

Ritratto di un banchiere del Rinascimento

Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini

A cura di

Alan Chong, Donatella Pegazzano, Dimitrios Zikos

Saggi di

Donatella Pegazzano, Dimitrios Zikos, Paolo Simoncelli,
Melissa Meriam Bullard, David Alan Brown, Jodi Cranston, Alan Chong,
Jane Van Nimmen, Paola Nicita Misiani, Philippe Costamagna,
Timothy Wilson, Jane Bernstein



ISABELLA STEWART GARDNER MUSEUM
BOSTON

Electa

Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Busto Altoviti tra Raffaello e Cellini
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003 - 12 gennaio 2004
Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1 marzo - 15 giugno 2004

La mostra e il catalogo sono stati realizzati dall'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston,
in collaborazione con il Museo Nazionale del Bargello di Firenze

Ideazione e progettazione della mostra: Alan Chong e Beatrice Paolozzi Strozzi
Curatori ospiti: Kathleen Weil-Garris Brandt, Donatella Pegazzano, Dimitrios Zikos

Direzione della mostra di Firenze: Beatrice Paolozzi Strozzi e Maria Grazia Vaccari
Coordinamento: Dimitrios Zikos

Comitato scientifico: Cristina Acidini Lochina, Kathleen Weil-Garris Brandt,
David Alan Brown, Alan Chong, Philippe Costamagna, Alvar González-Palacios,
Florian Härb, Anne Hawley, Beatrice Paolozzi Strozzi, Antonio Paolucci,
Donatella Pegazzano, Maria Grazia Vaccari, Dimitrios Zikos

Enti promotori: Isabella Stewart Gardner Museum, Andrew W. Mellon Foundation,
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino,
Museo Nazionale del Bargello, Ente Casa di Risparmio di Firenze, Firenze Musei

Ulteriori contributi: per l'edizione di Boston, UBS; Federal Council on the Arts and the Humanities
per l'edizione di Firenze, Associazione "Amici del Bargello"

Segreteria della mostra di Firenze: Firenze Musei

Promozione e relazioni esterne: Mariella Becherini

Ufficio Stampa: Sveva Fede con Camilla Speranza
Electa, Milano

Allestimento: Giancarlo Lombardi e Cristina Valentini con la collaborazione di Ilaria Castellani

Realizzazione dell'allestimento e gestione della mostra: Opera Laboratori Fiorentini S.p.A.

Consulenza climatologica: Cristina Dani e Roberto Boddi, Opificio delle Pietre Dure

Trasporti: Arteria

Progetto editoriale: Museum Publishing Partners

Coordinamento editoriale: Cristina Garbagna

Coordinamento grafico: Dario Tagliabue

Redazione e impaginazione: CompuService, Venezia

Revisione dell'edizione italiana: Antonio Fazzini, con la collaborazione di Tommaso Mozziati

Coordinamento tecnico: Andrea Panozzo

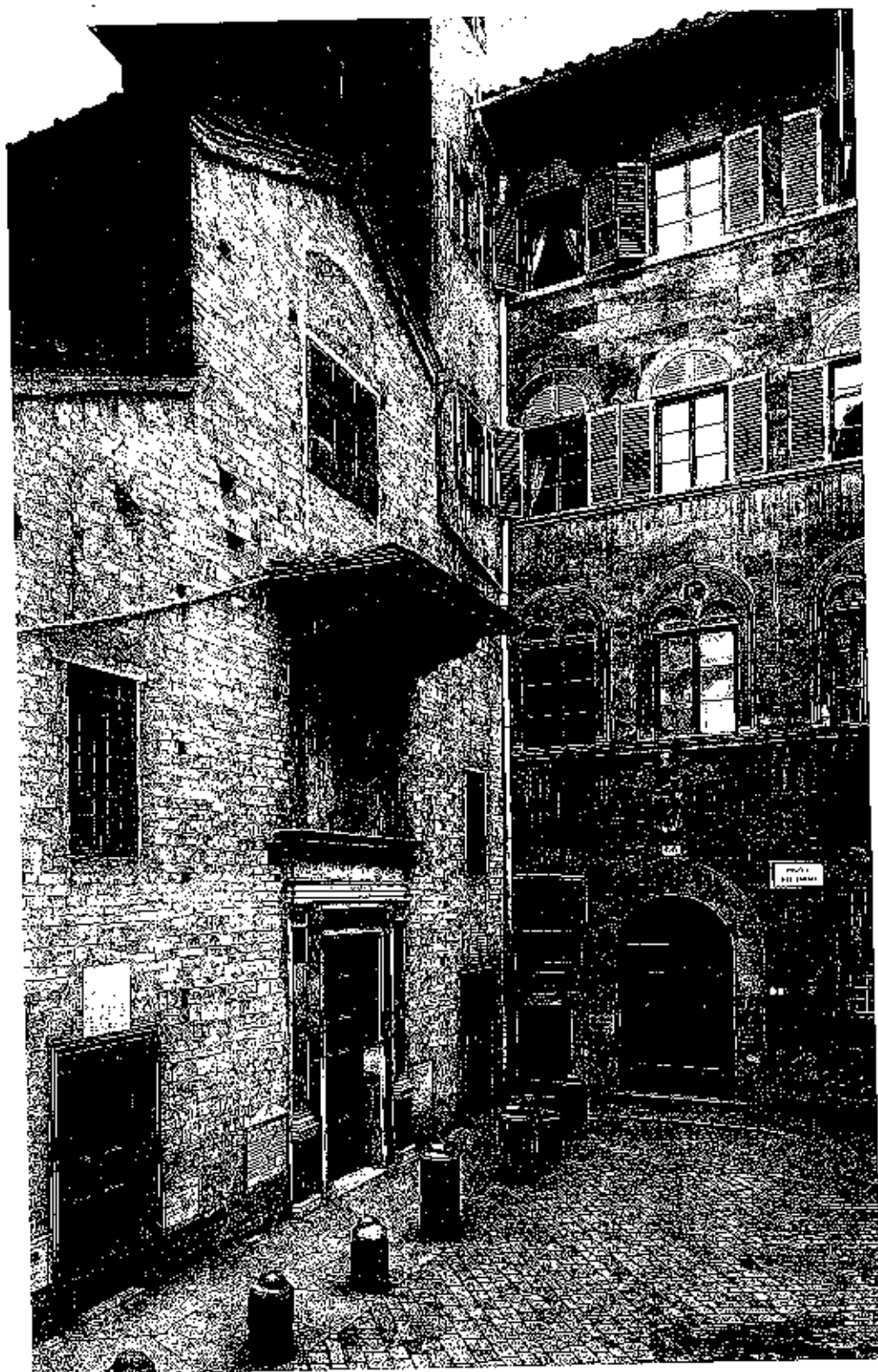
Controllo qualità: Giancarlo Berti

Traduzioni: Valentina Palombi, Stefano Salpietro, Margherita Zizi

© 2004 by Isabella Stewart Gardner, Boston, Massachusetts

by Mondadori Electa, Milano

Tutti i diritti riservati



18. Priora e chiesa dei Santi Apostoli, Firenze

Un banchiere e le arti

DONATELLA PEGAZZANO

LA FAMA di Bindo Altoviti come mecenate è basata essenzialmente sulle pagine vasariane: nelle *Vite* e nelle *Ricordanze* egli viene menzionato spesso in relazione ad alcuni degli artisti più noti del Cinquecento, con i quali egli ebbe contatti derivanti dalla sua posizione di banchiere papale, oppure, come nel caso di Michelangelo, personali vincoli di amicizia.

Bindo proveniva dalla lunga tradizione di opulenza e di moderazione propria del ceto mercantile fiorentino, che trova un suo fondamento letterario nelle pagine "familiari" di Leon Battista Alberti. Nelle sue prime commissioni l'Altoviti seguì le inclinazioni dei suoi connazionali impegnati, soprattutto a partire dagli ultimi anni del XV secolo, a perseguire l'affermazione del proprio ruolo sociale attraverso l'abbellimento delle proprie residenze e la raccolta di opere d'arte. Le prime notizie di cui disponiamo sul coinvolgimento di Bindo nei fatti artistici risalgono al secondo decennio del Cinquecento e sono quelle relative ad opere d'arte destinate al suo palazzo fiorentino in via del Pannone, di poco precedute dal rinnovamento, messo in atto da suo padre Antonio e suo zio Oddo Altoviti, della chiesa dei Santi Apostoli, situata nel borgo omonimo che per secoli era stato il luogo di residenza della sua famiglia. L'attenzione di Bindo verso Firenze (sebbene fosse nato e vivesse a Roma) è una dimostrazione del suo attaccamento alla città e, probabilmente, del suo desiderio di farvi ritorno. I legami che i fiorentini residenti all'estero mantenevano con la loro città erano comunque dei più stretti, sia per motivi di interesse, case e terreni da curare, sia per ragioni familiari, nel senso di famiglia intesa come consorzeria, come gruppo solidale e compatto e come senso di appartenenza ad un luogo e a una tradizione. I soggiorni di Bindo a Firenze furono frequenti e qui, nel corso degli anni, egli intrattene rapporti anche con l'ambiente medico, in un periodo in cui non era stata tracciata nettamente una linea di demarcazione tra i partigiani dei Medici e i loro avversari, come invece avverrà in seguito con l'affermarsi delle tendenze assolutistiche di Cosimo I, culminate nella conquista di Siena. Se dal secondo al terzo decennio del secolo i gusti artistici di Bindo non sembrano discostarsi da quelli di tanti fiorentini facoltosi menzionati dalle pagine vasariane, in seguito il suo crescente successo nel mondo finanziario romano e la progressiva diminuzione delle speranze di poter rientrare a Firenze, dopo l'avvento del duca Cosimo nel 1537, spingeranno l'Altoviti a concentrare maggiori risorse sulle sue residenze romane, anche se continuerà a commissionare o a inviare opere d'arte in patria.

L'impegno politico di Bindo sarà, a partire dai primi anni cinquanta, con l'inasprimento dei rapporti tra Cosimo I e i suoi oppositori, la trama attraverso la quale leggere gran parte delle sue azioni, talvolta probabilmente anche quelle di carattere artistico. Le scelte politiche del banchiere, non prive tuttavia di comportamenti contraddittori, aiutano, ad esempio, a comprendere meglio i suoi rapporti con Michelangelo, improntati alla stima reciproca, e l'amicizia con umanisti come Piero Vettori.

La vicinanza di Bindo Altoviti alla corte dei Farnese e successivamente a quella di papa Giulio III del Monte, insieme alla sua crescente disponibilità finanziaria, nel quarto e quinto decennio del Cinquecento, gli saranno di stimolo per l'ampliamento delle sue iniziative artistiche. È solo negli anni successivi all'elezione di Paolo III infatti che possiamo cominciare a parlare di un mecenatismo dell'Altoviti, per quanto circoscritto rispetto a quello esercitato da personalità a lui vicine, come ad esempio il cardinale Alessandro Farnese. Bindo, attraverso la raccolta di dipinti e disegni, la protezione accordata ad un artista come Vasari, la decorazione 'all'antica' delle logge del suo palazzo

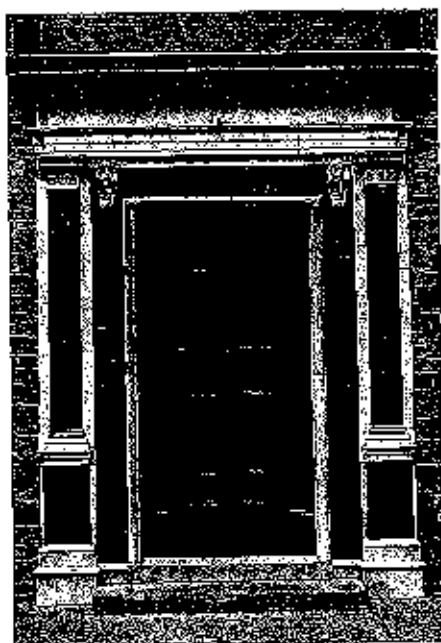
e della sua villa, l'arricchimento di quegli stessi ambienti con statue e busti antichi, appare in sintonia con le iniziative delle più importanti corti romane di quel tempo. L'interesse per le arti, manifestato in gradi più o meno elevati, era comune del resto anche ai fiorentini residenti a Roma, come i Gaddi, i Soderini, i Ridolfi, i Bandini, gli Strozzi, le cui famiglie furono variamente legate al banchiere².

Dettate da ragioni di prestigio, talvolta originate da occasioni fortunate, ma sicuramente scaturite anche dalle sue personali predilezioni, le iniziative artistiche del banchiere potrebbero essere basate in parte sul desiderio di nobilitare l'esercizio della mercatura, attività che agli occhi dei contemporanei poteva ancora possedere sfumature di sconvenienza. Come si ricava ad esempio da una lettera del 1546 di Pietro Aretino al mercante fiorentino Tommaso Cambi, vicino a Bindo per legami parentali e per scelte artistiche, essendo anch'egli un estimatore dell'opera vasariana³. Ma sarà comunque proprio la natura di mercante e di banchiere, con il conseguente atteggiamento pratico di chi deve far fruttare i propri interessi, quella che spesso sembra prevalere nei rapporti intrattenuti da Bindo con gli artisti che lavorarono per lui. Da ciò che emerge dalle testimonianze e dalla documentazione relativa al Vasari e al Cellini si capisce come non mancarono motivi di contrasto e di attrito e che anche verso gli artisti l'Altoviti mostrò quella durezza che gli era certo necessaria nella conduzione dei suoi affari finanziari. Sarebbe quindi sbagliato e antistorico fornire una lettura romantica o idealizzata del rapporto intercorso tra Bindo e gli artisti che furono al suo servizio che, con l'eccezione del grande Michelangelo, sperimentarono le sue collere e i suoi irrigidimenti. Tanto da spingere il Vasari, impegnato a decorare, probabilmente gratis, la loggia del palazzo romano dell'Altoviti (fig. 34) per sdebitarsi dell'ospitalità a lungo fornitagli dal banchiere, a scrivere una lettera di questo tono: "per il visto che di me si smagra chi mi serve e chi mi pasce, et fo sacrificio vano delle offerte che escono dal puro cor mio, mi ha fatto oggi finire il cielo della volta di messer Bindo calche passato dieci giorni, sarò libero da quella; la quale sarà cagione che sciorrà le catene della mia servitù."

