

Philippe Costamagna

Un capolavoro del Rinascimento

Pontormo, Ritratto di Gentiluomo



Milano
giugno 2010

CARLO ORSI

Philippe Costamagna

Un capolavoro del Rinascimento

Pontormo, Ritratto di Gentiluomo

Milano
giugno 2010

**Per la realizzazione
di questo catalogo
desidero ringraziare:**

Simona Brusa
Carlo Callieri
Marco Carminati
Ferdinando Corberi
Philippe Costamagna
Carlo Falciani
Mina Gregori

Carlo Orsi

Catalogo a cura di:

Ferdinando Corberi

Indice

Pontormo: la vita

p. 6

Philippe Costamagna

Nouvelles considérations sur un «Portrait d'homme» de Pontormo

(traduzione italiana)

p. 8

Thierry Radelet

*Relazione sull'opera raffigurante Ritratto di Gentiluomo,
in analisi presso il laboratorio Imag*

(Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale)

p. 21

Bibliografia opera

p. 29



Jacopo Carucci, detto il Pontormo, nacque a Pontorme, nei pressi di Empoli, nel 1494. Figlio di un pittore, rimase orfano in giovane età e nel 1508 giunse a Firenze, dove venne affidato alla tutela di un calzolaio. Nel 1512 fu preso a bottega da Andrea del Sarto e nel 1514-15 dipinse una delle prime sue opere, l'affresco con la *Visitazione*, nel chiostrino dei Voti della chiesa della Santissima Annunziata. Al 1515 risale anche la decorazione della Cappella dei Papi in Santa Maria Novella, realizzata in occasione della visita di papa Leone X in città. La sua pittura, fin dagli esordi, mostra quella tormentata profondità psicologica ed esasperazione delle forme che sarà tipica dell'intera sua opera, ove la tradizione fiorentina viene stravolta attraverso la commistione di influssi derivati sia da opere fondamentali per il Cinquecento toscano, come la *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, sia da opere della tradizione tedesca, conosciuta soprattutto attraverso le incisioni e Dürer.

Nel 1519 Ottaviano de' Medici gli commissionò la lunetta della villa medicea di Poggio a Cajano, nell'ambito della decorazione in memoria dei familiari illustri voluta da Leone X, opera che rimane un esempio di libertà compositiva e d'interpretazione del mito campestre di Vertumno e Pomona. Una volta celebre, fu spesso chiamato dai Medici, per i quali dipinse molti ritratti, tra cui quello commemorativo di Cosimo il Vecchio, databile 1519-21¹. Per sfuggire alla peste di Firenze del 1523, Pontormo si rifugiò nella Certosa del Galluzzo, nei pressi della città, dove dipinse una serie d'affreschi dedicati alla *Passione* di Cristo che sono il massimo esempio di adesione ai modi d'Oltralpe, con estreme deformazioni delle proporzioni derivate proprio dalle xilografie della *Passione* di Dürer e che, proprio per questo motivo, vennero aspramente criticati da Vasari.

Dal 1526 al 1528 fu impegnato negli affreschi della Cappella Capponi nella chiesa di Santa Felicità a Firenze, per il cui altare

¹ Ora Firenze, Uffizi

realizzò una pala con il *Trasporto di Cristo al Sepolcro*. Dello stesso periodo sono anche capolavori come la *Visitazione* della Pieve di San Michele di Carmignano e, fra i ritratti, *l'Amerigo Antinori* di Lucca² e *l'Alabardiere*³ del Getty.

A partire dal 1530 nell'opera del Pontormo si avverte un profondo cambiamento e un allontanamento dall'elettismo che aveva caratterizzato le opere della gioventù in favore di un'adesione incondizionata, ma critica, allo stile di Michelangelo, su disegno del quale dipinge un *Noli me tangere*, e una *Venere e Amore*, oggi alla Galleria dell'Accademia di Firenze. Sono questi gli anni delle grandi commissioni medicee di affreschi per le ville familiari, opere andate completamente distrutte, documentate solo da disegni. Fra il 1535 e il 1536 Cosimo I de' Medici gli affidò gli affreschi della villa medicea di Castello e quelli per una loggia alla villa di Careggi. Dal 1546 il Pontormo lavorò invece per dieci anni, fino alla morte, alla decorazione del coro della chiesa di San Lorenzo (la chiesa di famiglia dei Medici). Il risultato furono affreschi di straordinaria potenza, ma anche di assoluto distacco da quanto si faceva nella Firenze di metà Cinquecento dove l'esaltazione della corte cosimiana era affidata alla penna e al pennello di Giorgio Vasari. Alla morte del Pontormo, i lavori rimasti incompiuti furono affidati a Bronzino. Gli affreschi vennero subito accusati dallo stesso Vasari di essere senza regola, ordine e prospettiva, e forse celavano alcuni riferimenti a dottrine religiose eterodosse. Quell'opera fu completamente distrutta nel 1738, in seguito al rimaneggiamento del coro.

Il Pontormo venne sepolto il 2 gennaio 1557 nella basilica della Santissima Annunziata.

² Lucca, Pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi

³ Los Angeles, Museo Getty

JACOPO CARUCCI, detto IL PONTORMO

(Pontormo 1494 – Firenze 1556)

Ritratto di Gentiluomo

olio su tavola, 88,2 x 71,5 cm

¹ Traduzione italiana del saggio di Philippe Costamagna, *Nouvelles considérations sur un «Portrait d'homme» de Pontormo* pubblicato in francese in «Paragone», vedi bibliografia.

² R. LONGHI, *Un ritratto del Pontormo*, in «Paragone», 35, 1952, pp. 40-41

³ G. SINIBALDI, *Un disegno del Pontormo*, in «Paragone», 165, 1963, pp. 41-42, e L. BERTI, *Pontormo*, Firenze 1964, p. CLXVI

⁴ J. COX-REARICK, *The drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, Cambridge 1964, p. 309

⁵ K. FORSTER, *Pontormo: Monographie mit kritischem Katalog*, Monaco 1966, p. 156

