno, e per aumentare la produttività, usava lo stesso cartone preparatorio in più occasioni, lasciando molto spazio al lavoro degli aiutanti, Pontormo, nonostante l'avarizia che lo permeava, subordinava al guadagno la ricerca della perfezione.

Apprendiamo dalle *Vite* che Pontormo era un misantropo, abitava in un tugurio ed era ossessionato dalla paura della morte. Il suo bisogno di solitudine era tale, che quando non voleva essere disturbato saliva in una stanza della sua casa e tirava a sé la scala per fare in modo che nessuno potesse raggiungerlo.

Ma se di rado abbiamo l'opportunità di conoscere in maniera diretta i pensieri di un artista, e generalmente li desumiamo da ciò che trasmette con la sua arte, dalle lettere o attraverso aneddoti restituiti da altri, per Pontormo abbiamo a disposizione una finestra privilegiata dalla quale scrutare il suo animo: il suo diario dal quale traspaiono gli effetti di una infanzia dolorosamente segnata dalla malattia e il lutto.

L'ipocondria di cui parla anche il Vasari, e che ha il suo germe nell'infanzia segnata dai lutti, appare, nel Diario, il filo conduttore della sua maturità.

La salute cagionevole doveva essere tipica della sua famiglia e il fatto di aver dovuto badare a se stesso, da solo e in giovane età dovette amplificarne la misantropia, l'avarizia e la diffidenza verso gli altri. Secondo Berti non a caso Vasari apre la biografia pontormesca con la serie di lutti familiari e i morti dipinti in San Lorenzo, gli eventi che lo segnarono in giovane età potrebbero essere leggibili fin dall'*Episodio di vita ospedaliera* dipinto intorno al 1514. Nell'affresco non è la scena miracolosa ad essere protagonista ma piuttosto la degenza dei malati. Nella scena della lavanda dei piedi sulla sinistra, ad uno dei visitatori ha in mano una cartellina da disegno tende la mano una bambina forse identificabile con la sorella morta in giovane età. Altre scene riconducibili ai ricordi del pittore vengono rappresentati nella scena, come gli zoccoli che potrebbero ricordare la bottega da calzolaio del nonno ma forse sono solo una citazione della *Natività della Vergine* di Andrea del Sarto[10].

Il diario è una sorta di relazione quotidiana dei disagi fisici del pittore, accompagnati da una descrizione minuziosa dei cibi ingeriti, messi spesso in rapporto con la quantità di denaro speso e accanto alle parti scritte, compaiono disegni di manichini nelle pose più svariate.

Nonostante fosse un artista piuttosto affermato e ben pagato ai tempi della stesura del diario, concedeva a se stesso pochissimo, mangiava una sola volta al giorno e spesso addirittura digiunava. Preferiva a mangiare a casa d'altri, in particolar modo dal Bronzino, e quando non veniva invitato da nessuno mangiava a casa sua e, come ironizza Baj, in questo caso "son diete durissime"[11] ed anche "l'unica cosa su cui Pontormo non fa economia è la descrizione dei suoi mali"[12].

La sua avarizia, lo portò un giorno a mangiare carne guasta, comprata a basso costo dall'aiutante Bastiano, a suo dire "per poter fare la cresta sulla spesa", ma soprattutto a rimangiarla il giorno seguente per finirla, nonostante a questo punto sapesse che era guasta.

Non andava mai alle feste o in altri luoghi affollati, preferiva serrarsi in casa costringendo come descrive nel diario anche il pupillo Naldini a fargli compagnia.

E' ipocondriaco ma smette di occuparsi della sua salute e del cibo solo quando è intento a progettare un'opera d'arte. Racconta, che durante una delle sue coliche vere o teatralmente finte, Naldini preferì dormire fuori " *E sapeva che io mi sentiva male e non tornò, talchè io l'arò tenere sempre a mente*".

L'ipocondria emerge anche nella risposta al Varchi riguardo la disputa su quale arte fosse superiore alle altre, il pittore infatti adduce come motivo della superiorità della pittura, lo sforzo mentale del pittore che è insano rispetto a quello dinamico dello scultore, la cui sedentarietà porta " *al sovraccarico mentale e alla dissoluzione fisica*". Come scrive Nigro anche la fatica diventa una malattia per Pontormo[13].

La strana religiosità del Pontormo, in particolare nei suoi ultimi anni, e forse anche il terrore della morte che pervade la sua intera vita è acuitizzata dalla sua partecipazione alla setta degli spirituali.

