

Tiranno o difensore della libertà? L'enigma dell'«Alabardiere»

Due tesi a confronto

La storia dell'arte offre infiniti esempi di opere – dipinti, sculture o anche edifici – che nel corso dei secoli, mutando le circostanze politiche che ne avevano determinato la realizzazione, si sono docilmente prestate a soddisfare le esigenze celebrative di un nuovo padrone, cambiando il proprio messaggio politico originario con qualche semplice accorgimento di modesta spesa, come la sostituzione di un'iscrizione, l'abrasione (o l'aggiunta) di uno stemma o di qualche altro particolare. Che poi questi ribaltamenti investissero solo la superficie iconografica, che è propria del messaggio politico, senza intaccare la sostanza ideologica espressa dalla componente più strettamente stilistica dell'opera, è materia di una riflessione che ci porterebbe lontano, implicando una distinzione tra messaggio politico e messaggio ideologico che ho abbozzato altrove¹, ma sulla quale sono tornato anche nella premessa di questo libro.

Il caso di «ribaltone politico» di cui mi accingo a parlare in questa occasione è però di natura ben diversa da quelli che evocavo poc'anzi e, contrariamente ad essi, è tutt'altro che frequente, se non addirittura unico. In esso, infatti, il ribaltamento di segno non è stato prodotto «a monte», su impulso di un committente subentrato a quello originario, ma «a valle», in fase di ricezione dell'opera stessa. In altre parole, non c'è dubbio che l'opera in questione, che poi altro non è che il celeberrimo *Ritratto d'alabardiere* del Pontormo conservato nel Getty Museum di Los Angeles (fig. 1 e tav. I), contenesse fin dall'origine un proprio preciso messaggio politico che è rimasto inalterato nel corso dei secoli. Ma il problema è che «a valle», ovvero in epoca moderna, in fase d'interpretazione, la critica d'arte si è polarizzata attorno a due differenti ipotesi di identificazione del personaggio effigiato, da cui scaturiscono due interpretazioni in chiave politica del dipinto che non si limitano ad essere semplicemente diverse, ma si configurano addirittura come diametralmente opposte. Tanto opposte da in-

durre a formulare la sconcertante alternativa che ho sintetizzato nel titolo di questo capitolo. Ovvero: chi è l'alabardiere ritratto dal Pontormo? Un intrepido difensore della libertà, oppure un giovane tiranno che quella libertà si appresta a bandire per sempre, instaurando il proprio potere assoluto?

Ma usciamo dal generico e diamo fin d'ora una precisa identità – o meglio – una precisa, ma doppia e alternativa identità all'*Alabardiere*, che continueremo a denominare così in base ad una consolidata tradizione, anche se ormai sappiamo che l'arma impugnata dall'effigiato è una picca e non un'alabarda. Chi è dunque questo elegante giovinetto dalla posa spavalda e dal volto fiero, ma che si direbbe sfiorato dall'ala della malinconia e sembra cercare in noi, oppure lontano, nel vuoto, la risposta a una muta interrogazione sul proprio incerto futuro? È il giovane Francesco Guardi che, in una Firenze assediata dalle forze imperiali venute a restaurare il potere mediceo sulla città, si è fatto ritrarre in veste di strenuo difensore della libertà repubblicana? Oppure è il giovane Cosimo de' Medici, figlio di Giovanni dalle Bande Nere, che dalla non esaltante condizione di rampollo di un ramo secondario della dinastia medicea fu inaspettatamente issato sulla ribalta della storia dall'assassinio del duca Alessandro, suo cugino, perpetrato da Lorenzaccio, un altro membro di quel casato, atteggiatosi senza fortuna a novello Bruto?

Va da sé che le due diverse identificazioni comporterebbero anche due diverse cronologie del dipinto. Nel caso si tratti di Francesco Guardi, il quadro sarebbe stato eseguito tra l'autunno del 1529 e l'estate del 1530, ovvero nei dieci mesi scarsi di orgogliosa resistenza della Firenze repubblicana all'assedio delle truppe imperiali e filomedicee di Carlo V. Se invece il personaggio effigiato è Cosimo de' Medici, la data di esecuzione del dipinto cadrebbe qualche anno più tardi, e più precisamente poco dopo l'agosto del 1537, quando il giovane orfano di Giovanni dalle Bande Nere aveva diciotto anni ed era fresco reduce dalla vittoria nella decisiva battaglia di Montemurlo, con la quale si era definitivamente sbarazzato della coalizione filorepubblicana, capeggiata da Filippo Strozzi e appoggiata dalla Francia. In questo caso, dunque, non si tratterebbe dell'effigie di un difensore della libertà repubblicana, ma al contrario, di quella di un giovane trionfatore, che avendo ormai sgombrato il campo dai suoi più temibili avversari, si avvia ad imporre il proprio principato senza troppi condizionamenti. Salvo, ovviamente, pagare il pesante tributo di un sostanziale vassallaggio all'imperatore Carlo V, grazie alla cui costante protezione Cosimo riuscirà a realizzare, in tempi abbastanza rapidi, la trasformazione dell'intera Toscana in un feudo dinastico forgiato sul modello dello Stato assoluto.

Tiranno o difensore della libertà? Dichiaro fin d'ora che di fronte a quest'alternativa secca non ho intenzione di comportarmi pilatescamente, ma

prenderò decisamente partito per uno dei due corni del dilemma, ovvero per l'identificazione dell'*Alabardiere* con il giovane Cosimo. Cercherò di avvalorare questa convinzione – che del resto non è solo mia, ma che anzi, fino a pochi anni fa, era di gran lunga prevalente tra gli studiosi del Pontormo – con una serie di osservazioni che esporrò per punti successivi e che costituiscono molto più che un mazzetto di reversibili indizi, come sostiene chi si è schierato per la tesi opposta. Si tratta invece, a mio parere, di un così saldo e convergente intreccio di argomenti probanti sia da un punto di vista storico-documentario, che sul piano dell'interpretazione iconografica, della seriazione cronologico-stilistica e perfino della somiglianza fisionomica, da lasciar davvero poco spazio a quello che in termini processuali viene definito un «ragionevole dubbio». Anzi, sarei tentato di dire che di spazio, in effetti, non ne lasciano punto.

Molti di questi argomenti non sono farina del mio sacco, ma sono stati già avanzati da altri studiosi, quali ad esempio il Keutner, autore di una scoperta documentaria davvero decisiva, e poi da altri ancora, ma in particolare da Janet Cox-Rearick, che ne raccolse un buon numero in una pub-



Fig. 1. Pontormo,
Ritratto d'alabardiere,
Los Angeles,
The J. Paul Getty
Museum.

blicazione uscita in occasione dell'asta newyorkese del 1989, quando l'*Alabardiere* fu acquistato dal Getty Museum². L'asta ebbe, come si ricorderà, una risonanza eccezionale, come eccezionale fu il prezzo spuntato dal quadro, che era stato acquistato dalla famiglia Stillman di New York nel 1914 e, pur restando di proprietà di quella famiglia, era stato a lungo esposto prima nel Fogg Art Museum di Cambridge (Mass.) e poi nella Frick Collection di New York. Il Getty Museum se lo aggiudicò per la clamorosa somma di 35.000 dollari, che è restata a lungo la maggiore pagata per un *Old Master*. Del resto, come dichiarava orgogliosamente il comunicato stampa del Getty che tuttora conservo, si trattava di quello che era unanimemente ritenuto «the most important Old Master painting still in private hands in the United States», che in tal modo diveniva «the Museum's most distinguished Renaissance painting». Né a tutt'oggi l'eco di quell'entusiasmo si è spenta, come dimostrano le copertine dei cataloghi e le *brochures* del Getty, in cui campeggia l'icona del nostro *Alabardiere*, divenuta una sorta di logo ufficiale del museo californiano.

Agli argomenti già raccolti dalla Cox-Rearick – che esporrò in forma necessariamente sintetica, rinviando al suo libretto per chi desiderasse più analitiche informazioni – ne aggiungerò altri che costituiscono il mio specifico contributo alla questione. Ma prima di accingermi ad esporre la mia tesi, mi corre l'obbligo di dar conto di quella opposta, che dopo un periodo di sostanziale eclisse è stata rilanciata di recente da due studiosi di prim'ordine: Luciano Berti, che non aveva mai smesso di sostenerla nella sua lunga militanza di studioso del Pontormo³, e soprattutto Elisabeth Cropper, cui si deve un elegante libretto monografico, pubblicato qualche anno fa proprio dal Getty Museum⁴, in cui la tesi che l'*Alabardiere* rappresenti Francesco Guardi, difensore della repubblica fiorentina, è sostenuta con gran dovizia di argomentazioni, che traggono spunto anche da nuove ricerche storico-documentarie.

Ma per quanto dotti e ingegnosi, i ragionamenti di Luciano Berti e della Cropper cozzano, a mio giudizio, contro il muro di evidenze che avvalorano l'identificazione con il giovane Cosimo, tanto da insinuare il dubbio che chi li sostiene subisca una sorta di «condizionamento ideologico» del tutto inconsapevole, ma di cui la Cropper stessa accenna in un passo del suo libretto. Dopo aver infatti ricordato come certe frasi scritte all'indomani della prima guerra mondiale da chi conìò per il quadro il titolo di *Ritratto dell'alabardiere* sembrano proiettare sul fiero ragazzo in armi dipinto dal Pontormo sentimenti di ammirazione suscitati da tutti quei giovani che da poco avevano sfidato la morte per difendere la patria⁵, la Cropper insinua il dubbio che anche nell'attaccamento di Berti alla tesi dell'*Alabardiere* difensore della libertà possa esservi un granello di inconsapevole identificazione con le figure dei partigiani durante la seconda guerra mondiale⁶.