⁶ F. ZERI, *Le mythe visuel de l'Italie*, Marsiglia 1986, pp. 48-49

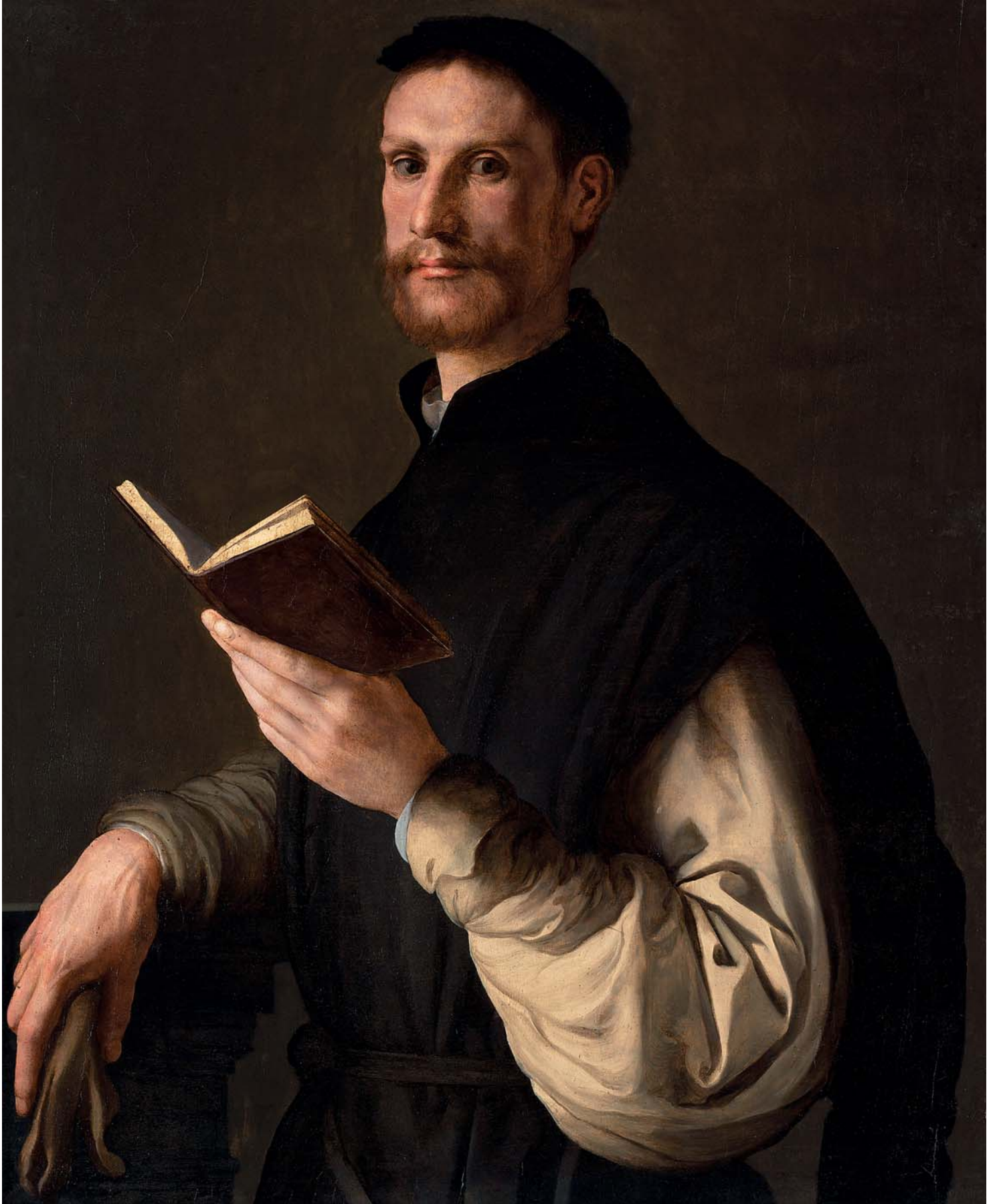
⁷ A. CONTI, *Pontormo*, Milano 1995, pp. 40-41 e C. FALCIANI, *Maria Salviati ritratta dal Pontormo*, in A. NATALI (a cura di), *Rosso e Pontormo. Fierezza e solitudine. Esercizi di lettura e rendiconti di restauro per tre dipinti degli Uffizi*, Soresina 1995, p. 131

⁸ A. GIOVANNETTI, in A. FORLANI TEMPESTI e A. GIOVANNETTI, *Pontormo*, Firenze 1994, p. 1431

⁹ P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano 1994, pp. 90, 247, 294-295

Il ritratto¹ fu reso noto per la prima volta da Roberto Longhi² il quale, senza riserve, lo annoverava tra i capolavori di Pontormo. Purtroppo il quadro non fu mai presentato al pubblico e la critica successiva non poté basarsi che sulla propria opinione e sulle riproduzioni fotografiche. In seguito al parere espresso da un grande storico dell'arte come Longhi, famoso per il suo occhio, l'attribuzione del ritratto avrebbe dovuto trovare unanime consenso. Giulia Sinibaldi e Luciano Berti, infatti, confermarono l'attribuzione di Longhi senza metterla in dubbio³. Tuttavia, la storia dell'arte, o più precisamente la *connoisseurship*, non è una scienza esatta e, soprattutto quando si tratta di artisti di primissimo ordine, richiede la visione diretta come punto di partenza per qualsiasi giudizio. Non sorprende dunque il fatto che Janet Cox-Rearick, che si apprestava a seguire il giudizio di Longhi, esprimesse le sue riserve dovute alla mancata visione del dipinto⁴. Kurt Forster negava categoricamente la paternità del dipinto a Pontormo⁵, mentre favorevole era il parere espresso da Federico Zeri⁶. Più recentemente, dopo che Alessandro Conti e Carlo Falciani avevano seguito con perspicacia l'opinione del loro illustre predecessore⁷, anche Alessandra Giovannetti sceglieva la strada della prudenza, sospendendo il giudizio in attesa di un esame diretto dell'opera⁸.

Per quanto mi riguarda, sebbene in possesso della fotografia originale in bianco e nero, non riuscivo a convincermi della categorica attribuzione a Pontormo. Nonostante ciò pubblicai il bel particolare del viso, che presentava le caratteristiche stilistiche di Pontormo all'inizio del quinto decennio del XVI secolo, e avanzai l'ipotesi secondo cui quella parte del dipinto era opera dell'artista, mentre il resto del quadro spettava alla bottega⁹. La posizione si



¹⁰ Inv. I 635, olio su tavola, 102,1 x 78,8 cm. Quando il dipinto fu acquistato dalla National Gallery nel 1956, fu attribuito a Pontormo; sfortunatamente il busto e la barba non godono di buone condizioni di conservazione. Per l'identificazione dell'effigiato si veda *Ibid.*, cat. n. 80, pp. 245-247 e R. FEDI, *Un ritratto di Giovanni Della Casa*, in V. MASELLO (a cura di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, 2 voll., Roma 2000, vol. I, pp. 355-377

¹¹ olio su tavola, 88,2 x 71,5 cm

¹² Si veda C. FALCIANI, in *L'officina della maniera*, catalogo della mostra diretta da Alessandro Cecchi, Antonio Natali e Carlo Sisi, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1996, cat. n. 107, p. 302, e R. LARI, *Nota sul restauro del Ritratto di Maria Salviati del Pontormo*, in A. NATALI (a cura di), *Rosso e Pontormo. Fierezza e solitudine. Esercizi di lettura e rendiconti di restauro per tre dipinti degli Uffizi*, Soresina 1995, pp. 135-139

basava sulla stretta dipendenza del dipinto dal *Ritratto di Giovanni Della Casa*, conservato alla National Gallery of Art di Washington¹⁰. Ciò avrebbe potuto lasciare supporre l'esistenza di un cartone preparatorio, in seguito riutilizzato dalla bottega per l'esecuzione del corpo del ritratto in collezione privata.

