DOPPIOZERO

Le inquietudini di Pontormo a Roma

Matteo Piccioni

28 Novembre 2026

Solo *Pontormo*, nient'altro. Non è così frequente trovare mostre che si presentino giusto con il nome dell'artista, senza quei sottotitoli mirabolanti che sembrano suggerire che l'autore da solo quasi non basti a dichiarare gli intenti di una esposizione monografica. Gli stessi curatori dell'attesissima mostra da poco inaugurata a Roma, alle Scuderie del Quirinale, del resto, lo rivendicano fin dal primo testo di sala, dove si legge che essa si intitola «[…] Pontormo: solo così, semplicemente. Perché Jacopo "da Puntormo", come lo chiamò il suo primo biografo Giorgio Vasari nella Vita che gli dedicò nel 1568, non ha bisogno d'altro per esser riconosciuto». Se l'intento è riportare in primo piano l'eccezionalità di un percorso artistico che dalla rivalutazione novecentesca, sancita dalla mostra di Palazzo Strozzi del 1956, continua a esercitare un fascino straordinario, l'esposizione sembra voler rivendicare, con l'assolutezza del suo titolo, l'intestazione di prima grande rassegna monografica dedicata all'artista.



Scuderie del Quirinale - Esterno | Ph. Alberto Novelli.

Il proposito, tuttavia, non si esaurisce in un primato. La mostra romana, curata da Cristina Acidini con un team di studiosi internazionali composto da Elena Capretti, Philippe Costamagna, Bruce Edelstein e Carlo Falciani e in corso fino al 7 febbraio 2027, ha un dichiarato scopo di rilettura storica e contestuale, forse – questo sì – di particolare ambizione. Si propone di mettere insieme l'artista e l'uomo, liberandolo dai pregiudizi vasariani così come dalle sovrainterpretazioni novecentesche, e di superare la visione di nevrotico, misantropo e folle per preferirvi quella dell'animo sensibile, solitario e tormentato, anche se, a ben vedere, il rischio è di sostituire una caratterizzazione psicologica con un'altra, più benevola, senza superarla davvero.

Al di là degli intenti, passeggiare per le sale della mostra è un piacere assoluto per gli occhi e per lo spirito, per via della stupefacente quantità e qualità di opere messe assieme grazie a prestiti e capitali importanti. Questo non significa che l'esposizione sia perfetta e priva di limiti, e anzi il primo rischio è, a mio modo di vedere, proprio che per il pubblico tutto si riduca al godimento di una scorpacciata di capolavori. Se ho trovato appagante vedere Pontormo nel suo massimo stato di grazia, quello che mi è mancato (e che mi manca spesso quando visito le mostre, ovunque, oggigiorno) è una lettura che, accanto alla ricostruzione storica, si chieda quali interrogativi questi lavori continuino a porre nel presente, tenuto conto che l'opera non è mai insensibile al contesto in cui viene mostrata, studiata, criticata, esperita. Leggere oggi la *Visitazione* di Carmignano, che chiude la mostra, come un'immagine «[…] appartenente a tutti noi contemporanei, così come appartenne a tutti i fedeli del passato, ci parla di accoglienza, di sorellanza, di maternità» appare come un tentativo di andare in quella direzione, ed è possibile perché viviamo in un'epoca che esalta questi temi e ci permette di parlarne. Pur trovando questa lettura parziale, perché privilegia alcuni significati dell'immagine lasciandone in ombra altri, occorre ricordare che essa è stata calata su di un'opera scelta appositamente dai curatori – in maniera «coraggiosa, ma meditata e condivisa» – esplicitamente come icona.