Nel periodo in cui preparava gli affreschi di San Lorenzo cominciò a disseppellire i morti lasciandoli in acqua perché si gonfiassero, pratica forse propedeutica ai disegni preparatori delle visioni apocalittiche che aveva intenzione di riprodurre in San Lorenzo. Il pittore morì proprio mentre lavorava agli affreschi che poco dopo vennero coperti perché non incontravano i gusti dei contemporanei

tanta malinconia e poco piacere a chi guarda quell'opera che io mi risolvo, per non intendere anco io, sebben son pittore, di lasciarne fare giudizio a coloro che la vedranno; perciocché io credei impazzirmi dentro ed avvilupparmi, come mi pare che in undici anni di tempo che egli ebbe, cercasse di avviluppare e chiunque vede questa pittura con quelle figure si fatte

scrive Vasari, aggiungendo che il povero Pontormo morì per il dolore della stessa insoddisfazione di se stesso. Vasari in San Lorenzo avrebbe preferito veder lavorare il Salviati, non accettava che Jacopo negli affreschi avesse sovvertito sia le regole dottrinali ad esempio inserendo Cristo sopra Dio, inoltre all'epoca si trattava di un modo di intendere la spiritualità pericoloso, dal quale prendere le distanze. Anche le regole proporzionali vengono infrante, sfregia seppur solo concettualmente, quanto creato da Michelangelo nella Sistina.

Pontormo esula in quest'opera dalla corretta applicazione delle proporzioni per ricreare a distanza una visione globale più funzionale, come avviene con le deformazioni dei corpi che gli scultori applicano volutamente per correggere le distorsioni ottiche che si creano quando un'opera dev'essere vista da lontano[14].

EVOLUZIONE STILISTICA FINO ALLA TAVOLA DI EMPOLI

Fase classica

La visita di Leone X a Firenze fu incentivo per numerosi lavori di decorazione, Cosimo di Andrea Feltrini, venne incaricato di decorare l'arcone d'ingresso dell'Annunziata e chiese al Pontormo di intervenire al suo fianco, visto che i tempi ristretti gli imponevano il ricorso ad aiuti. Jacopo in questa occasione realizzò la *Fede* e la *Carità*, opera che scatenò l'invidia di Andrea del Sarto stando a quanto scrive il Vasari. Tra le prime opere del Pontormo figurano gli affreschi del chiostro dell'Annunziata che Jacopo eseguì accanto ad Andrea del Sarto. Egli, pur aderendo in parte allo stile del maestro, se ne distacca già in questa prima fase, adottando un andamento a serpentina desunto dal linguaggio michelangiolesco e che, portato alle estreme conseguenze, diventerà tratto distintivo del manierismo. Il Vasari descrive l'accumulo di personaggi della *Visitazione* con il termine "infinite bellezze". In questo dipinto, il pittore si ispira alla *scuola di Atene* come dimostra il putto seduto che è una puntuale rivisitazione del Diogene di Raffaello. Quest'opera rappresenta il culmine della fase classica del pittore.



Pontormo, Visitazione, 1514-1516 – Wikicommons, pubblico dominio



Raffaello, La scuola di Atene 1509-1510 – Wikicommons pubblico dominio

Avvicinamento all'opera michelangiolesca

Dopo che nel 1512 la Lega Santa aveva contribuito a far cadere la Repubblica Fiorentina, Leone X, papa mediceo, era non solo papa, ma anche capo della Signoria fiorentina. Nel 1515 il programma celebrativo mediceo culminò con l'ingresso solenne di Leone X in città. Il giovane Pontormo era uno degli aiuti di Ridolfo del Ghirlandaio che contribuirono a decorare la Cappella Pontificia del Convento di Santa Maria Novella.

L'affresco a lunetta della Cappella dei Papi è fondamentale per comprendere gli esiti successivi del suo stile, in particolare i *Pannelli di San Michele a Pontormo*. Il corpo avvitato di *Veronica* muove dalla Madonna del *Tondo Doni* michelangiolesco così come l'uso di colori cangianti che ritroveremo in tutta la sua opera successiva e che come specificherò in seguito secondo Natali sono invece da imputare al Dürer pittore. I putti sono il punto di partenza del demone bambino schiacciato dal piede del san Michele di Empoli. Freedberg (1961) associa la lunetta della Cappella dei Papi al *matrimonio mistico di santa Caterina* di Andrea Del Sarto.

Primi esiti manieristi:

Altra opera cardine della poetica pontormesca sono i pannelli raffiguranti le *Storie di Giuseppe*, destinati ad essere incassati in una *boiserie* eseguita nel 1515 in occasione delle nozze di Pierfrancesco Borgherini con Margherita Acciaiuoli.

A questo progetto parteciparono artisti di varie generazioni tra i quali anche Andrea del Sarto, fornendoci un supporto visivo privilegiato per confrontare allievo e maestro sul medesimo tema.

Lo stile dei pannelli di mano del Pontormo è ancora legato al classicismo di **Andrea del Sarto** se si osserva **Giuseppe che si rivela ai fratelli** del maestro. Pontormo usa **schemi spaziali classici piramidali e circolari** ma l'impronta manierista appare più forte che nelle altre opere precedenti; l'influenza delle stampe nordiche così odiata dal Vasari inizia ad essere forte[15]. La periodizzazione delle tavole è stata messa più volte in discussione, giacché il ragazzo vestito di marrone seduto su un gradino è stato identificato dal Vasari come **Bronzino** e che quest'ultimo sembrerebbe avere fattezze da quindicenne, si data quest'opera intorno al 1515, visto che **Bronzino** nacque alla fine del 1503[16].