La recente ricomparsa del quadro consente di riconsiderare da capo la questione. Il ritratto¹¹ è stato liberato di alcune ridipinture dislocate nella zona più soggetta all'usura del tempo consentendo, in questo modo, una perfetta leggibilità. Si tratta senza ombra di dubbio di un'opera di Pontormo. Come già è stato notato, il viso presenta le caratteristiche stilistiche di Pontormo. Si osservano i morbidi colpi di pennello che seguono il contorno degli occhi e modellano i lineamenti, caratteristiche delle rare opere su tavola dipinte da Pontormo dopo il ritorno dei Medici al potere, essenzialmente ritratti. Li ritroviamo, in particolare, nel *Ritratto del duca Alessandro* dell'Art Institute di Chicago, di poco precedente, ma anche nel *Ritratto di Giovanni Della Casa* di Washington e, più specificamente, nel *Ritratto di Maria Salviati* degli Uffizi, dove il restauro ha consentito di mettere in evidenza le caratteristiche stilistiche di Pontormo¹². Osservazioni simili possono essere ripetute per quanto concerne il corpo del personaggio, che in nessun modo può essere stato eseguito da un artista della bottega. Nonostante la veste nera presenti leggere alterazioni (che lasciano tuttavia intravedere la rapidità di esecuzione), le maniche della camicia color crema, in buono stato di conservazione, sono tipiche della pennellata di Pontormo. Questo modo particolare di esecuzione ottenuto con morbidezza e rapidità, sorprendente per la Firenze dell'epoca, era già stato utilizzato nei panneggi delle figure delle Sante della *Visitazione* di Carmignano e in quelli della *Madonna con Bambino e San Giovannino* degli Uffizi come, allo stesso modo, lo ritroviamo nel superbo mantello rosso del *Ritratto di Amerigo Antinori* della Pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi, dipinto intorno al 1531 e probabilmente lasciato incompiuto. Questo modo di dipingere, che consentiva all'artista di conferire maggiore consistenza al panneggio, si ritrova nelle maniche di uno dei suoi più celebri ritratti, realizzato presumibilmente nello stesso periodo: il *Ritratto di alabardiere* del J. Paul Getty Museum di Los Angeles. Nel *Ritratto di Giovanni Della*





Casa di Washington, il velo trasparente che ricopre le maniche dell'ecclesiastico, maggiormente spiegazzato, potrebbe corrispondere a una fase successiva dell'evoluzione stilistica dell'artista.

Lo studio di questo *Ritratto virile* è strettamente legato a quello del *Ritratto di Giovanni Della Casa* di Washington il quale, per quanto in evidenti peggiori condizioni di conservazione, presenta una posa simile. L'ipotesi che è stata formulata, secondo la quale un cartone preparatorio comune avrebbe potuto servire per entrambi i ritratti, deve tuttavia essere scartata¹³. La differenza di dimensione (il corpo della figura del quadro di Washington è più grande rispetto al ritratto in collezione privata) non avrebbe potuto permettere un simile utilizzo. Giovanni Della Casa, inoltre, è rappresentato più frontalmente e la posizione delle braccia è completamente dissimile: l'ecclesiastico avvicina il libro al petto, mentre l'uomo del nostro ritratto lo tiene a distanza, come se fosse stato interrotto durante la lettura. Allo stesso modo, mentre Giovanni Della Casa tiene il braccio destro appoggiato al busto, reggendo il berretto con la mano, l'altro lo appoggia sopra a un sostegno. La genesi dei due ritratti è paragonabile a quella del *Ritratto di alabardiere* di Los Angeles e del *Ritratto di uomo abbigliato alla spagnola* della collezione di Barbara Piasecka Johnson, dove Pontormo declina due differenti soluzioni partendo da una medesima posizione. La datazione e l'identificazione di questi due dipinti costituiscono ancora oggetto di controversia da parte degli studiosi; tuttavia se, come sembra più verosimile, si tratta di due rappresentazioni del giovane Cosimo dipinte rispettivamente nel 1537 e 1539, questi dipinti sono la testimonianza degli sviluppi intervenuti nel campo della ritrattistica in seguito agli avvenimenti politici¹⁴. Allo scopo di sottolineare la legittimazione della sua presa di potere, il giovane Duca è ricorso al potere simbolico delle immagini e in particolare il ritratto, divulgando un'immagine ufficiale facilmente identificabile e declinata partendo da un medesimo modello. Riprendendo l'esempio dei primi ritratti di Cosimo, l'attenzione degli artisti sarà in seguito maggiormente indirizzata allo status del modello piuttosto che all'impaginazione, così come documentano i due ritratti di Pontormo qui presi in considerazione. Lo stesso si può affermare per i contemporanei ritratti di Bronzino.

¹³ Si veda COSTAMAGNA, *op. cit.*, nota 8, pp. 294-295, e GIOVANNETTI, *op. cit.*, nota 7, p. 143

¹⁴ Per un riassunto delle diverse posizioni a proposito, si veda COSTAMAGNA, *De l'idéal de beauté aux problèmes d'attribution. Vingt ans de recherche sur le portrait florentin au XVI^e siècle*, in «Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome», I, 2002, p. 205. Ugualmente in favore dell'opzione Alabardiere/Cosimo, di A. PINELLI, *Tiranno o difensore della Libertà? L'enigma dell'Alabardiere Getty*, in L. FORNARI SCHIANCHI (a cura di), *Parmigianino e il manierismo europeo* (atti del convegno, Parma, 2002) Parma 2002, pp. 342-356

Alla pagina a fianco (Figura 1):
Jacopo Pontormo, *Ritratto di Monsignor della Casa*, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection (image courtesy National Gallery of Art, Washington)