Non sembri fuori luogo questo interrogarsi sull'eventuale retroterra ideologico-politico non solo degli artisti e delle opere d'arte, ma anche di chi, come noi, si sforza in tutta buona fede di indagarne ogni risvolto. Nel caso specifico, però, io sospetto che una simile insistenza sul significato «libertario» dell'*Alabardiere*, più che da un'ingenua proiezione di una privata scelta di campo di tipo schiettamente politico, derivi da una radicata convinzione che le opere più rappresentative di un artista così sperimentale ed insofferente nei confronti delle regole costituite quale fu il Pontormo debbano necessariamente riflettere committenze che sono ritenute, a torto o a ragione, di analogo segno ideologico⁷.

Ma veniamo finalmente agli argomenti addotti a sostegno delle due tesi in campo. L'ipotesi Francesco Guardi fu la prima ad affacciarsi quando, negli anni '20, Hermann Voss attribuì per primo il dipinto al Pontormo. L'identificazione era infatti prepotentemente suggerita da questo passo della *Vita* vasariana del Pontormo:

Ritrasse similmente nel tempo dell'assedio di Fiorenza, Francesco Guardi in abito da soldato, che fu opera bellissima: e nel coperchio poi di questo quadro, Bronzino dipinse Pigmalione che fa orazione a Venere, perché la sua statua, ricevendo lo spirito, s'avviva e divenga di carne e d'ossa⁸.

Tutto, in effetti, congiurava a favore di quest'ipotesi dell'*Alabardiere*-Francesco Guardi, perfino quella definizione vasariana di «opera bellissima», che si attagliava perfettamente al singolare fascino del quadro, apparentandolo a quelli che erano – e sono tuttora – considerati fra i più alti capolavori dell'artista: la pala con la *Pietà* della Cappella Capponi in Santa Felicità, databile con certezza tra il 1525 e il 1528, e quella con la *Visita* della pieve di Carmignano, da tutti considerata cronologicamente vicinissima alla prima. Anche la seriazione cronologica del catalogo pontormesco, dunque, sembrava militare a favore dell'identificazione con un dipinto eseguito nei mesi dell'assedio.

Per la verità un campanello d'allarme era subito risuonato e riguardava quel «coperchio» (o «coperta» che dir si voglia), attribuito da Vasari al Bronzino, allievo prediletto del Pontormo, e che è stato da tempo inequivocabilmente identificato con una tavola rappresentante *Pigmalione e Galatea* attualmente conservata agli Uffizi (tav. II). Mentre infatti l'*Alabardiere* misura cm 92 x 72, questo coperchio misura solo cm 81 x 63, ed anzi pare che tali misure debbano essere decurtate di qualcosa, giacché la tavola del Bronzino sarebbe stata lievemente ingrandita nel 1984, quando fu esibita in una mostra⁹. Fin dal '22, sulla base di questa incongruenza dimensionale, Mather aveva respinto l'identificazione dell'*Alabardiere* con il *Francesco Guardi in abito da soldato*, giudicando perduto (come ritengo

anch'io) il ritratto menzionato da Vasari, di cui invece è giunto fino a noi il coperchio, sul quale il Bronzino ha rappresentato un tema iconografico che probabilmente allude ad un legame amoroso dell'effigiato.

Sebbene i pochissimi ritratti provvisti di «coperta» che possediamo incoraggino a ipotizzare che il supporto su cui veniva rappresentata l'effigie dovesse essere di dimensioni inferiori e non superiori a quelle del proprio rimovibile coperchio¹⁰, occorre in effetti ammettere che ai fini della corretta identificazione del nostro quadro la questione dell'incongruenza dimensionale tra «coperta» e ritratto è argomento controverso e controvertibile, anche perché neppure le misure attuali dell'*Alabardiere* coincidono con sicurezza con quelle originarie, avendo il dipinto Getty subito non poche vicissitudini, tra cui anche un traumatico trasporto da tavola su tela nel corso del XIX secolo.

Un inventario del 1612

La questione dell'identificazione dell'effigiato rimase comunque, per così dire, in sospeso, finché nel 1959 Herbert Keutner, con un articolo in cui rese noto un inventario risalente al 1612 della collezione fiorentina di Riccardo Romolo Riccardi¹¹, introdusse un nuovo e determinante elemento che venne a cambiare tutte le carte in tavola. Nell'inventario, infatti, sono enumerati tutti i dipinti che il Riccardi, alla sua morte, lasciò in eredità al nipote, ed in particolare quelli conservati nella Villa di Valfonda o Gualfonda, ora non più esistente, che era stata acquistata da Riccardo Romolo Riccardi nel 1598¹². In particolare, nella prima stanza terrena del Casino di Valfonda erano conservati, tra l'altro, ben «ventidue ritratti di Casa Medici», assieme ad altri quadri e a «sedici teste di Uomini Illustri». Tra i tanti ritratti di esponenti della famiglia Medici, l'inventario descrive inequivocabilmente, appeso ad una delle quindici lunette della sala, il nostro *Alabardiere*, che l'estensore identifica in modo altrettanto inequivocabile come effigie del duca Cosimo «quand'era giovanetto». Meno perentoria, ma comunque suggerita anch'essa da chi ha compilato l'inventario, è invece l'attribuzione del nostro quadro al Pontormo. Ma ecco il testo preciso dell'importante documento:

Alla nona lunetta. Un ritratto della stessa grandezza si crede di mano di detto Jacopo [il Pontormo], dell'Ecc.mo duca Cosimo quand'era giovanetto, con calze rosse, e berretta rossa, et una picca, in mano con arme a' canto [la spada], e giubbone bianco, e collana al collo con ornamento dorato bellissimo.

Se aggiungiamo che nell'indagare sulle origini dell'*Alabardiere* la storiografia moderna era risalita al 1810, quando il quadro era comparso nel

catalogo parigino di vendita della collezione Le Brun, dove si faceva esplicito riferimento ad una precedente provenienza da Palazzo Riccardi a Firenze, il cerchio, evidentemente, si chiudeva¹³.

Ma le novità dell'inventario pubblicato da Keutner non finivano qui, perché almeno altri due ritratti della raccolta Riccardi interessano direttamente la vicenda del nostro *Alabardiere*. Uno è un altro *Ritratto del giovane Cosimo*, analogo a quello Getty nella posa, ma senza la picca, con vesti ed accessori diversi, oltre che ambientato in un interno invece che dinanzi al bastione di una fortezza. Era appeso nell'undecima lunetta della sala terrena del Casino di Valfonda, e così lo descrive l'inventario:

Un ritratto conforme agli altri ritratti dell'altre lunette, si crede di mano di Jacopo da Pontormo con berrettino in testa, penna bianca et arme a' canto con saio [vestito scuro] dell'Ecc.mo Duca Cosimo con ornamento.

Anche questo secondo ritratto noi lo conosciamo (fig. 2): è oggi nella collezione di Barbara Piasecka Johnson a Princeton e non c'è dubbio, a mio avviso, che si tratti di un'altra effigie del giovane Cosimo, anche se mi sembra più prudente attribuire il dipinto ad un allievo del Pontormo, piuttosto che alla mano del maestro. Va comunque detto che il quadro appare aver subito danni e ridipinture tali da rendere difficile un pronunciamento perentorio su chi possa esserne l'autore¹⁴.

Ma ancor più importante di questa seconda effigie del giovane duca è un terzo ritratto che l'inventario descrive come appeso nella terza lunetta della sala. Si trattava di «Un quadro di braccia uno e mezzo della Signora Donna Maria Medici con una puttina per mano di Jacopo da Pontormo». Ebbene, anche questo quadro è giunto fino a noi: appartiene alle raccolte della Walters Art Gallery di Baltimora, dov'è regolarmente attribuito al Pontormo (fig. 3). Le sue misure (cm 88 x 72) corrispondono sia a quelle riportate nell'inventario Riccardi sia a quelle dell'*Alabardiere* Getty (che è alto quattro centimetri di più), e rappresenta Maria Salviati, madre di Cosimo e moglie di Giovanni dalle Bande Nere. La donna indossa un abito ed un velo vedovile, tiene nella mano sinistra una medaglia e intreccia la mano destra a quella di un bambino effigiato a mezzo busto, che l'estensore dell'inventario ha interpretato come una «puttina». Ma su questa presunta bimba e su come debba essere interpretato questo ritratto torneremo in seguito. Per ora ci basti dire che la sua esistenza e il fatto che l'inventario Riccardi lo menzioni accanto al *Ritratto del giovane duca Cosimo che impugna una picca*, ha consentito a Keutner, e di conseguenza a noi, di riallacciare l'*Alabardiere* ad una citazione della *Vita* vasariana del Pontormo diversa da quella relativa al *Ritratto di Francesco Guardi in abito da soldato*. Da quest'altro passo vasariano, infatti, si deducono le precise circo-



Fig. 2. Pittore della cerchia del Pontorno,
Ritratto di giovane, Princeton, Barbara
Piasecka Johnson Foundation.