Nonostante tutto il palazzo di Bindo, costruito a una delle estremità di ponte Sant'Angelo, rappresentò un punto di riferimento e di accoglienza per svariati artisti, soprattutto toscani, come Vasari e Cellini, per raffinati maestri lignari e intagliatori di pietre come Bernardino di Porfirio da Leccio, proveniente dalle stesse terre di origine della famiglia Altoviti, e orafi, la cui opera era richiesta dalle esigenze stesse del banco. Fu soprattutto nel decennio 1540-1550 che il grande palazzo sul Tevere conobbe un periodo di grande vitalità, quando intorno a Bindo doveva riunirsi una piccola corte, con un andirivieni continuo di clienti del banco, di fiorentini esuli, di musicisti fiamminghi fra i più importanti del secolo, di intellettuali come Annibal Caro, consulente iconografico per gli affreschi della loggia (cat. 31). Quasi che l'Altoviti intendesse affermare agli occhi dell'avversario Cosimo de' Medici, con lo splendore del suo modo di vivere, la sicurezza e il potere raggiunti nella città papale. L'arte, anche per lui, non fu più solo godimento estetico, investimento finanziario, ma si caricò delle insegne della propaganda politica. Una conferma alle notizie fornite dalle fonti sulla raccolta artistica che l'Altoviti aveva riunito nella sua casa ci viene da due inventari del palazzo romano, successivi all'epoca di Bindo (docc. 4, 5), ma utili per comprendere meglio la dislocazione dei vari ambienti dell'edificio e la collocazione delle opere d'arte. Per quanto si debba tenere conto che la situazione illustrata da questi documenti possa risultare alquanto impoverita, rispetto al tempo della vita del banchiere, a causa del dissesto economico seguito alla guerra di Siena. Nel primo di questi inventari, risalente al 1591 e redatto dopo la morte del figlio minore di Bindo, Giovanni Battista Altoviti, sono ancora individuabili, attraverso la precisazione del soggetto, i dipinti realizzati dal Vasari per il banchiere, così come in esso trova conferma l'esistenza nel palazzo di un importante nucleo di scultura antica, già descritto da Ulisse Aldrovandi nella sua ricognizione delle collezioni romane di antichità, edita nel 1556, ma risalente al 1550 (doc. C). Il secondo inventario è molto più tardo, del 1644⁴; in esso la raccolta di scultura antica risulta assai ridotta, poiché un gruppo consistente di opere era stato nel frattempo venduto al duca Carlo Emanuele di Savoia, ma vi sono comunque nominati diversi ritratti e alcuni dei dipinti del Vasari. Di una qualche utilità per la ricostruzione della raccolta Altoviti sono risultate le fotografie della loggia



19. Benedetto da Rovezzano, Stemma della famiglia Altoviti. Prioria dei Santi Apostoli, Firenze



20. Benedetto da Rovezzano, Portale con stemmi Altoviti, Chiesa dei Santi Apostoli, Firenze

realizzate prima della demolizione del palazzo nel 1888, dove si possono identificare, poiché ancora appesi alle pareti di questa sala, alcuni dei dipinti e delle sculture ricordate dagli inventari.

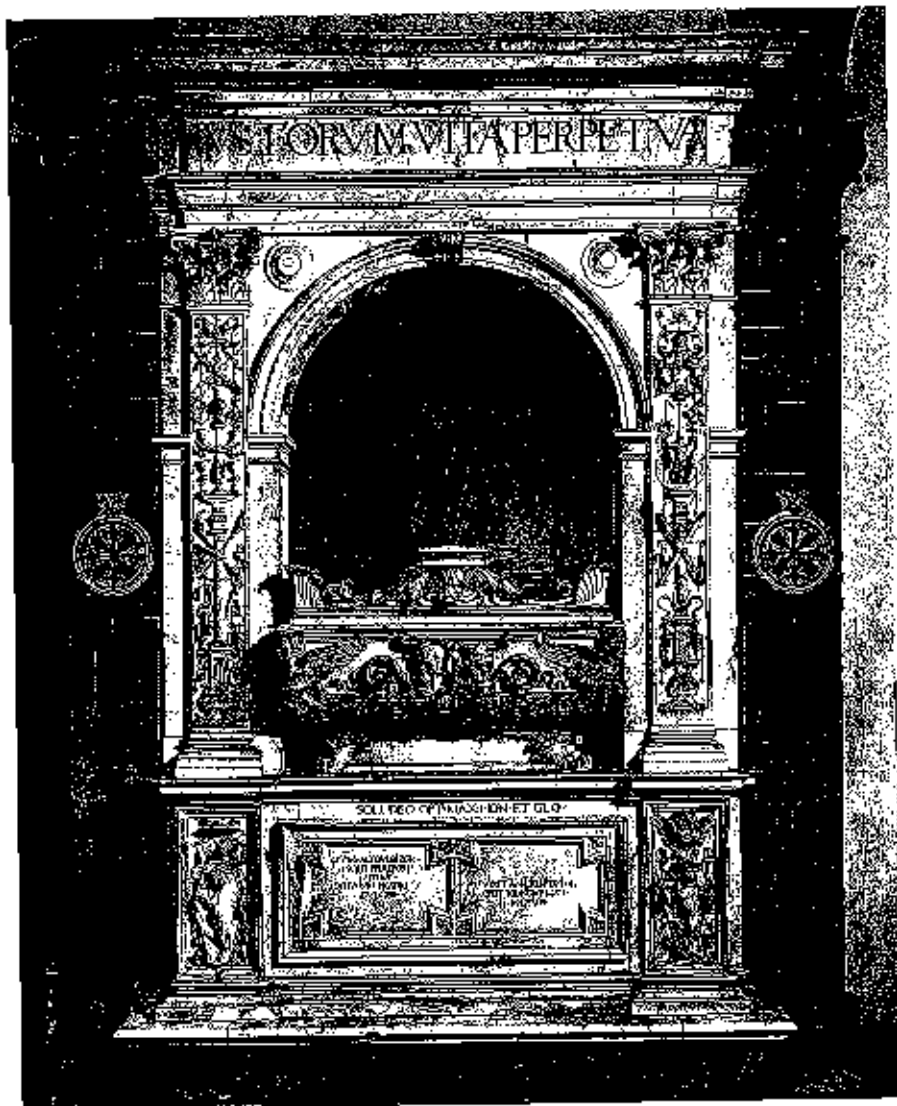
Sappiamo invece molto poco su ciò che doveva essere conservato nel palazzo fiorentino di Bindo. A questo scopo sarebbero stati importanti gli inventari redatti al tempo della requisizione medicea nel 1554. Ma nonostante le ricerche questi non sono stati rintracciati e resta da chiedersi se furono mai compilati. Possiamo tuttavia farci una idea molto parziale, ma significativa, su ciò che doveva contenere questo edificio attraverso un documento del 1567 nel quale l'arcivescovo Antonio Altoviti, figlio primogenito di Bindo, in procinto di prendere finalmente possesso della sua sede vescovile, richiese al duca alcune delle cose che erano statequisite dal palazzo (doc. 3). Da questo breve elenco, dove vengono ricordati sculture antiche, dipinti e tavolini di pietre dure, si capisce che frequente dovette essere l'invio, da parte degli Altoviti, di opere d'arte da Roma a Firenze e che anche l'arredo delle residenze toscane del banchiere era arricchito di oggetti preziosi.

Committenze fiorentine

Una delle prime opere commissionate da Bindo di cui si ha notizia, ovvero il camino monumentale di Jacopo Sansovino (1486-1570) e Benedetto da Rovezzano (1474-1554 ca.), trova una necessaria premessa nell'attività svolta da quest'ultimo per la prioria e la chiesa dei Santi Apostoli a Firenze⁶. La chiesa, una delle più antiche di Firenze, modello architettonico lodato da Brunelleschi e Michelangelo, era stata beneficata dagli Altoviti fin dal XIII secolo⁷. Le prime cappelle destinate alle sepolture furono costruite dagli Altoviti nei primi anni del Quattrocento, lungo la navata destra dell'edificio⁸. I diversi rami della famiglia si contesero a lungo il patronato della chiesa finché prevalsero su tutti Antonio Altoviti e suo figlio Bindo ai quali questo venne concesso, insieme alla facoltà di nominare il priore, rispettivamente dai papi Innocenzo VIII e Clemente VII con due bolle. Della prima non si conosce la data esatta ma deve collocarsi tra il 1487 e il 1492, la seconda risale al 1532⁹.

Alle iniziative promosse da Oddo Altoviti (1457-post 1514) devono risalire i primi contatti della

Ritratto
di un baschiere
del Rinascimento:
Bindo Altoviti
su Raffaello
e Cellini



21. Benedetto da Rovizzano, Monumento funebre di Antonio e Oddo Altoviti. Chiesa dei Santi Apostoli, Firenze

famiglia con Benedetto da Rovizzano, probabilmente già a partire dai primi anni novanta del Quattrocento. Le notizie sulla vita di Oddo sono scarse ma l'importanza delle sue cariche lo indicano come un personaggio di rilievo nella società del tempo. Dopo aver risieduto a Roma come protonotario apostolico, fu preposto della cattedrale di Prato, vicario generale della diocesi di Lucca dal 1494 al 1497¹⁰ e priore della chiesa dei Santi Apostoli, almeno dal maggio 1494¹¹. Della committenza di Oddo riferisce la testimonianza di Vasari che, con parole altamente elogiative, descrive l'opera di Benedetto per gli Altoviti. Lo scultore era stato incaricato del rinnovamento dell'edificio della prioria, annessa alla chiesa, e della realizzazione del ricco sepolcro marmoreo per i due fratelli Altoviti, Antonio, morto nel 1507, e Oddo¹². I lavori per il sepolcro dovettero essere preceduti da quelli riguardanti la prioria, tuttora contraddistinta dalla presenza del grande stemma con il lupo rampante degli Altoviti sulla facciata (figg. 18, 19), e da quelli relativi al nuovo portale della chiesa, segnato anch'esso da due stemmi familiari (fig. 20)¹³. Per quanto manchino precisi riscontri documentari, credo sia ipotizzabile che la ristrutturazione della prioria e del portale possano inserirsi in una prima fase dei lavori di Benedetto da Rovizzano per gli Altoviti intorno agli anni 1495-1497, vale a dire nel periodo succes-

sivo alla nomina di Oddo come priore e al suo probabile rientro in Toscana, ponendosi così gli Altoviti tra i primi estimatori dell'opera dello scultore²⁴. Il monumento funebre degli Altoviti (fig. 21) si può invece collocare tra il 1505, o addirittura prima, e il 1507, in una seconda fase dei lavori di Benedetto da Rovizzano per questa famiglia²⁵. Si è sempre ritenuto che il sepolcro fosse stato scolpito tra il 1507, anno della morte di Antonio Altoviti incisa sulla targa alla base del monumento, e il 1510²⁶, considerato, ma a torto, l'anno di morte di Oddo²⁷. Invece la stessa iscrizione fornisce un utile *ante quem*: laddove Oddo, che evidentemente dettò la breve epigrafe, definisce se stesso "Prato Praepositus", un incarico che il prelato conservò appunto fino e non oltre il 1507, per poi cederlo a Niccolò Ridolfi²⁸.

La ricchezza del monumento palesa l'importanza dei committenti mentre è significativa la scelta di Antonio Altoviti, vissuto e probabilmente nato a Roma, di farsi seppellire a Firenze nella chiesa di famiglia. Dimostrando quell'attaccamento alla patria che sarà uno dei tratti distintivi di suo figlio Bindo. Gli elementi decorativi e simbolici dispiegati sulle paraste ai lati del monumento rimandano equamente ad una doppia committenza: quella dell'ecclesiastico Oddo e quella del laico Antonio²⁹. La componente macabra dei teschi comparirà poco più tardi nel cenotafio Soderini, scolpito dal Rovizzano intorno al 1509³⁰. L'incarico per questo monumento, tra l'altro molto simile nella struttura architettonica a quello per gli Altoviti, potrebbe essere stato determinato dalla vicinanza delle due famiglie che nel 1508 stipulavano l'accordo dotale per il matrimonio tra Fiammetta Soderini e Bindo Altoviti.

Anche per quello che deve considerarsi il maggiore impegno dello scultore in questi anni, il monumento a san Giovanni Gualberto per i Vallombrosani, ci si può chiedere se poterono influire i suoi rapporti con gli Altoviti, che, fin dalla seconda metà del Quattrocento, ebbero stretti legami con quel monastero. L'opera era stata infatti commissionata, nel 1505, da don Biagio Milanese, abate generale dell'ordine³¹, in sicuri rapporti con Francesco Altoviti che, dal 1459 al 1479, lo aveva preceduto alla guida dell'ordine vallombrosano³². Oddo, nella sua posizione di ecclesiastico, e di parente di Francesco Altoviti, può aver conservato i contatti con Vallombrosa e il Milanese ed aver incoraggiato la scelta di Benedetto da Rovizzano quale esecutore del monumento del santo fondatore dell'ordine. Il rapporto tra gli Altoviti e il monastero, centro importante di potere ecclesiastico, si perpetuò nel tempo. Bindo infatti chiamò, nel 1524, l'allora abate di Vallombrosa, il filomediceo Giovanni Maria Canigiani a fare da padrino a sua figlia Dianora³³.

Dell'abate Milanese sono note le posizioni antimedicее e questa considerazione, insieme all'inevitabile coinvolgimento, da parte di Benedetto da Rovizzano, in opere dipendenti da famiglie legate alla recente repubblica, e, viceversa, la mancanza, fino ad oggi, di notizie riguardanti incarichi medicei, avevano fatto ipotizzare che lo scultore abbracciasse la causa degli oppositori dei Medici³⁴. La partenza dell'artista per l'Inghilterra, con l'incarico di scolpire il monumento al cardinale Thomas Wolsey, ed il lungo soggiorno che ne era derivato, sono stati interpretati come una conseguenza delle difficoltà incontrate da Benedetto in patria. Ma la recente scoperta di un libro di conti di Giovanni de' Medici (il futuro papa Leone X), risalente al momento della restaurazione medicea del 1512, apporta notizie oltremodo significative sull'attività dello scultore in quel periodo³⁵. Benedetto, lungi dall'essere emarginato dagli incarichi medicei, risulta invece essere entrato al servizio del cardinale proprio al rientro di questi a Firenze, nel settembre del 1512, e di esservi restato fino al settembre del 1513, impegnato in lavori di ristrutturazione e abbellimento del palazzo dei Medici in via Larga, bisognoso di restauri dopo i danni subiti in seguito alla loro cacciata e il conseguente periodo d'incuria. La vicinanza dello scultore con Giovanni de' Medici lo favorirà anche nei successivi incarichi: come ad esempio la sua partecipazione alla serie degli Apostoli per il duomo fiorentino o, ancora più significativamente, la prestigiosa committenza per la tomba inglese del cardinal Wolsey, incarico ottenuto grazie all'interessamento del papa e per la quale nel 1519 Benedetto lasciava Firenze.

La posizione dello scultore fu insomma simile a quella del suo committente Bindo Altoviti: la probabile simpatia per le idee repubblicane non gli impedì di lavorare per i Medici. Così come Bindo, pur avendo sposato una donna appartenente alla famiglia maggiormente coinvolta nel nuovo gover-

Ritratto
di un banchiere
del Rinascimento:
Bindo Altoviti
tra Raffaello
e Cellini



23. Da Jacopo Sansovino, *Disegna di camina Albertina*, Vienna. Cat. 10a.

22. Benedetto da Rovezzano, *Caminò Borgherini*. Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

no della città, non si peritò, nel 1512 di appoggiare il rientro dei Medici, visti anche gli interessi finanziari che lui, banchiere emergente e ambizioso, intendeva certo instaurare con la casata fiorentina nuovamente in auge. Anzi si deve sottolineare come la scelta del banchiere di utilizzare lo scultore possa essere vista adesso non solo come una conferma delle scelte già operate dalla sua famiglia, ma anche come un suo allineamento ai gusti artistici dimostrati in quello stesso periodo dal futuro papa.

Bindo incaricò infatti Benedetto della realizzazione degli ornati di un grande caminò per il suo palazzo di via del Parione. Questo edificio, situato poco lontano dalle case Altoviti in borgo Santi Apostoli, era stato costruito dagli Altoviti alla metà del Quattrocento, probabilmente dal nonno di Bindo e di lui omonimo, Bindo di Antonio (1418-1478)²⁶. Un palazzo che non doveva avere caratteristiche particolarmente rilevanti, dotato di bugnato a vista, di un portico e di una loggia al piano superiore²⁷.