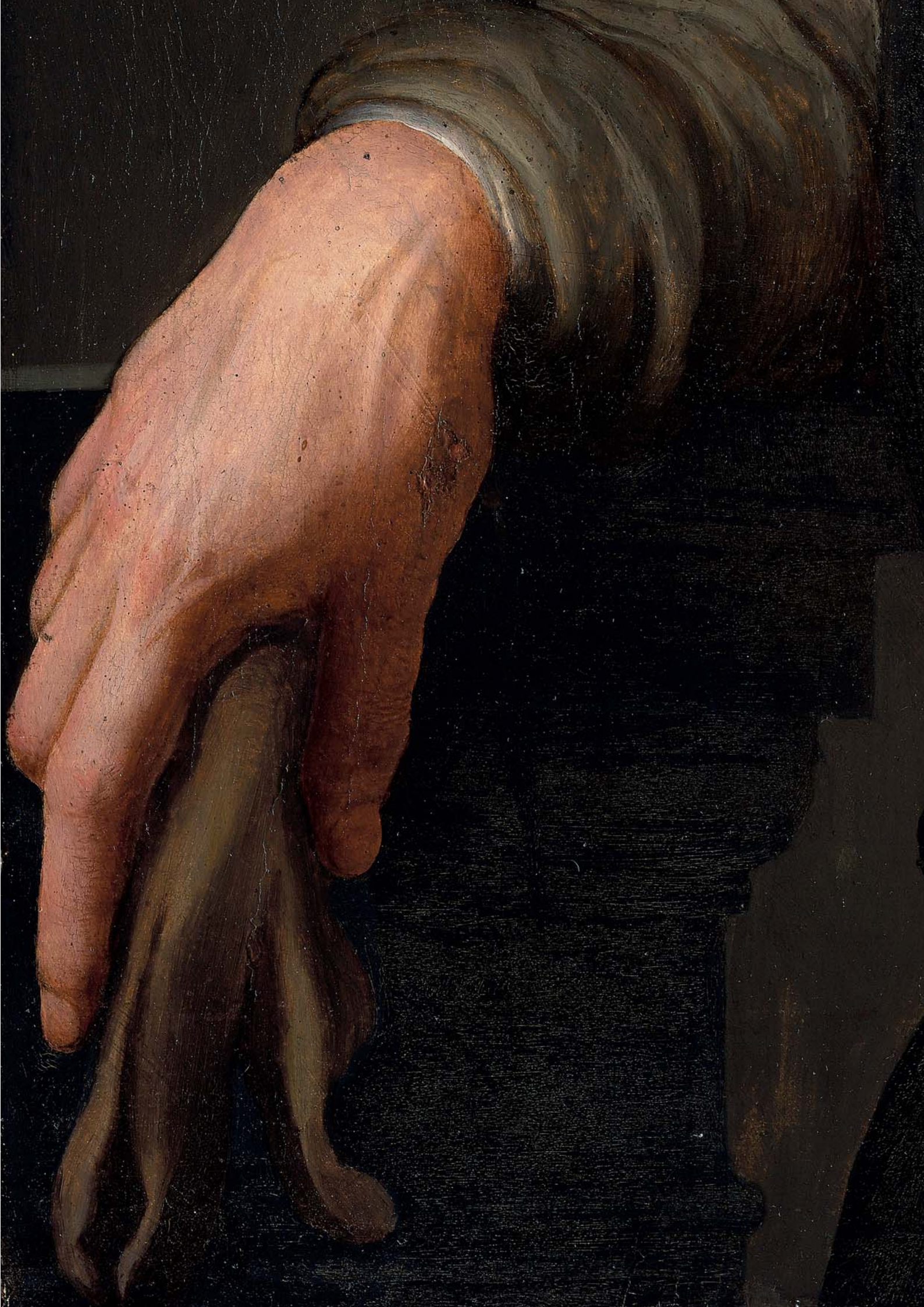
Ugualmente si pone il problema della cronologia dei due ritratti. Infatti, dopo aver scartato la possibilità che il *Ritratto virile* possa essere stato eseguito utilizzando il cartone preparatorio del *Ritratto di Giovanni Della Casa*, non vi è più alcuna ragione di escludere la possibilità che sia stato dipinto in un momento anteriore rispetto al ritratto del Monsignore, come sembrerebbe indicare il disegno preparatorio del dipinto di Washington¹⁵. In effetti, in questo disegno a sanguigna, Pontormo si era rifatto alla posa del *Ritratto virile*, presentato maggiormente di profilo, la berretta posata sulla testa, per andare poi a scegliere nella versione definitiva una posa più sviluppata nello spazio e una insolita ambientazione all'interno di una chiesa fiorentina, Santa Maria del Fiore¹⁶. Il ritratto di Washington fu realizzato in un periodo compreso tra gennaio e marzo del 1541, ovvero il soggiorno fiorentino di Giovanni Della Casa, inviato da Paolo III Farnese a Firenze in qualità di commissario apostolico, con lo scopo di dirimere la delicata questione riguardante le decime pontificie¹⁷. Monsignore Della Casa, membro a Roma dell'Accademia della Virtù fondata da Claudio Tolomei, era già all'epoca un letterato di fama. A Firenze, l'11 febbraio 1541, fu ammesso all'Accademia degli Humidi (trasformata il 25 marzo 1541, sotto gli auspici di Cosimo de' Medici, in Accademia Fiorentina). Durante questa importante seduta, tenuta nel palazzo di Cosimo Bartoli, furono nominati ugualmente personaggi importanti appartenenti al mondo artistico fiorentino, come Michelangelo, Tribolo, e Bronzino¹⁸. Nelle opere di Pontormo nessun elemento è casuale: la cornice, la città di Firenze, è suggerita dalla citazione della Cattedrale (non più rappresentata come da tradizione, dall'esterno e con la cupola, ma dall'interno e dalla base della volta); il ruolo ufficiale del commissario apostolico è indicato dall'abbigliamento, mentre le sue abilità letterarie sono sottolineate dalla presenza del libro. La commissione del ritratto doveva inoltre commemorare il successo politico e personale della sua missione fiorentina. Nel ritratto di collezione privata, l'elemento centrale della composizione è senza ombra di dubbio il libro, lasciando in questo modo supporre che si tratti del ritratto di uno dei membri fondatori dell'Accademia Fiorentina. Poco si conosce dei legami che univano Pontormo al mondo letterario fiorentino.

¹⁵ Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 443 F verso. Si veda, COX-REARICK, *op. cit.*, nota 3, pp. 309-310

¹⁶ La corretta identificazione della cattedrale di Firenze, effettuata grazie al capitello visibile in fondo sulla sinistra, si deve a K. FORSTER, *Probleme um Pontormos Porträtmalerei (I)*, in «Pantheon», XXII, 1964, pp. 380-381

¹⁷ Si veda FEDI, *op. cit.*, pp. 363-365

¹⁸ Si veda M. PLAISANCE, *Une première affirmation de la politique culturelle de Côme Ier: la transformation de l'Académie des Humidi en Académie Florentine (1540-1542)*, in A. ROCHON (a cura di), *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, Parigi 1973, pp. 403-410