Fig. 3. Pontormo, *Ritratto di Maria Salviati con un bambino*, Baltimore, Walters Art Gallery.

stanze in cui, a giudizio del Keutner (e mio), furono eseguiti i due ritratti – l'*Alabardiere* Getty e il *Ritratto di Maria Salviati* della Walters – che vanno considerati quasi alla stregua di *pendants*. Noi riteniamo che la loro esecuzione risalgia alla seconda metà dell'anno 1537, allorché Cosimo, reduce dalla vittoriosa battaglia di Montemurlo, che si svolse nella notte tra il 31 luglio e il primo agosto, commissionò al Pontormo la decorazione ad affresco di una loggia nella Villa di Castello, residenza cara al giovane duca e dove sua madre dimorava abitualmente. Ecco dunque cosa scrive Vasari a proposito dell'attività del Pontormo a Castello:

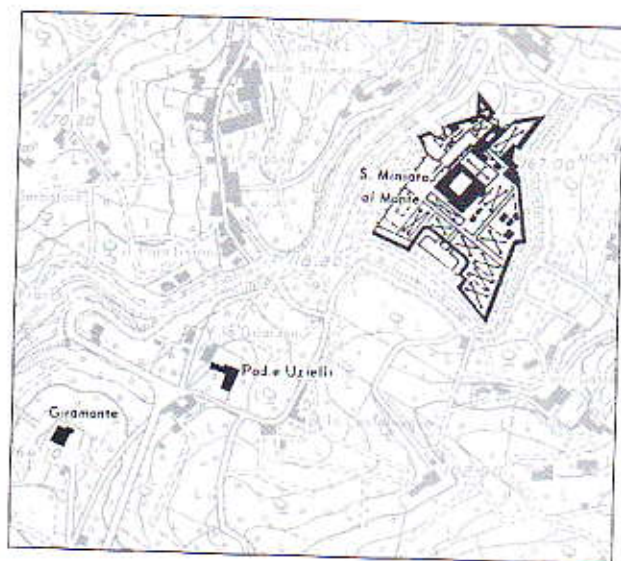
E messosi mano all'opera di Castello [...] Sua Eccellenza illustrissima, per compiacere la signora donna Maria sua madre, ordinò che Jacopo dipingesse la prima loggia che si trova entrando nel palazzo di Castello a man manca [...] il che potea fare comodamente avendo per ciò 8 scudi al mese da Sua Eccellenza, la quale ritrasse, così giovinetta com'era nel principio di quel lavoro, e parimente la signora donna Maria sua madre¹⁵.

Gli argomenti della Cropper

Ma è giunto a questo punto il momento di dar conto della tesi opposta alla mia, sostenuta da Luciano Berti e da Elisabeth Cropper. Contestualmente alla pubblicazione dell'inventario Riccardi, Keutner non si era limitato ad indicare nell'*Alabardiere* il giovane Cosimo, ma aveva anche fatto notare che ai tempi dell'assedio di Firenze quel Francesco Guardi che era stato fino ad allora identificato con l'*Alabardiere* Getty aveva 63-64 anni, essendo nato nel dicembre 1466. La precisazione, in parallelo con l'agnizione consentita dal ritrovamento dell'inventario Riccardi, sembrava essere conclusiva, ma in soccorso di Berti, che ostinatamente rimaneva convinto dell'ipotesi Guardi, giungeva una provvidenziale scoperta di Alessandro Cecchi, che scovava le tracce documentarie di un altro Francesco Guardi vissuto a Firenze negli anni che ci interessano. Essendo nato nel 1514, questo secondo Francesco Guardi all'epoca dell'assedio aveva quindici o sedici anni, e dunque era in possesso dei requisiti anagrafici necessari per essere identificato con il nostro *Alabardiere*. Sulle ali della scoperta di Cecchi, che rilanciava la tesi sostenuta da Berti, la Cropper proseguiva le ricerche su questo nuovo personaggio, giungendo a convincersi anche lei della correttezza di tale identificazione.

Proviamo a riassumerne gli argomenti. Francesco Guardi del Monte – questo il cognome completo del personaggio, mentre il Guardi che ai tempi dell'assedio aveva oltre sessant'anni si chiamava Francesco di Battista Guardi del Cane – nacque nell'aprile del 1514 ed era il primogenito di Giovanni Guardi. Per un concorso di fortunate circostanze, nell'agosto

Fig. 4. Pianta moderna di Firenze con evidenziati Giramonte, l'antica proprietà dei Guardi (ora denominato Podere Uzielli) e Monte San Miniato (da E. Cropper, *Pontorno, Portrait of a Halberdier*, Los Angeles 1997, fig. 33).



del 1529 – e dunque proprio nei giorni in cui ebbe inizio l'assedio –, Giovanni Guardi ereditò una serie di proprietà immobiliari e terriere appartenute ai diversi rami della sua famiglia. Fin dal 1515 Giovanni aveva fatto testamento, lasciando tutte le sue proprietà al figlio Francesco e agli altri eventuali figli nati dal proprio matrimonio con la seconda moglie Diamante, che in effetti nel '20 gli dette un altro figlio, Gherardo. La Cropper è convinta che sia stato proprio Giovanni Guardi ad incaricare il Pontorno di eseguire il ritratto del proprio figlio maggiore, e che questo incarico sia da mettere in relazione con la volontà di celebrare l'evento della fortunata eredità che riuniva le proprietà familiari. Ma non basta: la Cropper, dando un preciso significato all'ambientazione dell'*Alabardiere Getty*, ritiene che il quadro vada considerato anche un ritratto di tipo onomastico, nel senso che Francesco Guardi è raffigurato mentre *fa la guardia* al bastione che si erge alle sue spalle. Ed è proprio questo bastione uno degli elementi-chiave dell'interpretazione della Cropper. Tra le proprietà ereditate dal Guardi, infatti, c'era una fattoria, la Piazzuola, vicina a San Miniato al Monte. Durante l'assedio, la Piazzuola venne a trovarsi proprio tra Giramonte, dov'erano annidate le batterie delle truppe assedianti, e il forte di San Miniato, principale bastione difensivo della repubblica (fig. 4). L'*Alabardiere* avrebbe alle sue spalle proprio il bastione eretto davanti a San Miniato e pertanto proteggerebbe, stando sulla linea del fuoco nemico, la sua proprietà, facendo contemporaneamente la guardia al forte di San Miniato. Dunque, egli farebbe *la guardia al Monte*: il che, per un Guardi del Monte quale egli era, rappresenterebbe – occorre davvero ammetterlo – una trovata iconografico-onomastica talmente ingegnosa, da destare l'invidia dei più incalliti inventori di sofisticate sciarade visive. La studiosa americana, che per amor di tesi è disposta a chiudere un occhio sul-

la circostanza storica che un apposito decreto consentiva a chi aveva 15 o 16 anni come Francesco Guardi del Monte di esser reclutato nella milizia, ma non di portare armi fino al compimento del diciottesimo anno¹⁶, ritiene dunque che l'*Alabardiere* sia un ritratto *onomastico* (perché basato sul nome dell'effigiato), *commemorativo* (della circostanza che portò alla riunione delle credità familiari) ed *emblematico* (perché la sua proprietà minacciata era simbolo dell'intera città stretta d'assedio).

La Cropper ha una sua ingegnosa spiegazione di tono emblematico anche per la «coperta» del Bronzino, che ritiene eseguita dall'allievo del Pontormo prima di partire per Pesaro alla fine dell'assedio o, meno probabilmente, dopo il suo ritorno dalle Marche a Firenze nel 1532. La studiosa dubita che nel dipinto vadano scovate allusioni amorose, anche perché pare che Francesco Guardi si sia sposato solo attorno alla metà degli anni '30. Il paesaggio desolato che s'intravede dietro le due figure e l'altare alluderebbe, a parere della Cropper, a Firenze assediata e alla Piazzuola dei Guardi minacciata, ma soprattutto il tema del sacrificio di Pigmalione a Venere, con le sue implicazioni circa l'arte e la bellezza che fioriscono lontano dalla guerra, sarebbe una squisita glossa del Bronzino all'abbagliante gioventù del Guardi ed alla grandezza artistica di cui aveva dato prova il Pontormo nel rappresentarla. Una sorta di cauto depistaggio dai significati più propriamente politici del quadro, che si spiegherebbe ancor meglio – suggerisce la Cropper – se, come suppone Berti, il «coperchio» fosse stato commissionato dai Guardi dopo l'assedio, e dunque in piena restaurazione medicea, per celare la clamorosa dichiarazione di fede repubblicana che il ritratto inoppugnabilmente esibiva¹⁷.

L'«Alabardiere» come ritratto di Cosimo

Ora che ho pagato il debito dovuto agli avversari della mia tesi, riassumerò per punti le ragioni che mi inducono ad identificare l'*Alabardiere* con il giovane duca Cosimo, reduce dalla vittoria di Montemurlo.