Nel pannello di **Giuseppe e Giacobbe in Egitto** l'incombere dell'evoluzione manierista è evidente nello spazio prospettico "affollato e incumbente" come nota Giuliano Briganti in pieno contrasto con la pittura compassata di Andrea del Sarto. *Giuseppe e Giacobbe in Egitto* mancano di qualsiasi rapporto di proporzionalità tra le figure che diventano piccolissime pur occupando la stessa porzione spaziale. Alla tortuosità della scala si contrappongono la staticità e la verticalità delle colonne con statue del centro della tavola.



Giuseppe e Giacobbe in Egitto, Pontormo, 1517-1518 – WikiCommons pubblico dominio

La vera e propria svolta stilistica sarà però quella che caratterizzerà la **Pala Pucci**, opera nella quale la struttura formale delle sacre conversazioni precedenti viene sconvolta.

Nonostante l'approssimata simmetria i personaggi sono disposti lungo assi diagonali, gli sguardi sono angosciati, i sorrisi enigmatici come quelli immaginati da **Leonardo**. [17]

Il fondo quasi scompare preparandoci alla sparizione dei punti di riferimento spaziali di Empoli e della **Deposizione di Santa Felicità**. Il fondo, che in Andrea del Sarto serviva da collegamento alle figure che dialogano tra loro in un gioco di sguardi e corrispondenze ritmiche, viene dissolto dal Pontormo insieme con il senso di dialogo che viene annullato dall'isolamento delle figure. Dall'angoscia espressa da queste figure barbute proverrà il **San Giovanni** della chiesa di San Michele. L'insolita cromia è propria di certi esperimenti di Fra Bartolomeo in alcune teste ispirate al **Lacoste** come il disegno del san Giuseppe a sanguigna.



Pala Pucci, Jacopo Pontormo, 1518 – Wikipedia, pubblico dominio

I PANNELLI DI SAN MICHELE

La più antica descrizione della chiesa è contenuta in una Bolla di Celestino III del 27 maggio 1192.

La chiesa di San Michele che ospita i santi del Pontormo è la più antica del castello di Pontorme, ne è prova l'intitolazione a San Michele Arcangelo che la colloca in epoca longobarda.

Grazie ad un disegno del 1582 di Francesco Baglioni abbiamo testimonianza dell'impianto primitivo che consisteva in una semplice aula absidata coperta a tetto. Purtroppo le tracce del suo aspetto originale sono andate perse nel tempo: oggi rimane solo la facciata a capanna costruita in mattoni sulla quale sono murati diversi stemmi.

La bifora ancora visibile è stata resa cieca nell'ottocento.



Chiesa San Michele a Pontorme – Foto di Carlo Pagliari

Tra il XV e il XVI secolo la chiesa fu dotata di uno spedale, dedicata a Santa Maria e vennero costruite sei cappelle. Il fonte battesimale fu concesso nel 1435 da papa Eugenio IV, grazie alle frequenti alluvioni che interrompevano i rapporti con Empoli.

La parrocchia di San Michele aveva anche un Opera il cui scopo era quello mantenere, decorare e ingrandire l'edificio.

Nel 1572 il patronato passò ai Cavalieri di Santo Stefano i quali, nel 1616, fecero costruire l'oratorio della Compagnia di San Michele. Nel 1673, anno della visita pastorale, la chiesa era stata nuovamente ampliata fino ad arrivare a tre navate, con nove altari in laterizio e il campanile. Nel 1800 la chiesa venne rialzata, furono distrutti quattro altari e costruito il nuovo campanile.

All'interno, sull'altare maggiore si trova il ciborio in legno dorato opera di Girolamo Macchietti (1576) rappresentante i *santi Michele e Giovanni Battista*. Nella cappella situata alla destra della maggiore vi sono degli affreschi del XVI secolo molto rovinati ed entro una nicchia vi è il fonte battesimale: una tazza marmorea quattrocentesca. Sull'altare della Compagnia della Concezione c'è l'*Immacolata Concezione*, del Cigoli, del 1589, derivazione di un prototipo dipinto da Giorgio Vasari [18].

La tavola del Pontormo si trova oggi nella cappella del Crocifisso alla destra dell'altare. Nel 1737 l'altare venne modificato, il dipinto venne dotato di cornice barocca. Nel 1933 le tavole subirono un restauro in occasione della mostra di arte sacra tenutasi a Firenze. Dopo essere stata esposta sempre a Firenze nel 1955 e 1956 tornarono a Pontormo ma furono collocate nel Museo della Collegiata di Empoli per preservarle dall'umidità. Solo in seguito ad un'ulteriore restauro avvenuto a Firenze negli anni '80, si decise di riportarle nella chiesa di San Michele a Pontormo.