Contrariamente a Michelangelo o Bronzino, Pontormo non si è mai dato alla scrittura e non fece parte degli artisti che contavano all'interno della nuova Accademia tra il 1541 e il 1547 (data della loro esclusione). Durante questo periodo aveva rapporti con un certo numero di questi: Benedetto Varchi frequentava la casa dell'artista alla vigilia della sua morte, così come testimoniano le pagine del suo *Diario*¹⁹. Bronzino aveva dipinto, dopo il suo soggiorno pesarese, un discreto numero di ritratti di letterati fiorentini e sarebbe stato quindi logico che gli uomini di lettere si rivolgessero a lui per il loro ritratto, ma Pontormo era ancora considerato, agli inizi del quinto decennio del Cinquecento, uno dei più grandi pittori esistenti a Firenze. Era, inoltre, l'autore dei primi ritratti ufficiali dei membri della nuova famiglia regnante. Essere effigiati da Pontormo doveva, di fatto, essere considerato un grandissimo onore. L'uomo raffigurato nel ritratto di collezione privata è dunque probabilmente un personaggio importante del mondo politico e culturale fiorentino, vicino al duca Cosimo. E se la presenza del libro permette di sottolineare le abilità letterarie del personaggio, il guanto e la spada (indicata dalla guaina che ne cinge i fianchi) ne indicano il rango sociale. La tentazione sarebbe quella di riconoscere nel personaggio di questo ritratto Cosimo Bartoli (1503-1572), «gentilhuomo e accademico fiorentino», di trentasette anni di età al momento del suo ingresso nella Accademia degli Humidi avvenuta il 25 dicembre 1540, cosa che corrisponde all'età del modello del ritratto²⁰. Fu proprio presso l'abitazione di Cosimo Bartoli che fu redatto lo statuto della nuova accademia, l'Accademia Fiorentina inaugurata il 25 marzo successivo (primo giorno dell'anno fiorentino). Cosimo Bartoli fu, all'insaputa dei membri fondatori, lo strumento di cui si servì Cosimo de' Medici per uniformare l'Accademia degli Humidi ai voleri del Duca e del suo maggiordomo, Pier Francesco Riccio²¹. Sembrerebbe inoltre logico che Pontormo possa essere stato incaricato di eseguire il ritratto di questo abile servitore del duca. Le rare raffigurazioni conosciute di Cosimo Bartoli, ritratti incisi nel 1564 e nel 1569 con lo scopo di illustrare la sua opera²², ci mostrano sfortunatamente un uomo molto più maturo, con una grande barba che maschera i tratti somatici dell'effigiato.

Sarebbe dunque azzardato affermare che il vecchio barbuto raffi-

¹⁹ Si veda R. FEDI, *La cultura del Pontormo*, in R.P. CIARDI e A. NATALI (a cura di), *Pontormo e Rosso* (atti del convegno, Empoli-Volterra, 1994), Venezia 1996, pp. 28-29

²⁰ A proposito di Cosimo Bartoli si veda J. Bryce, *Cosimo Bartoli (1503-1572). The career of a Florentine Polymath*, Ginevra 1983

²¹ Si veda PLAISANCE, *op. cit.*, nota 15, pp. 405-408

²² La prima incisione è una xilografia che illustra il *Del modo di misurare*, pubblicato a Venezia da Franceschi nel 1564 (la stessa xilografia la ritroviamo nei *Ragionamenti accademici*, usciti per i tipi di Franceschi nel 1567); la seconda incisione è l'opera di Martino Ruota Sebenzano e illustra i *Discorsi storici universali*, pubblicati sempre da Franceschi a Venezia nel 1569 (riprodotto in BRYCE, *op. cit.*, p. 4); si veda T. McGRATH, *Facing the text: author portraits in Florentine printed books*, in «Word and Image», 19, 2003, p. 84

Alla pagina a fianco (Figura 2):
Jacopo Pontormo, *Ritratto di Amerigo Antinori*, Pinacoteca Nazionale di Palazzo Mansi, Lucca

gurato nelle due stampe e l'uomo fiero ritratto da Pontormo siano la stessa persona. Ciononostante, le incisioni non contraddicono neanche l'ipotesi appena espressa: il modello del ritratto di Pontormo, a guardarlo bene, mostra una calvizie incipiente e un naso verosimilmente arcuato che si ritrovano in modo fortemente accentuato nelle incisioni che raffigurano Bartoli.

Il ritratto di collezione privata fu probabilmente realizzato all'inizio del 1541 e quello di Washington, più precisamente, tra l'11 febbraio 1541, data della riunione degli Humidi presso Cosimo Bartoli (dove il presunto ritratto del padrone di casa doveva essere esposto) e il ritorno del prelado a Roma avvenuto all'inizio del mese di marzo dello stesso anno²³. Lo stretto rapporto che unisce le due opere corrisponde verosimilmente alla volontà di Giovanni Della Casa, ma il breve lasso di tempo concesso per l'esecuzione del suo ritratto doveva costituire allo stesso modo uno dei motivi di questa dipendenza.

Nel ritratto di Giovanni Della Casa, Pontormo ha cercato allo stesso modo di sottolineare la funzione del modello, cosa che avvicina maggiormente l'opera alla produzione contemporanea di Bronzino. All'inizio del quinto decennio del Cinquecento, i due artisti lavorano in stretta collaborazione e Pontormo non resta insensibile alle innovazioni apportate da Bronzino. In effetti, al recto del disegno preparatorio per il ritratto di Washington si trova uno studio a sanguigna per un *Ritratto di giovane uomo con un corno*, dove lo stile molto rifinito richiama i disegni di Bronzino e dove la posa disinvolta rimanda ai ritratti più intimi realizzati da Bronzino nel corso del decennio precedente, ovvero il *Ritratto di giovane al liuto* (Firenze, Uffizi), e il *Ritratto di Ugolino Martelli* (Berlino, Gemäldegalerie). Il ruolo avuto da Bronzino all'interno dell'evoluzione del ritratto a Firenze è indiscutibile²⁴ ed è persino possibile trovare dal punto di vista formale l'origine del *Ritratto virile* di Pontormo nel *Ritratto di Lorenzo Lenzi* (Milano, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco), dipinto da Bronzino nel 1527. Allo stesso modo, quando Pontormo realizza il *Ritratto di Giovanni Della Casa*, adotta la soluzione proposta da Bronzino nel *Ritratto di giovane* (New York, The Metropolitan Museum of Art) dipinto intorno al 1539²⁵. Cionondimeno, i ritratti di Bronzino non possiedono né il calore né l'umanità che caratterizzano i

²³ Si veda FEDI, *op. cit.*, nota 9, p. 373

²⁴ Si veda, in ultimo luogo, E. CROPPER, *Preparing to finish. Portraits by Pontormo e Bronzino intorno al 1530*, in K. BERGDOLT, G. BONSANTI (a cura di), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia 2001, pp. 499-504

²⁵ Si veda J. COX-REARICK, *Bronzino's Young Woman with Her Little Boy*, in «Studies in the History of Art», 12, 1982, pp. 70-71

ritratti di questi due letterati fiorentini che, inoltre, corrispondono probabilmente agli ultimi due ritratti dipinti da Pontormo.