1. *Attendibilità dell'inventario Riccardi*. Per essere stato redatto all'inizio del Seicento, quello della raccolta Riccardi è senz'altro un inventario singolarmente preciso, dettagliato e compilato da mani esperte. Forse l'estensore è da cercare tra quei dotti personaggi che ruotavano attorno all'Accademia del Disegno e che in quegli stessi anni stilavano una lista degli artisti di cui era proibito esportare quadri oltre i confini del Granducato mediceo¹⁸, lista che comprendeva anche nomi di pittori non particolarmente famosi, come ad esempio il Sogliani (cui nell'inventario è attribuito un quadro). Riccardo Romolo Riccardi, *grand commis* del casato mediceo re-

gnante, fu eletto senatore nel 1596. Essendo egli membro e protettore dell'Accademia del Disegno fiorentina, il suo Casino di Valfonda era divenuto una sorta di estensione dell'Accademia ed era assiduamente frequentato da giovani artisti che andavano a copiare le tante opere d'arte in esso custodite. Ma quel che più conta, l'8 ottobre 1600, due anni dopo che Riccardi l'aveva acquistata, la villa di Valfonda fu al centro di un evento eccezionale. Per volere del granduca regnante Ferdinando, Riccardi vi ospitò una sontuosa festa per celebrare il matrimonio tra la figlia del granduca, Maria de' Medici, ed Enrico IV, re di Francia. Anche se non possediamo alcuna certezza al riguardo, è quanto mai probabile che tutti i ritratti medicei che nel 1612 erano nella sala terrena del Casino di Valfonda (e che sono stati puntualmente registrati nell'inventario compilato in quell'anno) fossero giunti proprio in occasione di quel solenne evento. La festa, in tal modo, avrebbe ricalcato il modello tradizionale che aveva caratterizzato tutte le grandi celebrazioni nuziali medicee, a cominciare da quella che si tenne nel Palazzo Medici di via Larga nel 1469 per sancire il matrimonio di Lorenzo il Magnifico con Clarice Orsini. Per continuare con quella per le nozze di Lorenzo duca d'Urbino con Madeleine de la Tour d'Auvergne nel 1518, quella per il matrimonio del duca Alessandro nel 1536 con Margherita d'Austria, ed infine quella del 1539 per gli sponsali di Cosimo con Eleonora di Toledo, figlia del viceré di Napoli. Come raccontano numerose cronache, infatti, tutte quelle celebrazioni nuziali si erano immancabilmente svolte in ambienti dove tutti i principali antenati del casato mediceo erano stati convocati perché presenziassero in effigie, dall'alto delle pareti della sala, al fausto evento dinastico¹⁹.

2. *La madre e il figlio.* Non è pensabile che una famiglia in vista e legata al casato mediceo come quella dei Riccardi, potesse spacciare in malafede, a meno di mezzo secolo dalla morte del granduca Cosimo, un ritratto di Francesco Guardi per quello del granduca, e questo è disposta ad ammetterlo la stessa Cropper, che è convinta come noi che i Riccardi, possedendo tanti ed inequivocabili ritratti medicei, non avevano in realtà nessun motivo di promuovere l'*Alabardiere* a giovane Cosimo per meschine questioni di *status* sociale. Ma per mantenere il suo punto la Cropper non solo è disposta a concedere la buona fede ai Riccardi e all'estensore del loro inventario, ma si avventura anche nel disarmante paradosso di attribuire a costoro le medesime argomentazioni addotte da noi sostenitori dell'ipotesi dell'*Alabardiere* come *Ritratto del giovane Cosimo*. In altre parole, la Cropper attribuisce ai Riccardi la convinzione (a suo modo di vedere, erronea) di possedere il ritratto del giovane duca e quello di sua madre Maria Salviati, convinzione che in loro sarebbe maturata proprio in base ad una lettura di quel passo della *Vita* vasariana in cui si fa specifico riferi-

mento ai ritratti di Cosimo e di Maria dipinti durante i lavori del Pontormo nella Villa di Castello. Secondo la studiosa americana, dunque, i Riccardi sarebbero incorsi in quegli stessi fraintendimenti ed errori interpretativi in cui saremmo incorsi noi, sostenitori della tesi opposta alla sua²⁰. E questa – me lo conceda l'amica Elisabeth – è un'ipotesi che ha un risvolto così diabolicamente capzioso da vanificare in partenza qualsiasi argomentazione che le si opponga.

Ritengo invece che la loro compresenza a Valfonda e l'identità di misure, oltre ai tanti argomenti che esporrò in seguito, garantiscano con solida certezza che il quadro Getty e quello di Baltimora siano i ritratti di cui parla Vasari come eseguiti dal Pontormo a Castello poco dopo la battaglia di Montemurlo. Quanto al *Ritratto di Maria Salviati* conservato a Baltimora (fig. 3) sono del parere che l'aver identificato come una «puttina» l'infante che stringe la destra della donna costituisca un errore – un comprensibilissimo errore – compiuto dall'estensore dell'inventario Riccardi. Ritengo infatti che non si tratti di una bambina, ma di un bambino, e non dunque di una nipote di Maria Salviati, come parecchi sulla scorta dell'inventario hanno ipotizzato, ma di suo figlio. Al pari di altri studiosi, infatti, credo che il «puttino» altri non sia che il nostro Cosimo da bambino. Mettendo a posto questo tassello, infatti, il quadro si dichiara apertamente per quel che effettivamente è: un ritratto di Maria Salviati, in abito vedovile, che tiene per mano il piccolo Cosimo, la cui età rinvia all'epoca in cui morì suo padre, Giovanni dalle Bande Nere. In questo modo si spiega anche la medaglia che la vedova tiene con la sinistra: purtroppo il deperimento del quadro ha reso illeggibile quel che figurava sulla medaglia, ma non è difficile arguire che si trattasse del profilo del marito dell'effigiata, morto a ventott'anni sul campo di battaglia nel 1526, quando il suo unico figlio, Cosimo, aveva sette anni. Quest'interpretazione dà anche ragione della relativa debolezza fisionomica ed espressiva del ritratto femminile, che forse non è imputabile soltanto ai manifesti guasti patiti dalla tavola di Baltimora per via di restauri troppo drastici e di vistose ridipinture subite nel corso del tempo, ma anche al fittizio ringiovanimento della donna cui è dovuto ricorrere il Pontormo, che avendo eseguito il ritratto a Castello nel 1537-1538, si adoperò per retrodatarlo virtualmente, immaginando il volto di Maria Salviati (e di suo figlio) nel 1526. Quest'ultima circostanza è significativamente avvalorata da un ben noto disegno pontormesco, che sembra essere stato preparatorio per il ritratto, ma in cui il viso di Maria, anziché innaturalmente liscio, come appare nella tavola di Baltimora, esibisce i segni dell'età avanzata e fors'anche di quella grave malattia che, di lì a qualche anno, l'avrebbe condotta alla tomba (fig. 5)²¹. In questa chiave, i due ritratti, l'*Alabardiere* e il *Ritratto di Maria Salviati*, acquistano un ulteriore significato proprio se considerati alla stregua di sostanziali pen-

dants: essi infatti costituiscono un omaggio di Cosimo alla madre che lo aveva cresciuto senza poter contare sul sostegno di un marito, ma anche l'orgogliosa rivendicazione dell'orfano di un celebrato eroe di guerra, che sconfiggendo i propri nemici aveva saputo mostrarsi degno di tanto padre ed era riuscito a riportare in auge la propria stirpe, in cui erano confluiti due diversi rami del casato mediceo.

3. *Il falso problema della scarsa somiglianza.* Chi contesta l'identificazione dell'*Alabardiere* con il giovane figlio di Giovanni dalle Bande Nere ha spesso molto insistito sul fatto che il personaggio effigiato nel quadro Getty è ben lontano dall'assomigliare all'immagine di Cosimo resaci familiare da tanti suoi ritratti ufficiali, tutti peraltro più tardi di quello dipinto dal Pontormo ai tempi dei lavori a Castello e peraltro tutti sostanzialmente dipendenti da un prototipo del Bronzino, che risale al 1543 e che divenne in qualche modo normativo per tutti i successivi ritratti del granduca (fig. 6). L'argomento perderebbe gran parte del suo peso se si prendessero in considerazione il ritratto bronzinesco del giovane Cosimo nei panni (assai succinti per la verità) di Orfeo, che è conservato al Philadelphia Museum of Art e risale al 1539-1540 (tav. III), o alcuni ritratti in scultura, come quelli del Bandinelli al Bargello, dove vediamo un Cosimo più simile al nostro *Alabardiere*, anche se munito di un pizzetto (ma si veda questo disegno bandinelliano - fig. 7 - dove la peluria è meno evidente e per ciò stesso la somiglianza all'*Alabardiere* appare più marcata e significativa). Sappiamo, del resto, che Cosimo si conservò completamente glabro fino



Fig. 5. Pontormo, studi per un *Ritratto di Maria Salviati*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 6503 F *recto*.