L'anacronismo, del resto, è una componente inevitabile del nostro rapporto con le opere. Come ricorda Daniel Arasse in *Storie di pitture* (Einaudi, 2014), ogni opera mescola almeno tre tempi, e il primo che va considerato – in maniera forse un po' controintuitiva – non è tanto quello della produzione, ma proprio il nostro, perché l'opera è situata qui nel presente e agisce su chi la guarda così come su chi la studia. Il saggio d'apertura del catalogo di Cristina Acidini si intitola *Pontormo e noi* e si concentra più su come quel "noi" abbia costruito l'immagine di Pontormo in particolare nel Novecento e lascia invece sullo sfondo gli interrogativi che più

mi interessano, pur aprendone altri importanti e necessari. Che cosa, per esempio, ci accende, e ci spinge a pensare, un’opera di Pontormo dipinta cinquecento anni fa nel contesto di tumulti politici e religiosi, vista in una mostra della fine del 2026, nel pieno di una crisi globale? Che mi succede quando intercetto gli sguardi dei protagonisti dei suoi dipinti mentre mi fissano? Quel misto di piacere e di inquietudine che mi pervade quando vedo un dipinto di Pontormo nasce da come le sue forme agiscono su di me, da un punto di vista psicologico, potrei dire, ma arriva allo stesso tempo a permettermi di percepire, nell’evoluzione della sua produzione e del suo stile, come il suo progressivo allontanamento dai canoni del Rinascimento classico possa essere letto anche come una risposta agli sconvolgimenti del suo tempo, tra rivolgimenti politici, guerre, epidemie e lotte religiose. Questo ha sicuramente condizionato il mio modo di vivere la mostra, rischiando a volte forse di sovrainterpretarla in chiave anacronistica; ma è proprio nel confronto tra l'opera e il nostro presente che una mostra può diventare anche un'occasione di interpretazione, oltre che di conoscenza storica.



Installation view della sala 10 con la Visitazione di Pontormo - Scuderie del Quirinale | Ph. Alberto Novelli.

Primo tempo, o della libertà di Pontormo

Il percorso della mostra è tendenzialmente cronologico e scandito da tre “pause di contemplazione”, rappresentate da altrettanti capolavori realizzati nel giro di pochi anni che in un certo senso sospendono tale approccio: la celeberrima *Pietà* (

Trasporto di Cristo) del 1525-28 della cappella Capponi a Santa Felicita, il *Ritratto di Alabardiere* del Getty (1529-30) e la già citata *Visitazione* di Carmignano (1528-32). Ognuna di queste opere occupa infatti spazi dedicati in cui l'allestimento, spesso con effetti scenografici (la ricostruzione concettuale della cappella Capponi per il *Trasporto*, o i tessuti color ottanio per la *Visitazione*), invita a una pausa più lunga.

La prima parte della mostra, che va dalle prime opere alla pala Capponi, è senza dubbio la più riuscita dal punto di vista dell'allestimento. Tutta la narrazione sembra convergere a imbuto verso il grande capolavoro della maturità, in un percorso punteggiato dai vertici della produzione pontormesca.



Installation view della sala 1 con gli affreschi di Andrea del Sarto (Natività della Vergine), Pontormo (Visitazione), Rosso Fiorentino (Assunzione) al Chiostrino dei Voti della Santissima Annunziata di Firenze - Scuderie del Quirinale | Ph. Alberto Novelli.



Pontormo (Jacopo da Pontormo), Pala Pucci: Sacra Famiglia con i santi Giovanni evangelista, Giovanni Battista, Francesco e Giacomo, 1518 - olio su tavola, 214 × 195 cm - Firenze, chiesa di San Michele Arcangelo Visdomini. Per gentile concessione dell'Arcidiocesi di Firenze.

