

La sigla del Pontormo: il programma iconografico della decorazione del Coro di San Lorenzo

Victor I. Stoichita

Accingendosi ai lavori per il Coro di San Lorenzo, il Pontormo volle, a quanto sembra, superare lo stesso Michelangiolo. Vi lavorò per undici anni « cancellando, leccando, disfacendo, rileccando », come ebbe a dire più tardi il malizioso Milizia¹, senza però arrivare alla fine del calvario. Dopo la sua morte la decorazione fu prontamente finita dall'amato Bronzino.

Data la portata dell'opera, distrutta come si sa nel Settecento, non sono mancati i tentativi di ricostruzione ipotetica dell'impostazione iconografica, fatto dovuto anche al rinnovato gusto per le gesta dei primi manieristi fiorentini.

Una trentina di disegni preparatori e gli schizzi in margine all'ormai celebre *Diario* [2], le testimonianze del Vasari o di coloro² che videro gli affreschi *in situ* prima del totale rifacimento del Coro nel 1742 e in fine un'incisione dell'Albertina, datata 1598 [1], che rappresenta il Coro di San Lorenzo³ hanno permesso la formazione di un'immagine generale di ciò che dovette essere il testamento pittorico dell'artista. I più importanti contributi riguardanti l'iconografia dell'opera, e cioè quello iniziale del Clapp⁴, quello fondamentale del De Tolnay⁵, le importanti revisioni portate dalla Cox-Rearick⁶, dalla Forlani-Tempesti⁷ e dal Forster⁸, non sono tuttavia riusciti ad individuare la sostanza iconografica dell'opera, la quale passa ancora per una variante, alquanto bizzarra, del tema del « Giudizio Universale ».

Il Vasari descrive così la decorazione del Coro: « ...fece nella parte di sopra in più istorie la creazione di Adamo ed Eva, il loro mangiare del pomo vietato, e l'essere scacciati di paradiso, il zappare la terra, il sacrificio di Abele, la morte di Caino, la benedizione del seme di Noè, e quando egli disegna la pianta e le misure dell'arca. In una poi delle facciate di sotto, ciascuna delle quali è braccia quindici per ogni verso, fece la inondazione del diluvio, nella quale sono una massa di corpi morti ed affogati, e Noè che parla con Dio. Nell'altra faccia è dipinta la resurrezione universale de' morti, che ha da essere nell'ultimo e novissimo giorno, con tanta e varia confusione, che ella non sarà maggiore da doverlo per avventura così viva per modo di dire, come l'ha dipinta il Pontormo. Dirimpetto all'altare fra le finestre, cioè nella fascia del mezzo, da ogni banda è una fila d'ignudi, che presi per mano e aggrappatisi su per gambe e busti l'uno dell'altro, si fanno scala per salire in paradiso, uscendo di terra, dove sono molti morti che gli accompagnano, e fanno fine da ogni banda due morti vestiti, eccetto le gambe e le braccia, con le quali tengono due torce accese. A sommo del mezzo della facciata sopra le finestre fece nel mezzo in alto Cristo nella sua maestà, il quale circondato da molti angeli, tutti nudi, fa resuscitare que' morti per giudicare (...) e sotto i piedi ha Dio Padre che crea Adamo ed Eva. Oltre

¹ F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, Bassano, II, 1797, p. 135.

² A. Lapini, *Diario Fiorentino*, Firenze, 1596 (ed. C. Corazzini, Firenze, 1900, p. 122); F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza... scritte già da m. Francesco Bocchi ed ora da m. Giovanni Cinelli ampliate ed accresciute*, Firenze, 1677, pp. 515 ss.; R. Borghini, *Il Riposo* Firenze 1584, ed. 1730, p. 396; F. Leopoldo del Migliore, *Firenze Città Nobilissima illustrata*, Firenze, 1677, p. 166; A. Cirri, *Le Chiese di Firenze e dintorni; Sepolcuario*, V, Bibl. Nazionale, Firenze, ms. 2368, cit. in Janet Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo*, Cambridge (Mass.), 1964, p. 323, n. 6.

³ Pubblicata da Ch. De Tolnay, *Les fresques de Pontormo dans le chœur de San Lorenzo à Florence*, CrArte, IX, 1950, pp. 38-52.

⁴ F.M. Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His Life and Work*, New Haven-London, 1916, pp. 263 ss.

⁵ Ch. De Tolnay, cit. e lo stesso, *Un disegno sconosciuto del Pontormo a Bergamo. Postilla a Gli affreschi del Pontormo nel coro di San Lorenzo a Firenze*, CrArte, LVI, 1963, pp. 43-45.

⁶ J. Cox Rearick, cit., pp. 318-344.

⁷ A. Forlani Tempesti, *Note al Pontormo disegnatore*, Paragone, XVIII, n. 207/27, 1967, pp. 70-86.

⁸ K.W. Forster, *Pontormo. Monographie mit Kritischem Katalog*, München, 1966, pp. 91-98 e 153-154.

ciò in uno de' canti (...) sono i quattro Evangelisti nudi con i libri in mano... »⁹.

Il Bocchi, in seguito ad un'osservazione diretta degli affreschi ci dà nuovi dettagli: « [Nel Diluvio] si veggono in cima del monte alcuni campati dall'acque, effigiati con molta industria; ed in compagnia di Noè, con bellissime attitudini e con gran disegno, assai fanno fede quanto bene la virtù di sua arte intendesse questo raro artefice... Il San Lorenzo ignudo sopra la graticola con alcuni puttini sono di mano del Bronzino... »¹⁰.

Il Cirri, nella descrizione pubblicata dalla Cox Rearick, ci offre altri particolari importanti: « ...Dipinse nella parte superiore a destra diverse storie di Adamo ed Eva e il Sacrificio di Abramo. A sinistra la Morte di Caino e la Storia di Noè. Nelle facciate inferiori: il Diluvio Universale e Noè che parla con Dio e il Giudizio Finale. Di fronte all'altare figurò diversi nudi che salgono l'uno dalle spalle dell'altro per dare la scalata al Paradiso... e negli angoli i quattro Evangelisti »¹¹.

Sommando le tre principali testimonianze scritte, ci troviamo di fronte ai titoli della maggior parte delle storie del Coro e talvolta alla loro collocazione.

Nel registro superiore (« nella parte di sopra ») si trovano secondo Vasari: *La creazione di Eva*, *Il peccato*, *La cacciata dal Paradiso*, *Adamo al Lavoro* (« ...il zappare della terra »), *Il sacrificio di Abele*, *La morte di Caino*, *La benedizione del seme di Noè*, *Il disegno dell'arca*, e *I quattro Evangelisti*.

Nel registro inferiore il Pontormo fece: *Il Diluvio* e *Noè che parla con Dio*; sull'altra parete, ma sempre nella parte di sotto, *La resurrezione dei morti* ed infine sulla parete centrale « una fila di ignudi...che si fanno scala per salire in paradiso ». Il Vasari, confermato dal Cirri, ci dice qualcosa anche sulla loro collocazione: dirimpetto all'altare, fra le finestre. Fanno capo a queste file ascendenti « due morti con due torce accese ». Si tratta, a quanto pare, dell'*Ascensione delle anime al cielo*.

Nella parte culminante del Coro abbiamo: *Cristo in gloria circondato dagli angeli*, sotto il quale si trova *La creazione di Adamo ed Eva*.

In uno dei canti (quale precisamente non si dice, ma si capisce almeno che si tratta del registro superiore), si trovano *I quattro Evangelisti*.

La testimonianza del Bocchi porta, come aggiunta importante alla descrizione vasariana, la scena del *Martirio di San Lorenzo*, collocata nel registro inferiore nel progetto del Pontormo e realizzata, dopo la sua morte, dal Bronzino, ed il titolo di un'altra scena che doveva trovarsi nella fascia superiore: *Il Sacrificio di Isacco*.

Infine, Cirri chiarisce gran parte della collocazione delle scene della fascia superiore. Sulla parete destra si trovavano *Adamo ed Eva al lavoro* e *Il sacrificio di Abramo*, sulla parete sinistra *Caino ed Abele* ed *Episodi della vita di Noè*.

La quarta testimonianza importante ha un carattere prettamente visivo. Si tratta dell'incisione dell'Albertina [1] pubblicata dal De Tolnay, la quale riproduce l'addobbo del Coro per il servizio funebre ordinato dal granduca Ferdinando in onore di Filippo II re di Spagna il 12 novembre 1598. L'interesse dell'incisione si concentra sull'aspetto festivo dell'abside e non sulla riproduzione dell'opera pontormesca ancora *in situ*. Le parti inferiori appaiono ricoperte dalle armi della Spagna. Tuttavia — tenendo presente il fatto che l'incisione risulta, come al solito, invertita — essa ci offre qualche punto di appoggio assai importante nella ricostruzione ipotetica del programma iconografico.

Risulta molto chiara la composizione del registro superiore nella parte centrale: fra le due finestre del Brunelleschi si trovano: vicino alla cornice inferiore *La creazione di Eva* (e non come frettolosamente notava il Vasari *La creazione di Adamo ed Eva*), sovrastata dalla figura di *Dio Padre* e di *Cristo circondato dagli angeli*. Nella sottile fascia fra le finestre e la cornice inferiore si trovano due putti abbracciati (sotto ogni finestra una coppia). A sinistra vediamo *Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso* e a destra *Il peccato originale*, rappresentato in una composizione sulla verticale: in alto, l'albero del peccato con il serpente a testa di don-

⁹ Vasari, VI, pp. 285-286. Nella vita del Bronzino (VII, p. 602) Vasari aggiunge: « Avendo alla sua morte Jacopo Pontormo lasciata imperfetta la cappella di San Lorenzo, ed avendo ordinato il signor duca che Bronzino la finisse, egli vi finì dalla parte del Diluvio molto ignudi che mancavano a basso, e diede perfezione a quella parte; e dall'altra, dove a piè della Resurrezione de' morti mancavano molte figure, le fece tutte bellissime e della maniera che si veggiono; ed a basso, tra le finestre, in uno spazio che vi restava non dipinto, finì un San Lorenzo ignudo sopra una grata, con certi putti intorno... » Il San Lorenzo, a quanto risulta dal *Diario*, era già stato ideato in precedenza dal Pontormo, fatto confermato anche dai disegni.

¹⁰ F. Bocchi, *ibidem*.

¹¹ J. Cox Rearick, *ibidem*.

na, in mezzo, Eva che riceve il frutto del peccato e, sotto, Adamo. Le pareti Nord e Sud del registro superiore restano illeggibili, dato lo scorcio della veduta, permettendo però un'osservazione di non poco interesse: le due pareti laterali sono forate ciascuna da due finestre, le quali danno senz'altro anche la ripartizione obbligatoria delle scene ivi presenti.

La maggior parte delle scene menzionate dai documenti ci è rimasta nel catalogo dei disegni del Pontormo. Queste scene sono: *La creazione di Eva e Cristo in Gloria* (Uffizi, n. 6609 F) [3], *La cacciata dal Paradiso* (Dresda, Kupferstich-Kabinett, N.C. 65; Uffizi n. 6715 F) [5], *Il peccato originale* (incisione dell'Albertina), *Caino e Abele* (Uffizi n. 6739 Fr) [6], *I quattro Evangelisti* (Uffizi, 6750 F) [8], *Adamo ed Eva al lavoro* (Uffizi 6515 F, 6535 F e 6560 F) [7], *Il sacrificio di Isacco* (Uffizi, 6568 [9] e Bergamo, Accademia Carrara, 2357 [10]), *L'Ascensione delle anime al cielo* (Venezia, Gallerie, n. 550) [14], *Il diluvio* e *La resurrezione dei morti* (con più disegni, non sempre chiari in ciò che riguarda la scena alla quale si riferiscono: Uffizi 462, 6684 F, 6752 Fr, 6528 Fr, 6640 F, 6753 F, 6560 F, 6650 F, 6714 F, 17410 F) [12, 13, 14, 17, 18].

Fra le scene menzionate dal Vasari, dal Bocchi e dal Cirri resta senza relativo disegno solo *La benedizione del seme di Noè* (ed anche la figura del Patriarca ricordata come presente nella scena del *Diluvio*). Nello stesso tempo altri disegni della fase ultima del Pontormo vengono a completare il silenzio dei documenti. Questi disegni che furono senza dubbio fatti in vista della decorazione di San Lorenzo, riguardano *Mosè che riceve le tavole della legge* (Uffizi 6749 Fr e 6508 F) [11].