Questa commissione di Bindo derivò probabilmente dall'occasione del suo matrimonio nel 1511 con Fiammetta Soderini, occasione che, come era uso frequente, deve aver dato luogo a lavori di decorazione e ammodernamento²⁸. Vasari dedicò grande spazio a quest'opera, precisandone anche la sorte all'indomani della requisizione medicea (cat. 10). Dello stesso monumento Vasari dava notizia, ma più succintamente, nella vita del Rovezzano²⁹.

Dalla descrizione vasariana si ricava che il caminò, oggi perduto, aveva un impianto monumentale e una tipologia innovativa: era infatti affiancato anche da un "acquaio" o forse lo incorporava. Il Vasari ci informa inoltre che il lavoro venne realizzato dallo scultore da un disegno di Jacopo che, se è giusta la data proposta per il caminò, era allora tornato da Roma insieme al suo maestro Andrea Sansovino. Il giovane artista contribuì anche alla parte scultorea realizzando i due putti reggitemma in marmo collocati sul frontone e un fregio raffigurante le storie di Vulcano.

Il caminò Altoviti, preceduto da quello per i Gondi (ca. 1501-1503 *in situ*) realizzato da Giuliano da Sangallo, e da quello per i Borgherini (1507 ca.), dello stesso Benedetto da Rovezzano (fig. 22)³⁰, aveva in comune con questi l'abbondanza decorativa ma probabilmente li superava per l'imponenza e per la novità della struttura ideata dal Sansovino. L'aspetto del perduto caminò Altoviti è ravvisabile in due disegni derivanti da Jacopo (fig. 23, cat. 10 e 10a), nei quali si riconosce una struttura che ricorda

un arco trionfale e che comprende appunto l'elemento del lavabo, caratteristica ripetuta nei numerosi disegni dipendenti da prototipi sansovineschi. Affiancando alla straordinaria maestria tecnica del tradizionalista Benedetto la più moderna e aggiornata capacità progettuale del Sansovino, l'Altoviti dimostrò di saper scegliere nella giusta direzione, vicino, per questa ragione, alla cerchia di personalità, i cui nomi ricorrono nella biografia vasariana dello scultore, unite da scelte artistiche similari. L'artista infatti fu negli stessi anni tra i preferiti di Giovanni Gaddi e lavorò anche per Giovan Francesco Ridolfi, attribuite personaggi appartenenti a famiglie legate all'Altoviti. Per il Gaddi Jacopo eseguì un camino la cui descrizione fatta dal Vasari riecheggia, in modo significativo, quello Altoviti, comprendendo anch'esso un acquajo e putti reggi-stemma, stavolta in terracotta e modellati dal Tribolo sul cornicione²⁴. E, forse, sempre per il coronamento di un camino, erano due figure simili fatte per Giovan Francesco Ridolfi²⁵.

La sorte del camino Altoviti seguì quella delle altre opere d'arte di proprietà del banchiere conservate nel palazzo fiorentino, requisito da Cosimo de' Medici; venne probabilmente smembrato e i suoi elementi altrimenti destinati. Lo si apprende dal Vasari che specificò come i putti reggi-stemma del Sansovino furono donati, certo privati delle insegne dell'avversario, da Eleonora di Toledo, divenuta nel 1560 proprietaria del palazzo, a suo fratello Don Luigi. Questi li collocò "nel suo giardino in Fiorenza dietro a' frati de' Servi" intorno alla grande fontana che suo padre, il vicere di Napoli don Pedro aveva iniziato²⁶.

Non sono note, dopo l'impresa del camino, altre commissioni di Bindo al Sansovino²⁴. Tuttavia nel 1516 lo scultore fu incaricato di scolpire una statua della Madonna con il Bambino (fig. 24) per l'altare della cappella Martelli nella chiesa di Sant'Agostino a Roma, progetto nel quale venne coinvolto anche l'Altoviti²⁵. Bindo venne infatti incaricato di valutare la scultura (doc. 1) ed egli fornì una stima assai favorevole per l'artista. Fu probabilmente in seguito a questo avvenimento che Bindo ricevette in dono da Jacopo la terracotta della statua di san Giacomo, scultura (fig. 196) iniziata nel 1512 e terminata nel 1517, per la serie degli apostoli destinati alle nicchie del transetto del duomo di Firenze²⁶. La sola terracotta del Sansovino raffigurante un apostolo che ci è nota (cat. 11a) ci può dare un'idea del modello donato dallo scultore.

24. Jacopo Sansovino, *Madonna con Bambino* (*Madonna Martelli*). Marmo. Sant'Agostino, Roma



25. Raffaello, *Madonna dell'Impannata*, particolare. Galleria Palatina, Firenze. Cat. 9



L'episodio indica come il giovane Bindo manifestasse in data precoce quell'interesse verso il collezionismo di modelli che si attesterà invece come pratica comune molto più tardi, nella seconda metà del secolo, soprattutto intorno alla produzione della cerchia giambolognesca. Ma, nel secondo decennio del Cinquecento, la raccolta di modelli preparatori per sculture appare ancora una novità e, se era diffuso tra gli artisti per ovvi motivi pratici e di studio³⁷, era invece rara tra i committenti che iniziavano solo in questo momento a provare interesse per simili opere. Giovanni Gaddi, cugino dell'Altoviti e raffinato collezionista, possedeva molti "modelli di varie fantasie" di mano del Sansovino³⁸ e Bindo può aver mutuato un simile interesse grazie al suo esempio. La raccolta di modelli, oltre che essere dettata dall'apprezzamento estetico e dal desiderio di possedere un *memento* di imprese significative, poteva servire ai profani per comprendere meglio i procedimenti artistici come si ricava da un indicativo episodio, anche se più tardo, riportato dal Vasari, in cui Giovanni della Casa si fece fare da Daniele da Volterra "volendo chiarirsi alcune minuzie e particolari degli uomini della professione ... il modello di un Davir di terra finito"³⁹.

Tra le prime commissioni di Bindo Altoviti ancora collegabili al tempo della giovinezza si trovano quelle a Raffaello. La prima famosa immagine del banchiere, molto giovane, è infatti quella dipinta dal pittore urbinato in un periodo che potrebbe collocarsi tra il 1508 il 1511, gli anni in cui Bindo, dopo la morte del padre, aveva ereditato la conduzione del banco e si era sposato con Fiammetta Soderini. A quel tempo l'Altoviti aveva infatti tra i diciassette e i venti anni, un'età che corrisponde a quella mostrata dall'effigiato (fig. 35). Il confronto tra i tratti fisionomici del giovane dipinto nel ritratto con le altre immagini note del banchiere - dal busto del Cellini a quelle riferite a Francesco Salviati, Girolamo da Carpi e Jacopino del Conte - conferma un'identificazione a lungo dibattuta. Il volto dell'Altoviti, così come ci è stato tramandato sia nell'immagine giovanile che in quelle esemplificative del suo vigore e della sua forte personalità in età matura, è caratterizzato dalle stesse arcate sopraocigliari, aggettanti e ben disegnate, dagli occhi penetranti, da un naso "importante" lungo e dritto. Un volto sul quale spiccano la bocca carnosa e sensuale con il labbro inferiore sporgente e una testa con le orecchie grandi e leggermente appuntite⁴⁰. Bindo era senza dubbio un uomo attraente e la sua poetica bellezza giovanile può avere contribuito alla decisione di Raffaello di dipingergli un ritratto che, per essere quello di un ricco banchiere fiorentino, colpisce per la sua atipicità. La posa di tre quarti, con la mano appoggiata sul cuore, i lunghi capelli che lasciano scoperta una parte della schiena, sembrerebbero più adatti alla raffigurazione di un poeta o di un artista. Ma l'immagine "cortese" di Bindo, al posto di quella borghese che ci aspetteremmo, rappresentata bene questo periodo della sua vita, quando egli frequenta la corte di Giulio II come componente del gruppo di nobili scelti per formare il seguito del giovane Federico Gonzaga. Una conferma dell'appartenenza del dipinto agli anni intorno al 1511 è fornita dal confronto tra il ritratto dell'Altoviti e uno dei personaggi inseriti nel gruppo di sinistra della *Scuola di Atene*: il giovane ammantato di bianco, tradizionalmente identificato con Francesco Maria della Rovere (fig. 44)⁴¹. Ciò che accomuna le due immagini è la posa dell'effigiato, di tre quarti, con una mano appoggiata sul petto e l'espressione languida e poetica da ritratto giorgionesco.

Di pochi anni posteriore alla realizzazione del ritratto deve essere considerato l'altro grande quadro per l'Altoviti dipinto da Raffaello e dalla sua bottega, la *Madonna dell'Impannata* (fig. 25, cat. 9), che il Vasari descrisse lungamente riferendolo alla committenza di Bindo e affermando, nella prima edizione delle *Vite* del 1550, che Bindo l'aveva fatto dipingere a Roma per poi inviarlo a Firenze⁴². Nella seconda edizione invece Vasari precisava che l'opera si trovava nella cappella del quartiere di Leone X in Palazzo Vecchio (fig. 2), dove Cosimo I de' Medici l'aveva collocata, qualche anno dopo la sua requisizione avvenuta, insieme agli altri beni Altoviti, nella primavera del 1554⁴³. Non sappiamo a quale degli ambienti del palazzo di Bindo fosse destinata questa Madonna, ma considerato il soggetto del quadro, sembra plausibile una sua collocazione in una cappella o, più probabilmente, in una camera da letto, evocata dalla presenza, così domestica, dell'impannata accostata sullo sfondo, forse un riferimento ad un luogo reale⁴⁴. La datazione su basi stilistiche che più spesso viene

proposta per il dipinto, il 1514, potrebbe trovare un fondamento nel fatto che in quell'anno nasceva a Bindo, a Firenze, la prima figlia, Dianora, che si temeva dovesse morire, come avvenne, poco dopo la nascita⁴⁵. Si potrebbe ipotizzare che la *Madonna dell'Impannata* sia stata fatta, prezioso *ex-voto*, per augurare il buon esito di una gravidanza che preannunciava un parto difficile. L'iconografia del dipinto si presta ad essere collegata ad un evento del genere per la presenza della vecchia donna che porge il Bambino alla Madonna, raffigurazione di santa Elisabetta o di sant'Anna, ambedue invocate per la buona riuscita dei parti⁴⁶. La confisca di questa Madonna costituì certo un grande dispiacere per gli Altoviti e quando nel 1567 il figlio di Bindo, Antonio, ormai sul punto di prendere finalmente possesso della sua sede vescovile, richiese al granduca, immaginiamo senza successo, di riavere indietro alcuni dei beni paterni, elencò tra questi "qualche quadro di Madonna," auspicandosi probabilmente che gli fosse restituito lo splendido dipinto di famiglia (doc. 3).

Come nel caso di altri artisti in rapporto con l'Altoviti, Michelangelo, Vasari, Cellini, Girolamo da Carpi, anche Raffaello ebbe con Bindo relazioni di tipo finanziario: nel 1518 infatti il Duca di Ferrara, Alfonso I d'Este, inviò all'artista, per tramite del banco Altoviti, cinquanta scudi in acconto del *Trionfo di Bacco* che non riuscì mai ad ottenere⁴⁷. Tuttavia, mentre dalla testimonianza del Vasari e dal carteggio michelangioloesco si deduce che vi furono vincoli di amicizia tra Bindo e Michelangelo, non sappiamo se lo stesso avvenne per Raffaello. Una notizia pubblicata da Bortoni Salvadori, credo finora sfuggita agli studiosi di Raffaello e suscettibile di maggiori approfondimenti, lascerebbe però supporre legami di familiarità tra i due personaggi. Si tratta del ricordo di una miniatura con il ritratto del padre di Raffaello, Giovanni Santi, recante sul verso un'interessante iscrizione: la miniatura, andata perduta, doveva essere entrata a far parte delle raccolte medicee al tempo delle requisizioni dei beni Altoviti. Nel 1781 l'opera verrà descritta dal direttore degli Uffizi, Giuseppe Pelli Bencivenni: "Fra certe piccole miniature che mi sono venute alle mani perché dia la licenza di poterle estrarre dalla

dogana, le quali miniature sono già state comprate alle vendite della R. Guardaroba, una ne ho veduta ch'è un ritratto di persona manna barbata in abito nero con berretta simile in testa il quale porta dietro questa memoria di carattere antico: 'Q[ue]sto ritratto rappres[enta] Gio[vanni] Sanzio dipinto da Raffaello suo figlio l'anno 1507 e passato in dominio di me Bindo Altoviti Que[sto] di 7 marzo 1520 e dono di Gaspero Sanzio mio fattore a [...]ino.'" [Urbino?]⁴⁸.

Alla vigilia della morte di Raffaello dunque, se la datazione riportata non segue il calendario fiorentino, Bindo aveva ricevuto da un suo "fattore", forse un urbinato, un ritratto postumo del padre del pittore (morto nel 1494) risalente al 1507. A questa data, in ottobre, l'artista si trovava nella sua città natale frequentandone la



26. Giuliano Bugiardini, *Madonna con Bambino, Santa Maria Maddalena e San Giovanni Battista*. The Metropolitan Museum of Art, New York. Cat. 12

colta e raffinata corte e i letterati che vi gravitavano intorno, come il Bembo, che il pittore raffigurò in un altro ritratto di piccole dimensioni, anch'esso oggi disperso⁴⁹. Sarebbe logico pensare ad una appartenenza di questo Gaspero Sanzio alla famiglia di Raffaello, anche perché questo spiegherebbe meglio il suo essere in possesso di un ritratto di Giovanni Santi, ma nella genealogia della famiglia, nonostante le ricerche fatte, non compare questo nome, peraltro comune nell'urbinate⁵⁰. La notizia lascerebbe supporre l'esistenza di rapporti di Bindo con Urbino, dove il banchiere potrebbe aver coltivato degli interessi economici e ricreato, attraverso le sue conoscenze, opere dell'artista in un momento in cui la fama di questi era all'apice e la sua disponibilità diminuita a causa dei molteplici e pressanti impegni.

Nel catalogo delle opere commissionate da Bindo e destinate ai suoi possedimenti toscani si deve a questo punto inserire la pala con la *Madonna in trono tra Santa Maria Maddalena e San Giovanni Battista* di Giuliano Bugiardini (fig. 26), che reca sulla cornice originale gli stemmi Altoviti⁵¹. La tavola proviene dalla cappella, dedicata a santa Maria Maddalena, di Villa a Isola, una località che si trova tra Rignano e Incisa Valdarno, nel popolo di San Salvatore a Leccio. Nella stessa zona Bindo possedeva la sua villa toscana e molti terreni e poderi (si veda il saggio di Bullard). La villa presso la quale si trova tuttora la cappella non apparteneva al banchiere ma si trattava comunque di un'antichissima proprietà Altoviti⁵², pervenuta in seguito, probabilmente insieme al dipinto, ai Sacchetti, famiglia imparentata con gli Altoviti⁵³. È possibile che il dipinto sia lo stesso che il Passerini afferma essere stato commissionato da Bindo Altoviti per l'altare di una cappella da lui fondata nel 1523 e intitolata a santa Maria Maddalena, a Cappiano, nello stesso popolo di San Salvatore di Leccio⁵⁴. Per ragioni a noi ignote la pala del Bugiardini potrebbe essere stata trasportata da Cappiano alla vicina cappella di Villa a Isola. A favore di questa identificazione ci sono il soggetto del dipinto, con la presenza di Santa Maria Maddalena e l'attribuzione, riportata dal Passerini, ad Andrea del Sarto, al quale venivano riferite le più svariate opere di pittori a lui anche vagamente affini; a queste considerazioni si aggiunge inoltre la poca distanza fra Cappiano e Villa a Isola e l'impianto dell'opera che denuncia una committenza importante. Il dipinto si inserisce inoltre perfettamente nel gruppo delle prime committenze del banchiere, legato all'ambiente fiorentino e ad un clima di iniziative artistiche ancora tradizionalmente generate da eventi privati o devozione familiare. Non è anzi improbabile che la cappella di Cappiano fosse stata costruita proprio per ospitare il quadro, come aveva fatto del resto Piero Salviati che aveva edificato una "chiesetta ... vicina alla sua villa" per collocarvi la pala dell'Assunta dipinta da Andrea del Sarto e appartenuta in precedenza ai Panciatichi⁵⁵.