Nella prima sala l'esposizione esordisce, mi permetto di dire, con il botto, grazie agli affreschi provenienti dal Chiostrino dei Voti della Santissima Annunziata di Firenze, calati ad altezza uomo, che permettono un confronto spettacolare tra Andrea del Sarto e i suoi due ex collaboratori, Pontormo (con la raffaellesca *Visitazione* del 1514-16) e Rosso Fiorentino. Si prosegue con la prima attività e l'influsso dei maestri (Leonardo, Piero di Cosimo, Mariotto Albertinelli), che ha come punto di arrivo la splendida *Pala Pucci* (1518), dove già si può scorgere un'attitudine visionaria capace di mettere da parte quei valori tradizionali di ordine (già nel far sorreggere il vispo Gesù da Giuseppe e non dalla Madonna) e di

simmetria (gli sguardi non convergono su un centro ma si disperdono in direzioni diverse).



Installation view sale 4 e 5 con gli affreschi della Certosa di Galluzzo e la Pala Capponi - Scuderie del Quirinale | Ph. Alberto Novelli.

Il cuore della mostra è in ogni caso il punto in cui si incontrano gli affreschi staccati dalla Certosa del Galluzzo, dove Pontormo si trasferì nel 1523 con Bronzino per difendersi dalla peste, e la pala Capponi nella sala successiva, verso la quale converge visivamente l'infilata delle lunette, quasi a incorniciarla.

Del ciclo dipinto a mezzo fresco (da cui il deperimento delle pitture) dedicato alla Passione di Cristo, in mostra si vedono quattro lunette su cinque (manca l' *Orazione nell'orto*). Come noto la caratteristica precipua di questo lavoro, che rappresenta un interessante momento di passaggio nella carriera di Pontormo, è la scelta di rivolgersi alle incisioni di Albrecht Dürer come fonte prediletta, scatenando il disappunto di Vasari che biasima l'allontanamento dello stile di Jacopo dalla maniera italiana (del resto lui scrive nel 1568 e il suo giudizio riflette gli orientamenti artistici e culturali della Firenze di Cosimo I). Tuttavia, come suggerisce Carlo Falciani nel catalogo e in altri scritti precedenti, il fiorentino e il tedesco sono lingue che il pittore usa con il comune scopo di accostarsi al naturale. Pontormo, infatti, cerca grazie a Dürer un equilibrio perfetto tra naturalismo e spiritualità e, con uno scatto di indipendenza, trova un suo personalissimo linguaggio, che indispone l'aretino.





Pontormo (Jacopo da Pontormo), Cristo davanti a Pilato (particolare), 1523-1525, Firenze, Certosa di San Lorenzo al Galluzzo – Ph. Matteo Piccioni.

Le immagini diafane che ci restano degli affreschi solleticano la nostra sensibilità contemporanea forse proprio per la loro evanescenza e frammentarietà, quasi che tutto quello che ci resti di quell'opera sia il ricordo in dissolvenza di un sogno. Ma mi attraggono di più le trovate iconografiche e "registiche", come nella lunetta di *Cristo davanti a Pilato*, il cui vero protagonista è, per me, il ragazzo che porta la brocca con l'acqua e il bacile con cui Pilato si laverà le mani. Quel

giovane porta con sé anche un centro d'attenzione alternativo rispetto al processo che, pur occupando il primo piano della scena, sembra perdere momentaneamente la propria centralità narrativa. Mi viene da pensare che non sia un caso che Pontormo scelga di porre il servitore in asse con Cristo, quasi a farne un inconsapevole comprimario degli eventi che seguiranno alla celeberrima lavata di mani. È un movimento che definirei cinematografico, come se la storia incedesse venendo da lontano e chi guarda sapesse che manca solo una manciata di minuti prima che tutto si compia. Ecco, è anche qui che si vede la geniale libertà di Pontormo.

Intermezzo: di deposizioni, pietà e trasporti

La *Deposizione* del Galluzzo si potrebbe leggere come l'antecedente immediato rispetto al *Trasporto* della cappella Capponi – concettualmente, intendo – nella costruzione degli eventi della Passione. Infatti, l'originale iconografia della tavola di Santa Felicita si pone a metà strada tra una pietà e un trasporto, una sorta di compresenza di due tempi seppure in uno stato di sospensione.