Pala di San Michele e San Giovanni del Pontormo nella chiesa San Michele a Pontormo

Riguardo la collocazione originale delle tavole nel corso degli anni si sono susseguite numerose teorie, alcune delle quali dubitano anche della posizione del crocifisso ligneo al centro della nicchia circondata dai santi. Caterina Proto Pisani ipotizza che l'attuale collocazione potrebbe non essere quella originale in quanto se nella *Visita pastorale di Alessandro Medici* del 1599 è scritto : « *Altare Crucifixi ad quod est instituta societas S. Michaelis de Pontormo, cum tabula pulchra cum immagine S. Joannis Evangelistae et S. Michaelis, manu Jacobi del Punturmo, requisitis decenter ornatum* », è vero anche che la tavola è citata solo a partire del 1576 nella visita pastorali di Alfonso Binnarini : « *erectam ob devotionem societatis sancti michaelis arcangeli* » mentre l'opera non compare mai nelle fonti precedenti [19].

In realtà bisogna tener conto del fatto che le visite pastorali non erano concepite per descrivere minuziosamente le caratteristiche architettoniche delle chiese ma solo le prerogative che colpivano maggiormente i descrittori, inoltre non risulta nelle fonti una cappella della Madonna

Non ritengo quindi che l'attuale collocazione possa essere messa in dubbio sulla base delle visite pastorali, non è raro che i narratori omettano particolari che oggi riteniamo essere rilevanti. La stessa descrizione vasariana, come ammette la stessa Proto Pisani riporta che Jacopo dipinse : « *agl'uomini di Puntormo una tavola che fu posta in Sant'Agnolo, lor chiesa principale, alla cappella della Madonna, nella quale sun un S.Michelagnolo e un S.Giovanni Evangelista* » .

A tal proposito anche Luciano Berti scrive che le tavole incorniciavano una nicchia nella cappella del Crocifisso e non della Madonna come scrive il Vasari. Inoltre rileva anche che gli studi filologici concordano con il Vasari nel collocare le tavole intorno al 1519, dal punto di vista stilistico esse sono infatti fase mediana tra la Pala Pucci e gli affreschi di Poggio a Caiano[20].

Philippe Costamagna nella sua monografia sul Pontormo è persuaso dalla tesi Walfredo Simeoni che colloca il crocifisso al centro delle tavole ma pensa si possa anche presumere che il gruppo si trovasse sull'altare principale piuttosto che nella posizione un po' defilata nella quale si trova oggi. Secondo Costamagna l'ipotesi di un'immagine mariana al centro delle tavole sarebbe incoerente con le figure rappresentate mentre il crocifisso associato ai due santi, si sposa bene con l'iconografia savonaroliana dell'Apocalisse: san Michele, patrono della confraternita soppesa le anime che il diavoleto cerca di strappargli, nel giorno del giudizio profetizzato da san Giovanni. Le due figure quindi ricordano le ragioni della morte di Cristo e sono quindi coerenti se considerate nell'insieme che formano con il crocifisso[21].

A sinistra dell'arco che incornicia il crocifisso, Pontormo raffigura San Giovanni evangelista, iconoclasticamente identificato dal libro dell'Apocalisse sul quale il santo sta scrivendo e dall'aquila ai suoi piedi.

Il simbolo dell'aquila contraddistingue San Giovanni evangelista già nel medioevo in quanto nel prologo del *Libro dell'Apocalisse* è scritto che questo animale avrebbe contemplato la "Vera Luce del Verbo" dato che l'aquila può fissare direttamente la luce solare. Lo stesso Dante in una cantica del *Paradiso* scrive: «Non fu latente la santa intenzione / dell'aguglia di Cristo, anzi m'accorsi / dove volea menar mia professione.»

A destra invece è raffigurato San Michele arcangelo riconoscibile dalle ali, dalla spada che impugna con la mano destra, dal demonietto schiacciato con il piede e dalla bilancia con cui pesa le anime: simbolo ancora una volta collegata all'Apocalisse e quindi al San Giovanni dell'isola di Patmos. Le due figure sono tra loro complementari e al tempo stesso divergenti sia dal punto di vista del significato che nel modo in cui sono rappresentate: Il san Giovanni rappresenta un uomo anziano colto quasi in una visione, mentre elabora l'Apocalisse, evoca saggezza e riflessione in contrasto con la vitalità appena trattenuta del San Michele, dipinto come un giovane guerriero in una posizione dinamica, nell'atto di schiacciare il "male" con il piede mentre con la mano destra impugna la spada. Le vesti del san Michele sono della stessa materia cartacea di quelli del san Tommaso delle stampe dureriane così come il tratto grafico e nervoso e l'uso della linea di contorno particolarmente marcata che fa risaltare i particolari del disegno. Le stoffe nel san Giovanni diventano invece avvolgenti[22].

Gioventù e vecchiaia, saggezza e impulsività vengono ribaditi dalla divergenza visiva che consiste nelle diverse attitudini fisiche: Il San Giovanni ha una posizione a spirale che corrisponde all'involuzione nei propri pensieri che avviene durante una riflessione, il San Michele è fermato in una sorta di equilibrio instabile durante il compimento di un atto dinamico.