Se la pala del Bugiardini è quella fatta dipingere da Bindo per la sua nuova cappella nel Valdarno la sua datazione andrà allora spostata dal 1518, anno che viene proposto per questo dipinto⁵⁶, a poco dopo il 1523 periodo coincidente con la costruzione dell'edificio. La scelta di questo pittore da parte dell'Altoviti potrà allora essere ricondotta alla loro comune amicizia e frequentazione di Michelangelo, oppure al favore che l'artista incontrava presso un mecenate come Ottaviano de' Medici, che in anni vicini a quelli supposti per la pala valdarnese, commissionerà al Bugiardini un ritratto di Michelangelo⁵⁷. Sappiamo che Bindo, negli anni venti del Cinquecento, era in relazione con Ottaviano, poiché egli figurerà come padrino, nel 1526, di una delle sue figlie, Elisabetta⁵⁸. Con questo personaggio, come si vedrà successivamente, Bindo si troverà in sintonia per altre scelte artistiche.

Bindo Altoviti e Francesco Salviati

L'elezione di papa Paolo III nel 1534 apre un periodo particolarmente prospero per le attività finanziarie di Bindo Altoviti che prontamente festeggiò il nuovo pontefice, manifestando la sua fedeltà alla casa Farnese, facendo dipingere a Francesco Salviati un grande stemma papale sulla facciata del suo palazzo romano (cat. 15). Sappiamo dal Vasari che l'"arme" era affiancata da due grandi figure nude, il soggetto delle quali ci è ignoto⁵⁹, "che piacquero infinitamente." Da una nota del Bottari alla stessa notizia si apprende che l'affresco andò presto distrutto e sostituito da una copia in stucco, ma era anco-

ra visibile negli anni venti del Seicento quando lo vide Giulio Mancini⁶⁰. Il suo aspetto non doveva comunque discostarsi molto da quello dei numerosi stemmi farnesiani, dotati di complesse cornici allegoriche, raffigurati in alcuni disegni di Antonio da Sangallo, del Peruzzi e dello stesso Salviati⁶¹.

Nel 1534 Bindo si fece ritrarre dal Salviati in un dipinto, oggi disperso, probabilmente concepito anch'esso per celebrare l'elezione del papa, avvenimento estremamente propizio per il banchiere. Salviati, insieme al suo amico fraterno Vasari⁶², può aver incontrato Bindo Altoviti in questi primi anni trenta quando ambedue frequentavano a Roma la cerchia di Ippolito de' Medici. Il primo grande protettore di Francesco, inoltre, il cardinale Giovanni Salviati era, a Roma, a capo della corrente moderata della fazione degli antimediceici di cui facevano parte, tra gli altri, persone come Niccolò Gaddi, Niccolò Ridolfi e lo stesso Bindo Altoviti⁶³. Il fatto che il pittore in questi anni prestasse la sua opera presso quel particolare gruppo di committenti ha indotto ad ipotizzare che condividesse con questi i sentimenti antimediceici⁶⁴. Ulteriori occasioni di vicinanza tra questi personaggi possono essere scaturite dal fatto che il cardinal Salviati era un cliente del banco Altoviti e avrebbe potuto presentare, come si è supposto, Cecchino a Bindo così da saldare, con l'opera prestata dal pittore presso il banchiere, i suoi debiti finanziari⁶⁵. Per quanto riguarda il ritratto dipinto dal Salviati per Bindo si tratta della prima immagine del banchiere di cui si abbia notizia dopo quella dipinta da Raffaello, ed è stato proposto di identificarla con un quadro conservato a Alnwick Castle (fig. 178, cat. 16a). Tuttavia le fattezze dell'effigiato in questo quadro non sembrano quelle di Bindo Altoviti, né Salviati l'autore del dipinto.

Del ritratto di Salviati del 1534 sappiamo dal Vasari che venne inviato nella villa di Bindo a Sanmezzano nel Valdarno (cat. 16). Qui la sua presenza, o quella di una sua copia, è confermata da un parziale inventario redatto nel 1561, sette anni dopo la requisizione medicea. In quell'anno, risultavano nell'edificio, spogliato di molti dei suoi arredi, un "quadro di Nostra Donna in tela" nella cappella e appunto "un ritratto in tela di Bindo Altoviti" collocato in una camera⁶⁶. La conoscenza con il banchiere, forse protrattasi nel tempo anche per la comune frequentazione del Vasari, può aver procurato al Salviati ulteriori occasioni di lavoro: nel 1551-1552, nella seconda fase dei lavori del pittore per l'oratorio di San Giovanni Decollato, infatti il Salviati fu incaricato da Bartolomeo Bussotti, importante funzionario del banco Altoviti e uomo di fiducia di Bindo, di affrescare le figure di sant'Andrea e san Bartolomeo ai lati dell'altare sul quale figurava la contemporanea *Deposizione di Cristo dalla Croce* di Jacopino del Conte⁶⁷. L'oratorio era sede della Compagnia della Misericordia, influente organizzazione dei fiorentini a Roma, preposta all'assistenza dei condannati a morte, nella quale nel 1550 era entrato a far parte lo stesso Bindo Altoviti⁶⁸. Non è peraltro da



27. Cerchia di Giorgione, *Le tre età dell'uomo*. Olio su tavola, 62 x 77,5 cm. Galleria Palatina, Firenze

Ritratto
di un banchiere
del Rinascimento:
Bindo Altoviti
tra Raffaello
e Cellini

escludersi, per quanto manchino più precisi riscontri documentari, che il finanziamento per la decorazione di questo altare sia stata divisa tra il Bussotti, Bindo Altoviti e un altro banchiere fiorentino, Ruberto Ubaldini, entrato nella compagnia nel 1549⁶⁶, e che anche la scelta dei pittori, Jacopino dipingerà dopo pochi anni un ritratto dell'Altoviti (fig. 3), dipendesse dagli stessi personaggi⁶⁶.

Uno dei motivi che possono aver costituito terreno di incontro tra Salviati e Bindo fu probabilmente anche quello della loro vicinanza con il mondo degli orafi e delle loro botteghe. Com'è noto l'artista ebbe continui legami con i rappresentanti di quest'arte, lui stesso aveva avuto il suo primo apprendistato a Firenze presso l'orafo Giovan Francesco Diacceto⁷¹. I maestri orafi erano di casa nel palazzo di Bindo Altoviti che doveva avvalersi della loro opera per le necessità del suo banco, dove usualmente venivano depositati in pegno notevoli quantità di preziosi⁷². In un documento del 1560, relativo alle controversie ereditarie tra Giovanni Battista e Antonio Altoviti, si fa riferimento ad una camera del palazzo romano "dove abitava maestro Jacopo orofice⁷³." Più tardi Giovanni Battista Altoviti proseguì nella stessa consuetudine, come mostra una sua lettera a Pietro Vettori del 1578, dalla quale si apprende che gli era stato raccomandato un giovane orafo al quale vengono accordati, da parte del figlio del banchiere, protezione e appoggio⁷⁴.

L'Accademia degli Amici

Se è con il papato Farnese che aumenta la magnificenza delle iniziative del banchiere, che cercò di ricreare nel suo palazzo un ambiente simile a quello delle corti principesche, è allora in questi anni che dovremo inserire un aspetto, finora sconosciuto e suscettibile di ulteriori verifiche e approfondimenti, dei suoi gusti artistici: l'interesse verso la musica e i musicisti. Il palazzo di Bindo fu certamente, tra gli anni quaranta e cinquanta del secolo, un luogo di aggregazione importante per alcuni musicisti contemporanei che vi trovarono ospitalità e finanziamenti, come si apprende anche dalla testimonianza di Cosimo Bartoli⁷⁵. Negli anni in cui si assiste in Roma al grande sviluppo del madrigale in musica, il musicista fiammingo Hubert Naich dedicò a Bindo Altoviti una raccolta di sue composizioni, l'*Exercitium Serafium*, stampata a Roma da Antonio Blado intorno al 1540 (si veda il saggio di Bernstein). Nell'introduzione il banchiere viene definito: "mio honoratissimo Padrone, si per quello che io gli deggio, si ancora per essere stato egli sempre così amatore della musica, come di tutti quei che la esercitano, unico Protettore."⁷⁶ Nella pagina finale del testo si fa inoltre riferimento ad una "Accademia degli Amici" che è molto probabile si riunisse proprio nel palazzo di Bindo.

Le riunioni di questa "Accademia degli Amici," nel cui nome sembra curiosamente riecheggiare quello della "compagnia degli amici" del Bembo, ormai remota nel tempo e nello spirito⁷⁷, dovevano avere il carattere informale peculiare di questo tipo di circoli, musicali o letterari, dove gruppi di appassionati e dilettanti si trovavano per fare musica e per cantare, ricompensando un musicista perché componesse per loro⁷⁸. Su Hubert Naich si hanno scarse notizie ma è probabile che, nato a Liegi intorno al 1513, abbia iniziato la sua carriera di compositore con Philippe Verdelot a Venezia. Una prova dell'apprendistato di Hubert presso il suo più anziano e famoso conterraneo si troverebbe in un dipinto di problematica attribuzione ma di sicuro ambito giorgionesco, noto come *Le tre età dell'uomo* (fig. 27), identificato, per quanto in maniera dubitativa, con un'opera descritta da Vasari e in possesso dello stesso Verdelot, che la portò a Firenze al tempo della sua venuta in città come maestro di cappella del battistero fiorentino. Vasari affermava che nel ritratto, insieme al più anziano musicista, era raffigurato "Ubretto suo compagno cantore," forse proprio il nostro Hubert Naich⁷⁹. Ma ci sono altri più sicuri indizi che portano ad ipotizzare ad una vicinanza tra i due musicisti: il primo madrigale stampato di Naich compare infatti in una raccolta di musiche di Verdelot e i due sono anche tra i protagonisti di un dialogo contenuto nei *Marmi* di Anton Francesco Doni⁸⁰. Accertati i rapporti tra Naich e Doni potrebbe essere stato quest'ultimo un tramite della conoscenza dell'artista con gli Altoviti: il Doni infatti fu sicuramente in rapporti con la famiglia del banchiere come dimostra una

sua lettera dedicatoria all'arcivescovo Antonio, del 1563-1564, che accompagnava la spiegazione dell'allegoria del *Tempo*, stampata nel suo libro delle *Pitture*⁸¹. L'interesse di Bindo per la musica e i suoi interpreti potrebbe risalire ai suoi soggiorni fiorentini⁸², forse proprio agli anni venti del Cinquecento, quando anche Verdelot, insieme a Naich, era a Firenze, in un periodo che rappresenta un momento fondamentale per lo sviluppo del madrigale italiano. Fu allora che il musicista, particolarmente legato, sembra, ai circoli filo-repubblicani e antimedicei fiorentini, frequentò le riunioni degli Orti Oricellari componendo molte delle sue musiche per gli Strozzi e per i Ridolfi⁸³.

Trasferitosi a Roma Hubert Naich sembra essersi mosso all'interno della cerchia di Jacques Arcadelt, cantore della cappella papale. Composizioni del Naich si trovano infatti nelle raccolte del grande madrigalista, attraverso il quale Hubert poté forse entrare facilmente in contatto con le stesse personalità legate in vario modo all'Altoviti. È noto infatti come l'Arcadelt frequentasse, tra gli altri, personaggi vicini a Michelangelo, musicando, nel 1537, alcuni versi dell'artista, tramite l'interessamento di Luigi del Riccio⁸⁴. Il del Riccio, amicissimo di Michelangelo, era un importante funzionario del banco degli Strozzi ma nel 1538, quando insieme a Bindo ed ad altri è citato dal Cellini quale testimone nel processo dove Benvenuto era accusato di furto, risulta essere stato un cassiere dell'Altoviti⁸⁵.

Bindo dimostra così di essere pienamente partecipe di questo clima culturale, anche perché una notizia fornita da un'altra fonte contemporanea ci induce a credere che in casa sua avessero luogo incontri musicali e spettacoli teatrali, così come avveniva in casa di Roberto Strozzi e del cardinal Farnese che aveva fatto allestire una scena fissa nel Palazzo della Cancelleria⁸⁶. La fonte è il poeta Anton Francesco Grazzini detto il Lasca che dedicò a Giovanni Battista Altoviti, figlio di Bindo, in un periodo antecedente al 1552, un capitolo in memoria di Benedetto Cantinella⁸⁷, un famoso comico al nome del quale è legata in Roma la nascita della commedia dell'arte. La dedica ci induce ad ipotizzare che il Cantinella avesse allestito alcuni dei suoi spettacoli nel palazzo di ponte Sant'Angelo.

"Servitore di messer Bindo e di tutti e' sua"⁸⁸

Nella sua autobiografia Cellini racconta come Bindo, dalla porta del suo palazzo, chiamasse Michelangelo, esprimendo così una grande familiarità, per mostrargli il busto che Benvenuto aveva eseguito per lui. Per quanto dotato dell'inevitabile coloritura, propria della prosa celliniana, l'episodio sembra sottintendere l'amichevole confidenza esistente tra Michelangelo e Bindo. Difficilmente altrimenti il Buonarroti, il cui carattere aspro e ritroso è ben testimoniato, avrebbe accettato l'invito. Si può supporre che la conoscenza tra i due risalisse già ai tempi della repubblica del Soderini, quando Bindo soggiornò a Firenze e certo fu vicino alla cerchia del gonfaloniere a vita, zio di sua moglie. In quegli anni alcuni degli affari finanziari di Michelangelo passavano dalla banca Altoviti⁸⁹. E anche più tardi le relazioni finanziarie continueranno e saranno particolarmente intense dal 1551 al 1555 quando il banco degli Altoviti succederà a quello di Bartolomeo Bettini per i pagamenti a Michelangelo delle entrate dell'ufficio di Romagna, attraverso le quali l'artista era remunerato per i suoi incarichi papali⁹⁰. Le forti simpatie repubblicane, esplicitate dai due uomini con modalità e tempi diversi, potrebbero aver contribuito alla loro amicizia, ma questi ideali comuni da soli non servono a spiegare la stima che Michelangelo, notoriamente selettivo nelle sue amicizie e poco propenso a concedere la sua fiducia, manifestò in più di un'occasione verso l'Altoviti. L'artista frequentava a Roma gli stessi ambienti di Bindo, quelli, ed erano la maggioranza, che facevano capo agli esponenti più illustri del fuoruscitismo fiorentino e dei quali Bindo era parte integrante. Per fare degli esempi certo vicini a Bindo, si possono citare il cardinale Niccolò Ridolfi e Roberto Strozzi. Per il primo Michelangelo realizzò il busto di *Bruto* (fig. 70), ritratto ideale del tirannicida Lorenzino, nipote di Bindo e da lui soccorso dopo l'omicidio del duca Alessandro. Il secondo era tanto amico dell'artista da ospitarlo in casa sua, nel 1544 e ancora nel 1546, per curarlo di una grave malattia e per gratitudine venne ricompensato con il dono degli *Schiavi* (Parigi, Museo del Louvre).