Questo *Ritratto virile* si distingue, rispetto alla produzione contemporanea e in particolare ai ritratti di Bronzino, per l'attenzione ossessiva rivolta allo sguardo. Forse è proprio questo sguardo che spingeva Zeri a paragonare questo uomo a un personaggio shakespeariano²⁶. Pontormo non si è soffermato su dettagli inutili. Ha ritratto il suo modello su di uno sfondo uniforme, in modo che l'attenzione non venga catturata che dallo sguardo, permettendo in questo modo un dialogo diretto tra l'effigiato e l'osservatore. Roberto Longhi, affascinato da questo ritratto, notava come Pontormo avesse cercato di «far “parer vivo” un “uomo-liuto” e cioè un uomo anticipatamente immaginario, stremato com'è da tutte le implicazioni manieristiche dell'epoca. Su questa “preformazione” intellettuale della figura è chiaro infatti che ha già agito l'“uomo-anfora” del Parmigianino, il primo ad inventare cotali assimilazioni dell'uomo all'“oggetto d'arte”, a sua volta antropomorfo»²⁷. Queste calzanti osservazioni di Longhi rimandano al problema della resa della bellezza che si ponevano alcuni letterati in rapporto con gli accademici fiorentini, e in particolare Agnolo Firenzuola, che sviluppò una lunga comparazione tra il corpo femminile e i vasi antichi²⁸. Se la mia ipotesi riguardo la cronologia dei ritratti è corretta, non sorprende infatti che Giovanni Della Casa, al cospetto di questo ritratto particolarmente intellettualistico, si sia affidato a Pontormo per immortalare la propria effigie.

²⁶ ZERI, *op. cit.*, nota 5, p. 48

²⁷ LONGHI, *op. cit.*, nota 1, p. 41

²⁸ Per quanto riguarda l'influenza esercitata dai trattati di Firenzuola sulle arti figurative, e in particolare Parmigianino, si veda E. CROPPER, *On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style*, in «The Art Bulletin», LVIII, 1976, pp. 374-394

Philippe Costamagna

RELAZIONE SULL'OPERA IN ANALISI
PRESSO IL LABORATORIO IMAG
(CENTRO CONSERVAZIONE E RESTAURO LA VENARIA REALE)

Le analisi non invasive eseguite sulla tavola hanno messo in luce:

1) Luce visibile

Il supporto è composto di una tavola tangenziale di grande dimensione (circa 68 cm), quindi scelta probabilmente molto vicina al midollo del tronco, e risulta avere un'aggiunta verticale di 4 cm incollata e inchiodata lungo il lato destro (guardando). Il lato sinistro non risulta avere segni di tagli né di gallerie di tarli che potrebbero vedersi dopo un eventuale sezionamento del legno; inoltre le analisi non invasive non rivelano cadute di preparazione e di film pittorico che dovrebbero essere presenti dopo un'operazione di questo genere.

Il supporto dell'opera risulta essere in buono stato di conservazione, con una leggera curvatura che non ha causato danni agli strati compositi dell'opera (preparazione, film pittorico).

2) Fluorescenza U.V.

Questa analisi ha messo in evidenza uno strato filmogeno fluorescente disomogeneo presente sull'intera opera che fa supporre, visto che l'intervento di restauro è molto recente, la presenza di una pulitura che ha risparmiato in parte la vernice antica o l'applicazione di una vernice contenente resine che acquistano velocemente fluorescenza come ad esempio le vernici all'albumina. Per quanto riguarda i ritocchi ne sono emersi una certa quantità presenti sull'intera opera ma tutti di piccole dimensioni, ad eccezione del bordo inferiore che risulta essere interessato da una striscia, stuccata e ritoccata, di circa 2 cm di altezza e larga quanto l'opera.

Gli incarnati risultano più tridimensionali grazie alla fluorescenza del bianco di piombo esaltato dalla grande quantità di legante utilizzato dall'artista (vedi la mano che regge i guanti).

3) Infrarosso bianco/nero

Per lo studio ad infrarosso sono state utilizzate due diverse lunghezze d'onda (950 e 1150 nanometri) e ciò è servito per potere avere una migliore lettura del disegno preparatorio, eseguito a pennello visto la modularità del tratto; inoltre è risultato visibile soltanto sugli incarnati grazie alla loro forte trasparenza. Tra le due lunghezze d'onda è stata più adeguata la lettura a 950 nm: questo perché l'artista, volendo lavorare a velature, non poteva utilizzare un disegno troppo marcato ma ha dovuto avvalersi di un disegno leggero e stemperato e quindi più leggibile se sottoposto alla lunghezza d'onda minore. Aumentando la lunghezza d'onda l'infrarosso ha permesso di mettere in luce le pennellate delle stesure del pannello e dello sfondo che risultano molto evidenti grazie al diverso assorbimento dell'infrarosso dovuto al loro spessore. Questo conferma l'utilizzo di velature anche per l'esecuzione del pannello e dello sfondo.

4) Radiografia

L'opera risulta, dallo studio delle lastre, poco radio-opaca, sempre per la stessa ragione sopra elencata, cioè l'utilizzo da parte dell'artista di una piccola quantità di pigmento molto stemperato nel legante. Le uniche zone maggiormente opache sono quelle degli incarnati per la presenza di bianco di piombo.

5) Infrarosso falso-colore

Lo studio con macrofotografie di alcune zone dell'opera con l'infrarosso falso-colore ha dato una prima indicazione sulla presenza di azzurrite utilizzata per il bulbo bianco degli occhi e per il risvolto azzurro della manica. Per avere maggiori informazioni sulla natura chimica dei pigmenti, in modo non invasivo, sono stati eseguiti alcuni punti a fluorescenza a raggi X da comparare successivamente con i particolari a falso-colore.