Il susseguirsi secondo un ordine iconografico preciso di tutte queste scene è però lontano dall'essere stato chiarito dalle descrizioni già ricordate. Gli studiosi si sono applicati alla ricostruzione della tassonomia originaria. Solo partendo dall'individuazione di un'iconografia alquanto chiara si poteva poi fare il passo verso l'analisi del substrato culturale che generò l'opera. I punti fermi offerti dai documenti sono: la parete di fondo, registro superiore (da sinistra a destra: *Cacciata*, *Cristo in gloria* e *Creazione di Eva*, *Peccato*); qualche scena delle pareti laterali del registro superiore, senza però una collocazione fissa nel quadro generale della decorazione: solo il *Sacrificio di Abramo* [9], così come ci appare nel disegno di

Bergamo, risulta pensato per lo spazio fra due finestre. Il suo posto è probabilmente sulla parte destra, perchè ci sembra che la descrizione del Cirri sia del tutto credibile. Nello stesso modo ci sembra che la collocazione vasariana dei *Quattro Evangelisti* « in uno dei canti » va letta alla lettera, fatto che ci porta alla collocazione della scena nello spazio verso l'angolo formato dalla parete destra con quella di fondo.

Il registro inferiore risulta più chiaro: parete di fondo *Ascensione delle anime* e *San Lorenzo sulla graticola*, parete sinistra *Il diluvio*, parete destra *La resurrezione dei morti*. Si può presupporre che la scena rimasta — *Mosè che riceve le tavole della legge* — si sia trovata nel registro superiore, nello spazio accanto all'entrata nel Coro.

Il primo a tentare una ricostruzione iconografica fu il Clapp¹², il quale però finì per dare un'ipotesi arbitraria, dovuta anche alla mancanza di uno dei documenti essenziali e cioè dell'incisione del 1598. Il Clapp riesce a indicare correttamente solo il posto della figura del *Cristo in gloria*, della *Resurrezione* e del *Diluvio*. Seguendo poi la descrizione del Vasari, parla di una scena in realtà inesistente: *La creazione di Adamo*, in seguito comprime due scene (*Mosè* e *Il sacrificio di Isacco*) in una sola ed infine ne inventa una nuova: *The Descent of Damned*, collocandola nella parte centrale del registro inferiore. Tutte queste confusioni sono dovute nella maggior parte al fatto che il Clapp considerò il Coro ordinato secondo lo schema del *Giudizio Universale*. Le altre scene del registro superiore ricevono una collocazione arbitraria.

Il passo decisivo fu fatto dal De Tolnay, il quale scoprì anche l'incisione dell'Albertina e pubblicò il disegno di Bergamo che rappresenta *Il sacrificio di Isacco*.

« L'iconographie de ce cycle est un peu déconcertante » — riconosce il De Tolnay. « Cependant une pensée semble se cacher derrière cette disposition: c'est l'Histoire de la création de l'Homme, sa chute, la décadence de sa race (Cain, Noé), son anihilation (le Déluge) et ensuite la Resurrection et l'envol des âmes vers les cieux grâce au sacrifice du Rédempteur qui a vaincu le péché et la mort de l'humanité. Ce n'est pas donc un Jugement Dernier traditionnel (la chute des damnés n'y figure pas) mais plutôt un triomphe de la grâce sur le péché, prédit par les Evangelistes et l'Ancienne Loi et c'est sans doute pourquoi Pontormo a si

¹² F.M. Clapp, *ibidem*.

curieusement réuni sur un même champ la « Création d'Eve », début du péché et la fin de ce drame, le Triomphe du Rédempteur, juste au-dessus (...). Il n'est pas exclu que Pontormo ait été inspiré ici par la doctrine de Valdès: la justification par la foi seule dans le sacrifice du Christ. Le Christ en gloire de Pontormo est, en effet, en même temps le Christ de la Passion, dont les instruments sont présentés par des anges autour de lui »¹³.

Integrando l'iconografia del Coro con questa base dottrinale, il De Tolnay propone anche la seguente trama iconografica delle scene: registro superiore (da sinistra a destra): *Caino e Abele*, *Gli Evangelisti*, *Adamo ed Eva al lavoro*, *Cacciata*, *Cristo in gloria* e *Creazione di Eva*, *Peccato*, *Sacrificio di Isacco*, *Mosè*, *Noè*. Registro inferiore: *Diluvio*, *Due morti con la torcia*, *Ascensione*, *Due morti con la torcia*, *Resurrezione*.

Nell'*Addenda* del 1963, dopo la scoperta del disegno di Bergamo, il De Tolnay ritorna sull'argomento. Dato il fatto che il *Sacrificio di Isacco* si trova ora immaginato fra due finestre, il suo posto deve essere non già nella vicinanza della parete di fondo, bensì in mezzo alla parete destra. Il disegno degli Uffizi (6568) [10] viene considerato come illustrazione del passo vetero-testamentario (Genesi, 17, 17) dove *Dio muta il nome di Abramo* e di Genesi, 15, 2, ossia *Il patto di Dio con Abramo*¹⁴.

Di conseguenza lo studioso si vede costretto a qualche cambiamento nel registro superiore: resta ferma la composizione della parete di fondo, ma la parete sinistra viene considerata come luogo delle seguenti scene: *Adamo che zappa la terra*, *Gli Evangelisti* sono presupposti come collocati in basso, nel registro inferiore, al loro posto collocandosi ora la scena del *Sacrificio di Caino e Abele*, scena che si trova, secondo la sua ipotesi, in vicinanza della parete di fondo. Sulla parete destra, registro superiore, vengono collocate le scene con *Isacco*, *Mosè* e *Noè*, le quali — tutte — « predicano la Redenzione per la grazia ».

« Queste notazioni riguardanti il posto degli affreschi nel Coro — scrive il De Tolnay — non cambiano in essenza l'interpretazione del-

l'insieme del ciclo, che avevo proposto nel 1951, e cioè che il ciclo del Pontormo era probabilmente un'allegoria religiosa del dramma eterno dell'anima umana: la sua creazione sulla parete dell'altare, la sua caduta sulla parete sinistra e la sua resurrezione finale sulla parete destra e su quella dell'altare ».

Il grande merito del De Tolnay non può esser messo in dubbio. Fu lui che per primo affrontò il problema del substrato culturale del ciclo pontormesco, con l'appoggio di uno spoglio attento dei documenti. Tuttavia la sua ricostruzione risulta complessivamente vaga. Manca l'integrazione dottrinale di altre scene importanti come *Il martirio di San Lorenzo*, che faceva parte del progetto iniziale del Pontormo, o dei putti abbracciati; manca una messa a punto davvero convincente dei problemi della scena centrale (*Cristo in gloria*, *Dio Padre*, *Creazione di Eva*)¹⁵, viene respinta senza molti commenti la descrizione del Vasari, a quanto pare abbastanza fedele in ciò che riguarda il susseguirsi delle scene nel registro superiore, parte sinistra: lo sdoppiarsi dell'episodio *Caino e Abele* viene infirmato dai disegni rimasti che ci presentano il sacrificio e l'uccisione in uno stesso riquadro; la collocazione dei *Quattro Evangelisti* nel registro inferiore è anch'essa poco convincente ed, infine, non si spiega con l'aiuto della dottrina valdesiana l'importanza della scena del Diluvio. Il problema della scena del *Sacrificio di Isacco* e del disegno di Bergamo non è neppure esso risolto. Infatti il De Tolnay osserva giustamente: « È curioso che non solo il figlio da sacrificare ma anche il padre sia posto qui sull'altare: ciò conferisce alla scena una qualità plastica e il gruppo ci appare come se fosse una scultura poggiante sulla propria base »¹⁶. Quale invece sia il significato dottrinale di una tale scelta il De Tolnay non ce lo dice.

Spiegando l'iconografia del Pontormo con il pensiero di Valdès, il quale fecondò anche l'ultimo Michelangiolo, non si riesce a cogliere l'essenziale dell'impostazione dell'opera, la quale è dichiaratamente anti-michelangiolesca, ed in una certa misura anche anti-valdesiana. Il Pontormo mira appunto a dare un'altra soluzione ai problemi della salvezza di quanto non faces-

¹³ Ch. De Tolnay, *Les fresques... cit.*, p. 49.

¹⁴ Ch. De Tolnay, *Un disegno... cit.*, p. 45.

¹⁵ Il De Tolnay nota però che in questo caso « L'iconographie rappelle les "Triumphes religieux" à partir de la fin du XV siècle, surtout le "Triomphe de Jesus Christ" de Titien (gravure sur bois), où on trouve parmi les héros de l'Ancienne Loi les mêmes personnages qui sont les protagonistes des fresques de Pontormo (*Les fresques... cit.*, p. 52, n. 17).

¹⁶ Ch. De Tolnay, *Un disegno... cit.*, p. 43.

se il tema del *Giudizio Universale*.

Un passo avanti si fa nel lavoro dedicato da Janet Cox-Rearick ai disegni del Pontormo¹⁷. La studiosa considera il disegno degli Uffizi (6568 F) [10] come il primo pensiero per il *Sacrificio di Isacco*, il disegno di Bergamo [9] essendone l'illustrazione finale e definitiva. La studiosa colloca poi *Adamo ed Eva al lavoro* sulla parete destra subito adiacente all'ingresso nel Coro, i *Quattro Evangelisti* sulla parete sinistra e sempre lì la scena di Mosè. La Cox-Rearick osserva anche il fatto che l'unica scena non documentata da disegni sia la *Benedizione del seme di Noè*. Ma lo stesso Vasari ricorda Noè anche nella scena del *Diluvio*, nella fascia inferiore. Non sarebbe dunque impossibile la confusione del Vasari circa la figura del patriarca la quale, suggerisce la Cox-Rearick, appariva forse solo nel registro inferiore. Rimane però in questo caso non risolto uno degli spazi del registro superiore.

Secondo la studiosa siamo di fronte (parete sinistra) ad un'ordinata simbologia del peccato, del male e della sua punizione, a cui si oppone (parete destra) il sacrificio umano, le opere dell'uomo e la promessa della Redenzione. L'ordine ci sembra giusto nel suo complesso, anche se non si addice per niente alla dottrina valdesiana come volle il De Tolnay. Senza essere sbagliata, l'interpretazione della Cox-Rearick, come d'altronde quella del De Tolnay, non può venire considerata come sufficiente. Le vere premesse ideologiche del Coro vagano ancora nell'incerto.

Nella sua monografia dedicata al Pontormo, Kurt W. Forster¹⁸ segue a grandi linee la ricostruzione del De Tolnay e sottolinea il legame ipotetico del Pontormo con gli Spirituali. Lo studioso osserva giustamente che il Cristo del Pontormo si distacca dalla tipologia del Cristo-Giudice, fatto che incide sulla lettura di tutte le altre scene: « Wie Jesus nicht als Richter erscheint, sondern als Gnadengott, so hat sich die Szenen folge nicht an die herkömmliche Typologie ». Egli propone il seguente susseguirsi delle scene nella parte superiore: *Caino e Abele*, *Adamo ed Eva al lavoro*, *Noè*, *Cacciata dal Paradiso*, *Cristo in gloria* e *Creazione di Eva*, *Peccato*, *I quattro Evangelisti*, *Sacrificio di Isacco*, *Mosè*. Quanto al significato complessivo della decorazione, il Forster, senza distac-

carsi troppo dal De Tolnay, scrive: « In den Fresken von S. Lorenzo erschliesst sich der religiöse Sinn des Geschichtlichen überhaupt: in der Stehenden Schlinge (welche die ganze Geschichte des Schöpfungslaufes von der Erschaffung Adams und Evas bis zum Jüngsten Tag umschliesst) schwebt Christus als Erfüllung des Offenen, als Erfüller des Zeit »¹⁹.

Nella sua ricostruzione rimangono molti punti dubbi. Il più sorprendente fra questi è il fatto che il Forster non prende in considerazione che anche nella parte inferiore la parete centrale era forata da due finestre. Manca così l'integrazione della scena del *Martirio di San Lorenzo* nell'insieme iconografico. La doppia immagine dei putti abbracciati sotto le finestre della fascia superiore viene trascurata e considerata solo un capriccio decorativo, il che in effetti non è. Ed infine, l'interpretazione del Forster, come quella del De Tolnay, non ci illumina sul vero rapporto esistente fra l'ultimo Pontormo, il pensiero degli Spirituali e quello di Michelangiolo.