Non si ha notizia invece di opere di scultura commissionate da Bindo all'artista. Ma il Buonarroti, in segno di stima ed amicizia gli donò il cartone con l'*Ebbrezza di Noè*, poi riprodotto dal Salvati in un bellissimo disegno (cat. 14a), che era servito per la scena corrispondente degli affreschi della Cappella Sistina, nel 1509. È ancora una volta il Vasari a dare notizia del dono: in ambedue le edizioni delle *Vite* riporta l'episodio, in quella del 1550 specifica che il cartone dell'*Ebbrezza* si trovava "in casa Bindo Altoviti in Firenze"⁹¹. Mentre in quella del 1568, che conviene riportare, Bindo è significativamente inserito in una speciale lista di personaggi, la cerchia eletta che godeva della stima di Michelangelo, che da sola serve a darci un quadro relativamente circoscritto del gruppo di persone alle quali l'artista aveva scelto di donare i suoi disegni e che culmina con il riferimento a Tommaso de' Cavalieri. Il brano del Vasari acquista tanto più valore essendo preceduto dal famoso passo in cui il biografo spiega invece l'amore per la solitudine del Buonarroti: "Con tutto ciò ha avuto caro l'amicizie di molte persone grandi e delle dotte, e degli uomini ingegnosi, a tempi convenienti, e se l'è mantenute: come il grande Ippolito cardinale de' Medici, che l'amò grandemente ... Fu suo amicissimo lo illustrissimo cardinale Polo, innamorato Michelagnolo della virtù e bontà di lui; il cardinale Farnese, e Santa Croce, che fu poi papa Marcello; il cardinale Ridolfi, e il cardinale Maffeo, e Monsignor Bembo, Carpi e molti altri cardinali e vescovi e prelati, che non accade nominargli; monsignor Claudio Tolomei, el magnifico messer Ottaviano de' Medici suo compare, che gli battezzò un suo figliolo, e messer Bindo Altoviti, al quale donò il cartone della cappella, dove Noè inebriato è schernito da un de' figlioli, e ricoperto le vergogne dagli altri dua; messer Lorenzo Ridolfi, e messer Annibal Caro, e messer Giovan Francesco Lottini da Volterra; ed infinitamente amò più di tutti messer Tommaso de' Cavalieri ..."⁹².

Ancora, in un brano successivo della biografia dell'artista, Vasari si premura di smentire l'accusa di avarizia mossa a Michelangelo citando proprio il dono dei disegni a diversi personaggi e qui Bindo Altoviti è nominato dopo Tommaso de' Cavalieri e prima di Sebastiano del Piombo⁹³. Per quanto all'interno di questo gruppo sia forse necessario distinguere tra quelle personalità come Tommaso, Vittoria Colonna o Gherardo Perini, che ebbero da Michelangelo disegni fatti appositamente per loro e quelli invece, come l'Altoviti, ai quali andarono i cartoni risultanti dal lavoro per gli affreschi o per altre opere dell'artista⁹⁴. Una distinzione che sottintende livelli diversi di confidenza e di amicizia ma che rende comunque certa un'attenta selezione da parte di Michelangelo nella scelta dei destinatari di simili doni. Basti pensare all'insistenza con la quale Pietro Aretino cercò di ottenere dall'artista, ma senza successo: "un pezzo di quei cartoni che solete donare fino al fuoco, acciò che in vita me lo goda et in morte lo porti con esso meco nel sepolcro"⁹⁵.

Il desiderio dell'Altoviti di ottenere un'opera di mano del grande artista fu certamente generata dalla venerazione che circondava Michelangelo ma non esclude nuovamente, come forse era già avvenuto per il modello donatogli dal Sansovino, un interesse per gli aspetti pratici e tecnici dell'operare artistico. La notizia del dono del cartone a Bindo è stata di recente citata per avallare l'ipotesi dell'esistenza dei cosiddetti "cartoni sostitutivi" o secondari utilizzati dall'artista per essere trasportati sulla parete da affrescare, in modo da "risparmiare i cartoni particolarmente elaborati" o "ben finiti cartoni dal danno dovuto al trasferimento"⁹⁶, che avevano ormai assunto, anche sotto la spinta della richiesta dei collezionisti, un valore preminentemente estetico. Non sappiamo quando avvenne il dono del cartone, se dopo la conclusione dell'affresco, nel 1509 o, come mi sembra più probabile, diverso tempo dopo, quando, anche per l'accresciuto ruolo della banca Altoviti all'interno dell'amministrazione papale, dovettero intensificarsi i rapporti tra Bindo e Michelangelo. Nel 1535 ad esempio, quando in qualità di depositario della Camera apostolica Bindo fu incaricato di erogare i compensi per Pierino del Capitano per "la costruzione del ponte e d'altre spese da lui fatte per ordine di sua santità nella cappella di San Sisto dove dipinge Michelangelo"⁹⁷. O diversi anni più tardi, nel 1548, quando il banchiere amministrerà il denaro per la ricostruzione del ponte Santa Maria, incarico che Paolo III aveva affidato a Michelangelo. In quell'occasione come revisore dei conti per l'Altoviti figurerà il Vasari ed è logico pensare che da questa impresa siano risultati contar-

ti quasi giornalieri tra i vari personaggi interessati⁹⁸. Ma ritengo più probabile l'ipotesi del 1535, se si pensa che Francesco Salviati può aver tratto il suo disegno dal cartone proprio nel periodo in cui dipingeva il ritratto del banchiere e lo stemma per la facciata del suo palazzo.

Sempre in questi anni trenta il banchiere si rivolse a Michelangelo per avere un parere circa la sopraelevazione del pavimento della chiesa dei Santi Apostoli, subito dopo averne ottenuto il patronato nel 1532 da papa Clemente VII. La chiesa era situata ad un livello più basso rispetto a quello del terreno circostante e Bindo aveva pensato di alzarla di diversi centimetri, sacrificando così il pavimento originario e le basi delle colonne. Il progetto venne però osteggiato da Michelangelo che affermò che in questo modo "si sarebbe guastata la più bella gioia ch'avesse Firenze, tentato che si fosse di mettere a lieva quelle colonne fatte di pezzi⁹⁹."

Una prova ulteriore, più tarda ma significativa, dei reciproci rapporti di amicizia che intercorsero tra i due personaggi viene dal progetto del matrimonio tra una nipote di Bindo, figlia di sua sorella Clarenza e di Filippo Girolami, e il nipote di Michelangelo, Lionardo Buonarroti. Il compito di maritare questa nipote era stato affidato a Bindo, che evidentemente si prendeva cura della famiglia della sorella dopo la morte del Girolami¹⁰⁰. Fu il Vasari, come persona di fiducia dell'Altoviti e di Michelangelo, che scrisse al nipote dell'artista, il 30 novembre del 1551, sollecitandolo a decidersi su questo parentado che, secondo l'artista aretino, avrebbe soddisfatto entrambe le parti. Vasari sottolinea che Bindo "ama tanto messere [Michelangelo] che vole più volentieri voi che nessun altro", facendo anche capire che lo stesso artista auspicasse una risposta positiva da parte di Lionardo¹⁰¹. L'anno prima a Michelangelo era stata proposta un'altra fanciulla della casa Altoviti¹⁰², mentre nel maggio del 1551 egli aveva invece espresso un parere favorevole su un'eventuale unione tra suo nipote e una donna della famiglia Nasi¹⁰³. È chiaro che, come era prassi comune, venissero vagliate diverse possibilità, ma alla fine il desiderio espresso da Bindo per tramite del fedele Vasari non venne soddisfatto: infatti Lionardo finì per sposare, nel 1553, Cassandra Ridolfi¹⁰⁴.

Legata al nome del Buonarroti è un'altra opera in possesso del banchiere: si tratta di una delle numerose versioni di *Venere e Amore* da un disegno di Michelangelo che nel 1542 il Vasari dipinse per Bindo, come l'aretino annota nelle sue *Riordanze* (cat. 24). Il dipinto viene menzionato in entrambi gli inventari Altoviti: in quello del 1591, quando risulta collocato in una camera accanto al camerino delle statue che, come vedremo, si trovava al primo piano del palazzo, e in quello del 1644, dove invece lo troviamo nella loggia grande della villa Altoviti, a Prati di Castello (docc. 4, 5). Con la richiesta di questo dipinto l'Altoviti si conferma parte del gruppo di coloro che veneravano l'arte di Michelangelo ricercandone le opere. L'invenzione di un simile soggetto risale al 1532 quando il mercante fiorentino Bartolomeo Bettini decise di decorare una camera del suo palazzo di città avvalendosi dell'opera di Michelangelo, Bronzino e Pontormo. Quest'ultimo si basò su un disegno di Michelangelo per il suo dipinto con *Venere e Amore* (fig. 214).

Vi sono singolari affinità tra Bindo e Bartolomeo Bettini che, pur appartenendo ad una famiglia di minore nobiltà ed importanza rispetto a quella dell'Altoviti, si distinse come lui nell'opposizione ai Medici, si impegnò in imprese artistiche di vasto respiro, come la decorazione della sua camera e infine aspirò anch'egli, nel 1549, ad imparentarsi con Michelangelo attraverso il matrimonio di sua nipote con Lionardo Buonarroti, così come farà due anni dopo, con alta disponibilità da parte di Michelangelo, Bindo Altoviti. Anche il Bettini risiedé a Roma e fu console della Nazione Fiorentina. Al pari di quella di Bindo la sua banca ebbe come cliente l'artista¹⁰⁵, e infine anche i beni del Bettini con il dipinto di *Venere e Amore*, saranno sottoposti alla requisizione medica come poi accadrà alle opere d'arte che Bindo aveva raccolto a Firenze.

Un dipinto con *Venere e Amore* che si può con certezza riferire alla mano del Vasari è oggi conservato a Kensington Palace (cat. 24a) ed è identificabile con una delle tre versioni che l'artista afferma di aver dipinto (cat. 24), per quanto sia difficile stabilire se questo fosse proprio il quadro proveniente dalla collezione di Bindo. L'opera per l'Altoviti è anche una testimonianza della sua vicin-

Ritratto
di un banchiere
del Rinascimento:
Biado Altoviti
tra Raffaello
e Cellini



28. Giorgio Vasari, *Allegoria dell'Immacolata Concezione. Santi Apostoli, Firenze. Cat. 21*

nanza, in fatto di scelte artistiche, con Ottaviano de' Medici, che per primo richiese al Vasari, intorno al 1540-1541, una *Vénere e Amore* dal cartone michelangiolesco, insieme ad un dipinto della *Leda*. Ottaviano e l'Altoviti appaiono in contatto in più di un'occasione¹⁰⁶, e i loro rapporti si svolsero anche su un piano più personale poiché il Medici fu padrino di alcuni dei figli di Bindo che figurava tra i "creditori gratis" di Ottaviano alla sua morte nel 1546¹⁰⁷. È però difficile ipotizzare, mancando testimonianze dirette, se Bindo condividesse quella cultura e quegli ideali neoplatonici che, sembra, animarono Ottaviano, determinandone le scelte artistiche. Ma, la reiterazione di questo e altri soggetti michelangioleschi da parte di Vasari, farebbero escludere una simile chiave di lettura.

Dell'amicizia tra Bindo e Michelangelo si mostrò al contempo un artista come Baccio Bandinelli che ricorse al banchiere per avere notizia su un giudizio espresso dal Buonarroti sulle sue capacità artistiche¹⁰⁸. L'informazione è basata su una nota manoscritta su una pagina delle carte del fondo Bandinelli e non c'è motivo di dubitare della sua veridicità visti anche i contatti che lo scultore aveva con il banco Altoviti¹⁰⁹. Il legame tra Bindo e Michelangelo continuò ad interessare a lungo gli storici: dal Seicento fino all'Ottocento la medaglia con l'effigie del banchiere fu considerata un'opera dell'artista (cat. 19). Mentre il Passerini riferiva dell'esistenza di un busto in marmo scolpito da Michelangelo raffigurante Bindo¹¹⁰. Di questa prestigiosa amicizia restò a lungo memoria anche nella tradizione familiare: ad esempio due ritratti di Bindo e di sua madre Dianora, in due ovali, figuravano, con il nome dell'artista, tra le opere lasciate nel 1775 nel suo palazzo fiorentino di via dei Ginocci dal defunto Giovanni Battista Altoviti¹¹¹.

Bindo Altoviti e Giorgio Vasari

Bindo Altoviti può essere considerato uno dei principali committenti del Vasari, se si esclude, è ovvio, l'operato dell'artista presso le corti medicea e papale. Il palazzo romano del banchiere e la sua villa in Prati di Castello erano colme delle opere dell'artista che dispiegò la sua perizia sia nelle decorazioni murali sia nei quadri da stanza. Vasari fu al servizio, anche se non esclusivo, del banchiere per quasi un quindicennio ricevendo in cambio dal suo illustre, e spesso scomodo, protettore, ospitalità e appoggio. Fu grazie all'Altoviti, al suo attivo interessamento, che Vasari ebbe l'occasione di allacciare rapporti in ambienti influenti, procurandosi così incarichi remunerativi e prestigiosi. Attraverso l'autobiografia dell'artista e dalle sue *ricordanze* si viene così a configurare quello speciale, per quanto non sempre facile, rapporto artista-mecenate basato su un'assidua frequentazione e su un reciproco tornaconto. Quella con l'Altoviti fu un'alleanza necessaria a Vasari che aveva bisogno di una base sicura e protetta in un mondo pieno di difficoltà quale era quello romano, dove gli ottimi rapporti di Bindo con i Farnese risultarono determinanti per la riuscita della carriera dell'artista, soprattutto dopo la perdita del suo primo importante protettore romano, il cardinale Ippolito de' Medici, morto nel 1535. È probabile che alla corte di Ippolito, che alcuni dei fuoriusciti fiorentini vedevano come una possibile alternativa alla tirannia di Alessandro de' Medici, siano avvenuti i primi contatti tra i due personaggi. Dal 1532, secondo quanto è attestato dallo stesso artista nelle sue lettere, Vasari frequentava inoltre a Roma la cerchia di letterati ed eruditi tra cui spiccavano Claudio Tolomei, Gabriele Maria Cesano e soprattutto Paolo Giovio¹¹² che, più tardi, insieme a Bindo, sarà responsabile della commissione dell'*Allegoria della Giustizia*, la prima opera dell'artista aretino per il cardinale Alessandro Farnese.

Se è probabile che la conoscenza tra il banchiere e l'artista risalisse a quel momento, tuttavia le prime notizie certe relative alla loro frequentazione datano ai primi anni quaranta del secolo quando la pittura del Vasari sarà ugualmente apprezzata da Ottaviano de' Medici e da Bindo che, a Roma, svolse per il pittore il ruolo di protettore che era stato di Ottaviano a Firenze. Come quest'ultimo, l'Altoviti sembrò infatti preferire quadri di carattere religioso-devoto, complesse allegorie sacre dove l'iconografia consueta si mescolava ad elementi concettuali e simbolici di origine letteraria. Si tratta di dipinti come la *Tentazione di San Girolamo* per Ottaviano de' Medici del 1541, poi riprodotta per Tommaso Cambi qualche anno dopo¹¹³, e la *Pietà* del 1542 (cat. 23), che il Vasari realizzò per l'Altoviti:

Ritratto
di un banchiere
del Rinascimento:
Bindo Altoviti
tra Raffaello
e Cellini



29. Vasari, *Allegoria della Giustizia*, 1543. Olio su tavola,
353 x 252 cm. Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli

la lezione appresa dal precedente soggiorno romano, gli apporti salvateschi e i preziosismi coloristici desunti dall'arte del Rosso Fiorentino¹¹⁴, contribuì forse alla decisione di Bindo di chiedere al Vasari il dipinto dell'*Immacolata Concezione* per la sua cappella nella chiesa dei Santi Apostoli a Firenze (fig. 28)¹¹⁵. L'incontro con il potente banchiere e il favore che questi gli dimostrò dovettero apparire al Vasari come un'ottima occasione per abbandonare la pace dell'eremo, da lui tanto decantata, per ritornare, fornito di una commissione importante, a Firenze. La pala Altoviti venne descritta dal Vasari con una dovizia di particolari che sottolineano l'importanza da lui attribuita a questo dipinto, la genesi del quale è spiegata sia nelle *Ricordanze* sia nella autobiografia, con l'intenzione di mettere in luce le difficoltà incontrate nella sua ideazione (cat. 21): "Insomma in non aveva fino allora fatto opera (per quello che mi ricorda) né con più studio né con più amore e fatica di questa."