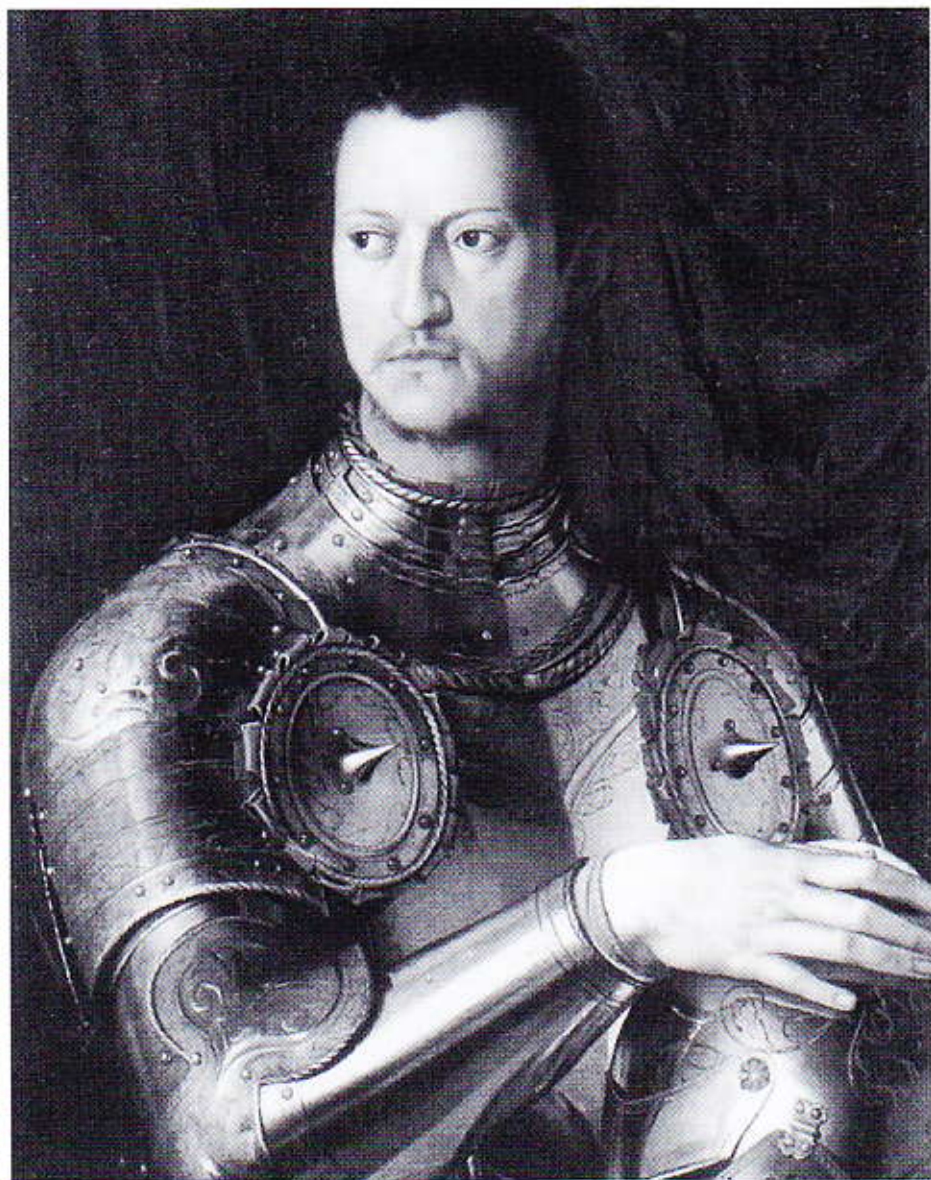


Fig. 6. Bronzino, *Ritratto di Cosimo de' Medici con armatura*, Firenze, Uffizi.

(a fronte)

Fig. 7. Baccio Bandinelli, disegno per un *Ritratto di Cosimo de' Medici*, ubicazione sconosciuta.

Fig. 8. Pontormo, *Profilo di Cosimo de' Medici*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 6528 F verso.



all'inizio del '38, allorché cominciò a farsi crescere quella barba che da allora in poi avrebbe incorniciato il suo volto sempre più massiccio ed austero. Nella seconda metà del 1537, quando fu effigiato dal Pontormo a Castello, Cosimo non aveva pertanto la barba e il suo profilo di allora ci è restituito da questo ben noto foglio pontormesco conservato agli Uffizi (fig. 8). A chi osservasse che anche in questo disegno il giovane di profilo poco assomiglia al nostro *Alabardiere*, farò notare, da un lato, che il naso di quest'ultimo appare meno lungo e pronunciato solo perché il volto è inquadrato di fronte e lievemente «di sottinsù», con conseguente accorciamento prospettico, dall'altro invitandolo a confrontare la fisionomia dell'*Alabardiere* con quella esibita dal giovane Cosimo all'età di dodici anni, in questo ritratto su tavola eseguito da Ridolfo Ghirlandaio nel 1531 (fig. 9), in cui l'identificazione del giovinetto con il figlio di Giovanni dalle Bande Nere è resa inoppugnabile dall'elegante composizione di lettere intrecciate che pende alle sue spalle. Concludendo, mi sembra si possa ben dire che il presunto argomento a sfavore dell'identificazione da me proposta si rovescia contro coloro che lo brandiscono, cui andrebbe se mai chiesto, senza troppa malizia, perché mai il ritratto che essi presumono sia di Francesco Guardi assomigli tanto all'effigie di Cosimo dodicenne.

Se poi non si volessero proprio dare per vinti, converrà consigliar loro la lettura di questo curioso passo dei *Ragionamenti* di Vasari, sfuggito ai



Fig. 9. Ridolfo Ghirlandaio, *Ritratto di Cosimo de' Medici dodicenne*, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi.

più, ma non a Langedijk, che lo tenne nel debito conto²². I *Ragionamenti*, com'è noto, sono un testo in cui Vasari descrive con compiaciuta minuzia i tanti lavori da lui progettati ed eseguiti in Palazzo Vecchio, con l'aiuto di un grande stuolo di collaboratori. La formula narrativa usata è quella del dialogo, nel senso che Vasari ha, per così dire, sceneggiato un'immaginaria visita guidata nel palazzo, in cui egli svolge il ruolo di cicerone per il giovane erede di Cosimo, il futuro granduca Francesco I.

Ebbene, quando i due entrano nella Sala di Giovanni dalle Bande Nere, che era il nonno del principino, e si trovano di fronte ai quattro tondi tuttora *in situ*, in cui un allievo di Vasari aveva effigiato, rispettivamente, Giovanni di Pierfrancesco, padre di Giovanni dalle Bande Nere, Giovanni stesso, sua moglie Maria Salviati ed il loro figlio Cosimo da giovane (un ritratto esemplato proprio su quello eseguito da Ridolfo Ghirlandaio che abbiamo veduto poc'anzi), il principe Francesco mostra grande facilità nel riconoscere tanto il bisnonno Giovanni di Pierfrancesco, che i due nonni, Giovanni e Maria, ma di fronte al padre dodicenne rimane interdetto. Ma ecco il testo esatto del dialogo:

[Principe] «[...] in quest'altro riconosco la signora Maria, figliuola di Jacopo Salviati, madre del duca mio signore: ma in quest'ultimo qua non raffiguro quel giovanetto». E Vasari di rimando: «Quello è il signor Cosimo, padre di Vostra Eccellenza, e figliuolo del signor Giovanni, ritratto a punto sei anni avanti che fusse fatto duca». E il principe, fattosi convinto: «Si riconosce bene un poco l'aria, ma non mi sovveniva, perché ho veduto pochi ritratti di quell'erà; e tanto più che sua Eccellenza ogni giorno è andata molto variando la sua effigie»²³.

4. *La cronologia pontormesca*. Uno degli argomenti usati contro l'identificazione che proponiamo è di ordine cronologico-stilistico. Punto di partenza è il convincente presupposto che l'opera formalmente più vicina all'*Alabardiere* è la *Visitazione* di Carmignano (tav. IV), dove si riscontra un'analogia atmosfera luministico-cromatica, il bel volto malinconico dell'astante di sinistra, che forse ci guarda o forse fissa il vuoto, ha lo stesso timbro psicologico e perfino fisionomico del nostro ritratto (tavv. V e VI), e dove perfino il nudo angolo di palazzo che compare dietro il gruppo di donne rimanda al bastione di scorcio che figura alle spalle del giovane *Alabardiere*. Concordo in tutto e per tutto, tranne che per un aspetto, che però è decisivo. Chi agita questo argomento parte dall'ostinato e indimostrabile presupposto che la *Visitazione* sia prossima cronologicamente alla *Pietà* in Santa Felicita (databile con certezza 1525-1528; tav. VII), e che comunque sia da porre in anni vicinissimi a quelli dell'assedio. Ma come ha dimostrato con validi e penetranti argomenti la Trenti Antonelli²⁴, questo presupposto cade se si procede ad un'analisi stilistica più puntuale, che

sappia cogliere nell'impostazione spaziale della pala e nei gonfi panneggi delle figure i caratteri più propri ad una fase successiva dell'artista, intorno al 1540. La stessa Trenti Antonelli ha del resto rinvenuto un importante documento, che risale al 25 giugno 1538. In esso Bartolomea, vedova di Piero Pinadori, dona 18 lire al convento di San Francesco a Carmignano per celebrare «la festa della Visitazione al suo altare». Che il quadro fosse stato commissionato da un membro della famiglia Pinadori lo si è sempre saputo, ma questo documento ci dà forse il nome preciso del committente. La Cropper aggiunge che David Franklin le ha comunicato l'esistenza di un altro documento analogo con la stessa data, in cui Bartolomea lascia 14 lire annue per candele e messe da celebrare sul suo «altare della Visitazione», ma respinge l'idea che il 1538 possa esser preso come punto di riferimento per la data di esecuzione della pala, preferendo anticipare tale data di una decina d'anni per le ragioni che sappiamo. Naturalmente argomenti di questo genere sono, come direbbe la Cropper, *inconclusive*, ma mi sembra che un altro tassello in favore della mia tesi che la *Visitazione* e l'*Alabardiere* siano entrambi quadri eseguiti intorno al 1537 è offerto da un ulteriore dipinto del Pontormo, il cui punto di stile è innegabilmente vicino a quello dell'*Alabardiere* Getty. Mi riferisco al *Ritratto maschile* conservato nella National Gallery di Washington (fig. 10), che taluni considerano un ritratto di Giovanni della Casa, il celebre autore del *Galateo*, ma che altri, sulla scia di un articolo di Forster²⁵, ritengono trattarsi dell'effigie di monsignor Ardinghelli, canonico di Santa Maria del Fiore. L'elegante allungamento della figura, l'impostazione spaziale, e perfino certi sontuosi dettagli nel trattamento luministico e materico delle maniche (tavv. VIII e IX) sono quanto mai eloquenti nell'indicare una notevole vicinanza, anche cronologica, tra i due ritratti. Ai fini della nostra argomentazione non è pertanto indifferente il fatto che la datazione del quadro di Washington oscilli, per ragioni strettamente storico-documentarie, tra il 1540-1544 (nel caso che raffiguri l'Ardinghelli) e debba invece essere necessariamente fissata nel 1541, nel caso che l'effigiato sia Monsignor della Casa.