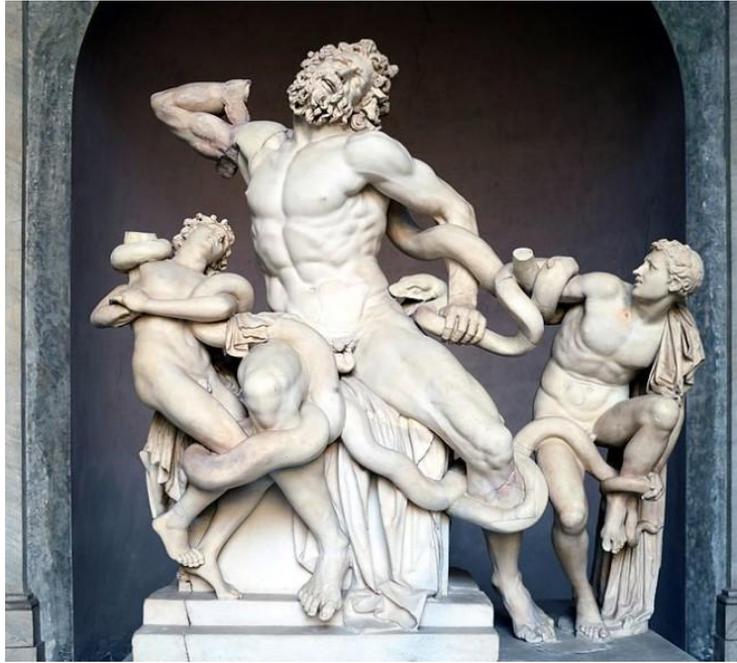
Al tempo stesso le due figure si corrispondono e respingono attraverso il contrappunto delle pose ricordato dalla cromia, espediente simile a quello della Visitazione di Carmignano dello stesso artista.

Considerando singolarmente il lato destro della tavola con San Michele si nota un'ulteriore contrapposizione rappresentata dall'innocenza del bambino seduto che gioca con la bilancia del giudizio cercando di trarla a sé. L'innocenza è al tempo stesso rappresentazione del male e nonostante il gesto di gioco, il volto tradisce il dolore del colpo che gli è stato inferto.

La fattura del san Giovanni è già stata sperimentata dal Pontormo in opere precedenti, lo ritroviamo infatti sia negli apparati effimeri del *Carro della Moneta* che nei pannelli Borgherini con il Giacobbe morente, la scultura sulla colonna della stessa opera, con il volto sollevato e ruotato dall'espressione visionaria e troviamo alcuni studi nei disegni deli Uffizi per il coro di San Lorenzo con lo stesso santo allungato mentre scrive il libro dell'Apocalisse. Anche il san Giuseppe e il san Giovanni della *Pala Pucci* sembrano essere derivazione diretta del santo Giovanni di Empoli sia per lo scatto della testa e la torsione dei corpi che per espressività e fisionomia. Questa riflessione tipologica la ritroveremo ancora nel *sant'Antonio abate* del 1519.

L'espressione del san Giovanni è resa in maniera vivissima, sembra colta nell'orrore della previsione dell'Apocalisse, rispecchia forse l'ossessione per la morte del Pontormo accentuata dagli scenari catastrofici prospettati dalla visione savonaroliana, ancora vivida nell'immaginario dei fiorentini nel cinquecento e ancor di più nel Pontormo che aveva studiato a San Marco.

Quest'espressione così teatrale è in realtà molto comune nel panorama artistico cinquecentesco dopo il ritrovamento del Laocoonte a Roma nel 1506, la cui drammaticità accese gli'animi degli artisti che avevano avuto modo di vederlo.



Gruppo del Laocönte – Foto di LivioAndronico tratta da WikiCommons, CC. 4.0

La derivazione dal mondo classico non si esaurisce solo nel riferimento al gruppo del Laocönte, se si guarda con attenzione l'**espressione del San Giovanni si riscontra più di un punto di contatto con la dolcezza dell'Alessandro morente[23]**, modello non a caso anche per molti scultori come dimostrano il ratto delle sabine di Giambologna o l'Elena e Paride di Vincenzo De rossi.

La posizione delle gambe e degli avambracci è invece quella del Pothos di Skopas[24] così come la posizione rotata del corpo e in parte anche la postura della braccia, curiosa è anche la corrispondenza dei pennuti ai piedi di entrambe le figure. Forse Pontormo ebbe modo di vedere i disegni che gli artisti di passaggio a Roma erano soliti fare o se è vera l'ipotesi di un viaggio a Roma con Andrea del Sarto ebbe forse modo di vederlo di persona.