L'ultimo contributo a cui vogliamo qui accennare è quello di Anna Forlani Tempesti²⁰. La studiosa esprime i suoi dubbi circa il problema del disegno 6568 F degli Uffizi [10], il quale secondo la Cox-Rearick era la prima forma del *Sacrificio di Isacco*. Ma il suo contributo più importante riguarda la composizione della parte di fondo, registro inferiore, composizione che di solito era data come scontata: « Pare ormai accertato — scrive la Forlani-Tempesti — che anche questo registro, come quello superiore, avesse due finestre e che la decorazione pontormesca occupasse sia i tre campi ai lati e fra le finestre, sia la zona al di sotto di esse. Secondo le ricostruzioni citate, la zona fra le finestre avrebbe contenuto la raffigurazione dell'*Ascensione delle anime*, le due zone ai lati delle finestre stesse sarebbero state occupate da uno scheletro ciascuna, mentre la zona al di sotto di esse avrebbe contenuto la scena del *Martirio di San Lorenzo*. Ora, convince poco che nelle due zone laterali, che pure dovevano essere di una certa larghezza, fossero dipinti solo uno scheletro ciascuna; d'altra parte il Vasari dice chiaramente che *Il martirio di San Lorenzo* era 'fra le finestre, in uno spazio che vi restava non dipinto': sarebbe strano che tale spazio fosse decorato sia con le file

¹⁷ J. Cox Rearick, *cit.*, pp. 318-327.

¹⁸ K.W. Forster, *Pontormo, Michelangelo and the Valdesian Movement*, Internationaler (XXI) Kongress für Kunstgeschichte, Bonn, 1964, II, pp. 161-185 e lo stesso, *Pontormo. Monographie...* *cit.*

¹⁹ K.W. Forster, *Pontormo. Monographie...* *cit.*, p. 96.

²⁰ A. Forlani-Tempesti, *cit.*

delle anime ascendenti sia con il *Martirio* del Santo. Rileggendo il testo vasariano, si può forse prospettare una disposizione diversa: cioè fra le finestre il *Martirio*, nelle due zone laterali e in basso le anime ascendenti, in due gruppi che avrebbero come figura terminale uno scheletro ciascuna. Questo perché il testo del Vasari, là dove dice 'dirimpetto all'altare fra le finestre, cioè nella fascia di mezzo, da ogni banda è una fila d'ignudi' (vale a dire le anime ascendenti), può interpretarsi nel senso che la 'fascia di mezzo' sia la parete centrale in genere e non la sola zona di essa fra le finestre, e che perciò 'da ogni banda' significhi ai lati della parete, cioè nelle parti esterne alle finestre e non in quella interna ad esse. Il *Martirio* sarebbe appunto 'fra le finestre' dove era lo 'spazio non dipinto', cioè non occupato dalle figure ascendenti... »²¹.

I contributi più recenti si avvalgono delle osservazioni del De Tolnay e della Cox-Rearick. Giova però ricordare l'osservazione del Berti²² circa il problema dei due schizzi — tanto diversi — del *Sacrificio di Isacco*. Il disegno degli Uffizi, secondo lo studioso, viene ad illustrare un momento diverso delle storie di Abramo, quello immediatamente successivo al mancato sacrificio, cioè la *Benedizione del seme di Abramo*. Il che sarebbe anche un punto a favore della confusione del Vasari circa la scena della *Benedizione del seme di Noè*.

Arrivati a questo punto un maggior chiarimento circa il testamento pittorico del Pontormo può avere successo solo integrando l'ultima sua fatica nel complesso della sua opera, nel complesso ideologico dell'epoca ed in quello psicologico, così tormentato, dell'artista.

Giova dunque tornare ai documenti e rileggerli. La storia della commissione per la decorazione di San Lorenzo è piena di incidenti. Secondo il Vasari, nell'assegnazione dell'opera al Pontormo ebbe un ruolo di non poca importanza messer Pier Francesco Ricci, maggiordomo del duca Cosimo. I pettegolezzi circa il fatto vanno ancora più in là: «Dicono alcuni — nota il Vasari — che vedendo Iacopo essere stata allogata a sé quell'opera, non ostante che Francesco Salviati, pittore di gran nome, fosse in Firenze ed avesse felicemente condotta di pittu-

re la sala di palazzo, dove già era l'udienza della Signoria, ebbe a dire che mostrerebbe come si lavorava in fresco, ed oltre ciò, che gli altri pittori non erano se non persone di dozzina; ed altre simili parole altiere e troppo insolenti »²³.

Fu questa certo una presunzione assai strana del «modesto e costumato» Pontormo, la quale non gli fu perdonata dagli storici. Nel suo *Dizionario* il Milizia afferma direttamente: «Tolse al Salviati l'impresa della Cappella di San Lorenzo »²⁴.

La cronaca non si ferma però qui: il Pontormo — si dice — non solo si ostinò ad ottenere per vie anguste la grande commissione, non solo si vantava di superare tutti i suoi contemporanei, ma aspirò perfino a usurpare la posizione del «divino» Michelangiolo: «Immaginandosi dunque in quest'opera di dovere avanzare tutti i pittori, e forse, per quel che si disse, Michelangelo, fece nella parte di sopra in più istorie la *Creazione di Adamo*... »²⁵ ecc. Dura impresa!

Il fatto merita però tutta l'attenzione perché interviene nel vivo del problema del primo manierismo fiorentino e finisce per far parte della storia pittorica dell'evoluzione del Pontormo e della sua storia psicologica. Il rapporto con Michelangiolo ci risulta, ad un'analisi attenta, pieno di tensioni e di contraddizioni. È forse questa un'altra faccia di quel complesso atteggiamento manieristico di fronte all'opera michelangiotesca, documentato già da altri fatti di cronaca come quelli, ben noti, riguardanti Baccio Bandinelli o il Greco.

L'analisi degli autoritratti pontormeschi fatta dal Berti dimostra quanto fosse tortuoso quel rapporto per il nostro. Pontormo, malgrado il fatto che «ebbe bellissimi tratti», si sforza, quasi come in un'acuta crisi d'identità combinata con un complesso di odio-amore, di rassomigliare al divino ma, diciamolo pure, brutto Michelangiolo. Per ciò che riguarda la decorazione di San Lorenzo, le cose sono ancor più gravi. Si sa che prima del Pontormo ed ancora prima del Salviati l'ordine per la decorazione dell'abside era riserva a Michelangiolo²⁶.

Giunti a questi fatti ci sembra giusta la caratterizzazione fatta dal Berti, il quale vide nel Co-

²¹ Ibidem, pp. 84-85, n. 11.

²² L. Berti, *Pontormo. Disegni*, Firenze, 1965, (ed. anastatica 1975), scheda LX.

²³ Vasari, *loc. cit.*

²⁴ F. Milizia, *loc. cit.*

²⁵ Vasari, *loc. cit.*

²⁶ Vedi la lettera del Fattucci scritta a Michelangelo il 23 Febbraio 1526 in K. Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagnolo*, Berlin, 1889, p. 274. La lettera è stata invocata anche dal De Tolnay, *Un disegno... cit.*, p. 45.

ro di San Lorenzo « la Sistina negativa » del Pontormo²⁷, senza però individuare con una maggior precisione ciò che il Pontormo ci proponeva veramente con questo suo ultimo lavoro.

Le intenzioni dell'opera lasciavano perplesso anche il Vasari: « ...io non ho mai potuto intendere la dottrina di questa storia, sebbene so che Iacopo aveva ingegno da sé e praticava con persone dotte e letterate, cioè quello che volesse significare in quella parte dove è Cristo in alto che resuscita i morti, e sotto i piedi ha Dio Padre che crea Adamo ed Eva »²⁸. L'intero ciclo gli appare come « pittura fatta a suo modo, con tanta malinconia e con tanto poco piacere di chi guarda quell'opera, che io mi risolvo per non l'intendere ancor io, sebbene sono pittore, di lasciarne far giudizio a coloro che la vedranno; perciocché io crederei impazzarmi dentro ed avvilupparmi, come mi pare che in undici anni di tempo che egli ebbe, cercasse egli di avviluppare sé e chiunque vede queste pitture con quelle così fatte figure... »²⁹.

Cerchiamo ora di fare il punto delle testimonianze vasariane: il Pontormo ha lottato con un'ostinazione evidente per ricevere l'ordine per la decorazione del Coro, tramite il maggiordomo del Duca; volle dimostrare come gli altri pittori fossero « uomini di dozzina » di fronte a lui (e ci sembra che la dimostrazione si fondi prima di tutto sull'impianto simbolico dell'opera e solo in secondo luogo sul « come si lavora al fresco »); volle dar una replica al Michelangiolo; ideò un ordine strano delle cose sacre aiutato forse dalle « persone dotte e letterate » che frequentava; fece un'opera di chiaro impianto malinconico, attento quasi più a « avviluppare » lo spettatore che ad offrirgli « piaceri pittorici ». A tutti questi fatti si deve aggiungere il fatto della chiusura piena di mistero del Coro durante i lavori della decorazione: « Avendo egli dunque con muri, assiti e tende turata quella cappella, e dato tutto alla solitudine, la tenne per ispazio di undici anni in modo serrata che da lui fuori

non vi entrò anima vivente, né amici, né nessuno »³⁰.

Tutti questi particolari dimostrano che gli intenti del Pontormo erano del tutto fuori del comune e permettono di ipotizzare, anzi, suggeriscono, che l'ideazione dell'opera fosse basata su un'impostazione di tipo ermetico³¹.

Quali furono « i dotti ed i letterati » dai quali il Pontormo poteva trarre i suoi spunti ci è difficile precisare. Ma gli studi recenti sull'ermetismo del Cinquecento sia in campo strettamente intellettuale sia in campo artistico fanno meno strana la sua posizione. Anzi, si può dire che il Pontormo era l'unico artefice importante del primo manierismo il quale fino ad oggi sembrasse del tutto al di fuori di ogni problematica ermetica: il Parmigianino, « peritissimo alchimista », a quanto ci dice il Vasari, è già stato studiato sotto quest'aspetto da Maurizio Fagiolo dell'Arco³². Per i toscani le cose già si sanno: Rosso era un « adetto », il Beccafumi illustrò il processo della trasmutazione dei metalli, il Cellini ci racconta in pagine ormai famose le sue esperienze occulte.

Il solo cenno al Pontormo nell'ambito degli studi sull'ermetismo viene fatto dal Fagiolo nel libro dedicato al Parmigianino. Ma la sua attenzione si ferma purtroppo ad un'opera giovanile — la decorazione del Salone di Poggio a Caiano³³ — dove, anche se si incontrano certi richiami « saturniani » — dato il tema bucolico — il substrato ermetico pare inesistente³⁴. Pare che gli interessi del Pontormo per tali problemi si avvertano con certezza solo dopo la crisi degli anni trenta. È questo il momento in cui l'artista comincia a « cercare senza trovare ».

L'ossessione del segreto, della chiusura ermetica dell'*Opus* viene documentata dal Vasari per la prima volta in occasione dei lavori per la Cappella Capponi (« E così fatto una turata, che tenne chiusa quella cappella tre anni, mise mano all'opera »)³⁵. L'ossessione diventa acuta al momento della decorazione della Loggia di Castello (1538-1543), la quale rimane chiu-

²⁷ L. Berti, *cit.*, p. 27.

²⁸ Vasari, *loc. cit.*

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Qualcosa di questa eresia dell'ultimo Pontormo fu forse già messa a fuoco dal Riposo di Raffaele Borghini dove si discute sull'arte in un clima specificamente contro-riformistico.

³² Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Il Parmigianino, un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, 1970.

³³ *Ibidem*, pp. 164-166.

³⁴ Per un'accurata lettura iconologica vedi F.A. Cooper, *Jacopo Pontormo and Influences of Theater*, AB, LV, 1973, 3, pp. 380-392.

³⁵ Vasari, VI, p. 271.

sa per cinque anni³⁶. L'evoluzione dell'iconografia del Pontormo segna un avvicinarsi graduale ai problemi della speculazione ermetica. La *Visitazione* di Carmignano (1528-29) ricalca *Le tre Streghe* di Dürer, traducendola in un linguaggio sacro, ma con un'impostazione talmente strana da far intravedere fin d' adesso una certa aderenza dell'artista al clima dottrinale dell'avanguardia cinquecentesca. La decorazione della Loggia a Castello è dichiaratamente saturniana nella sua impostazione generale: « Vi fece dunque nel mezzo della volta un Saturno col segno del Capricorno, e Marte ermafrodito nel segno del Leone e della Vergine, ed alcuni putti in aria che volano, come quei di Careggi. Vi fece poi in certe femminone grandi e quasi tutte ignude la Filosofia, l'Astrologia, la Geometria, la Musica, l'Aritmetica, ed una Cerere »³⁷.

Dello stesso periodo è anche il ritratto di Niccolò Ardinghelli, costruito secondo una tipologia del tutto faustiana, vicinissima al ritratto ermetico che il Parmigianino fece a Gian Galeazzo Sanvitale,

Arriviamo così al momento della commissione per il Coro di San Lorenzo, il quale pone certamente problemi assai difficili, dato che si tratta di una decorazione religiosa. Sono gli anni più tormentati del Pontormo: quelli della strana casetta a scala mobile, della solitudine, della malattia, dell'agghiacciante diario.