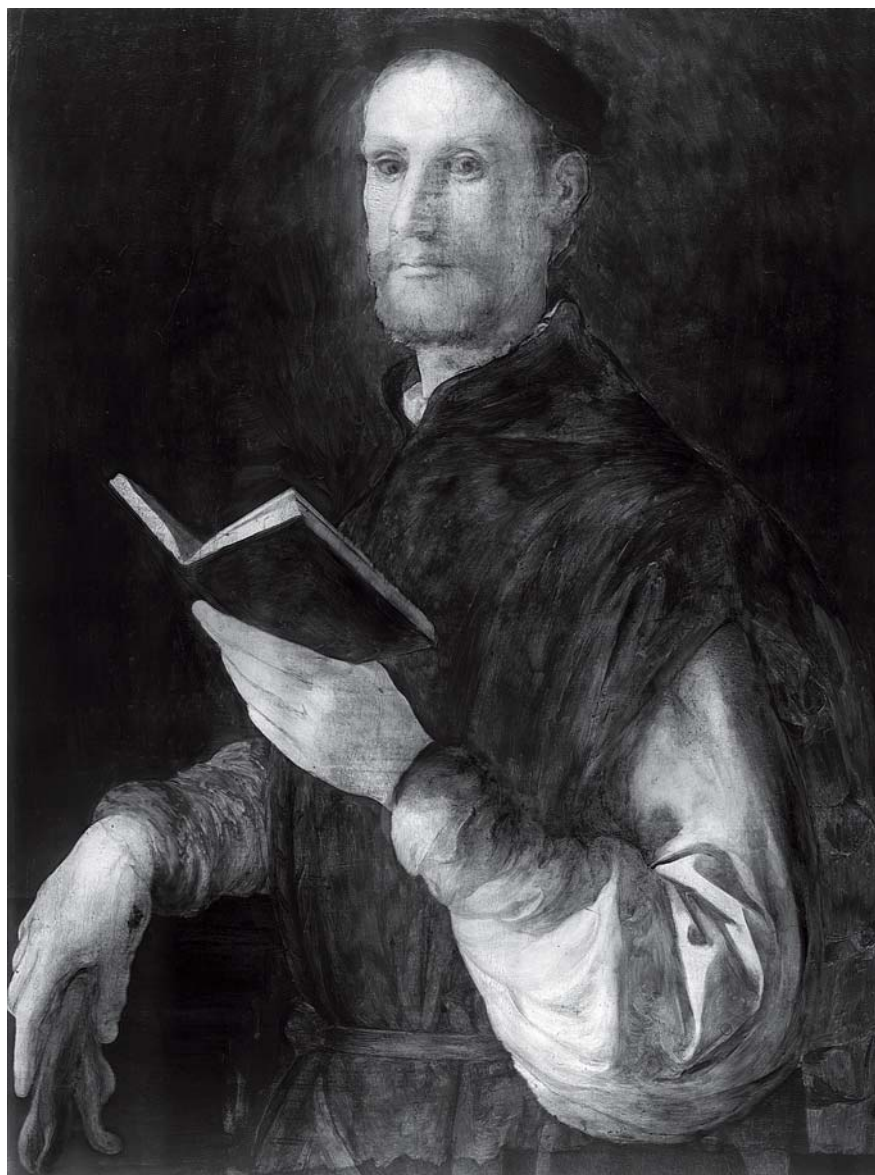
6) Analisi ad ED-XRF

La campagna di analisi consisteva di 29 punti di misurazione, diffusi su tutta la superficie del dipinto e scelti mediante il confronto delle analisi multispettrali (infrarosso, riflettografia e fluorescenza U.V.), evitando le zone di ritocco, per non incorrere in

inquinamenti accidentali provenienti da materiali estranei non originali.

L'estensione della campagna ha permesso di riconoscere gli elementi appartenenti agli strati comuni al dipinto, ossia gli strati preparatori e le campiture omogenee.

Gli strati preparatori sono caratterizzati dalla presenza di Piombo,



relativo al bianco di Piombo dell'imprimatura, risultato evidente in ogni misurazione, eccezion fatta per quelle che hanno riguardato strati preparatori scoperti. Il punto 10 ha permesso di identificare uno strato preparatorio scoperto in cui sono emerse le righe spettrali di Calcio e Zolfo (ragionevolmente appartenenti al solfato di Calcio), con tracce di Piombo e Ferro. La presenza di

Figura 3:
Esame a infrarosso

Rame è emersa nell'analisi della sclera di entrambi gli occhi, attribuibile a tracce di azzurrite.

L'incarnato del viso e delle mani è caratterizzato dalla presenza di Piombo, Mercurio e Ferro, relativi rispettivamente a bianco a base di Piombo, cinabro e terra. Le terre a base di ossidi di Ferro sono

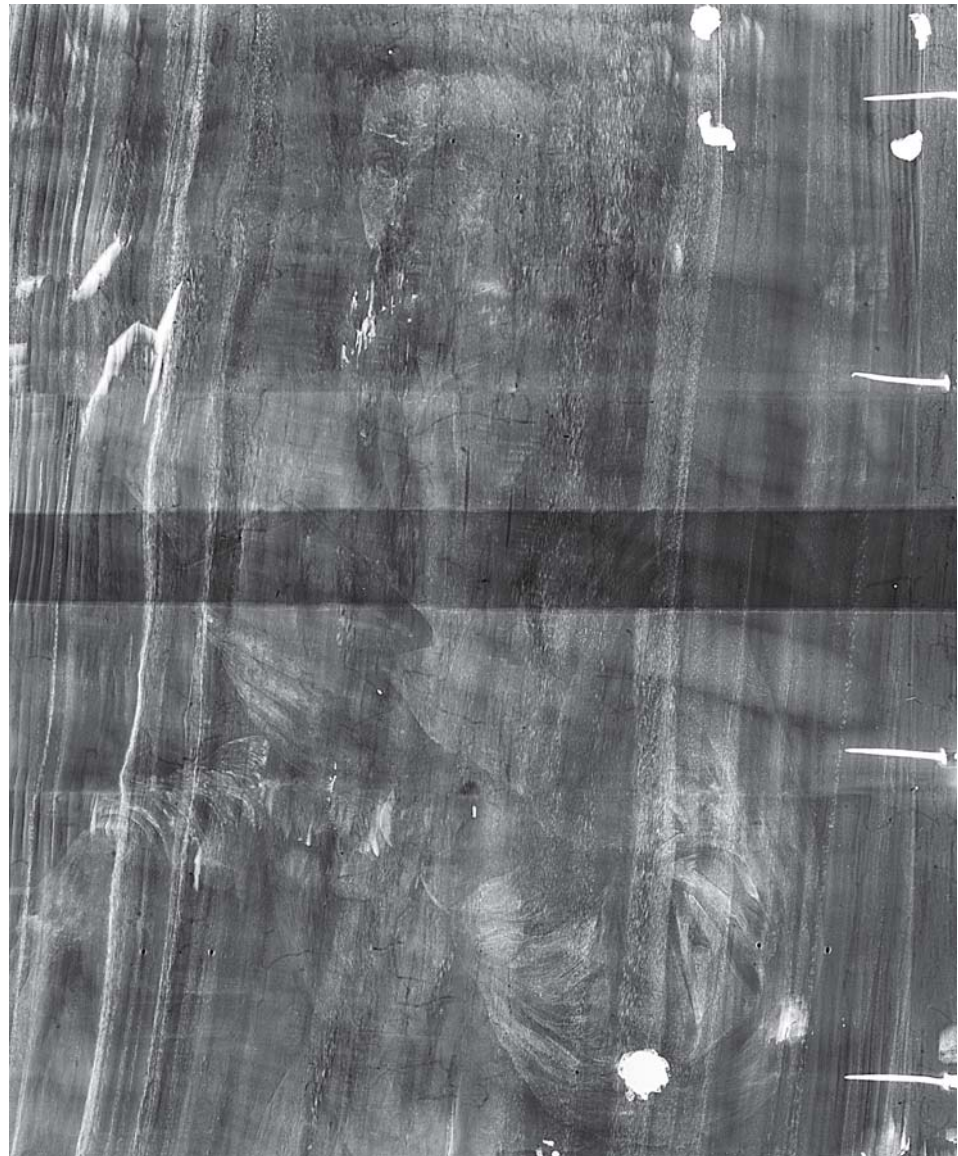


Figura 4:
Radiografia

emerse in più punti caratterizzate dalla presenza di markers secondari come il Potassio, – misurazioni sul fondo e sulla veste – e Manganese presente, quest'ultimo, in quasi tutti i punti di misurazione. Si è ipotizzato pertanto l'utilizzo congiunto di terre verdi caratterizzate dal Potassio e terre bruciate caratterizzate dalla pre-