5. *La medaglia da berretta*. Ho lasciato quasi in fondo uno degli argomenti a favore della mia tesi che reputo di maggior peso. Mi riferisco a quell'elegante medaglia in oro (fig. 11) che l'*Alabardiere* esibisce appuntata con una spilla d'argento sul suo berretto e dove compare l'immagine sbalzata di Ercole che soffoca Anteo dopo averlo sollevato da terra. Da Cellini²⁶, che ne scolpì una nel 1528, apprendiamo che quel tipo di medaglie da berretta erano divenute di moda a partire dalla fine degli anni '20. Ma che Cosimo ne ostenti una in un ritratto dipinto nel 1537 non mi sembra un grosso ostacolo, specie davanti all'inoppugnabile constatazione che nel '37-'38, in una medaglia scolpita da Domenico di Polo, il



Fig. 10. Pontormo, *Ritratto di Monsignor della Casa* (?), Washington, The National Gallery of Art.



Fig. 11. Pontorno, *Ritratto d'alabardiere*, particolare della medaglia da berretta. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

Fig. 12. Domenico di Polo, *Ercole e Anteo*, verso di una medaglia del duca Cosimo de' Medici, Firenze. Museo Nazionale del Bargello.

Fig. 13. Fontana di Ercole e Anteo, Castello, Villa medicea.

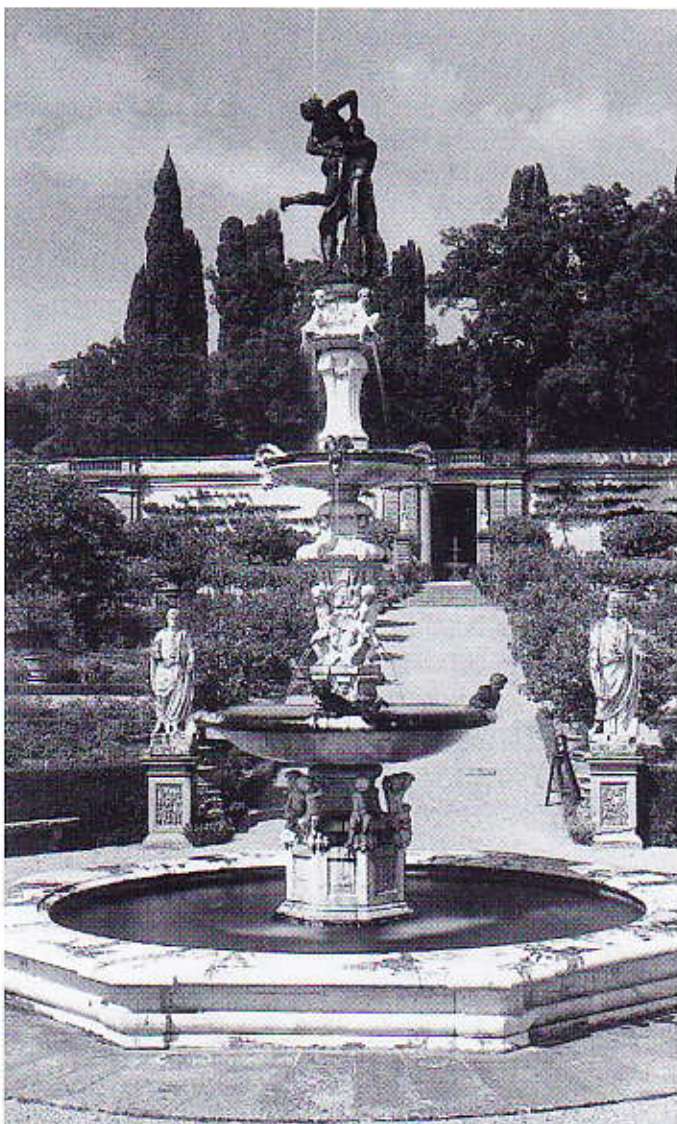


Fig. 14 (a fronte). Bartolomeo Ammannati, *Ercole e Anteo*, Castello, Villa medicea.



giovane Cosimo scelse come impresa da far scolpire sul verso proprio un «Ercole che scoppia Anteo» (fig. 12). Poiché Alessandro aveva anch'egli adottato tale impresa durante gli ultimi anni del suo ducato, risulta trasparente l'intenzione di Cosimo di legittimare la propria ascesa al potere anche attraverso la mutuazione di simboli ed emblemi che rinviavano al suo predecessore.

Cosimo, del resto, puntò molto su quest'impresa erculea negli anni del suo avvento al potere. Oltre a richiamare un'immagine emblematica legata ad Alessandro, essa infatti simboleggiava la recente vittoria di Montemurlo e poteva riassumere in sé molti significati simbolici cari tanto alla tradizione repubblicana che a quella propriamente medicea. La più macroscopica dimostrazione di quanta importanza Cosimo annettesse a tale impresa la troviamo proprio nel giardino della Villa di Castello, dove si erge la fontana monumentale progettata dal Tribolo (fig. 13), che è per l'appunto imperniata sul gruppo statuario di Ercole e Anteo (fig. 14). La realizzazione del gruppo è più tarda e si deve all'Ammannati, che portò a compimento il progetto del Tribolo, ma l'incarico di ideare la fontana fu affidato da Cosimo a quest'ultimo proprio in quegli stessi anni in cui il Pontormo avviava la decorazione della loggia di Castello e dipingeva il ritratto del giovane duca e quello di sua madre²⁷.

Quanto all'autoidentificazione simbolica di Cosimo con Ercole, risale al 1544 una rappresentazione del *Duca Cosimo come Ercole*, su disegno di Bandinelli e incisa da Niccolò della Casa (fig. 15), che è quanto mai significativa proprio ai nostri fini. Se infatti si ha l'accortezza di astrarsi dalla corazza, dove sono rappresentate le fatiche di Ercole (compresa quella vittoriosa su Anteo), e di invertire mentalmente la posa di Cosimo (come occorre fare quando ci si trova di fronte ad un'incisione – fig. 16), non si può non vedere le lampanti ed eloquenti affinità tra questa stampa celebrativa e il nostro *Alabardiere*: stessa posa, stessi gesti, identica fievolezza. Perché mai Bandinelli e l'iconografo di cui si è servito per elaborare quest'immagine del proprio duca avrebbero dovuto trarre spunto dalla posa di un ritratto del semiconosciuto Francesco Guardi?

E giungiamo, così, al nostro ultimo argomento.

6. *La semantica dei gesti*. Nella nostra tradizione iconografica i gesti hanno spesso un significato preciso, che a volte è stato dimenticato e non sappiamo più riconoscere. Di recente, nell'ambito di una stimolante raccolta di studi sulla storia culturale del linguaggio del corpo dall'antichità ai nostri giorni, Joaneath Spicer ha compiuto un'ampia e brillante disamina della formula iconografica della mano posata sul fianco, interpretandola in termini di orgogliosa ostentazione virile di «boldness or control», non senza una sfumatura di «effrontery»²⁸. Ma nella Firenze del XV e del XVI seco-



Fig. 15. Niccolò della Casa, *Duca Cosimo come Ercole*, 1544, incisione su disegno di Baccio Bandinelli.



Fig. 16. Niccolò della Casa, *Duca Cosimo come Ercole*, 1544, incisione (invertita) su disegno di Baccio Bandinelli.

(nelle tre pagine seguenti)

Fig. 17. Donatello, *David* marmoreo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Fig. 18. Donatello, *David* bronzeo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

Fig. 19. Andrea del Verrocchio, *David* bronzeo, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

lo, se esibito da un personaggio armato reduce da un'impresa vittoriosa, il gesto dell'*Alabardiere* doveva esser percepito, ancor più specificamente, come un gesto di trionfo, associato com'era a quella sfrontata posa di David con ai piedi la spoglia esanime di Golia, che era stata immortalata nelle celeberrime statue di Donatello e di Verrocchio, immediatamente e stabilmente assurte a orgogliosi simboli dell'identità cittadina. Del resto, chi osservi con la dovuta attenzione il *Ritratto d'alabardiere* non può non percepire la sotterranea (e forse inconscia) dipendenza della posa che il Pontormo ha fatto assumere al giovane duca da quella esibita dalle famose statue fiorentine. Mi riferisco, naturalmente, ai due *David* di Donatello, quello giovanile in marmo (fig. 17) e quello, ancor più celebre, in bronzo (fig. 18), e all'esemplare bronzeo di Andrea del Verrocchio (fig. 19). Ma è soprattutto il *David* in bronzo di Donatello che sembra aver esercitato un fascino particolare sul Pontormo, come dimostra, fra l'altro, un ben noto di-







segno giovanile dell'artista esplicitamente ispirato alla statua donatelliana (fig. 20), e come si può dedurre anche dalla laboriosa messa a fuoco della posa dell'*Alabardiere*, testimoniata dai disegni preparatori che ci sono pervenuti (figg. 21, 22 e tav. X).