Giova rileggere qualche passo del *Diario* per entrare nel clima psicologico (ed anche culturale) in cui si svolge la decorazione di San Lorenzo.

È ormai indubbio che l'artista soffriva di ciò che ai suoi tempi si chiamava *passio colica* e oggi porta il nome di *ipocondria*. L'ipocondria copre una malattia immaginaria, inesistente. Dando realtà all'inesistente, essa è una malattia dell'immaginazione³⁸. Opera cioè un travestimento: identifica il corpo con la sede del *male*³⁹. L'ipocondria è una *malattia morale*. Il quadro generale del diario sembra un'esacerbazione del clima malinconico tradizionale di stampo ficiniano, così come ci è già stato documentato dal *Commentario* di Lorenzo il Magnifico e dall'*Arcadia* di Iacopo Sannazaro. Il pro-

blema della cura della malattia si risolve anche esso sulla scia dei giovanili *Libri di Vita* del Ficino, che formeranno poi uno dei pilastri della rivoluzione omeopatica del Paracelso. Spicca per il suo interesse una delle pagine del *Diario* del Pontormo, quella cioè che porta la data del 22 dicembre 1555⁴⁰. Si fa qui il tentativo della trascrizione di una teoria medico-empirica, nella quale si tiene conto del susseguirsi delle stagioni, dell'influsso astrale, degli equinozi e solstizi. La nota stessa — fatto non messo ancora in evidenza, a quanto ci risulta — viene fatta il giorno del solstizio d'inverno.

Percorrendo questa pagina si ha subito il quadro del clima speculativo in cui viveva il Pontormo. La teoria del Paracelso non può essere estranea completamente al suo ambiente culturale. Il legame tra macro- e micro-cosmo proclamato dal Paracelso dà una nuova dimensione all'esperimento medico. Nel caso di Pontormo, le evidenti convergenze fanno luce su più di un aspetto. In primo luogo si basano su una concezione della natura che non è più necessariamente il *regno della grazia*. Essa può benissimo essere anche il *regno del male*. Quest'ultimo non è più considerato come punizione divina, ma come oggettività suprema dell'Universo; per Paracelso ed i suoi seguaci il male (*malum, das Böse, die Bösheit*) è visto come una forza positiva, attiva. È una delle più potenti forze cosmiche⁴¹.

Le persone « dotte e letterate » che il Pontormo frequentava erano forse al corrente se non direttamente, almeno per incidenza, delle idee della speculazione paracelsica, tanto più che uno dei punti di partenza più importanti del Paracelso era il pensiero quattrocentesco fiorentino (Ficino, Pico).

Riassumendo ora i punti principali del pensiero del Paracelso che ci interessano, non facciamo altro che indicare l'atmosfera ipotetica in cui maturò il programma iconografico del Coro di San Lorenzo.

Per il Paracelso il principio del Mondo è un centro di forza il quale crea l'Universo per espansione, lasciando procedere dal suo seno una cascata, un fiume dinamico che si differenzia in forze parziali, dando nascita al mondo,

³⁶ Vasari, VI, p. 282.

³⁷ Per tentativi di lettura astrologica vedi J. Cox Rearick, *cit.*, pp. 302-308. K.W. Forster propone un programma neoplatonico (*Pontormo. Monographie... cit.*, pp. 87-88).

³⁸ Vedi S. Freud, *Essays de Psychanalyse appliquée*, Paris, 1933, p. 210.

³⁹ J. Evola, *La tradizione ermetica nei suoi Simboli, nella sua Dottrina e nella sua « Arte Regia »*, Roma, 1971, p. 77 ss. sottolinea come la concezione del corpo come *male* faccia parte dell'insegnamento ermetico.

⁴⁰ Iacopo da Pontormo, *Diario fatto nel tempo che dipingeva il Coro di San Lorenzo (1554-1556)* a cura di Emilio Cecchi, Firenze, 1956, pp. 57-61.

⁴¹ Vedi A. Koyré, *Mystiques, Spirituels et Alchimistes du XVI^e siècle Allemand*, Paris, 1971, p. 117.

Egli oppone il mondo superiore, eterno, (*Yliaster*) al mondo temporale, caduto (*Cagastrium*). Il mondo attuale è dovuto ad un doppio movimento: quello di discesa ed un altro di ascesa. Questo mondo è in primo luogo il prodotto del *peccato di Adamo*. Esso è anche il teatro del potere divino che prova di rialzare il mondo ad un piano superiore. Il corpo umano è « cagastico », è un prodotto della caduta: esce dal corpo « cagastico » di Eva. Adamo è stato creato dalla divinità per rialzare la natura ad un livello superiore. *La Caduta* lo trasformò, buttandolo nel mondo inferiore. Tutta la natura (e anche l'uomo) tende verso lo stadio primario, verso l'unità dell'elemento celeste. Cristo, allo stesso modo della pietra filosofale, rialza l'uomo ad un nuovo corpo: spirituale. L'evoluzione naturale è un processo di grande portata che « l'artista », « l'alchimista » cerca di accelerare nell'*athanor* ⁴².

La tradizione ficiniana dei quattordici libri del *Corpus Hermeticum* (il *Pimander*) affermava già una lettura della genesi in chiave ermetica. Fra i punti più originali dell'interpretazione del *Pimander* è quello riguardante il peccato di Adamo e la Caduta. Adamo vedendo i Sette Governatori (i pianeti) dai quali dipendevano tutte le cose, sentì il bisogno di creare, di fare qualcosa di simile. La sua colpa è quella del creatore, dell'« artista ». Un altro punto importante riguarda l'equivalenza fra Ermete Trismegisto e Mosè: « Come Mosè era il legislatore degli Ebrei, così Mercurio lo è degli Egiziani, e impartisce al suo gregge santi consigli di vita » ⁴³. Mosè come « figura » di Ermete sarà d'ora in poi un *topos* nella trattazione ermetica rinascimentale ⁴⁴.

Ma il fatto più degno di nota è che la storia sacra letta in chiave ermetica, così come ci viene documentata nel Cinquecento, poggia su un rapporto reversibile. Fin dalla tarda antichità l'*opus alchemico* era considerato come ispirato dalla creazione: « Il simbolo della chimica — scrive Zosima — è tratto dalla creazione, che salva e purifica l'anima divina incatenata negli elementi e soprattutto separa lo spirito

divino confuso nella carne » ⁴⁵. Più tardi all'alchimista viene attribuita un'iniziazione totale nelle questioni del divenire del mondo e dell'Uomo. Pietro Bono (Petrus Bonus) di Ferrara scriveva sul finire del Trecento che i vecchi alchimisti, grazie alla conoscenza della loro arte, erano al corrente della fine del mondo e della resurrezione dei morti: perchè l'anima si unisce di nuovo, per l'eternità, al suo corpo originale. Il corpo diviene interamente glorificato ed incorruttibile, di una sottilità quasi incredibile. I filosofi antichi hanno visto — secondo il Bono — il Giudizio Finale nelle operazioni di quest'arte, vale a dire nella germinazione e nella nascita della Pietra Filosofale, perchè in essa si produce l'unione dell'Anima glorificata con il suo Corpo originale in una gloria eterna ⁴⁶.

La redenzione stessa viene considerata come *Opera*. Nell'ambiente di Paracelso si propaga la concezione del Cristo come *Lapis*. Lo Jung ha dimostrato come questa equivalenza fosse assai più antica ⁴⁷. È lo stesso Petrus Bonus che ci offre una trattazione coerente del motivo: « Questa pietra segreta è un dono di Dio. È la pietra senza la quale l'alchimia non esisterebbe... Gli antichi sapevano anche che una vergine doveva concepire e mettere al mondo, perché nella loro arte la pietra concepisce e diventa incinta lei stessa e si mette al mondo lei stessa... Essi sapevano anche che Dio diventerà uomo l'ultimo giorno di quest'arte (*in novissima die huius artis*), il giorno del compimento dell'opera, quando il procreatore ed il procreato diventeranno uno... Dio deve diventare uno con l'uomo. E questo si produce in Gesù Cristo... È per questo che Balgus dice nella *Turba*: 'Oh, quali miracoli della natura, che hanno metamorfizzato l'anima di un vecchio in un corpo giovane ed il padre è diventato il figlio!' » ⁴⁸.

Nello stesso modo nell'*Aurora Consurgens* si suggerisce che tutte le sante scritture sono state scritte in onore dell'alchimia. « L'autore — considera lo Jung — è andato più lontano, profanando quasi il mistero dell'Incarnazione

⁴² *Ibidem*, p. 100.

⁴³ Vedi Francis A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, trad. it. R. Pecchioli, Bari, 1969, p. 39.

⁴⁴ Le arti figurative adottarono anche esse la speculazione intorno a Hermes-Mosè. Così fece ad esempio il Pinturicchio negli appartamenti Borgia (vedi F.A. Yates, *loc. cit.*) e il Beccafumi nel pavimento del Duomo di Siena.

⁴⁵ Apud G.E. Monod-Herzen, *L'Alchimie Méditerranéenne. Ses origines et son but. La Table d'Émeraude*, Paris, 1962, pp. 61-62.

⁴⁶ Vedi J. Evola, *cit.*, p. 196 e C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Paris, 1970, pp. 475-476.

⁴⁷ C.G. Jung, *cit.*, p. 441 ss.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 476-477.

e della Resurrezione, snaturandolo fino a farne il mistero del *Lapis* »⁴⁹.

Ma il fatto più straordinario è forse che nella prima metà del Cinquecento si arriva, ad opera di Melchior Cibinensis (Nikolaus Melchior von Hermanstadt), alla descrizione del processo alchemico sotto forma di messa. Ecco un saggio della sua trattazione:

« INTROITUS MISSAE: *Fundamentum vero artis est corporum solutio.*

KYRIE: *Fons bonitatis, inspirator sacrae artis, a quo bona cuncta tuis fidelibus procedunt, Eleison.*

CHRISTE: *Hagie (!), lapis benedictae artis scientiae qui pro mundi salute inspirasti lumen scientiae, ad exstirpandum Turcam (!).*

KYRIE, IGNES DIVINE: *Pectora nostra iuva, ut pro tua laude pariter sacramenta artis expandere possimus, Eleison.*

GLORIA IN EXCELSIS.

COLLECTA.

EPISTULA

GRADUALE: *Surge aquilo et veni auster: perfila hortum meum et fluent aromata illius.*

VERSUS: *Descendit sicut pluvia in vellus, et sicut stillicidis, stillantia super terram. Alleluia. O felix conditor terrae, nive albior, suavitatis dulcior, fragrans in fundo vasis instar balsami. O salutaris medicina hominum, quae curas... omnem corporis languorem... O fons fidelium »*⁵⁰.

Arrivati a questo punto l'impostazione ermetica della decorazione del Coro di San Lorenzo sembra forse meno strana, e anzi, diventa di un'evidenza palmare.

La scena iniziale è quella della *Separatio*. Dio Padre divide l'unità a-sessuata o bi-sessuata di Adamo, creando Eva. « La separazione — scrive Paracelso — è il più grande mistero dell'essere »⁵¹. Segue, naturalmente, la trasformazione del *Yliaster* in *Cagastrium*: *Il Peccato, La Cacciata*. Sulle pareti laterali vengono rappresentati i tentativi di purificazione, ai quali partecipano gli elementi primari: abbiamo così la purificazione per via della Terra (lo zappare la terra), per via dell'Aria (Caino e Abele)⁵², per via dell'Acqua (Noè). Il sacrificio del Fuoco è

quello di Abramo. Ecco il perché della strana obbedienza al testo biblico e del distacco dalla tradizione iconografica nell'illustrare il sacrificio sull'olocausto: « Abramo — si dice nella Genesi, 22,6 — prese quindi la legna dell'olocausto e la mise addosso a Isacco, suo figlio; prese poi in mano il fuoco e il coltello e s'incamminarono tutt'e due insieme ».