Il piacere – forse colpevole, visto il discusso prelievo dalla sua sede storica – di poter passare del tempo a osservare a un palmo dal naso il grande dipinto da cui siamo abitualmente separati dalla cancellata della cappella, e di poter fare avanti e indietro tra questa e la *Deposizione* del Galluzzo, lì a pochi metri, permette al visitatore attento di godere dell'evoluzione del linguaggio pittorico di Pontormo così come della trasformazione del soggetto.

Nella *Deposizione* della Certosa, la scena si svolge ai piedi della croce, in un ambiente concreto e ben visibile. Le scale e i fusti delle croci scandiscono il fondo, tutta la composizione ha come fulcro Maria, che si trova al centro, e tutti gli altri protagonisti si dispongono intorno a lei, compreso il corpo di Cristo, che occupa il lato destro, in diagonale.



Pontormo (Jacopo da Pontormo), Pala Capponi: Pietà (Trasporto di Cristo), 1525-1528 circa - olio su tavola, 313 × 192 cm - Firenze, chiesa di Santa Felicita, cappella Capponi. Per gentile concessione dell'Arcidiocesi di Firenze.

A Santa Felicita, invece, tutta la scena prima pensata in senso più situato nel contesto ambientale (come prova uno studio preparatorio a Oxford) si dissolve e si risolve invece in un groviglio di corpi che sembrano fluttuare in un ambiente privo di connotazione. Le figure abbandonano gli abbigliamenti alla tedesca e si coprono di tessuti leggeri e colorati. Non è propriamente una tensione drammatica nel senso teatrale del termine perché non c'è messa in scena qui, ma epifania. Si tratta di una visione in cui la luce (divina) è sparata come un flash sui personaggi, attenuando i volumi e portando tutto in superficie – «senz'ombre e con un colorito chiaro e tanto unito, che a pena si conosce il lume dal mezzo et il mezzo da gli scuri», dice Vasari – quasi che il mondo altro in cui la scena si materializza sia dominato da colori chiari, acidi e fluorescenti. La sensazione è che questi colori siano dei veli d'acqua tinta che coprono i corpi, e che questi corpi siano essi stessi leggeri, eterei, come non fatti di carne umana. Come noto, tutta la composizione a grappolo sembra reggersi sulle punte dei piedi del giovane accovacciato in primo piano che regge le gambe di Cristo, mentre le donne, sempre in punta di piedi, sembrano sorreggere il corpo anch'esso sospeso di Maria. Come nella *Deposizione* della Certosa, lei è il perno della scena, ma non è al centro bensì spostata verso destra, in opposizione al corpo di Cristo che invece scende verso sinistra. E, ad essere più precisi, è il vuoto nel grembo di Maria il centro di tutto, segno della separazione ormai definitiva tra la Madre e il Figlio.



Pontormo (Jacopo da Pontormo), Pala Capponi: Pietà (Trasporto di Cristo), 1525-1528 circa - olio su tavola, 313 × 192 cm - Firenze, chiesa di Santa Felicita, cappella Capponi. Per gentile concessione dell'Arcidiocesi di Firenze – particolare della Vergine.



Pontormo (Jacopo da Pontormo), Pala Capponi: Pietà (Trasporto di Cristo), 1525-1528 circa - olio su tavola, 313 × 192 cm - Firenze, chiesa di Santa Felicita, cappella Capponi. Per gentile concessione dell'Arcidiocesi di Firenze – particolare di Cristo.