Ma al di là delle analogie più esplicite, la spia del rapporto tra il ritratto pontormesco e il capolavoro di Donatello è un particolare cui di solito non si fa caso. Come ho già avuto modo di segnalare in precedenza a giustificazione di un'apparente diversità tra il naso corto dell'*Alabardiere* e quello, ben più lungo e pronunciato, del disegno con *Cosimo di profilo* (fig. 8), il Pontormo ha impostato la posa del suo giovane e aristocratico modello, inquadrandolo leggermente di sottinsù. Ebbene, come ha recentemente dimostrato in un eccellente libro Francesco Caglioti²⁹, non si riesce a leggere correttamente la postura e l'intenzione espressiva del *David* bronzeo di Donatello, se non lo si inquadra di sottinsù, immaginandolo sull'alto piedistallo su cui originariamente posava (fig. 23). Solo così, quelli che appaiono dettagli sproporzionati ed errori anatomici nel modellato del corpo riacquistano senso e bellezza, ma soprattutto solo così si capisce che lo sguardo del giovine eroe che ha appena abbattuto Golia non era ombrosamente celato dalla tesa del copricapo, come ci appare nelle riprese fotografiche tradizionali (fig. 18), ma fissava spavaldamente negli occhi, con la fierezza del trionfatore, chi lo osservava, ammirato, ai piedi dell'alto supporto su cui si ergeva.

A questo punto, potrei tirare in ballo anche la spavalda posa del *Camillo* dipinto da Domenico o David Ghirlandaio nella Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio, quel Camillo trionfatore sui Galli e secondo fondatore di Roma dopo Romolo, cui il duca Cosimo veniva assimilato perché aveva sconfitto i Francesi e portava il nome di Cosimo il Vecchio, il primo *pater patriae* della Firenze medicea. Ma piuttosto che moltiplicare gli esempi e portare ulteriori prove a sostegno di una tesi che mi sembra difficilmente falsificabile, preferisco sottolineare come gli spunti ideologico-politici suggeriti dall'iconografia dell'*Alabardiere* inducano a supporre che la politica delle immagini perseguita da Cosimo fin dal suo avvento al potere, benché ancora embrionale e ben lungi dall'essere assestata, ricalcasse significativamente quella tradizionale dei suoi più antichi predecessori. Come infatti Caglioti ha dimostrato nel suo libro su Donatello, Cosimo il Vecchio e i suoi successori, da Piero il Gottoso a Lorenzo il Magnifico, fecero della ripetizione tematica di immagini-simbolo di Firenze e della repubblica fiorentina una vera e propria strategia politica, volti ad atteggiarsi e ad accreditarsi come protettori della libertà fiorentina nel momento stesso in cui quella libertà mettevano sotto la propria soffocante tutela. Forse è a questo *background* ideologico che dobbiamo quel gusto un po' *rétro*, che chi conosce assai meglio di me l'evoluzione della moda e del costume toscano



Fig. 20. Pontormo, studi dal *David* bronzeo di Donatello, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 6564 F verso.



Fig. 21. Pontormo, studio per il *Ritratto d'alabardiere*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 463 F recto.



Fig. 22. Pontormo, studi per il *Ritratto d'alabardiere*, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 463 F verso.

Fig. 23 (a fronte). Donatello, *David* bronzeo visto dal basso, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

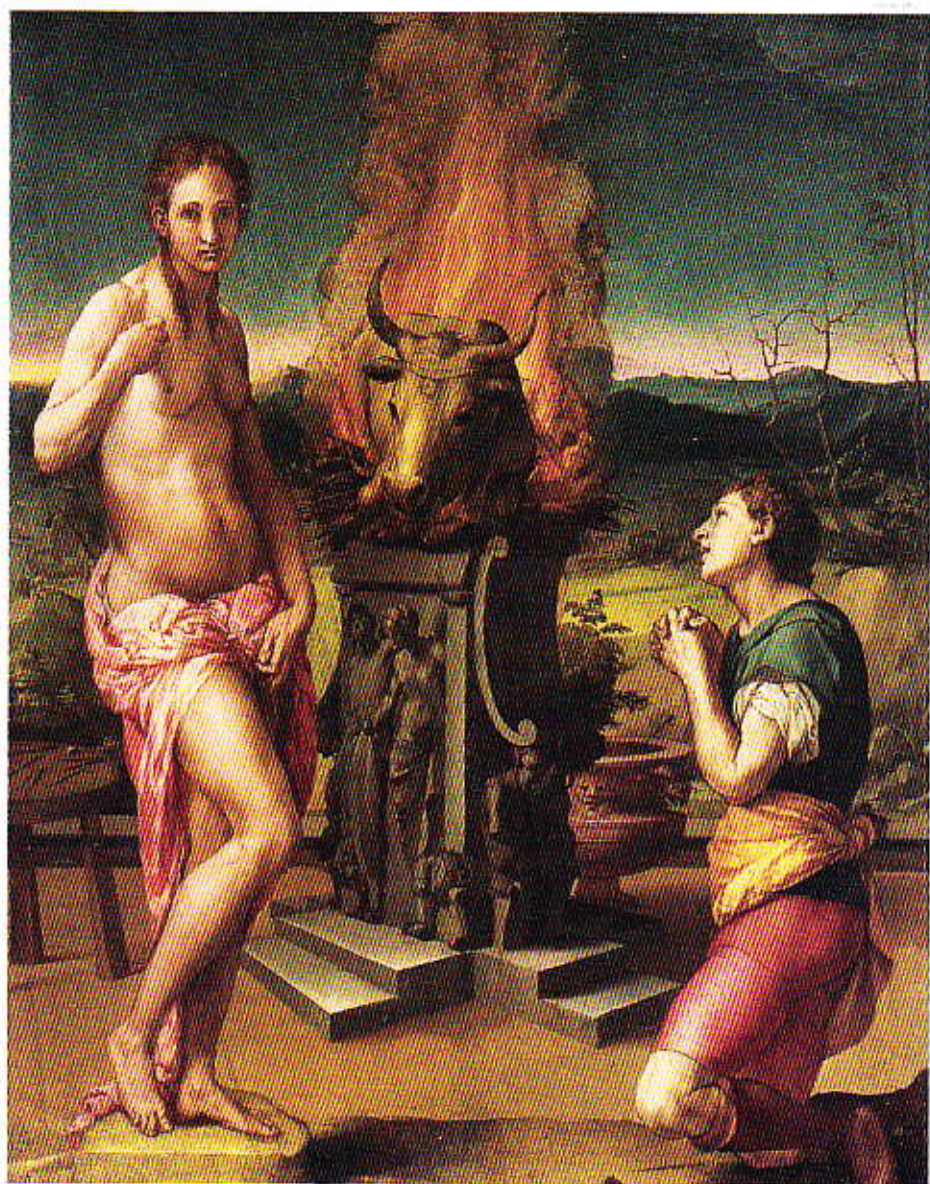


nel corso del XVI secolo ha creduto di percepire nelle vesti e negli ornamenti dell'*Alabardiere* – spilla da berretto compresa. Forse non si tratta soltanto della documentata idiosincrasia del giovane Cosimo per l'austero lusso fiorentino e della sua conclamata preferenza per i vivaci abiti guerreschi³⁰. Né forse è solo la fanciullesca imitazione del padre, leggendario eroe guerriero troppo presto perduto. Forse, come ha suggerito Simoncelli³¹, quell'abito richiama consapevolmente la divisa delle bande repubblicane dell'Ordinanza Militare, sfilate in piazza Signoria nel 1506. E forse quell'atteggiarsi ad orgoglioso *Defensor patriae* era reso per i contemporanei ancor più eloquente dal profilo della fortezza che si erge alle spalle del giovane, una fortezza che in questo caso non alluderebbe alla sola Fortezza da Basso, dove era stato rinchiuso dopo Montemurlo il suo mortale nemico Filippo Strozzi (che vi morirà suicida), ma è lì a rappresentare emblematicamente tutte quelle fortezze del ducato che nel '37 erano ancora in mano alle truppe di Carlo V e che Cosimo si riprometteva di ricondurre sotto la propria giurisdizione, facendosele restituire dal suo potente protettore.