Questa iniziativa di Bindo si inseriva in un programma di cambiamenti e di migliorie riguardanti la chiesa di famiglia, iniziato dal banchiere all'indomani della promulgazione della bolla di papa Clemente VII nel 1532 con la quale gli veniva confermato il patronato della chiesa. Avvenimento annotato da Bindo nel suo *libro di ricordi*, insieme alla fondazione e dotazione di una cappella, nel 1533, intitolata alla "Concezione della Vergine Maria" e finanziata attraverso l'acquisto di un podere¹¹⁶. Il soggetto, sicuramente proposto dall'Altoviti che aveva scelto sette anni prima di dedicare la cappella all'Immacolata, era tra i più complessi e di grande attualità, in anni di rinnovata devozione verso la Madonna, in polemica con il mondo protestante. Intorno al concreto della mancanza di peccato nella Vergine c'erano state violente dispute teologiche fin dal Medioevo, mentre a livello popolare l'idea della sua purezza era ormai pienamente accettata. Ma fu soltanto durante una delle prime sedute del Concilio di Trento, nel 1545, che il problema venne a lungo dibattuto e, sebbene non fosse dichiarata l'or-

opere la cui esecuzione dovette essere a lungo discussa con quei "molti comuni amici uomini e letterati" ai quali il pittore fa riferimento a proposito dell'*Immacolata Concezione* per la chiesa dei Santi Apostoli, dipinta per Bindo. Le prime opere del Vasari per l'Altoviti appaiono così come il risultato di un'ideale interazione tra esponenti di mondi diversi eppure vicini e complementari, determinanti nell'influenzare il clima della società elitaria in cui si muovevano attraverso un gioco di scambi che mai come nelle pagine vasariane si esemplifica e si chiarisce.

Nel 1539-1540 Vasari lavorava a Camaldoli impegnato nella pittura della *Deposizione dalla Croce* (fig. 208) per la chiesa dell'eremo. A sua volta Bindo vi si trovava, in qualità di deputato della fabbrica di San Pietro, per procurarsi il legname necessario alla costruzione della basilica. La visione dello stile adornato dal Vasari a Camaldoli nella *Deposizione*, dove sono opportunamente messi a frutto

tosia del dogma dell'Immacolata, la Madonna venne dichiarata esclusa dalla macchia del peccato originale¹⁷. Alla vigilia del Concilio dunque la scelta da parte di Bindo di un soggetto simile ci induce a ritenerlo al corrente dei dibattiti e delle discussioni in atto nel mondo cattolico, suo figlio Antonio, del resto, faceva parte delle alte gerarchie ecclesiastiche (sarà consacrato vescovo nel 1548). Inoltre l'Altoviti voleva probabilmente mostrare la sua adesione al clima di rafforzamento del potere della chiesa auspicato da Paolo III, sotto il cui pontificato sarà istituito, nel 1542, il Sant'Uffizio dell'Inquisizione.

Un fervore umanistico di liberi scambi di opinione e dotte discussioni circondò l'ideazione del dipinto sul quale confluirono i consigli della vasta rete di consulenti del Vasari (vedi documenti in cat. 21): difatti l'iconografia della pala trae la sua origine dall'invenzione degli affreschi che il Rosso Fiorentino doveva dipingere nella chiesa di Santa Maria delle Lacrime ad Arezzo, un programma elaborato dal poeta aretino Giovanni Lappoli detto il Pollastra¹⁸. Da questa idea iniziale il soggetto prese poi la sua forma definitiva grazie ai consigli dei personaggi che in quel momento erano vicini al Vasari: lo stesso Pollastra¹⁹, Ottaviano de' Medici, che mostrò un grande interesse per questo dipinto e forse Pietro Aretino che nel 1539 aveva dato alle stampe una *Vita della Vergine* dove si insisteva ampiamente sui concetti di purezza e di assenza di peccato nella Madonna²⁰. Il successo della pala per la cappella Altoviti nella chiesa dei Santi Apostoli, di cui sono testimonianza le molte copie e derivazioni, concorse all'affermazione del Vasari a Firenze e soprattutto gli aprì le porte della casa di Bindo a Roma, dove il pittore si recerà l'anno dopo e dove gli dipingerà "quasi di ninio" una versione in scala minore dell'*Immacolata Concezione* che Bindo collocò nel suo "scrittorio" (cat. 22). È probabile che questa versione ridotta del dipinto rimanesse a Roma durante la vita del banchiere come memoria di quella dei Santi Apostoli e oggetto della sua devozione privata.

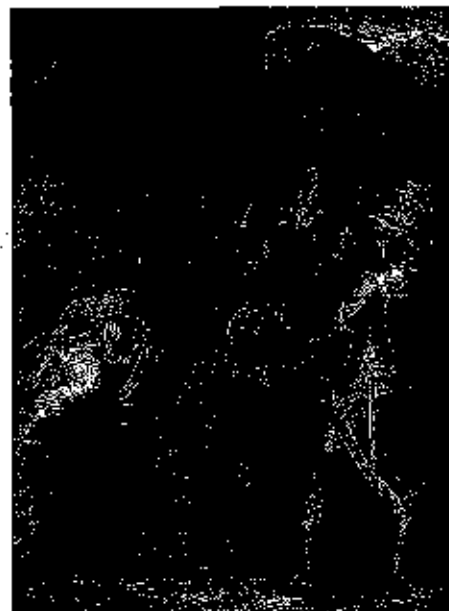
Legato al clima culturale ed alle idee sulle quali si basava la realizzazione dell'*Immacolata Concezione* è un altro quadro dipinto a Roma dal Vasari per lo stesso Bindo, un'altra allegoria religiosa, genere nel quale confluivano in questi anni quaranta la creatività del Vasari e i gusti del suo committente. Si tratta della *Pietà* del 1542 (cat. 23). Il quadro è probabilmente quello che nell'inventario di palazzo Altoviti del 1591 è ricordato in una "camera della saletta." Se l'*Immacolata*, opera esposta in una chiesa e a tutti visi-

Pegazzano;
Un banchiere
e le arti

30. Giorgio Vasari, *Cristo morto con due angeli e Padre*. Musée des beaux-arts, Nancy. Cat. 323



31. Giorgio Vasari, *Sofista al Calvario*, 1553. Olio su tavola, 59 x 44,2 cm. Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas



bile, aveva contribuito a fornire al Vasari una fama più calda a Firenze, la *Pietà* Altoviti servì all'artista come lasciapassare per la corte di Alessandro Farnese. Fu lo stesso Bindo, che in questo caso svolse veramente il ruolo di generoso protettore dell'artista, insieme al Giovio, a presentarlo al cardinale. Per quest'ultimo il pittore realizzò un dipinto di soggetto profano, raffinato e complesso, l'*Allegoria della Giustizia* (fig. 29) dove, con l'aiuto del Giovio, cercò "uscire dalle invenzioni ordinarie"¹²¹. In questa occasione l'Altoviti non ebbe soltanto un ruolo di intermediario, ma, in quanto banchiere del cardinal Farnese, fu incaricato del pagamento all'artista.¹²² Tre anni più tardi, grazie al successo incontrato dalla *Giustizia*, Vasari ottenne dal cardinale il prestigioso incarico della decorazione della sala dei Cento Giorni nel palazzo della Cancelleria, il cui programma iconografico si basava nuovamente sulle invenzioni del Giovio.

Da questo episodio e dai legami finanziari esistenti tra la banca di Bindo e i Farnese (si veda il saggio di Denunzio), si può facilmente pensare che il banchiere fosse un abituale frequentatore della casa del cardinale e che avesse modo di incontrare la cerchia di intellettuali e di artisti che si riuniva intorno a lui. Bindo deve essere stato assiduo di quelle animate "cene" in casa Farnese durante le quali Vasari incoraggiato dal Giovio, da Annibal Caro, da Claudio Tolomei e dal Molza maturerà la decisione di dare forma compiuta alle sue biografie degli artisti.¹²³ A questo proposito è significativa la breve nota che si trova sul verso di una lettera a Cosimo Bartoli del 1550, conservata nell'archivio vasariano, nella quale l'artista elencò i destinatari della prima edizione delle *Vite*¹²⁴. Tra essi compare anche il banchiere insieme, tra gli altri, ad Annibal Caro, Baldovino del Monte, fratello di papa Giulio III e "amicissimo" di Bindo¹²⁵, Michelangelo e, benché giovanissimo, unico altro mercante insieme al nostro, Alfonso Cambi, parente dell'Altoviti, il cui padre, Tommaso, si era da poco fatto decorare dal Vasari il suo palazzo napoletano¹²⁶. Conversazioni e scambi di idee che dovevano aver luogo non soltanto nelle residenze farnesiane, ma anche nel palazzo dell'Altoviti, come chiaramente afferma il Vasari in una sua lettera di pochi anni più tardi, quando l'artista risiedeva stabilmente nel palazzo: "io intanto attenderò a star sano col mio cordialissimo M. Bindo a godermi que' beni che gli ha dati Iddio così come egli si gode queste mie poche virtù e la conversazione . . ."¹²⁷.

La serie dei quadri dipinti dal Vasari per Bindo fu, nel corso degli anni quaranta, costante. Si trattò soprattutto di soggetti religiosi, di variazioni sul tema della *Sacra Famiglia* destinate alle camere del romano palazzo Altoviti. Dalla lettura delle *Ricordanze* dell'artista apprendiamo che, dopo l'*Immacolata Concezione* e la *Pietà*, opere per molti versi "dimostrative," le iconografie richieste da Bindo si semplificano e vengono abbandonati quei ricercati simbolismi che caratterizzavano questi due dipinti. Negli altri quadri prevale invece il carattere devoto, il formato più piccolo, adatto ad una destinazione privata, ai luoghi più raccolti della casa. Pochi mesi dopo la *Pietà* Vasari dipinse infatti un quadretto, non rintracciabile, con una *Sacra Famiglia* destinato a Fiammetta Soderini (cat. 25). E di nuovo l'anno successivo, nel 1544, un altro dipinto dello stesso soggetto, variato solo per la presenza di sant'Anna al posto di santa Elisabetta (cat. 26). Opere circoscritte ad un genere così preciso ci testimoniano della rilevanza, all'interno della cerchia familiare, della pratica religiosa, con il ricorrere della figura della Vergine e dei santi maggiormente legati alla devozione tradizionale del ceto mercantile fiorentino: san Giovanni Battista, patrono dei mercanti, sant'Anna o santa Elisabetta a tutela del buon esito dei parti e della salute della famiglia e presenti anche nella *Madonna dell'Imparnata*.

La frequentazione tra il Vasari e l'Altoviti in questi anni sarà fruttuosa per l'artista non solo grazie al lavoro svolto per il banchiere, ma anche per quello procuratogli dai funzionari del banco romano di Bindo. Allo stesso 1544 risalgono infatti una *Madonna con Bambino e San Giovannino* per Raffaello Griselli "nel fondaco di messer Bindo Altoviti di Roma in Banchi" ed un ritratto per il fratello di questi Matteo¹²⁸. L'attività di ritratista del Vasari sembra essere stata in questo stesso periodo abbastanza rilevante e tra i ritratti che egli ricorda, nel 1544, si trovava anche quello del figlio di Bindo, Giovanni Battista¹²⁹. In seguito l'Altoviti acquisterà due dipinti destinati ad altri committenti, ma giacenti nella bottega del Vasari a causa di mancati pagamenti. Si trattava di un'altra *Sacra Famiglia*, dipinta per il defunto cardinale d'Avre che, nel 1549, Bindo vide nella bottega dell'artista a

Firenze (cat. 27), e di un *Cristo morto sorretto da due angeli* realizzato originariamente per monsignor Jacopo Cortese vescovo di Vaison (cat. 32, fig. 30), da identificarsi verosimilmente con il dipinto oggi conservato a Nancy. Il banchiere appare dunque in questi anni sempre informato dell'attività dell'artista non mancando di trarre profitto da questa sua posizione.

I primi anni cinquanta sono il momento della più grande vicinanza tra i due personaggi, con il Vasari che, almeno dal 1550, fu ospitato a più riprese e per lunghi periodi a casa del banchiere e che nel 1553 sarà impegnato nella decorazione delle due logge per il palazzo e per la villa Altoviti. Imprese dalle quali scaturiranno incomprensioni e malumori tra Bindo e il suo pittore. Oltre a questi affreschi, preceduti dalla decorazione del soffitto di un'anticamera nel 1551 (cat. 30), Vasari dipinse ancora un ultimo quadro per Bindo con "drentovi una figura dal mezzo in su grande un Cristo che portava la croce" (cat. 33), forse con uno dei due quadri rappresentanti un *Salvatore* ricordati nell'inventario del 1591 ed in seguito compreso nella breve lista di dipinti venduti ai Savoia insieme alla collezione di antichità. Questo soggetto venne replicato dal pittore diverse volte: una di queste versioni era destinata ad Ersilia Cortese (fig. 31), a lui vicina in quanto moglie di Baldovino del Monte¹³⁰.

Anche il Vasari non mancava di avvantaggiarsi della sua posizione di protetto dell'Altoviti come si ricava dal racconto relativo alla sua proposta, nel 1550, di realizzare la cappella e le sepolture di Antonio e Fabiano del Monte, rispettivamente avo e zio di papa Giulio III, anziché nella chiesa di San Pietro in Montorio, alla quale erano destinate, in quella di San Giovanni dei Fiorentini, trovando prontamente concordi Michelangelo e Bindo Altoviti¹³¹. Se Vasari, incaricato dal papa del progetto per la cappella, insieme a Michelangelo che doveva supervisionarne i lavori, può avere formulato questa collocazione alternativa anche per ragioni di prestigio personale, i tre principali protagonisti di questa vicenda, il banchiere e i due artisti, appaiono accomunati dal desiderio di vedere finalmente ultimata la chiesa della loro nazione a Roma¹³². Il ruolo giocato dall'Altoviti, nel 1550 nuovamente console della Nazione Fiorentina e di fatto responsabile della chiesa, era quello di far pressioni sul papa, insieme a Michelangelo, affinché cambiasse idea circa la destinazione delle sepolture dei suoi famigliari¹³³. Bindo cercò di convincere il papa, secondo quanto riportato dal Vasari, allentandolo con la proposta di costituire un lodevole e prestigioso esempio per i suoi connazionali, attraverso la costruzione della cappella principale della chiesa, alla quale avrebbero fatto seguito quelle finanziate dai fiorentini. Ma, nonostante l'azione congiunta di Bindo e dei suoi amici artisti, il progetto non andò in porto poiché, com'è noto, il papa decise infine di tornare alla prima idea di costruire le tombe nella chiesa alle quale erano state destinate in partenza, anche perché i fiorentini non riuscirono a trovare un accordo e il denaro necessario alla costruzione delle cappelle¹³⁴.