Sulla rappresentazione, la critica ha avanzato innumerevoli proposte, mai definitive, che contribuiscono ad alimentare anche l'enigma dell'opera, come Leo Steinberg osservava già nel 1974 in un articolo su *Art Bulletin*. Elena Capretti in catalogo ricorda che si tratta di una Pietà (come desiderio del committente) che "evolve" nel trasporto del corpo di Cristo, senza che vi siano elementi per stabilire con certezza se Cristo venga condotto verso Maria o separato da lei per essere portato al sepolcro. Anche Acidini, accanto alla sua, ammette la lettura di un Cristo portato via dall'abbraccio della Madre per essere calato, come spoglia eucaristica, sull'altare sottostante. La lettura fa il paio con quella datane da Arasse, sempre in *Storie di pitture*, per il quale il vero soggetto del quadro sono «gli addii della Vergine al Cristo». È soprattutto l'idea della separazione tra Madre e Figlio che sento di condividere: percepisco infatti in maniera sensibile, anche

nella sospensione, la presenza di due spinte opposte che mettono in tensione la scena, quella delle donne che sorreggono la Madonna, la quale quasi cede perdendo i sensi ed è spinta verso l'alto a destra, dove san Giovanni, sopra di lei, è pronto a sostenerla, e quella dei giovani (angeli?) che allontanano il Cristo in basso a sinistra per condurlo verso l'altare (oppure, secondo la lettura di Steinberg, verso Dio nella cupola ora perduta).

La composizione sembra coinvolgere lo spettatore come se fosse interno alla scena. Lo si vede sia dal fatto che i personaggi sono inquadrati dal basso verso l'alto, quasi rispettando il punto di vista di chi osserva, sia dal fatto che molti degli sguardi convergono verso chi guarda. Nondimeno, tra questi solo uno è puntato dritto allo spettatore, ed è quello di Nicodemo, in cui è stato riconosciuto un ritratto dello stesso artista, come a voler invitare in prima persona a partecipare a quanto avviene nell'immagine.

Tuttavia, la domanda che viene da porsi è che cosa sia successo tra la *Deposizione* del Galluzzo e il *Trasporto* della cappella Capponi per giustificare un cambio di passo così deciso in un breve lasso di tempo. È evidente che non è nelle intenzioni di Pontormo soffermarsi sulla narrazione, quanto creare un'icona, e in questa tensione antinarrativa tutto si sfalda. Si sfalda il rapporto con lo spazio, si sfalda la centralità del punto di fuga, si sfalda il naturalismo dei colori e delle pose, in un artificio che, ricorda Arasse, ha come scopo un'estrema intensità spirituale. Questo crea uno stato di agitazione interiore in me e credo che avvenga perché riesco a percepire come in questa tavola la dissoluzione delle certezze formali del Rinascimento diventi espressione anche delle inquietudini del proprio tempo.



Pier Paolo Pasolini (regia), “Deposizione” da Pontormo, ep. “La ricotta”, RO.GO.PA.G., 1963, © Paul Ronald/Archivio Storico del Cinema/AFE.

Questo stato di inquietudine e precarietà agisce in maniera pervasiva, e può spingere a interrogarci sulla nostra condizione attuale, sulla crisi globale, sulla sensazione di camminare su un filo che prima o poi può spezzarsi. Se nella pala di Pontormo l'equilibrio precario della composizione sembra trovare nel divino la propria garanzia, credo che sia stato Pasolini, nel celeberrimo *tableau vivant* della *Ricotta* (1963) in cui rimette in scena il *Trasporto*, a darne la lettura contemporanea più umana e corporale, ricordando che gli equilibri nel mondo sono costruiti dagli uomini. Il gruppo di comparse che nel film forma la composizione riesce a reggere solo per qualche istante. Infatti, la piramide umana si sfalda e le comparse scoppiano in una risata liberatoria, mentre la figura in alto, interpretata da Laura Betti, impreca contro di loro. Precario era il tempo in cui visse Pontormo, tra peste, guerre e crisi religiosa. Precario è il tempo di Pasolini, il capitalismo che fagocita anche il mondo del cinema, dominio delle

classi privilegiate (i produttori) su quelle subalterne (le comparse), che vengono prese per fame. Precario è il tempo di noi spettatori della mostra alle Scuderie del Quirinale. Pasolini rende materialmente visibile, attraverso i corpi delle comparse e il loro crollo, l'instabilità di un equilibrio che nella pittura di Pontormo appare miracolosamente possibile. La crisi nel *Trasporto* non è un tema, ma è la stessa sintassi della forma a raccontarcela. E credo che sia questa ricerca di libertà nel trovare le "parole" giuste (e nuove) per esprimersi, anche insidiando l'apparente intoccabilità di canoni estetici rassicuranti del Rinascimento classicista, il bersaglio della critica vasariana, come ricorda anche Capretti nel suo saggio.