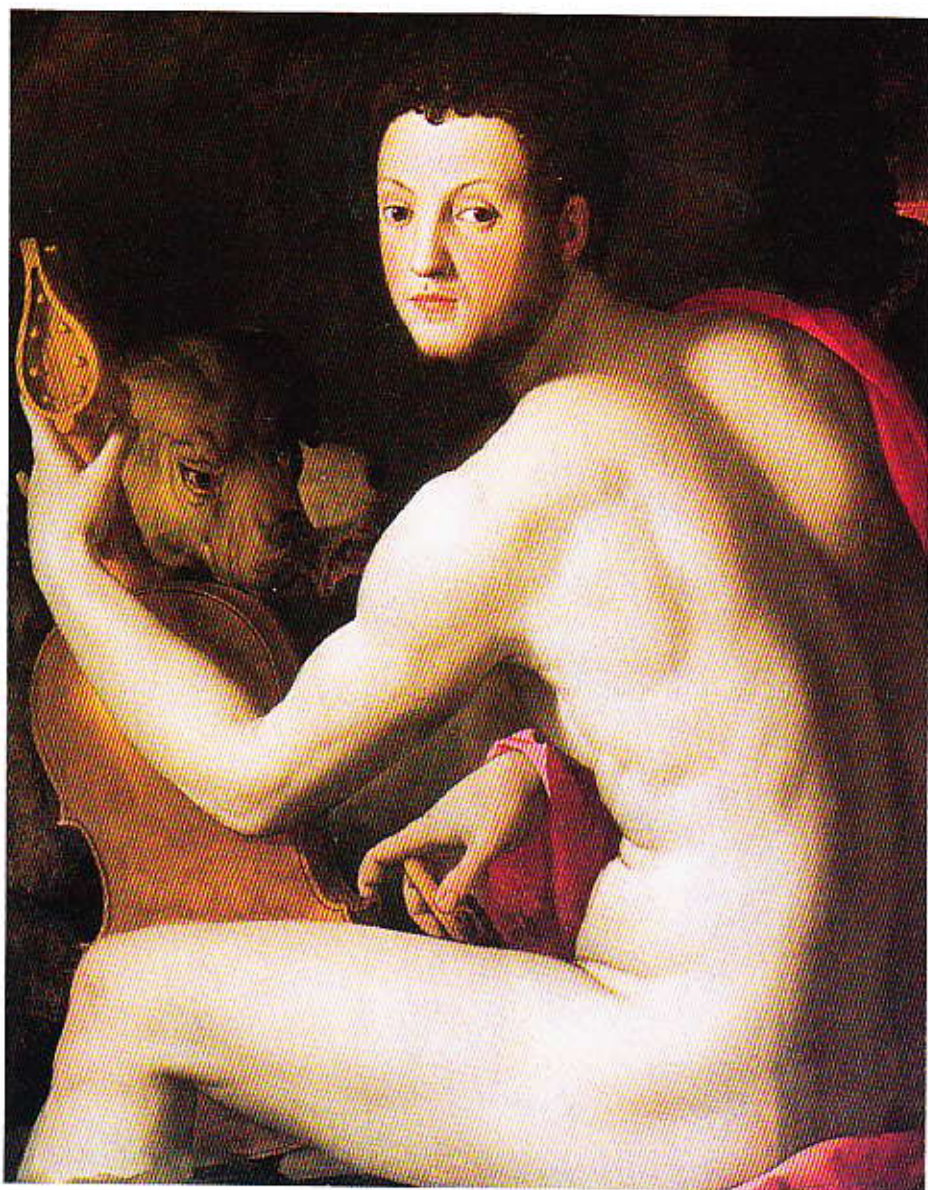
Ma mi rendo conto che questa mia interpretazione in chiave «politica» di un Cosimo ancora non pienamente in sella, e pertanto portato a promettere un principato più «moderato e patriottico» di quanto in seguito fu consentito dalle circostanze cui dovette far fronte e dal modello di Stato assoluto cui finì per ispirarsi, resta indimostrabile, prestando il fianco alle stesse insinuazioni di ideologismo che ho avanzato – mi auguro rispettosamente – nei confronti degli avversari della mia tesi. Preferisco perciò concludere, sottolineando che se nell'*Alabardiere* Getty la fierezza di Cosimo trionfatore ci sembra incrinata da un'ombra di ansia o di malinconia è forse perché un grande artista di temperamento saturnino, quale il Pontormo notoriamente era, ha inconsciamente proiettato sul glabro viso di quel giovinetto issato inopinatamente sulla ribalta della storia la propria, personissima malinconia. In artisti come lui, ogni ritratto è sempre un po' un autoritratto.



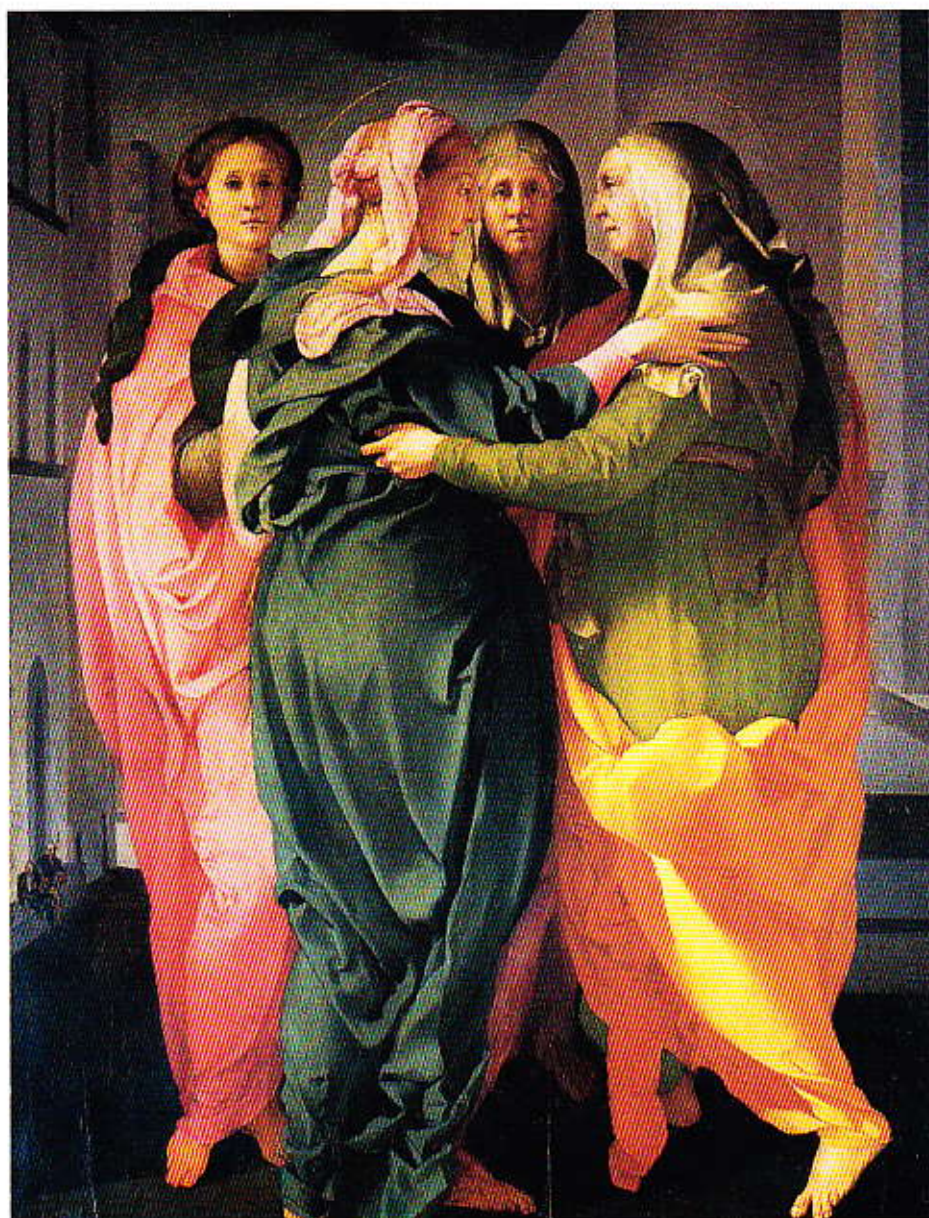
Tav. I. Pontormo, *Ritratto d'alabardiere*,
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



Tav. II. Bronzino, *Pigmalione
e Galatea*, Firenze, Uffizi.



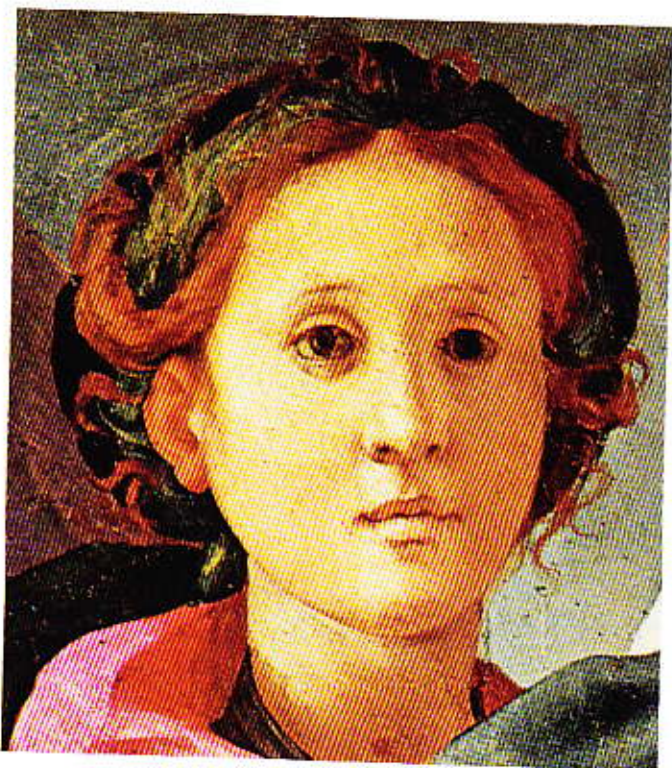
Tav. III. Bronzino, *Ritratto di Cosimo de' Medici nelle vesti di Orfeo*, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.



Tav. IV. Pontormo, *Visitatione*.
Carnignano, pieve di San Michele.

Tav. V. Pontormo,
Visitazione
(particolare),
Carmignano, pieve
di San Michele.

Tav. VI. Pontormo,
Ritratto d'alabardiere
(particolare), Los
Angeles, The J. Paul
Getty Museum.



(nelle due pagine
seguenti)

Tav. VII. Pontormo,
Pietà, Firenze, Santa
Felicita.

Tav. VIII. Pontormo,
*Ritratto di Monsignor
della Casa (?)*,
particolare della
manica, Washington,
The National Gallery
of Art.

Tav. IX. Pontormo,
Ritratto d'alabardiere,
particolare della
manica, Los Angeles,
The J. Paul Getty
Museum.









Tav. X. Pontormo, studio per il *Ritratto d'alabardiere*. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. 6701 F recto.