Nella scena del *Sacrificio di Isacco* [9] si fa anche un passo avanti rispetto alle altre sequenze. Abramo sta lui stesso sopra il rogo, insieme ad Isacco. Ciò che viene qui suggerito è pienamente conforme al clima intellettuale cinquecentesco: il Sacrificio non è solo quello di Isacco, ma anche, o forse anche di più, il *Sacrificio di Abramo*. L'interpretazione si giova del rinnovato interesse per le *Epistole* dell'Apostolo Paolo, il quale illustrò la tesi che la vera progenie di Abramo non è quella della carne ma quella della « promessa ». In questo modo il sacrificio di Abramo diventa la sigla del sacrificio dell'Artista in vista dell'Opera⁵³. È assai strano come la ricostruzione del De Tolnay non si sia avvalsa dell'Epistola di San Paolo agli Ebrei, letta e riletta nell'ambiente valdesiano, e che ci offre la chiave della scelta dei soggetti nella fascia superiore. Sembra infatti che il Pontormo fosse al corrente dei problemi ivi dibattuti, riguardanti il problema della Fede, ma senza aderirvi completamente, anzi volendo quasi — a quanto sembra — infirmarli. Ecco il passo relativo ad Abramo: « Per fede 'Abramo messo alla prova, offerse in sacrificio Isacco' ed offriva 'l'unigenito' colui che aveva ricevuto le promesse, al quale era stato detto: 'In Isacco tu avrai una posterità che porterà il tuo nome', persuaso che Iddio è capace di risuscitare anche dai morti; per cui lo riebbe e fu un simbolo » (Ep. agli Ebrei, 11, 17-19).

È senza dubbio un fatto di grande significato che tutte le scene illustrate sulle pareti laterali partono dal commento di San Paolo: « Per fede Abele offerse a Dio un sacrificio migliore di quello di Caino e, grazie ad essa, fu dichiarato giusto, avendo Iddio approvato i doni di lui; anzi, per essa, parla ancora dopo la sua

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Apud C.G. Jung, *cit.*, pp. 503-504.

⁵¹ Paracelse, *Oeuvres complètes de Philippe Aureolus Theophraste Bombast de Hohenheim, dit Paracelse*, trad. fr. G. de Givry, Paris, 1913, I, p. 87.

⁵² Il commento di Paracelso ci dimostra chiaramente come il Sacrificio di Abele sia leggibile in sede ermetica come « fabbricazione del mercurio »: « Tutto ciò che entra in Combustione è Zolfo. Ciò che si leva come fumo è Mercurio. Nulla viene sublimato all'infuori del Mercurio » (*cit.*, p. 160).

⁵³ Per la necessità del sacrificio umano nell'antica tradizione alchemica, vedi M. Eliade, *Forgerons et Alchimistes*, Paris, 1956, pp. 64-65.

morte » (11,4).

« Per fede Noè, ricevuto un responso di avvenimenti che non si potevano ancora prevedere, con pio timore preparò un'arca per la salvezza della sua famiglia. Con la sua fede condannò il mondo e divenne erede della giustizia, che si ottiene mediante la fede » (11, 7).

« Per la fede Mosè, appena nato fu tenuto nascosto per tre mesi dai suoi genitori, perché videro che il fanciullo era bello e non si lasciarono spaventare dall'editto del re.

Per la fede Mosè, fattosi grande ricusò d'esser chiamato figlio della figlia d'un Faraone, preferendo essere maltrattato insieme col popolo d'Iddio piuttosto che aver le gioie temporanee del peccato, avendo stimato gli oltraggi di Cristo una ricchezza superiore ai tesori d'Egitto, perché aveva lo sguardo fisso alla ricompensa. Per la fede abbandonò l'Egitto, senza temere lo sdegno del re: difatti come vedendo Colui che è invisibile, perseverò » (11, 23-27)⁵⁴.

Ma il fatto più degno di attenzione è che il Pontormo non si ferma qui. La sua dimostrazione sembra aver di mira proprio il fatto che la fede sola (al contrario di quanto credessero Michelangiolo, Vittoria Colonna ed il loro ambiente) non basta per la salvezza. Sulle pareti della fascia inferiore sono rappresentati i tentativi di salvezza mediante la fede sola: i tentativi falliti. Sarà la parte inferiore che ci darà la soluzione.

Resta però da fare ancora qualche precisazione sulla figura di Mosè, la quale pur integrandosi come Abramo, Noè, Caino e Abele nei problemi dibattuti nell'Epistola agli Ebrei ricopre anche un particolare significato ermetico. Se Abramo è simbolo del tentativo di salvezza per via del Fuoco, simbolo dell'artista pronto ad ogni sacrificio per la riuscita della sua Opera, Mosè [11] è la sigla dell'Iniziato (« ...colui che parlava con oracoli sopra la terra... » dice San Paolo, Ep. agli Ebrei, 12, 25). Abbiamo già accennato alla tradizione ermetica la quale vedeva in Mosè una controfigura di Ermete Trismegisto. Mosè è colui che, grazie al contatto con la

divinità, può metter in moto l'Opera, come fa Ermete Trismegisto con la sua bacchetta magica.

Per ciò che riguarda i Quattro Evangelisti [8], essi occupano una posizione terminale nell'intento narrativo del Pontormo, così come Adamo al lavoro era la scena iniziale. Vasari diceva collocata « in uno de' canti », vale a dire probabilmente nello spazio della parete destra verso l'angolo con la parete di fondo. Si attira così l'attenzione sul fatto che i tentativi vetero-testamentari di espiazione sono falliti in assenza del mistero di Cristo. In linguaggio ermetico questo significa che nessun *opus* può trasformare il *cagastum* in *yliastr* in assenza delle fasi fondamentali della trasformazione della materia che porta al *lapis*. O, al contrario, che la *Redenzione* è un *Opus*. Si nota così la sovrapposizione dei due livelli ideativi: di quello ermetico e di quello biblico nelle scene della fascia superiore. Ricapitoliamo: *Separatio*, *Caduta dall'Yliaster al Cagastum*, tentativi di *espiazione per via della Terra, dell'Aria, dell'Acqua, del Fuoco* (sacrificio dell'Artista), la presenza del *Grande Iniziato*, momento della *redenzione come opus*. La scena ultima (gli *Evangelisti*) viene anch'essa giustificata nella lettura dell'Epistola agli Ebrei. Si citano infatti, dopo i passi relativi a Mosè, Abramo, Caino e Abele, a mo' di memento, i Vangeli e la promessa della redenzione finale: « Ancora una volta io scuoterò non solo la terra ma anche il cielo » (12,26). Solo che il Pontormo non seguirà più la tradizione del Giudizio Universale, ma si immagina con una chiarezza evidente la *Redenzione come processo ermetico*. La fabbricazione del *Lapis* passa attraverso tre fasi importanti: *putrefactio* (*melanosis-nigredo*), *sublimatio* (*leukosis-albedo*) — che conosce sia la *via umida* sia quella *secca* — e *transmutatio* (*iosis-rubedo*)⁵⁵. Queste tre fasi sono rappresentate simbolicamente nella fascia inferiore.

La *nigredo* è lo stadio in cui tutti gli elementi sono confusi fra di loro, formando il *caos*, la

⁵⁴ L'Epistola agli Ebrei contiene anche riferimenti al peccato degli antenati e alla Redenzione, così come si riflette nei Vangeli. Ma un fatto ancor più degno di nota è che un altro passo della stessa lettera si riferisce ad Abramo: « Per la fede, Abramo, chiamato da Dio, obbedì per partire verso una terra, che doveva ricevere in eredità, e partì senza sapere dove andava » (11, 8). Sembra ora che possiamo indicare nel disegno degli Uffizi 6568 F la illustrazione della *Vocazione di Abramo* a cui l'Epistola fa riferimento (Genesi, 22, 1-2). Abramo sembra impaurito dalla voce che viene dall'alto. Tiene entrambe le braccia sopra il capo come se volesse fuggire alla dura prova. Questa posizione si addice ben poco alla scena del *Sacrificio* e ancor meno a quella della *Benedizione*, come si è pensato. Maturato però il pensiero della decorazione del Coro, Pontormo si decise poi ad illustrare una scena più adatta e cioè il *Sacrificio* stesso.

⁵⁵ Le fasi dell'*Opus* vengono talvolta concepite in un ordine alquanto diverso. Esiste un'altra fase importantissima: la *citrinitas-xanthosis*, talvolta sostituita dalla *viriditas*. Non mancano però le trattazioni alchemiche in cui le due fasi manchino completamente.

massa confusa che riunisce le qualità della *prima materia* [12,13]. In questa fase si evoca il potere che agisce nel fenomeno della morte e la materia diventa di un nero molto nero». La fase della *putrefactio* richiede d'abitudine l'acqua (« l'acqua nostra »). I fatti di cronaca tramandati dai documenti dimostrano che il Pontormo era molto addentro a questi problemi. « Il Pontormo — scrive il Cinelli — diede in un eccesso di melancolia, e per fare al naturale quelle figure del Coro di San Lorenzo state sotto l'acque del Diluvio, teneva i cadaveri ne' trogoli d'acqua per farli così gonfiare, ed appestar dal puzzo tutto il vicinato »⁵⁶. La cosa ci risulta assai più strana se ricordiamo che — a quanto ci dice il Vasari — il Pontormo « fu tanto pauroso della morte, che non voleva non che altro, udirne ragionare, e fuggiva l'aver a incontrare morti »⁵⁷. Sorge così il sospetto che di tutt'altre esperienze si occupava il Pontormo, di quanto non pensasse il Cinelli.

Dopo la fase *nera* si passa a quella *bianca* (*leukosis-albedo*). Il nero essendosi sviluppato fino al limite e l'immobilità essendo completa, il tutto appare come privo di vita, come nel caos primordiale. Ed ecco che nel deserto della morte e delle tenebre si annuncia una luce⁵⁸. È l'inizio del secondo Regime [17, 18]. L'acqua della vita prende la forma dell'acqua della resurrezione. La *sublimazione*, la fase dell'*albedo*, conosce due vie: quella *umida* e quella *secca*. Nella prima « vi si brucia con l'acqua », nella seconda « si lava col fuoco ». A quanto ci risulta il Pontormo sceglie come simbolo della resurrezione la *via umida* dell'*albedo*. Ecco il perché della confusione dei disegni riguardanti la scena della *Resurrezione* con quelli fatti per il *Diluvio*. La *via umida* permette la liberazione del principio della vita dalla *massa confusa*, senza il tramite del fuoco. L'*opera a bianco* (*sublimatio, albedo*) si confonde con una nuova nascita. L'*albedo* — luce, primavera, resurrezione, vita, giorno, ecc. — esprime nello ermetismo lo stato di estasi attiva la quale, grazie ad una rottura ontologica di livello, sospende la condizione umana, rigenera, restituisce la memoria, reintegra l'essere. Si ottiene così la prima trasmutazione ermetica: la *sublimatio*;

la resurrezione. Quando il bianco sorge nella materia dell'*Opus*, la Vita ha vinto la morte, la Terra e le acque divengono Aria. Si resuscita non solo ricevendo un nuovo corpo ma anche un'altra anima⁵⁹.

Ma l'*albedo* si ferma all'inizio della resurrezione, essa opera solo la sublimazione, non però la trasformazione. Essa non è ancora una « vita superiore ». Per accedere a questa vita bisogna aumentare il fuoco (nel caso in cui l'*albedo* seguiva la via secca) o introdurlo (se l'*albedo* seguiva la via umida). In questa fase la corporeità si riduce a qualche cosa di molto sottile; si ottiene la *transmutatio* nelle zone superiori; la resurrezione è totale. È questa la fase dell'identificazione con la forza originale, la reintegrazione sovranaturale⁶⁰.

L'ultima fase, la *rubedo*, viene rappresentata nella decorazione di San Lorenzo nella parte centrale [14]. È la zona dove regna il fuoco. Con ogni probabilità la disposizione di questa zona è quella presupposta dalla Forlani-Tempesti⁶¹. Negli spazi fra finestre e muri laterali si trovavano le due file di ignudi ricordate dal Vasari, « alle quali fanno fine da ogni banda due morti vestiti eccetto le gambe e le braccia, con le quali tengono due torce accese »⁶². Dai disegni rimasti si può anche osservare che il Pontormo escogita queste figure conformandosi alla tradizione ermetica, la quale vede uscire nella fase del fuoco, durante la trasformazione operata dalla *rubedo*, « le salamandri ». La figura di *San Lorenzo sulla graticola* [15] si trovava probabilmente nella parte inferiore, fra le finestre. Il fuoco regna anche qui e forma la base della scena centrale. La figura del Santo patrono è certo uno dei punti obbligati del programma iconografico. Ma non è del tutto certo che il Pontormo fu anche obbligato a rappresentare il Santo sulla graticola, tanto più che nell'iconografia italiana si preferiva ancora a quei tempi la rappresentazione tradizionale del Santo col simbolo del supplizio in mano. Solo nel Cinquecento comincia a farsi strada la crudele scena del martirio, adatta all'ambiente controriformistico: erede celebre di questo inizio cinquecentesco sarà il Bernini nel *San Lorenzo* del Ciclo Borghesiano. Ma il fatto degno di essere sottolineato è che nello stesso tempo

⁵⁶ Vedi Bocchi-Cinelli, *loc. cit.*

⁵⁷ Vasari, VI, p. 289.