Secondo tempo. E un finale a effetto

L'*Alabardiere* del Getty mi fissa con quegli occhi tondi e vicini (quanto sono pontormeschi, quegli occhi!) senza che io riesca a decidere se sia fiero o trasognato, e mi chiedo a chi fosse dedicato quello sguardo, quasi cinquecento anni fa, che oggi intercetto io. Si discute ancora – e la stessa mostra lo fa – dell'identità del giovane effigiato, ma verosimilmente legato alle vicende dell'assedio fiorentino del 1529-30. Il ritratto è uno dei temi meglio rappresentati in mostra, tanto da punteggiarne quasi per intero la seconda parte, fino al passaggio di testimone a Bronzino, rappresentato dal *Ritratto di Lorenzo Lenzi* e dalla ipnotica *Dama in rosso* di Francoforte.



Pontormo (Jacopo da Pontormo), Ritratto di alabardiere, circa 1529-1530 - olio su tela; 95,3 × 73 cm - Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



Bronzino, Ritratto di dama in rosso, 1532 circa - olio su tela, 89,8 × 70,5 cm – Francoforte, Städel Museum © Städel Museum, Frankfurt am Main.

Oltre ai ritratti, la seconda parte della mostra attraversa gli anni dell’ultima Repubblica e dell’assedio, il breve sodalizio con Michelangelo, i lavori per i Medici e per altri committenti, fino all’*opus magnum* della perduta cappella maggiore di San Lorenzo il cui groviglio di corpi vorticosi rappresenta l'esito estremo di una ricerca in cui forma e contenuto diventano inscindibili. Il percorso cronologico si

conclude con le pagine del *Libro mio*, il celebre diario del pittore, a suo modo un autoritratto, a cui Sergio Garufi ha dedicato qui su Doppiozero un affondo in comparazione con altri libri di conti e di ricordi del Cinquecento. Qui più che altrove è presente il tema dichiarato della mostra, la volontà di rendere compresenti l'uomo e l'artista, e questo documento, a me pare, rende evidente la contiguità tra la dimensione materiale del vivere e quella spirituale del creare. Se il diario ha contribuito ad alimentare il mito del misantropo ipocondriaco, quello che mi colpisce ora non sono tanto gli acciacchi e i cibi ingurgitati, quanto la giustapposizione, senza una gerarchia visibile, tra questi elenchi e la progressione dei lavori a San Lorenzo, la sua ultima opera, con i piccoli disegni delle figure utili anche per ricostruire la genesi del capolavoro perduto.