Il diavoleto sotto il piede del Michele è preceduto invece dal putto nudo in una posa simile sulle scale dell'affresco della "Visitazione" nel Chiostro dell'Annunziata oltre che nei putti della *Veronica*, nella "scultura viva" sul capitello della colonna dei *pannelli Borgherini* e naturalmente il parallelo classico di questa figura di bambino la troviamo nei "putti con oche" classici che ebbero grande fortuna nel cinquecento tanto da essere usati nello stesso periodo dal Tribolo per ornare la tazza della fontana di Ercole e Anteo a Castello oltre che dallo stesso Leonardo.

Il "San Michele", invece, è la stessa figura che ritroveremo nella deposizione di Santa Felicità nell'atto di sostenere il corpo del Cristo. La posizione della gamba dello stesso santo è quella di uno dei due guerrieri portarmi con putto di Montecitorio e il "San Matteo" del carro della Moneta come scrive Luciano Berti nella sua monografia sul Pontormo[25].

La posizione della gamba destra piegata sul diavoleto è antitetica rispetto a quella del San Giovanni così come l'espressione sfrontata dello stesso fa da contrappunto alla concentrazione del Santo anziano.

Le contaminazioni dei pannelli di Pontormo con il mondo della scultura sono molteplici e più puntuali rispetto ai paralleli pittorici, il già citato Luciano Berti cita le strette connessioni di quest'opera con il *Levita* del Rustici per il Battistero di Firenze oltre che con Donatello della *Porta degli Apostoli* di San Lorenzo, inoltre nota una tangenza tra, le gambe della figura femminile del *Sogno del dottore* di Dürer e il disegno preparatorio delle gambe del san Michele del Pontormo. Secondo Cox-Rearick il San Michele ha il busto del *Cristo* che Michelangelo scolpì per Metello Vari, custodito in Santa Maria sopra Minerva e la gamba flessa che anche Michelangelo a sua volta desume dalla *Leda* di Leonardo[26].

Anche la qualità cromatica delle tavole fa pensare ad una conoscenza da parte del Pontormo del Dürer pittore come dimostrano il rosso fiamma del mantello e la resa dell'armatura del san Michele[27].

Anche Paolucci nel 1985 segnala tangenze tra il sant'Eustachio di Dürer e il san Michele del Pontormo Va quindi ridimensionata la teoria secondo la quale l'uso dei colori acidi e contrastanti che preludio alla *Deposizione di Santa Felicità* siano desunte dalla volta della Sistina e dal *tondo Doni* di Michelangelo anche se credo che le citazioni non si escludano tra loro visto che ciascuno di noi elabora le nuove esperienze sovrapponendole a quelle precedenti non certo cancellandole. Queste tavole sono state dipinte dal Pontormo in un'età ancora giovane nella quale riscopre ancora Leonardo, guarda alle antichità ellenistiche e alla cultura d'oltralpe[28].

Vasari scrive, riguardo le contaminazioni dureriane:

Messosi dunque Iacopo a imitare quella maniera, cercando di dare alle figure sue, nell'aria delle teste, quella prontezza e varietà che aveva dato loro Alberto, la prese tanto gagliardamente che la vaghezza della sua prima maniera, la quale gli era stata data dalla natura tanto piena di dolcezza e di grazia, venne alterata da quel nuovo studio e fatica e cotanto offesa dall'accidente di quella tedesca.

e ancora:

Or non sapeva il Pontormo che i tedeschi e' fiamminghi vengon in queste parti per imparare la maniera italiana che egli con tanta fatica cercò, come cattiva, d'abbandonare?

Lo scrittore aretino, dunque, non approva l'apprezzamento del Pontormo per la maniera nordica, questo rifiuto è da leggere anche alla luce del giudizio negativo sulle stampe dureriane espresso da Michelangelo nel 1553 attraverso il Condivi. In realtà però questo commento è riferito alle lunette della Certosa e punta a sottolineare qual è secondo lui il discrimine da non superare per ottenere una buona mescolanza tra maniera fiorentina e maniera tedesca. La *Crocifissione* del suo allievo Stradano poteva essere per Vasari il giusto personaggio da contrapporre al Pontormo, perché pittore d'oltralpe che seppe equilibrare il gusto del dettaglio e della linea tagliente con l'equilibrio italiano[29].

Tuttavia questo riferimento culturale già presente in parte nelle *tavole Borgherini* sarà proprio il mezzo attraverso il quale Jacopo supera definitivamente la maniera di Andrea del Sarto. La posizione della gamba del San Michele di Pontormo è piegata allo stesso modo del *David-mercurio* bronzo di Donatello, del *san Matteo* e dello *Schiavo morente* di Michelangelo mentre nella posizione del braccio ricorda molto da vicino la *Giuditta* di Donatello come ho già citato sopra. Durante il restauro del 1955 sul retablo dei santi vennero scoperti alcuni disegni, il *compianto sul Cristo morto* sul verso del san Giovanni ha dato adito a numerose speculazioni.