⁵⁸ Seguiamo qui la trattazione fatta dall'Evola, *cit.*, p. 131.

⁵⁹ Vedi Evola, *cit.*, p. 164 e Eliade, *cit.*, p. 156.

⁶⁰ Vedi Evola, *cit.*, p. 160.

⁶¹ Vedi sopra nota 21.

⁶² Vasari, VI, p. 286.

la tipologia della morte di San Lorenzo viene usata dalla tradizione ermetica per rappresentare la combustione necessaria alla fabbricazione dell'Ermafrodito alchemico [16]. È molto probabile che il motivo del Santo (ideato dal Pontormo e finito dal Bronzino) seguisse questi intenti, o in ogni caso seguisse la concezione già accertata del martirio come nascita alla vita eterna⁶³: fatto, questo, pienamente conforme al posto già indicato per la figura di San Lorenzo nell'insieme della decorazione del Coro.

Putrefactio, sublimatio, transmutatio sono le tre fasi in cui la materia si trasforma nel *lapis*, così come il *Diluvio*, la *Resurrezione* e l'*Ascensione*, in una successione mai riscontrata prima, trasmutano — nell'ideazione del Pontormo — l'umanità nel *Regno di Cristo*.

La figura del Cristo di San Lorenzo viene così ad essere spiegata nelle sue particolarità. Prima di tutto si spiega perché non si tratta del Cristo-Giudice, d'uopo nella scena del Giudizio. La sua androginità così evidente e la sua posizione così poco conforme ad ogni iconografia tradizionale trovano già la loro spiegazione. Cristo è rappresentato come il *Mercurio dei Filosofi* dei trattati alchemici [3,4]. La posizione che ricorda piuttosto quella della *Orante* paleocristiana o del *Khâ* egizio è la posizione già legiferata dalla tradizione alchemica: « *l'uomo-cosmico-a braccia-levate* » che forma la sigla Y conforme al modello di Ermete di Cilene⁶⁴. Il Cristo in Gloria è il punto finale dell'*Opus* che parte dall'Uno verso il Tutto reintegrato. È il momento in cui l'umanità che procede dalla *separatio* operata dal Padre ritorna nel Figlio con un'anima ed un corpo nuovi, ottenuti attraverso un lungo processo di trasformazioni; è il momento in cui — per ripetere le parole di Pietro Bono — « il padre diventa il figlio ». È questa « la dottrina » che, naturalmente, sfuggiva al Vasari quando considerava lo strano significato di Cristo, Dio Padre e Creazione di Eva. Dal Padre (l'Uno) procede la separazione che porta alla caduta, i tentativi di reintegrazione falliscono in assenza di un susseguirsi simbolico delle fasi di una trasformazione che riporti la molteplicità nel seno dell'unità. La via alla salvezza proposta dal Pontormo è quella della tradizione ermetica. Lo schema secondo il quale si produce questo processo è

un cerchio perfetto. Il punto di partenza (Dio Padre) e quello dell'arrivo (il Cristo-*Lapis*) coincidono. L'idea dell'*Opus* circolare è qui sfruttata nel senso ermetico. L'ideogramma alchemico di « Uno il Tutto » è appunto O, il cerchio: linea o movimento che si compie in se stesso, che ha in se stesso l'inizio e la fine. Questo simbolo — lo ha precisato l'Evola⁶⁵ — esprime l'universo e nello stesso tempo l'*Opus Magnum*. Nello stesso tempo il simbolo O richiude anche l'allusione all'*Ouroboros* e allude al principio ermetico della chiusura.

Il motivo dei putti abbracciati, trascurato da tutte le analisi della decorazione pontormesca, trova ora la sua giusta collocazione simbolica. I putti sono la sigla della *Coniunctio* e dell'*opus* come *ludus puerorum*.

Il Pontormo fu dominato, almeno nei suoi ultimi anni, dalla *tristitia* e dall'*anxietas* proprie del ricercatore del *lapis*. Rileggendo il *Diario*, ci troviamo di fronte ai motivi-chiave dell'etica ermetica. Il Coro di San Lorenzo viene ad ampliare questa immagine di un Pontormo ermetico. La domanda più importante che sorge però a questo punto è la seguente: qual è il significato di tutta questa complicatissima assimilazione dell'ermetismo da parte del nostro e, andando oltre, da parte del Manierismo in generale? Volle forse il Pontormo « congelare » anche lui il mercurio come si disse del Parmigianino⁶⁶? In questo caso forse lo studio della sua opera sarebbe stato compito della storia della parascienza e non della storia dell'arte. A noi interessa in primo luogo il Pontormo come artista. Ma quando arriviamo alla conclusione che la sua ultima opera è stata ideata in chiave ermetica, allora comincia ad interessarci anche l'alchimia. Il Parmigianino « impazzì » per colpa « di quella sua alchimia », il Pontormo perse la testa (o almeno così sembrò al Vasari) « lì dentro », cioè in mezzo alle immagini di San Lorenzo. I vari destini dei primi manieristi sono, in un certo modo, troppo simili l'uno all'altro per non suscitare qualche perplessità. Il rapporto coll'ermetismo è uno dei punti comuni a tutti e perciò urge qualche messa a punto. Tanto più che il fatto va di moda. Una delle spiegazioni più semplici, quella proposta dalla Yates⁶⁷ in sede prettamente religiosa, riguarda l'ermetismo come una via della salvezza che cerca di evitare, anzi, di negare il

⁶³ Vedi L. Réau, *L'iconographie de l'art chrétien*, III/II, Paris, 1958, p. 788.

⁶⁴ Vedi J. Evola, *cit.*, p. 23 e 102.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶⁶ Vasari, V, p. 236.

⁶⁷ Fr. A. Yates, *cit.*, pp. 312-313.

dissidio fra cattolicesimo e protestantesimo. Così sarà la « Riforma egizia » promulgata dal Bruno. Un'altra spiegazione, più adatta ai problemi dell'immagine figurativa, è stata avanzata dagli studiosi d'arte: ultimamente dal Van Lennep in *Art et Alchimie*⁶⁸, da Maurizio Calvesi nell'interessantissimo e per molti versi conclusivo saggio sulla *Melancolia I* di Dürer⁶⁹ e da Maurizio Fagiolo dell'Arco nel libro dedicato al Parmigianino⁷⁰.

Secondo il Van Lennep « tout dans la culture manieriste appelait l'art alchimique (...) L'Alchimie répondait intégralement à la psyché manieriste... ». Lo stesso atteggiamento si può discernere anche nei saggi di G.R. Hocke e soprattutto in quello sulla letteratura del Manierismo, sottointitolato, non a caso, *Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*⁷¹. Ma già in questo momento degli studi sull'ermetismo del Cinquecento si può individuare il grande pericolo di una tale impostazione: la letteratura del Manierismo così come viene studiata dallo Hocke sembra piuttosto una *infra-letteratura* perché infatti non si spiega la ragione ultima del gemellaggio fra arte e alchimia, ma si tenta solo un inventario — che non sarà mai completo — delle forme esteriori e talvolta scendenti di un tale gemellaggio.

Bisogna allora risalire alla radice stessa del fenomeno (tentativo già fatto con qualche risultato positivo, ma anche con molti punti ancora oscuri, dal Fagiolo⁷²), e cercare con la massima lucidità di trovare il perché della passione ermetica del primo Manierismo, che in mancanza di questa spiegazione di fondo rischierebbe di conformarsi più ai gusti occulti dei nostri tempi che alle ragioni stesse dell'epoca.

Bisogna risalire cioè ai fondamenti stessi della crisi del Manierismo in quanto crisi dell'immagine. Lo slittamento dell'immagine a segno, così come fu analizzato dal Brandi⁷³, si mostra la via più aperta ad un'integrazione dei problemi più astrusi della concezione figurativa del Manierismo. « La radice del Manierismo non

sta nella formulazione dell'immagine, dove generalmente si cerca, e neppure nel costituirsi dell'oggetto, ma va indagata ancor prima, all'origine stessa dell'immagine, nel modo di prelazione con cui la coscienza manieristica (per improprio che sia il predicato) si indirizza all'immagine. A questo punto il mistero dell'immagine manieristica non è più un mistero. Il Manierismo individua la particolare alterazione del processo creativo per cui l'immagine aspira alla figuratività del segno invece che alla sostanziale figuratività dell'immagine (...) Il segno è assunto non già nella sua essenza di tramite di comunicazione, ma nella figuratività accessoria che sviluppa o è incaricato di sviluppare ».

La disperata incomunicabilità e l'esasperazione formale dei primi manieristi non può prescindere da questo stato di cose. La pittura per il Pontormo sarà allora davvero « panno acotonato dello inferno »⁷⁴ e le ricerche pittoriche saranno « piuttosto fastidi di mente che aumento di vita »⁷⁵! La ricerca, lo sperimentalismo⁷⁶ sono senz'altro cardini della cultura manieristica. Si mira ad una perfezione disperata che in margine all'immagine tenta l'assorbimento della ragione significante. L'immaginazione stessa viene sottoposta ad un lambiccato processo di sublimazione che verte a recuperare l'unità di una coscienza scissa, frantumata quasi in un gioco di specchi. Questa ricerca del significato attraverso l'immagine trapassa la forma — e non si poteva altrimenti — per diventare una ricerca del Grande Significato: dell'Arte, dell'Uomo, dell'Esistenza. Ed è appunto il dibattito e la ricerca⁷⁷, e non la soluzione, ciò che ci consegnano i manieristi. E la soluzione (o una soluzione) manca perché d'ora in poi per più decenni — lo ha scritto già il Foucault — « le tableau des signes sera l'image des choses »⁷⁸.

L'appello all'ermetismo sarà allora più di un incidente: sarà una fatalità. Una fatalità dovuta ad una disperata e umana, troppo umana, ricerca di salvezza. Solo che invece di offrire

⁶⁸ J. Van Lennep, *Art et Alchimie. Etude de l'Iconographie Hermétique et de ses influences*, Bruxelles, 1966.

⁶⁹ M. Calvesi, *A noir (Melancolia I)*, Storia dell'Arte, 1/2, 1969, pp. 37-95.

⁷⁰ M. Fagiolo dell'Arco, *loc. cit.*

⁷¹ G.R. Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg, 1959. Lo stesso atteggiamento vale anche per il libro dedicato dallo Hocke alle arti figurative: *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957.

⁷² M. Fagiolo dell'Arco, *passim*.

⁷³ C. Brandi, *Segno e Immagine*, Milano, 1960, p. 79 ss.

⁷⁴ B. Varchi, *Opere*, Trieste, 1859, p. 615.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Vedi M. Fagiolo dell'Arco, *cit.*, p. 73 ss.

⁷⁷ Vedi G.C. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, III, Firenze, 1968, p. 3 ss.

⁷⁸ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, 1966, p. 80.

la salvezza, l'alchimia non fece altro che accelerare la caduta della « Maniera ».

Sono stati necessari questi riepiloghi per poter precisare un fatto che ci sembra della massima importanza. L'alchimia non fu il motore della sublimazione figurativa del Parmigianino⁷⁹ o del Pontormo o del Beccafumi. Ma l'alchimia fu *assimilata* nella sua processualità ideale, *perché* all'immaginazione manieristica urgeva un appoggio simbolico, o anzi ideologico.

L'Alchimia era l'*Ars Regia*. La *vera imaginatio* dell'alchimista, concetto fondamentale dell'ermetismo, mira a *formare* la materia attraverso « l'illusione ». Insieme alla trasmutazione della materia si avverte la trasformazione dell'artista. Anzi — come lo Jung dimostrò magistralmente — l'alchimia è in primo luogo un processo di « individuazione »⁸⁰. Non a caso l'*opus* sta sotto il segno di Narciso⁸¹. Esso pone il problema di un perpetuo specchiamento in cui l'immagine e quello che immagina, pur significandosi a vicenda, non possono fondersi se non nel trapasso assoluto nel nulla.

L'assorbimento delle fasi alchemiche al livello della sostanza simbolica dell'opera aveva allora il significato di una « tavola di segni » che rispecchiano, « danno in immagine » proprio il tormento di una coscienza frantumata. Questo non significa per niente che l'arte manieristica trovi le sue origini nell'alchimia: anzi, essa vi trova la sua conferma: vi si specchia. E quan-

do uno s'innamora dell'alchimia, allora lascia l'arte per sempre — così fece, a quanto pare, il Parmigianino. L'alchimia gioca il ruolo che fu sempre suo: quello di modello simbolico di un travaglio che dalla materia porta alla forma compiuta, coinvolgendo in questo processo anche la dialettica della coscienza dell'artefice. All'alchimia si richiamano in certi tempi l'arte del ferraiolo, quella del fornaiolo, quella del medico e così via. Il fatto che ad un certo momento l'arte figurativa stessa si apre, anzi si rivolge all'alchimia sottolinea appunto questa funzione di simbolo che aveva l'*Ars Regia*. Parlare allora di uno stile alchemico dei primi manieristi, come conseguenza diretta dell'influsso ermetico, ci sembra assai pericoloso. E questo perché la storia formale dell'immagine manieristica ha tutt'altre giustificazioni.