senza di ossidi di Manganese nelle campiture del fondo e della veste, mentre nelle altre zone l'artista ha discrezionalmente utilizzato le une o le altre. Notevole rilevanza è da attribuire a misurazioni effettuate su alcune pennellate relative al viso (misurazioni dalla 13 alla 27), di colore grigio e diffuse sui semitoni, caratterizzate dalla compresenza di terra a base di Ferro e Manganese, con tracce di Potassio e maggioranza di bianco di Piombo, coincidenti con il grigio del colletto e dell'interno del libro. Il tono grigiastro è ragionevolmente ottenuto grazie alla presenza di nero a base di Carbonio, non identificato dall'ed-xrf per limite identificativo della tecnica, ma emerso dalla breve campagna di microfotografia digitale che ha accompagnato queste indagini.

Al termine della campagna si è notata una bassa emissione dell'energia di fluorescenza comune a quasi tutti gli spettri raccolti, determinata grazie al confronto con altre campagne analitiche eseguite con la stessa potenza di impiego dell'attrezzatura. Tale situazione è testimonianza dell'esecuzione pittorica particolarmente povera di pigmento, e caratterizzata dalla presenza di velature sottili di colore sovrapposte agli strati preparatori.



Confronto

Dal confronto tra le analisi eseguite dal Centro e quelle pubblicate sul catalogo: *Pontormo, Bronzino and the Medici, The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence*, di Carl Brandon Strehlke, emergono alcune somiglianze quali:

- 1) La radiografia della tavola raffigurante *Giovanni della Casa*, fig. 21, p. 34, che risulta anch'essa poco contrastata, a conferma della presenza di una bassa quantità di materiale radio opaco come il bianco o il piombo;
- 2) L'esiguità dello spessore del film pittorico come si può notare anche sulle figure 26, 27 alla pagina 37;
- 3) L'identificazione del disegno preparatorio anche a luce visibile grazie alla trasparenza del film pittorico degli incarnati;
- 4) L' analogia di tecnica di sottolineatura di particolari da porre in rilievo, attraverso la contornatura a tratto scuro, vedi figura 29 a p. 38;
- 5) La trasparenza del disegno preparatorio agli infrarossi dovuto alla piccola quantità di pigmento nero fortemente acquerellato per non farlo trasparire dopo l'applicazione del film pittorico, vedi p. 40.

Comunanza di particolari e indirizzi stilistici

- la qualità della pittura
- l'esecuzione a velatura non solo degli incarnati ma anche del panneggio e dello sfondo
- il particolare della manica che risulta eseguito per trasparenza sul panneggio, molto simile al ritratto di *Monsignor della Casa* della National Gallery di Washington;
- il particolare della scontornatura a tratto scuro
- il particolare della mano vicino al bordo della tavola, che si ritrova anche in altre opere dell'artista, come ad esempio il *Ritratto di Amerigo Antinori*, Pinacoteca Nazionale di Lucca.

Alla pagina a fianco (Figura 5):
Jacopo Pontormo, *Ritratto di Alessandro de' Medici*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art

Thierry Radelet
(responsabile del Laboratorio Imag)

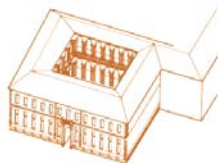
PROVENIENZA:

collezione privata

BIBLIOGRAFIA:

- R. LONGHI, *Un ritratto del Pontormo*, in «Paragone», 35, 1952, pp. 40-41, riprodotto tav. 28;
- G. SINIBALDI, *Un disegno del Pontormo*, in «Paragone», 165, 1963, p. 41;
- L. BERTI, *Pontormo*, Firenze 1964, pp. CLXVI, 320, riprodotto p. CLXVII;
- J. COX-REARICK, *The drawings of Pontormo. A Catalogue Raisonné with Notes on the Paintings*, Cambridge (Massachusetts) 1964, p. 309;
- K.W. FORSTER, *Pontormo: Monographie mit kritischem Katalog*, Monaco [1966], p. 156;
- L. BERTI, *Precisazioni sul Pontormo*, in «Bollettino d'Arte», serie VI, anno LI (1966), vol. I-II, pp. 53, 57 (nota 28);
- L. BERTI, *L'opera completa del Pontormo*, Milano 1973, cat. n. 125, pp. 107, 110, 111, riprodotto p. 106;
- F. ZERI, *Le mythe visuel de l'Italie*, Marsiglia 1986, pp. 48-49;
- A. CECCHI, «*Famose Frondi de cui santi honori. . .*», un sonetto del Varchi e il ritratto di Lorenzo Lenzi dipinto dal Bronzino, in «Artista», 2, 1990, p. 8;
- L. BERTI, *Un ritrovamento: il ritratto di Francesca Capponi del Pontormo*, in «Critica d'Arte», LV, 2/3, 1990, p. 31;
- P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano 1994, cat. n. A54, pp. 90, 247, 294-295, riprodotto pp. 87 (particolare), 294;
- A. GIOVANNETTI, in A. FORLANI TEMPESTI e A. GIOVANNETTI, *Pontormo*, Firenze [1994], p. 143;
- C. FALCIANI, *Maria Salviati ritratta dal Pontormo*, in A. NATALI (a cura di), *Rosso e Pontormo. Fierezza e solitudine. Esercizi di lettura e rendiconti di restauro per tre dipinti degli Uffizi*, Soresina 1995, p. 131;
- A. CONTI, *Pontormo*, Milano 1995, pp. 40-41;
- P. COSTAMAGNA, *Nouvelles considérations sur un «Portrait d'homme» de Pontormo*, in «Paragone», n. 59 (659), gennaio 2005, pp. 65-72, riprodotto tav. 58;
- P. COSTAMAGNA, *De la florentinité des portraits de Pontormo et de Bronzino*, in «Paragone», n. 62 (665), luglio 2005, pp. 50, 66.

AMICI DI BRERA



L'associarsi agli Amici di Brera rappresenta
un atto di solidarietà e di consenso
al progetto di rilancio di Brera

Questa grande ed antica istituzione milanese lo merita

www.amicidibrera.milano.it

Le fotografie del ritratto sono di
Paolo Manusardi, Milano
Fotolito: Pixel Studio, Milano

Finito di stampare
nel maggio 2010
presso le Arti Grafiche Leva,
Sesto San Giovanni (MI)