Clapp e Marcucci hanno riferito questo schizzo ad una scomparsa Pietà eseguita per il convento di San Gallo, altre ipotesi invece riguardano proprio la tavola in questione supponendo un progetto in origine più vasto che doveva forse essere completato in alto e in basso da altre due raffigurazioni. Secondo alcune ipotesi forse al posto del crocifisso vi era un'immagine mariana che, spesso, nelle opere trecentesche e quattrocentesche, si accompagna al compianto del Cristo.

Il Cox e Freedberg invece collegano lo schizzo dietro il san Giovanni di Pontormo ed un disegno degli Uffizi che raffigura una pietà in una lunetta che non credono far parte di un progetto più ampio riguardante le tavole di Pontormo visto che è raro trovare una pietà raffigurata su un crocifisso, mentre l'iconografia comune prevede la raffigurazione di una resurrezione. Piuttosto il disegno sul retro delle tavole è stilisticamente affine ai disegni del 1519 per santa Cecilia[30].

Forse lo schizzo è un il progetto originale della tavola variato in corso d'opera, forse è una parte mai realizzata ma potrebbe anche essere semplicemente un'idea per un altro lavoro che l'artista voleva fissare. In ogni caso è certo che il disegno per Pontormo è una fase fondamentale del processo creativo infatti molti sono i disegni di questo pittore che sono giunti a noi. Inoltre, nell'epistola di risposta destinata al Varchi riguardante la celebre disputa, Pontormo scrive: «la cosa in sé è tanto difficile che non la si può disputare e manco risolvere, perché una cosa sola c'è che è nobile, che è nel suo fondamento, e questo si è il disegno[31]».

I disegni preparatori di Leonardo per la *Battaglia di Anghiari* e quelli per la *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, erano considerati essenza stessa dello studio della figura umana, mentre Leonardo effettuava uno studio biologico, concentrandosi sull'anatomia in ogni sua parte, Michelangelo sperimenta il vigore e l'energia delle figure in movimento. Leonardo usava di preferenza la matita nera che gli dava la possibilità di creare l'atmosfera che circondava i soggetti e quella rossa per le espressioni. Questa caratteristica verrà assorbita da Fra Bartolomeo che mescolerà le due tecniche e da Andrea del Sarto, la cui produzione grafica intorno al 1512. Molti dei disegni di questo periodo sono caratterizzati da uno studio dal vero come si evince anche dal corpus grafico del Pontormo agli Uffizi e Lille[32].



Battaglia di Cascina, Michelangelo, 1542 – Wikicommons pubblico dominio

Un disegno degli Uffizi a matita nera e rossa è lo studio del San Giovanni di Empoli, non solo ci restituisce la figura del **santo com'era prima che la parte intorno all'apertura si rovinasse**, ma anche il processo di studio per le mani del San Michele, la parte anatomicamente più difficile da rendere.

Lo studio del San Michele invece è al museo di Lille, sul fondo c'è un putto seduto che però non è uno studio sul diavolo bambino sotto il piede del San Michele ma corrisponde all'affresco di Vertumno e Pomona evidentemente già pensato dal pittore mentre realizzava la tavola di Empoli.

Questi due studi preparatori riguardano una fase già matura della creazione dell'opera: nei pensieri del Pontormo era ormai già chiaro l'assetto definitivo della tavola, lo dimostra il fatto che le bozze corrispondono alla realizzazione finale.

Il disegno del "San Michele degli Uffizi", invece, è in matita rossa ed è uno studio che riguarda solo le gambe del santo accanto alle quali c'è un particolare del piede sollevato.

Il particolare che la figura non venga rappresentata per intero ci porta a desumere che doveva trattarsi di uno studio di gambe fatto su un modello poi applicato su una parte superiore che evidentemente aveva già estratto da altre fonti **[33]**

FORTUNA CRITICA

L'opera del Pontormo non sempre suscitò ammirazione, Vasari, ad esempio, ne dà parere negativo a partire dagli affreschi della Certosa di Galluzzo troppo affini alla maniera dureriana.

Gli affreschi di San Lorenzo vennero stigmatizzati dai suoi contemporanei per la forzatura delle pose e la mancanza di proporzione oltre che alcune scelte iconografiche come quella di porre Cristo giudice al di sopra di Dio.

Anche dopo la sua morte ebbe alterne fortune critiche.

Nel 1700 l'abate Lanzi scrive di lui " *in San Lorenzo, aveva voluto emular Michelangelo, e restar anch'esso esempio dello stile anatomico...ma egli lasciò ivi altro esempio; e solamente insegnò a' posteri che il vecchio non dee correr dietro alle mode*".

Nel 1797 il Milizia gli dedicò righe sarcastiche e nel 1866 il Cavalcaselle lo definì un "pittoraccio".

Solo nel novecento l'opera di questo pittore venne guardata nella giusta prospettiva, come frutto del suo tempo e in rapporto alla personalità e all'evoluzione stilistica dell'artista, infatti nel 1932 Venturi scrive: " *sebbene anche nel Pontormo si scorgano i segni caratteristici di una società decadente, la tortuosa linea gotica degli artisti tedeschi diviene nelle mani del Pontormo mezzo per raggiungere pura eleganza decorativa*".