Mi avvio all'uscita. Trovo la *Visitazione* prelevata dal percorso cronologico per creare un epilogo di grande effetto. Dal punto di vista dei curatori si tratta di un'opera che compendia perfettamente Pontormo. Effettivamente non si può negare che come opera di sintesi funzioni, a partire dal tema che è stato il soggetto della sua prima opera importante. In questo lavoro si ritrovano donne coperte di panni dai colori vividi e innaturali che toccano appena il terreno in punta di piedi, come nella pala Capponi; c'è il michelangiolismo dei corpi delle donne in attesa e allo stesso tempo il naturalismo nel ritrarre le protagoniste; ci sono figure che ci guardano e che ci portano dentro al dipinto. In particolare, la donna tra le due cugine guarda lo spettatore fisso negli occhi e instaura con chi la osserva un rapporto diretto e frontale, che riecheggia simmetricamente quello tra Maria ed Elisabetta e a cui è quasi impossibile non rimanere agganciati. Pontormo qui radicalizza una tipologia di figura della tradizione rinascimentale che risale ad Alberti e che lascia interdetti ancora oggi per la sua – direi – perentorietà; non è un caso che il volto della donna tra le protagoniste sia il particolare scelto per l'immagine della mostra. Vedo in quello sguardo fermezza ma percepisco anche una sorta di malinconia che mi procura, ancora una volta, una sottile sensazione di inquietudine. Del resto, se è vero che Maria ed Elisabetta condividono un momento di "sorellanza" tra future madri, è altrettanto vero che quell'incontro contiene in potenza il dramma che i rispettivi figli vivranno da adulti. Spostare l'attenzione dal gesto di saluto all'invito a partecipare alla scena mi pare più centrale rispetto ad altri aspetti, e anche per questo il riferimento a Bill Viola – il cui celebre *The Greeting* (1995) è presentato in uno *spin off* della mostra a Santa Maria Antiqua, al Foro Romano – non mi convince del tutto come risposta contemporanea a quello che Pontormo ci lascia quando lo incontriamo. Al centro del lavoro di Viola la dilatazione temporale del gesto del saluto è uno strumento per rendere visibili tensioni emotive, relazioni interpersonali e stati psicologici che nel gesto ordinario rimangono impercettibili. Proprio per questo, il riferimento a

Viola sembra servire soprattutto ad avvalorare la lettura contemporanea del dipinto proposta dalla mostra, lasciando invece sullo sfondo quella relazione diretta e perturbante con lo spettatore che, secondo me, costituisce uno degli aspetti più sorprendenti della *Visitazione*.



Pontormo (Jacopo da Pontormo), Visitazione, 1528-1532 - olio su tavola, 202 × 156 cm - Carmignano (Prato), pieve di San Michele Arcangelo. Per gentile concessione della Diocesi di Pistoia - Foto: Antonio Quattrone (Particolare della donna che guarda).



Pontormo (Jacopo da Pontormo), Pala Capponi: Pietà (Trasporto di Cristo), 1525-1528 circa - olio su tavola, 313 × 192 cm - Firenze, chiesa di Santa Felicita, cappella Capponi. Per gentile concessione dell'Arcidiocesi di Firenze (Particolare di Nicodemo).



Pontormo (Jacopo da Pontormo), Ritratto di alabardiere, circa 1529-1530 - olio su tela; 95,3 × 73 cm - Los Angeles,The J. Paul Getty Museum (Particolare).

Come nell'*Alabardiere*, come Nicodemo nel *Trasporto*, non so dire quanto di ciò che quegli sguardi mi trasmettono – la malinconia, la fierezza, l'avvertimento – venga dal dipinto e quanto da me, ma so che nella *Visitazione* è l'enigma di quello sguardo a mantenerci incollati a quella tavola dopo quasi cinquecento anni. Ed è l'aver scelto quel volto come immagine guida della mostra, forse, la sua interpretazione più azzeccata.

Pontormo
A cura di Cristina Acidini con Elena Capretti, Philippe Costamagna, Bruce Edelstein e Carlo Falciani
Scuderie del Quirinale
Via XXIV Maggio 16, Roma
9 ottobre 2026 - 7 febbraio 2027
Catalogo Electa con saggi dei curatori, testi di Timothy Verdon, Elizabeth Pilliod e

Louis Alexander Waldman, e schede critiche delle opere in mostra

Leggi anche:
Sergio Garufi | Il 1556 di Pontormo, Lotto e Piero

In copertina, Pontormo (Jacopo da Pontormo), *Pala Capponi: Pietà (Trasporto di Cristo)*, 1525-1528 circa - olio su tavola, 313 × 192 cm - Firenze, chiesa di Santa Felicita, cappella Capponi. Per gentile concessione dell'Arcidiocesi di Firenze (Particolare dell'angelo).

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