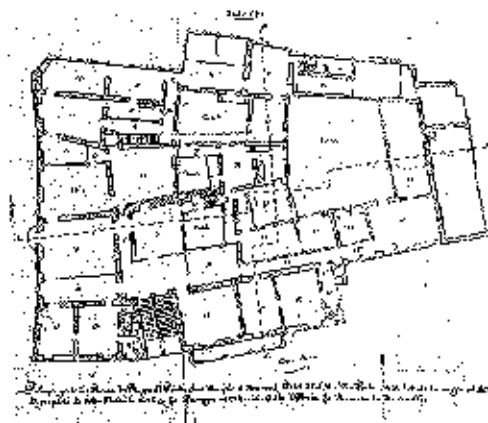
L'opera prestata dal Vasari presso Bindo non si limitò ai dipinti, in tavola o affresco, ma, intorno al 1550, nel periodo in cui la casa del banchiere si andava colmando di antichità, l'artista gli fornì anche il disegno per un tavolo. Questo, di forma ottagonale, venne realizzato da Bernardino di Pontirio da Leccio che incastonò avorio e diaspri nel ripiano in ebano. La commissione di mobili pregiati non era estranea all'Altoviti che possedeva, intorno al suo palazzo, botteghe di legnaiuoli e, probabilmente, di ebanisti¹³⁵. Già nel 1542 un "Jacomo Franzese" aveva intagliato un sostegno in ebano per una tavola, sempre di ebano donata da Bindo Altoviti a papa Paolo III¹³⁶. Bernardino di Pontirio può quindi aver fatto parte di una di queste botteghe, chiamato a Roma dall'Altoviti dai suoi possessi toscani e più precisamente da Leccio come indica il nome di questo artista. Dell'esistenza di questo tavolino da lui disegnato Vasari ci informa nella biografia del Buon-talenti, parlando di un altro lavoro, diverso perché di commesso di pietre dure, che lo stesso Bernardino aveva fatto per Francesco I de' Medici, dando conto della particolarità tipologica di quello di Bindo, il primo, pare di capire, fatto con quella particolare tecnica dell'intarsio con l'ebano e l'avorio (cat. 34).

Di Bernardino abbiamo poche notizie, ma è molto probabile, poiché risulta, dal 1560, al servizio del duca Cosimo I, che avesse lasciato Roma o subito dopo la morte di Bindo nel 1557, o anche prima, quando il banchiere era stato dichiarato ribelle e si trovava quindi in una posizione quantome-

Ritratto
di un banchiere
del Rinascimento:
Bindo Altoviti
tra Raffaello
e Cellini



32. Pianta di Palazzo Altoviti, Piano terreno, Archivio Centrale dello Stato, Roma.



33. Pianta di Palazzo Altoviti, Piano primo, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

no sgraciat³⁷. È anche probabile che durante gli anni trascorsi presso Bindo l'artista fosse incaricato del restauro di antichità che il banchiere faceva cavare dai siti archeologici da lui acquistati; è infatti anche in questa veste che lo ritroviamo al servizio del granduca. Numerosi tavolini pregiati, alcuni forse riconducibili all'opera di Bernardino che dovette restare per alcuni anni al servizio del banchiere, erano disseminati nelle residenze di Bindo. Essi sono infatti menzionati sia nell'inventario del 1591 dove tra gli arredi vengono ricordati, tra gli altri, "un tavolino di marmo colorato con ebano e avorio" e "un tavolino lavorato di pietra et ebano et avorio con li piè di noce ad uso di ottangolo", sia in quello del 1644 (docc. 4, 5). Anche nel breve elenco di beni richiesti nel 1567 al granduca da parte di Antonio Altoviti compare una tavola di diaspri (doc. 3). Due dei tavolini menzionati dell'inventario erano compresi tra le opere d'arte vendute ai Savoia nel 1614 e recentemente si è ipotizzato che uno di questi possa essere stato inserito nella decorazione del camino del salone degli Svizzeri nel palazzo Reale di Torino³⁸. Tuttavia questo piano di tavolo è composto da pietre dure di diverso tipo, mentre per quelli fatti da Bernardino di Porfirio per l'Altoviti, come ha sottolineato Gonzales Palacios, erano stati utilizzati solo tre materiali, ebano, avorio e diaspri, e appartenevano quindi ad una diversa tipologia, come diversa dal commesso di pietre dure era la tecnica con la quale erano stati realizzati. Lo studioso ha proposto di identificare il tavolo Altoviti con quello, di forma ottagonale, conservato nelle collezioni del Banco di Roma (cat. 34). La fortuna di simili tavoli che, pur nella loro estrema raffinatezza, impiegavano un numero limitato di materiali, dovette presto tramontare in favore del più ricco e colorato commesso di pietre dure, come del resto indica l'attività dello stesso Bernardino di Porfirio che si dedicò a questa ultima tecnica per i suoi committenti medicei.

Gli ultimi anni

Se con il papato Farnese Bindo Altoviti si era saputo imporre con decisione nel mondo finanziario romano, con Giulio III la sua posizione risulterà accresciuta e rafforzata tanto che il papa lo difenderà dagli attacchi di Cosimo de' Medici, rifiutandosi di consegnargli il banchiere nel 1554³⁹. Bindo esprime, come già era avvenuto per Paolo III, la sua gratitudine e il suo omaggio al papa facendone affrescare da Vasari lo stemma, unito a quello Altoviti, sul suo palazzo (cat. 28a). La solerzia di Bindo nel compiacere anche questo nuovo papa si manifesterà inoltre nella sua attiva partecipazione nella costruzione di Vigna Giulia, la villa amatissima del papa, fornendo tra l'altro a più riprese, per l'arredo del giardino, reperti archeologici.

Ma lo spirito con il quale Bindo esordisce, all'inizio di questo papato, è esemplificato in modo chiaro ed efficace dalla festa da lui organizzata in onore del nuovo pontefice, il 2 marzo del 1550. Il

tema dello spettacolo era quello del combattimento di Orazio Coclite sul ponte Sublicio da svolgersi sopra lo stesso ponte Sant'Angelo a pochi passi da Palazzo Altoviti¹⁴⁰. Si potrebbe ipotizzare che la regia della rappresentazione fosse del Vasari ospite in quel momento a casa del banchiere¹⁴¹. L'episodio dell'eroe romano che aveva salvato Roma dall'etrusco Porsenna, difendendo da solo il ponte contro i soldati nemici, si prestava ovviamente benissimo ad essere interpretato come la lotta di Bindo-Orazio Coclite contro Cosimo-Porsenna. L'interesse per la storia antica e il *revival* etrusco, che sarà poi ampiamente utilizzato della propaganda filomedicea, venivano così impiegati dal banchiere a suo vantaggio, in uno spettacolo audacemente polemico nei confronti del duca fiorentino¹⁴². Con queste premesse non è casuale che un busto raffigurante un altro eroe distintosi nella lotta contro Porsenna, Muzio Scevola, si trovasse tra le antichità della collezione Altoviti (doc. A). Muzio Scevola era tradizionalmente associato con la virtù della *Costanza*, figura scelta da Bindo per il suo emblema antifilomediceo.

Al 1550 risale una lettera di Bindo a Piero Vettori che testimonia di un'amicizia forse collegabile ai comuni sentimenti repubblicani dei due personaggi (doc. 2). Il rapporto con il Vettori potrebbe risalire al tempo del primo soggiorno romano dell'umanista, nel 1517, quando, lasciata Firenze per la difficile situazione creatasi con l'assassinio del duca Alessandro, il Vettori aveva trovato una calorosa accoglienza presso gli ambienti colti della città e stretto amicizia con Francesco Maria Molza e Annibal Caro¹⁴³. La lettera di Bindo, del 29 maggio, è l'unica rimasta di un carteggio tra i due personaggi che forse fu più vasto, visto che anche i figli dell'Altoviti, Antonio e Giovanni Battista, corrisposero con il Vettori¹⁴⁴. Nella missiva il banchiere si rivolge all'amico con parole di amicizia e di rispetto, offrendogli ospitalità nella sua casa di Roma e congratulandosi per il matrimonio, avvenuto in quell'anno, tra l'unica figlia del Vettori, Costanza, e Domenico Bonsi, unione che legò l'umanista e il banchiere, poichè il Bonsi era nipote dell'Altoviti in quanto figlio di Elisabetta Soderini, sorella di Fiammetta, moglie di Bindo¹⁴⁵.

14. Loggia di Palazzo Altoviti, Roma, prima della demolizione nel 1888. È visibile a destra il *Ritratto di Bindo Altoviti* di Jacopino del Conte (car. 18). Il busto di Caracalla, sopra la porta, è oggi in collezione privata.



L'acuirsi dei sentimenti antimedicei da parte di Bindo all'inizio degli anni cinquanta si rifletterà su alcune delle sue committenze. Si potrebbe per esempio dare una lettura in chiave politica ai ritratti che l'Altoviti si fa dipingere in questo periodo da artisti diversi. Dopo il poetico ritratto di un giovanissimo Bindo dipinto da Raffaello e quello, perduto, della maturità affidato all'arte del Saviani nel 1534, non si ha infatti notizia di altri ritratti fino ai tardi anni quaranta del secolo quando, distanti poco tempo gli uni dagli altri, all'incirca tra il 1549 al 1555, si possono collocare tutte le altre immagini note del banchiere: il busto del Cellini, la medaglia della cerchia celliniana, il ritratto di Girolamo da Carpi ed infine il dipinto attribuito a Jacopino del Conte. Immagini scaturite da un insistito culto della propria personalità, in cui l'Altoviti si pone, in modo più o meno esplicito, come avversario del potere medico: nel busto indossando, tra l'altro, le vesti distintive del mercante e proponendosi così come esponente di una classe che per secoli aveva fatto parte del governo fiorentino; nel ritratto di Jacopino e nella medaglia facendovi inserire l'immagine emblematica della *Costanza* in mezzo alla tempesta, simbolo della sua lotta tenace contro Cosimo a dispetto di ogni possibile avversità. Nel ritratto di Girolamo da Carpi esibendo, attraverso un abbigliamento lussuoso, la ricchezza del suo status e il cipiglio fiero e deciso dell'avversario politico. I sentimenti che traspaiono da tutte queste immagini vanno dall'espressione di fierezza alla sottile ironia, come nel ritratto di Jacopino, fino alla studiata sprezzatura del busto di Cellini⁴⁶.

Il busto in bronzo di Cellini è, insieme al ritratto dipinto da Raffaello, l'immagine più nota del banchiere e anche la più complessa da interpretare. Nelle brevi notizie dell'opera, contenute nell'autobiografia celliniana, ha sempre suscitato interesse e curiosità il fatto che il busto era stato collocato da Bindo in uno "scrittoio" con i "lumi al contrario", dove cioè si doveva avere un'illuminazione proveniente dal basso, da finestre probabilmente poste al di sotto delle opere che, insieme al busto si trovavano in questo camerino. Con un effetto che fu molto criticato sia da Cellini sia da Michelangelo.

Ci si può dunque chiedere quale fosse l'originaria collocazione di quest'opera all'interno del palazzo di Bindo, premettendo che questa non fu, inizialmente, la loggia a pianterreno dell'edificio, decorata, e probabilmente creata *ex novo*, dal Vasari nel 1553, e quindi non ancora in essere quando il busto venne terminato. Nel 1550 Bindo ospitava la sua collezione in due vani del palazzo, come si ricava dalla testimonianza di Ulisse Aldrovandi che proprio in quell'anno descrisse le antichità dell'Altoviti⁴⁷. Gli stessi vani sono ricordati nei due inventari conosciuti del palazzo, quello del 1591 e quello del 1644 (docc. 4, 5), e visibili nelle piante dell'edificio rilevate prima della sua distruzione del 1888 (figg. 32, 33). Già nel 1550, secondo la descrizione dell'Aldrovandi, esisteva, al piano nobile, una stanza preposta alla conservazione di reperti antichi, la stessa che nell'inventario del 1591, sarà definita come il "camerino delle statue" e che nella pianta relativa al primo piano dell'edificio è forse individuabile nella stanza sopra la loggia vasariana (fig. 34). A questo ambiente se ne aggiungeva un secondo, definito dall'Aldrovandi come una camera "giù da basso" e situato quindi al pianterreno, anch'esso ornato di antichità. Penso si possa identificare questa seconda stanza con quella che comunicava con la loggia vasariana (fig. 32) e che sarà anch'essa arricchita nel 1553 da una decorazione antichizzante di stucchi e monocromi realizzati dal Vasari e dalla sua bottega⁴⁸. Nell'inventario del 1591 questo vano, definito come "prima stanza allato alla loggia", conteneva ormai soltanto un tavolino a forma di ottangolo.

Il busto del Cellini non è menzionato né da Aldrovandi, che pur trattando di antichità non manca di annotare pezzi moderni di particolare rilevanza, forse perché l'opera non era ancora arrivata a Roma, né, inspiegabilmente, dall'inventario del 1591. Compare invece in quello del 1644, quando risulta collocato al primo piano, "nella prima stanza della sala che guarda in fiume un busto e testa del M. Bindo Altoviti il Vecchio in metallo in una nicchia sopra la porta." (doc. 5). Ci si deve chiedere se questa fosse la sua collocazione originaria, per quanto il suo inserimento in una nicchia non si adatti alla tipologia di questo busto, e se fosse questo lo scrittoio con i "lumi al contrario" descritto dal Cellini. Un'altra possibilità è che l'originario scrittoio di Bindo si trovasse invece nella stanza a terreno (fig. 32, n. 8), contenente anch'essa reperti antichi, e in seguito comunicante con la sala poi affrescata dal Vasari che aveva, come si può vedere dalle fotografie del prospetto laterale del palazzo, due piccole finestre

molto basse, probabilmente poco sopra il livello del pavimento (figg. 12, 102), che giustificherebbero le critiche di Cellini e di Michelangelo sull'illuminazione del busto (l'apertura della finestra più grande sarebbe quindi una realizzazione più tarda). Se fosse stata questa la prima collocazione del ritratto bronzeo non si può escludere che Bindo lo avesse spostato nella loggia con gli affreschi vasariani, appena questa venne ultimata, per fornirgli di una conveniente illuminazione, dopo le critiche alle quali era stata sottoposta la sistemazione originaria. Ulteriori spostamenti si saranno verificati nei secoli successivi: infatti la collocazione seicentesca del busto in una stanza al primo piano può essere stata causata dalle frequenti inondazioni del Tevere che certo non risparmiarono la loggia terrena di palazzo Altoviti.