Mentre nel 1945 secondo il Briganti il manierismo è stato caratterizzato da una fase genuinamente anticlassica e da una fase di convenzione espressiva e colloca Pontormo nel primo gruppo. **[34]**

Dott. Gilda Martini

Note e Riferimenti:

[1] CARLO DEL BRAVO, *Le risposte dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1985, p.109.

[2] ANTONIO NATALI, *Il pane dell'altare. Le cappelle Cesi e Capponi*, in *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della maniera*, a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali, Firenze, Mandragora, 2014, pp.235-236.

[3] CARLO FALCIANI, *Il Pontormo alla Certosa tra Leonardo e la «maniera stietta tedesca»*, in *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie di maniera*, a cura di Falciani Carlo e Antonio Natali, Firenze, Mandragora, p198.

[4] Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Il ruolo del Vasari nella teoria e nella storia della scultura fiorentina del Cinquecento*, in *Il Vasari storiografo e artista, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974)*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1975, pp. 783-791.

[5] LUCIANO BERTI, *Pontormo e il suo tempo*, Firenze, Banca Toscana, 1993, p.77.

[6] PHILIPPE COSTAMAGNA, *Recto-Verso*, in *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie di maniera*, a cura di Falciani Carlo e Antonio Natali, Firenze, Mandragora, 2014, pp.159-160.

[7] PHILIPPE COSTAMAGNA, *Pontormo*, Firenze, Giunti, 1994

[8] BERTI, *Il Pontormo e il suo tempo*, p.88.

- [9] Marco Vallora, *Pontormo*, in *I classici dell'arte*, Rizzoli.
- [10] BERTI, *Pontormo e il suo tempo cit*, p273.
- [11] ENRICO BAJ, *Fichi secchi e Apocalisse*, in *il libro mio/Pontormo*, a cura di Salvatore Nigro, Genova, Costa & Nolan, 1991.
- [12] Ibidem.
- [13] *Il libro mio/Pontormo*, a cura di Salvatore Nigro, Genova, Costa & Nolan, 1991.
- [14] MASSIMILIANO ROSSI, *Rosso, Pontormo, l'infurna fossa Todesmeditation vasariana*, in *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della maniera*, a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali, Firenze, Mandragora, 2014, pp 329-336.
- [15] R.Caterina Proto Pisani, *Il Pontormo, le opere di Empoli, Carmignano, Poggio a Caiano*, in *La maniera moderna in Toscana*, a cura di Alessandro Cecchi, Antonio Natali, Galleria degli Uffizi, Marsilio, 1996.
- [16] BERTI, *Pontormo e il suo tempo cit*, p. 128-129.
- [17] P. De Vecchi, E. Cerchiari, *Arte nel tempo*, Bompiani, 1992.
- [18] Firenze, Touring Club Italiano, 2001.
- [19] CATERINA PROTO PISANI, *Il Pontormo, le opere di Empoli, Carmignano, Poggio a Caiano*, in *La maniera moderna in Toscana*, a cura di Alessandro Cecchi, Antonio Natali, Galleria degli Uffizi, Marsilio, 1996, p.63.
- [20] BERTI, *Pontormo e il suo tempo cit*, pp 12-15.
- [21] PHILIPPE COSTAMAGNA, *Pontormo, Firenze, Giunti, 1996, pp 142-147*.
- [22] CRISTINA GELLI, *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della maniera*, a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali, Firenze, Mandragora, 2014, p106
- [23] Cecchi-Natali-Sisi 1996, p26
- [24] A. Natali, *La casa del Pontormo*, Edizioni Polistampa, 2006, p 33.
- [25] PROTO PISANI, in *il Pontormo ad Empoli*, Firenze, Giunta regionale toscana 1994, pp. 112-115.
- [26] COX-REARICK, 1964, I, p.162.
- [27] L. Berti, *Pontormo e il suo tempo cit*. p.17.
- [28] CRISTINA GELLI, *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie della maniera*, a cura di Carlo Falciani e Antonio Natali, Firenze, Mandragora, 2014, p106.
- [29] CARLO FALCIANI, *Il Pontormo alla Certosa tra Leonardo e la maniera stietta tedesca*, in *Pontormo e Rosso divergenti vie di maniera*, cit pp 191-192.
- [30] COSTAMAGNA, *Pontormo cit*, pp. 142-147.
- [32] PHILIPPE COSTAMAGNA, *Recto-Verso*, in *Pontormo e Rosso Fiorentino: divergenti vie di maniera*, a cura di Falciani Carlo e Antonio Natali, Firenze, Mandragora, 2014, pp.159-160.
- [33] A. Natali, *La casa del Pontormo*, Edizioni Polistampa.
- [34] *La maniera moderna in Toscana. Il Pontormo e il Rosso*, In *Atti del Convegno di Empoli e Volterra*, A cura di Roberto P.Ciardi e Antonio Natali, Venezia/Firenze, Marsilio/Regione Toscana, 1996.