Esiste uno « stile alchemico »⁸², solo metaforicamente parlando. Ed è questo uno stile che trova la sua origine nello sforzo di recuperare una perfezione formale nel travaglio su un'immagine che immagine non è più.

Il grande *Athanasius* di San Lorenzo sembra proprio il frutto di questo dramma — di alto livello, è vero — del dramma cioè della coscienza dell'artista circa la propria incapacità di superare la crisi dell'immagine, dell'incapacità di accedere ad un altro tipo, forse più adeguato, più autentico, di salvezza⁸³.

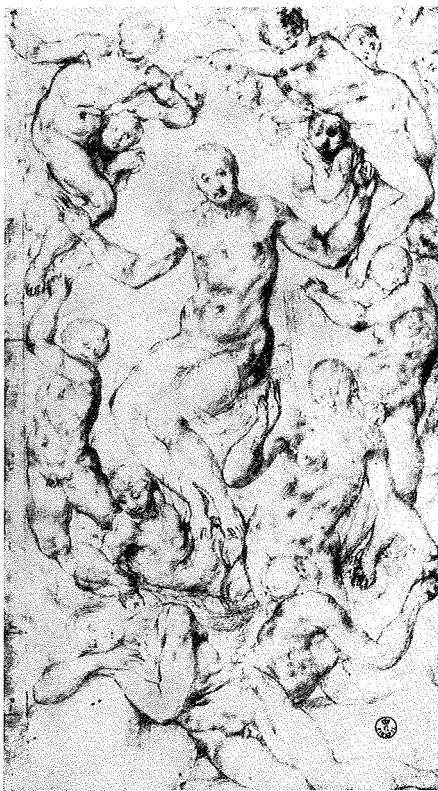
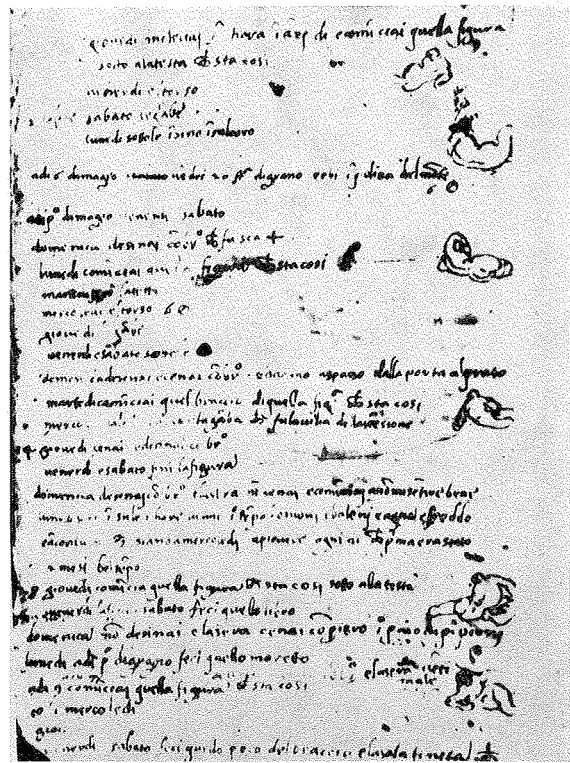
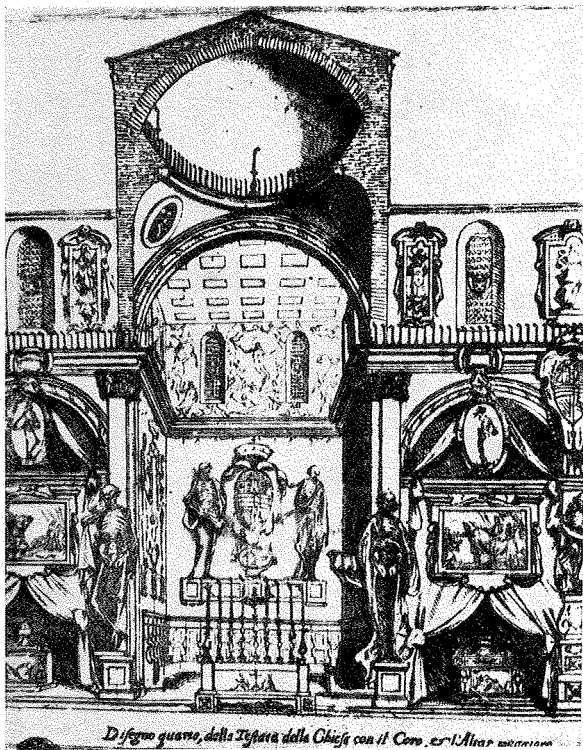
⁷⁹ Così sembra postulare il Fagiolo dell'Arco, *passim*.

⁸⁰ C. G. Jung, *passim*.

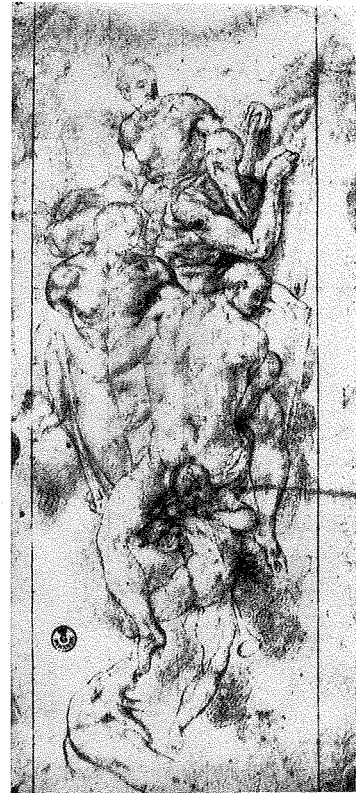
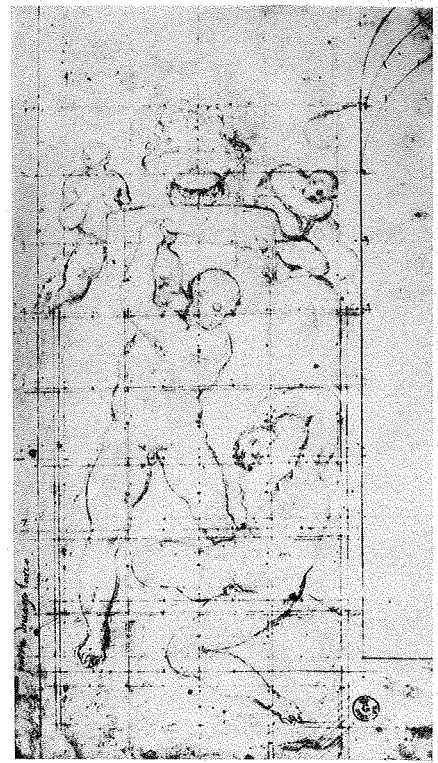
⁸¹ Cf. J. Evola, *cit.*, p. 201.

⁸² Vedi M. Fagiolo dell'Arco, *cit.*, p. 73 ss.

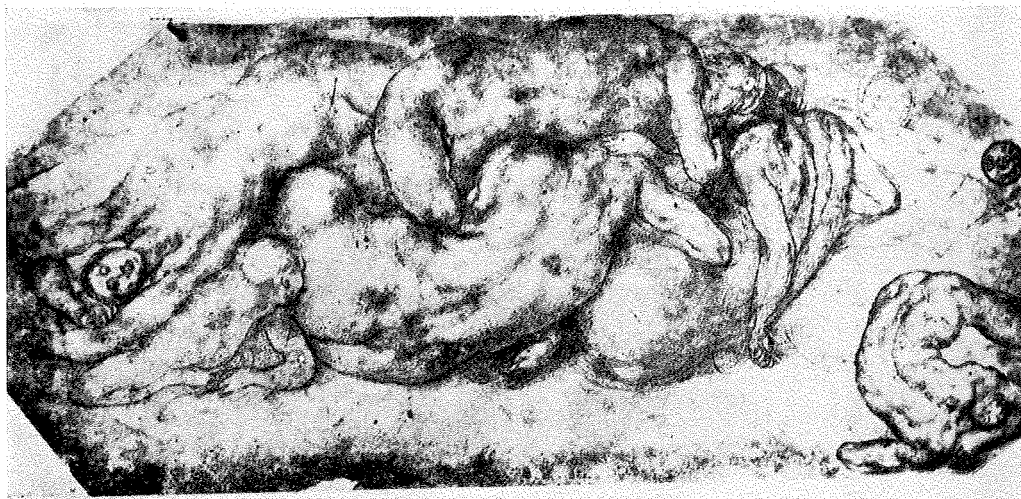
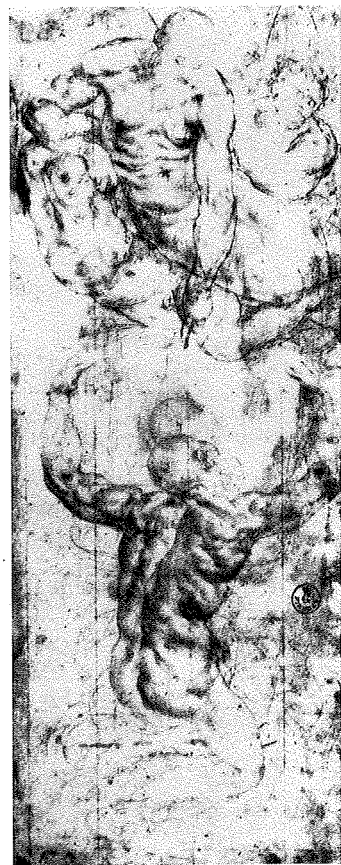
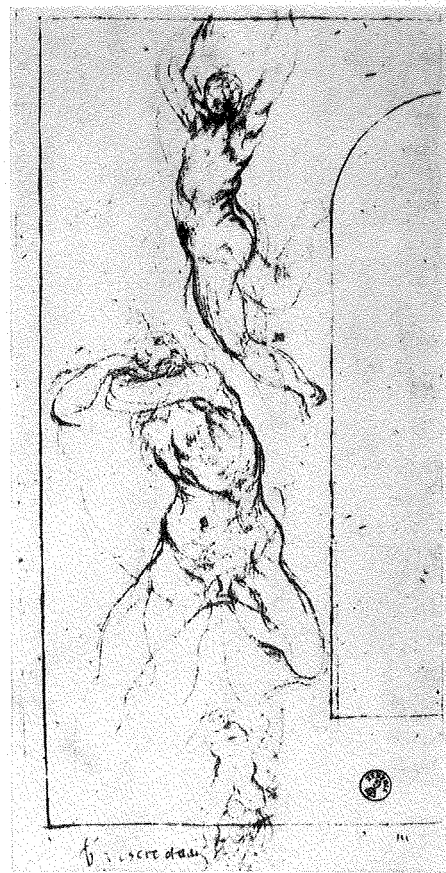
⁸³ Questo articolo era già consegnato alla stampa quando sono arrivato a conoscenza di due recenti contributi riguardanti l'iconografia dell'ultima opera pontormesca: quello di Eva Petrovà, *Pontormovy Fresky v chòru San Lorenza. Rekonstrukce znièného díla*, Umění, 19, 1971, 4, pp. 321-357 e quello di Raffaella Corti, *Pontormo a San Lorenzo: un episodio figurativo dello "spiritualismo" italiano*, Ricerche di Storia dell'Arte, 6, 1977, pp. 5-36. Debbo ringraziare il professor Jan Bialostocki per avere attirato la mia attenzione sull'articolo della Petrovà. Eva Petrovà (vedi specialmente pp. 331-351) legge la decorazione di San Lorenzo in chiave dantesca. Per arrivare a un programma coerente la studiosa si vede però costretta a negare l'ordine delle scene già chiarito dalla Cox Rearick: nello spazio tra finestre e muro di fondo della parte destra introduce la scena della *Vittoria di David su Golia* spostando i *Quattro Evangelisti* (disegno Uffizi 6750 F) nella fascia inferiore, parete centrale. Il fatto desta, certamente, qualche perplessità. Prima di tutto i *Quattro Evangelisti* non sono — come sostiene la studiosa — l'unica scena collocata in alto che abbia un senso verticale. I disegni con *Mosè* (Uffizi 6749 Fr e 6508), scena che faceva probabilmente da *pendant* ai *Quattro Evangelisti*, hanno la stessa impostazione. L'identificazione del disegno degli Uffizi 6568 F con la scena della *Vittoria di David su Golia*, scena nella quale culminerebbe il discorso dantesco del Pontormo, è alquanto arbitraria. Nessun documento menziona una scena simile. Il tanto discusso disegno degli Uffizi è poi realizzato su due piani distinti: un David che vola sarebbe, certo, un'invenzione assai spinta per lo stesso Pontormo. Fra le osservazioni della Petrovà dobbiamo pur rilevare la concordanza dantesca (e biblica) dell'alleanza fra Creazione di Eva e Cristo in Gloria (cf. Dante, Paradiso, XIII). Il contributo della Corti continua l'interpretazione riformistico-valdesiana sulla linea De Tolnay-Forster. Le pagine più interessanti sono forse quelle riguardanti la personalità di Pier Francesco Ricci, maggiordomo del Duca, priore di San Lorenzo e quasi committente del Pontormo. Il fatto che il Ricci era in possesso di un libro di ispirazione valdesiana (l'anonimo *Beneficio di Cristo*, Venezia, 1543) non è però un fatto di tale importanza da ritenere subito che il Pontormo vi trovasse la sua ispirazione. Probabilmente il Ricci aveva più di un libro! Il fatto che Pontormo fosse al corrente delle dispute religiose del tempo risulta peraltro chiaro dal riferimento alle *Epistole* di San Paolo. Il Ricci era forse uno di quei « dotti e letterati » ricordati dal Vasari. Egli cadde in disgrazia « de falso crimine accusatus » (vedi Corti, pp. 12-13) e « dopo aver vissuto pazzo molti anni era morto... ». Riteniamo



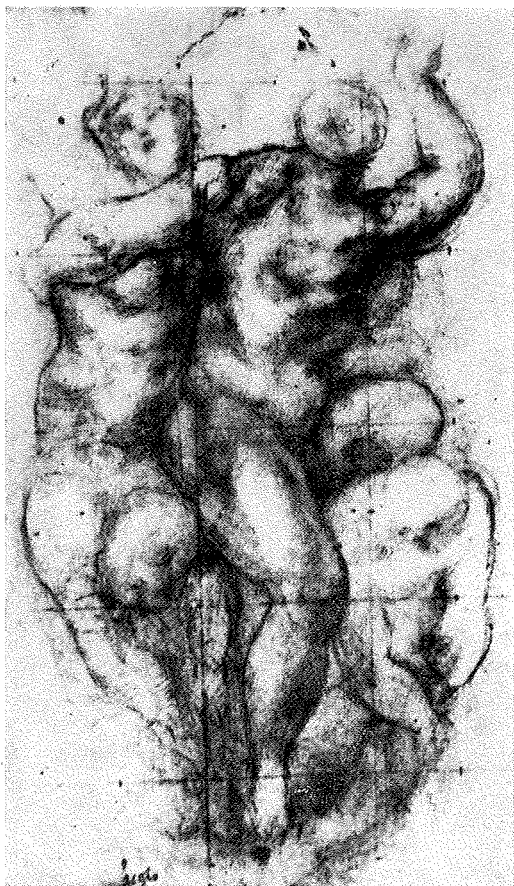
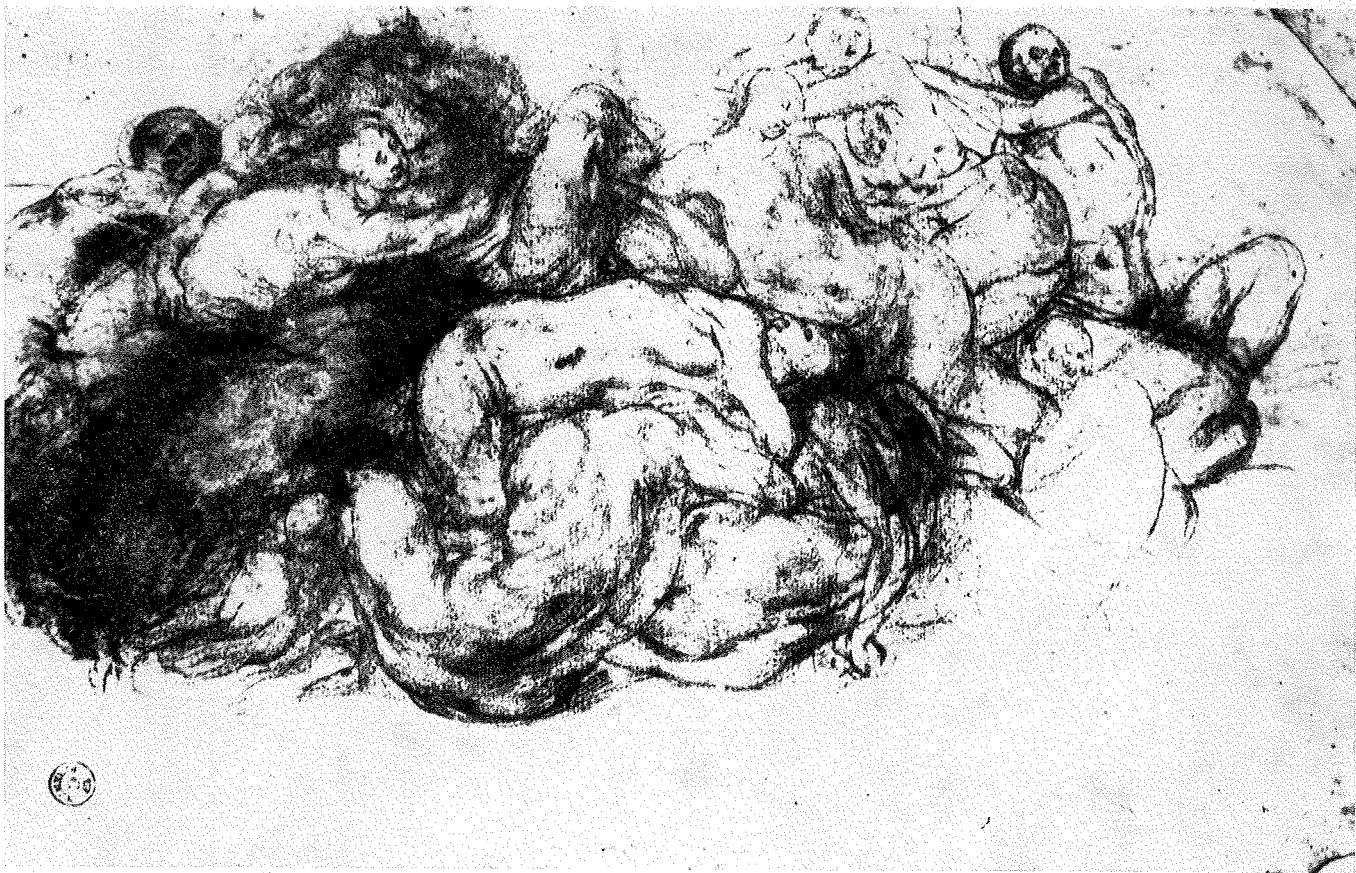
1. Autore ignoto, *Il coro di San Lorenzo di Firenze nel 1598*. Vienna, Albertina.
2. *Pagina del Diario del Pontormo* (fol. 13). Firenze, Biblioteca Nazionale, Misc. Magliabechiana, Cat. VVV, 1490.
3. I. Pontormo, *Studio per il Cristo in gloria e Creazione di Eva*, c. 1546-1550. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6609 F.
4. Autore ignoto, *Il Mercurio dei Filosofi*, pagina della *Turba philosophorum*, 25, XXXIV, sec. XVI. Parigi, Bibliothèque Nationale.



5. I. Pontormo, *Studio per Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso*. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6715 F.
6. I. Pontormo, *Studio per il Sacrificio di Caino ed uccisione di Abele*. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6739 F.
7. I. Pontormo, *Studio per Adamo ed Eva al lavoro*. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6615 F.
8. I. Pontormo, *Studio per I Quattro Evangelisti*. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6750 F.

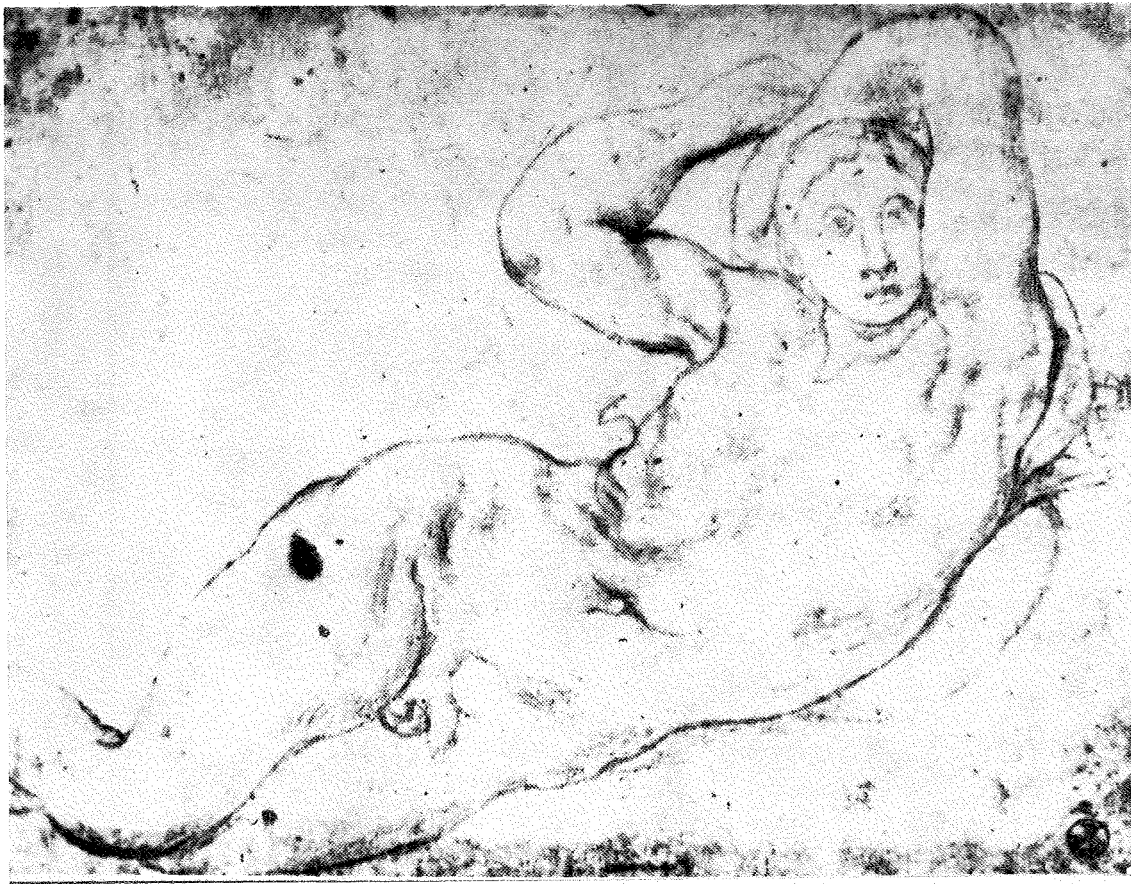


9. I. Pontormo, *Studio per il Sacrificio di Abramo*. Bergamo, Accademia Carrara, n. 2367.
10. I. Pontormo, *Studio per la vocazione di Abramo*. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6568 F.
11. I. Pontormo, *Studio per Mosè che riceve le tavole della legge*. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6749 F.
12. I. Pontormo, *Studio per il Diluvio*. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6753 F.



13. I. Pontormo, *Studio per il Diluvio*.
Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi,
6754 F r.

14. I. Pontormo *Studio per l'Ascensione
delle Anime al Cielo*. Venezia, Gallerie del-
l'Accademia, n. 550.



Hermaphroditus mortuo similis, in tenebris jacens, igne indiget.



EPIGRAMMA XXXIII.

Ille biceps gemini sexus, en funeris instar
 Apparet, postquam est humiditatis inops:
 Ne tenebrosa si conditur, indiget igne,
 Hunc illi praestes, & modò vita redit.
 Omnis in igne latet lapidis vis, omnis in auro
 Sulfuris, argento Mercurii vigor est.

15. I. Pontorno, *Studio per il Martirio di San Lorenzo*. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6560 F.

16. Autore ignoto, *La combustione dello Ermafrodito*, pagina dallo *Scrutinium Chymicum*, 1687, Francoforte.



17. I. Pontormo, *Studio per la Resurrezione* (?). Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 17411 F r.

18. I. Pontormo, *Studio per la Resurrezione*. Firenze, Gabinetto dei disegni degli Uffizi, 6528 F r.