Qui il busto si trovava, insieme agli altri ritratti di famiglia e a ciò che rimaneva del depauperato patrimonio artistico familiare, prima della distruzione del palazzo nel 1888, come risulta dalle fotografie realizzate in quel periodo (fig. 148). Ma, sia che il busto fosse collocato nel camerino delle statue al primo piano del palazzo o che avesse trovato posto in un secondo studiolo situato al pianterreno e comunicante in seguito con la loggia dipinta, è probabile che fosse conornato da busti e reperti antichi. Il suo inserimento tra le immagini di eroi ed imperatori romani doveva esaltarne, per similitudine e contrasto, il significato: ponendosi questa effigie di Bindo come quella di un erede degli ideali di libertà repubblicana del ceto mercantile fiorentino. Allo stesso tempo del busto dovrebbe risalire il ritratto di Bindo attribuito a Girolamo da Carpi (cat. 17), risalente agli anni 1549-1552, dove sono sapientemente mescolati elementi desunti dalla ritattistica salviatesca e riferimenti al Parmigianino. Il ritratto dovette essere dipinto a Roma nel tempo in cui Girolamo da Carpi fu al servizio del cardinale Ippolito d'Este e in cui poi lavorò, per breve tempo, presso Giulio III¹⁴⁹. Ippolito d'Este si era stabilito in città nell'agosto del 1549, circondandosi subito di una splendida corte della quale facevano parte Girolamo e Pirro Ligorio, ambedue sicuramente in contatto con l'Altoviti, poiché riprodussero alcuni dei pezzi antichi raccolti dal banchiere. La frequentazione di Bindo della cerchia di Ippolito è inoltre assai probabile per ragioni politiche. Il cardinale era infatti uno degli esponenti più in vista di quella corrente filo-francese dei fuorusciti fiorentini che riponeva le più grandi speranze nell'appoggio del re di Francia per spodestare Cosimo¹⁵⁰.

Anche il Vasari frequentò la corte del cardinale, forse anche in questo caso introdotto da Bindo, stringendo amicizia con Girolamo da Carpi del quale l'artista aretino dice: "fu molto mio amico, l'anno 1550, in Roma"¹⁵¹. Le molte virtù del pittore ferrarese, tra queste la perizia nel lavorare il legno, la piacevolezza della conversazione e, non ultima, la sua attitudine alla musica, suonava infatti il liuto, si addicevano sicuramente al clima colto, da piccola corte, che in quegli anni si respirava nel palazzo di Bindo. Qui Girolamo copiò due sculture antiche della raccolta di Bindo: la statua allora creduta dell'*Autunno*, descritta dall'Aldrovandi nel camerino a terreno, e un'altra figura femminile, forse una *Hora* (cat. 1, 2). I disegni, realizzati quindi durante la non lunga permanenza dell'artista a Roma (nel 1553 era di nuovo a Ferrara), ci aiutano a collocare anche l'esecuzione del ritratto nello stesso giro di anni, considerando anche il fatto che l'opera prestata da Girolamo presso Giulio III nel Belvedere fu ricompensata con denaro depositato presso l'Altoviti¹⁵².

Di qualche anno posteriore al quadro di Girolamo, tra il 1553 e il 1555, deve collocarsi quello attribuito di Jacopino del Conte (cat. 18) dipinto nel periodo della guerra di Siena per la presenza dell'emblema del banchiere, nato come manifesto della sua lotta antimedicea. Nello stesso periodo Jacopino ritraeva anche Piero Strozzi, imparentato con Bindo attraverso il matrimonio di Marietta Altoviti con suo fratello Giovanni Battista e, soprattutto, dal 1552 campione dei fuorusciti nella guerra di Siena¹⁵³. La figura della *Costanza* è raffigurata nel mezzo di un paesaggio in tempesta, probabile allusione alla guerra in atto oltre che simbolo delle difficoltà incontrate da Bindo nella sua opposizione contro il duca fiorentino. La balaustra con pilastri in marmo consente di identificare l'ambiente in cui è ritratto Bindo con la sala affrescata da Vasari, aperta sulla loggia sul Tevere. Qui il ritratto si trovava nel 1888, come testimonia una delle fotografie realizzate dalla famiglia Altoviti prima della demolizione del palazzo (fig. 148)¹⁵⁴.

Sarà comunque questa l'ultima immagine del banchiere prima che il disastro della disfatta senese spazzasse via, con la violenza della tempesta prefigurata dallo sfondo del quadro, la sua "costanza" e insieme la sua vita.

NOTE:

1. Là dove ad esempio, parlando per bocca di Giannozzo - uno dei protagonisti del dialogo - delle spese necessarie, volte a conservare "la casa, la possessione e la bottega" l'Alberti vi oppone quelle non necessarie: "come dipingere la loggia, competere gli arieni, volersi magnificare con pompa, con vestite con liberalità". L. B. Alberti, *I libri della famiglia*, 1432-1434 (Alberti 1969, p. 258 e Alberti 1969²). Sul trattato alberciano e gli ideali che vi sono espressi si veda M. Danzi, *In bene e utile della famiglia: appunti sulla precettistica albertiana del governo domestico e della sua tradizione*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento: studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, Città di Castello 2001, pp. 107-140.
2. Manca ancora uno studio complessivo sull'ambiente dei fiorentini residenti a Roma nella prima metà del Cinquecento che dia conto dei loro interessi collezionistici e dei loro rapporti con gli artisti. Sui Ridolfi e i Soderini si veda Böström 1996.
3. Aretino 1957, II, p. 127: "... la reale di voi magione in Napoli talie il modello del grande animo che vi risiede nel petto, e le stanze, che fanno al bel palazzo ornamento rappresentano le generosità di chi il cor suo si nutrice. Onde sete più splendido cavaliere che faculoso mercante ... si sieno vinte dal cor vostro ne la cortesia le viltà mercantili ...". Una zia di Bindo, Franca Altoviti (1455-1515) si era sposata con Napoleone Cambi nel 1473 (Passerini 1871, tav. II; Sebregondi 1952, fasc. VIII, n. 4). Sulle opere di Vasari per Tommaso e Alfonso Cambi: Frey 1930, pp. 863-865. Sulla decorazione della facciata del palazzo napoletano dei Cambi si veda Klemann 1985.
4. Si tratta di una lettera del 18 novembre 1553 al vescovo di Arezzo Bernardino Mianerberti in Frey 1933, p. 384.
5. Devo la segnalazione di questo documento a Donatella Livia Spati, che colgo qui l'occasione di ringraziare.
6. Sulla chiesa dei Santi Apostoli si vedano: F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, pp. 112-124; Del Migliore 1684, pp. 468-480; Richa 1756, pp. 44-63; V. Pollini e M. Raselli, *Firenze antica e moderna illustrata*, Firenze 1797, VII, pp. 292-309; W. e E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt 1940, I, pp. 226-263.
7. Passerini (Firenze, 1871, p. 127) ricorda un Ugolino Altoviti (morto nel 1330) che, priore della chiesa per mezzo secolo "fu grande limosiniere, che restaurò ed abbellì la chiesa rifacendovi il tetto, che eresse dai fondamenti la chiesa parrocchiale, l'aricchì di fondi, e le donò preziosi codici e sacre suppellettili". Per un riassunto dei principali interventi e trasformazioni, in epoche medievale e rinascimentale, della zona intorno ai Santi Apostoli e sui diversi edifici di proprietà Altoviti si veda Trota 1992, pp. 17-23 e pp. 35-36. Nel testo sono tuttavia contenute diverse imprecisioni.
8. A. Guidotti, *Committenze per la chiesa dei Santi Apostoli nel primo '400. Frammenti d'archivio*, in Trota 1992, pp. 159-161.

9. Come è riportato nel libro di ricordi di Bindo:

"El patronato di santo Apostolo di firenze l'acquisto Antonio mio padre per se et sua successori, come per bolla di papa Innocenzo spedita e data sotto di [] La detta chiesa sendo vacata per morte di me Nasagio mio fratello, elesi è vero consensi come padrone in persona d'Oddo di Stoldo Altoviti". ASF, Libri di Commercio, 92, c. 21r. La stessa data è riferita dal Richa (1756, p. 51). Per quanto riguarda la data della prima bolla, lasciata in bianco nel citato libro di ricordi, essa dovette essere promulgata tra il 1487, data del matrimonio tra Antonio Altoviti e Dianora, figlia di una Cybo e quindi nipote del Papa, e il 1492 anno della morte di papa Innocenzo VIII. Una copia della bolla di Clemente VIII si trova in ASF, Carte strozziane, serie V, 1090, inserto 21.

10. Passerini 1871, pp. 52-53.

11. "Reprore e Priore di sanco Apostolo" Oddo venne infatti indicato in una credola scritta a quella data dal protonotario apostolico Sebastiano de Sonno che chiedeva di poter officiare in una cappella della chiesa dei Santi Apostoli. ASF, Carte strozziane, serie V, 1090, inserto 21. Non si conosce la data esatta del rientro di Oddo a Firenze da Roma, ma è probabile che questa debba collocarsi poco dopo il conseguimento del diritto di priorato sulla chiesa da parte della sua famiglia, tra il 1487 e il 1492. Le cariche di cui Oddo risulta investito nel 1494 lascerebbero pensare ad un suo soggiorno in Toscana già dai primi anni novanta.

12. Il sepolcro viene ricordato dallo storiografo aretino sia nella sua breve biografia dell'artista, contenuta nella prima edizione delle *Vite*, quando Benedetto, morto intorno 1554, era ancora in vita, benché cieco e infortunato (Vasari 1966, IV, p. 286), sia nella seconda: "Nella medesima chiesa fece Benedetto sopra le due cappelle di Messer Bindo Altoviti, dove Giorgio Vasari aretino dipinse a olio la tavola della Concezione, la sepoltura di marmo del detto messer Oddo, con un ornamento intorno pieno di lodatissimi fogliami e la cassa parimente bellissima." Vasari 1966, IV, p. 286.

13. Luporini (1964, pp. 140-141), al quale si deve l'unica monografia dello scultore, non propone una datazione per il portale della chiesa ma ritiene che i lavori della prioria siano da datarsi ai primi anni del Cinquecento.

14. A. Cecchi, (*Percorso di Baccio d'Agnolo legnaivolo e architetto fiorentino: dagli esordi al palazzo Borgherini*, I, in "Antichità viva," I, 1990, p. 41), propone una datazione per il portale intorno al 1515, quindi dopo il sepolcro Altoviti e vicino alla seconda fase del lavoro svolto da Benedetto in collaborazione con Baccio d'Agnolo per Palazzo Borgherini. Una datazione che ritengo, per ragioni storiche, troppo avanzata. È logico pensare infatti che, dopo aver ottenuto il controllo della chiesa, Oddo abbia per prima cosa provveduto alla ristrutturazione dell'edificio destinato ad essere la sua abitazione e ad imprimere su di esso e sulla facciata della chiesa, in segno di supremazia, gli stemmi della sua casata. Questi primi lavori per gli Altoviti risulterebbero così vicini a quelli condotti da Benedetto da Rovizzano,

prima del suo soggiorno genovese documentato tra il 1499 e il 1502, alla badia Fiorentina per i Pandolfini (Lupovini 1984). Il grande stemma Altoviti, dove l'animale araldico appare "spiccato" con quella straordinaria abilità che il Vasari indica come peculiare caratteristica dello scultore (Vasari 1966, IV, pp. 485-486), potrebbe così costituire un precedente per quello, contraddistinto dalla stessa perizia tecnica, per i Gondi, che Lupovini (1964, p. 61) individuava viceversa come anteriore a quello Altoviti.

15. La data del 1505 è generalmente quella che viene indicata per il rientro di Benedetto da Genova ma in realtà non vi è nessuna certezza al riguardo.

Sappiamo solo che lo scultore, nella città ligure dal 1499, vi resterà fino al 1502, quando firmò insieme a Donato Berni, Michele d'Aria e Girolamo Viscardo un contratto per la realizzazione del monumento funebre ai duchi d'Orleans per il re di Francia Luigi XIII e che nel 1505 è documentato in Toscana, impegnato ad acquistare i marmi per il monumento a san Giovanni Gualberto. Lupovini 1984, p. 123, nota 22. Allo stato attuale delle notizie l'artista potrebbe essere tornato a Firenze già nel 1503 o 1504.

16. *Ibid.*, p. 136. Gentilini in Firenze 1979, p. 32, nota 5.

17. Secondo Passerini (1871, p. 53) e Sebregondi (1952, fasc. VIII, n. 4) Oddo morì nel 1510. Ma da una notizia registrata nel cosiddetto libro di ricordi di Bindo Altoviti (ASF, Libri di commercio, 92, c. 21) egli risulta essere ancora vivo nel 1514 quando dona "un nappo d'ariento con arme de Soderini et Altoviti" per la nascita di Dianora, prima figlia di Bindo e Fiammetta Soderini. In realtà sull'iscrizione che si trova sulla base del monumento dei Santi Apostoli si trova la sola data della morte di Antonio, talvolta erroneamente scambiata per quella di Oddo (M. Casini Wanrooij in Trotta 1992, p. 205).

18. Passerini 1871, pp. 52-53.

19. Per una puntuale descrizione dei motivi che ornano il sepolcro si veda Lupovini 1964, p. 137.

20. Il cenotafio, realizzato per il gonfaloniere Pietro Soderini, morto esule a Roma nel 1523 e sepolto nella chiesa di Santa Maria del Popolo, era già stato completato nel 1510, poiché in quell'anno è descritto dall'Alberini nel suo *Opusculum*. *Ibid.*, pp. 134-135.

21. I lavori per il monumento, iniziato nel 1507 e giunto a buon punto di lavorazione nel 1513 non vennero mai completati per la destituzione dell'abate nel 1515, in seguito alla restaurazione medica. Per le vicende di quest'opera, e la bibliografia ad essa relativa si veda: *Ibid.*, pp. 76-88, 128-135; Gentilini in Firenze 1979, pp. 32-35; Natali in Firenze 1996, n. 27-27a, p. 126; Ciardi 1999, pp. 54-64.

22. Spotorno 1999, pp. 13-14. Francesco, legato da buoni rapporti con Lorenzo il Magnifico, è ricordato anche come responsabile della creazione di un prezioso paramento liturgico, oggi conservato nel Museo degli Argenti di Firenze. A. Cecchi, *Le oreficrie e i paramenti liturgici*, in *Vallombrosa: santo e meraviglioso luogo*, Pisa 1999, pp. 227-232, figg. 174-179.

23. ASF, Libri di commercio 92, c. 6r. Sulla figura del Canigiani, vicino a Papa Leone X e abate di

Vallombrosa dal 1515 al 1540, considerati anni di pessima gestione del monastero, si veda Spotorno 1999 p. 16.

24. Ipotesi è stata avanzata per primo da G. Gentilini in Firenze 1979, p. 32 e ripresa da Ciardi Duprè Dal Poggetto 1987, p. 239 e da Ciardi 1999, p. 64.

25. Rogers Mariotti 2001. Il contributo di questa studiosa aiuta a comprendere meglio la posizione dello scultore nella Firenze di quegli anni ed è utile a chiarire alcuni punti della sua cronologia, talvolta poco chiara.

26. Ginori Lisci 1972, I, p. 513. Sicuramente il palazzo esisteva già nel 1494, al momento della caduta

del Savonarola, quando in esso si congiurava contro il frate come riportato da una cronaca di quel periodo che dà comunque conto della sua origine

quattrocentesca: "fu in Portione, in casa di Antonio di Bindo Altoviti detta la casa grande del Patriarca, dove si consultò il modo di levarsi dinanzi Fra Girolamo."

Petrrens 1853, I, pp. 452-453.

27. Come si può ricavare, per quanto in modo approssimativo, dalla pianta del Buonsignori e dei paramenti

dall'esame delle sculture più antiche e dei paramenti murari visibili sul lato posteriore dell'attuale palazzo

Corsini, nella costruzione del quale venne inglobato, nel 1648, l'antico palazzo Altoviti. Ginori Lisci 1972, I, p. 513. Nel 1554 il palazzo venne confiscato da

Cosimo de' Medici e, dopo aver fatto parte per qualche tempo dei beni del marchese di Marignano,

fu donato da papa Pio IV, fratello del Marignano e suo erede, a Eleonora di Toledo e pervenne infine,

nel 1568 a don Giovanni de' Medici, figlio naturale di Cosimo I, che ne fece la sua lussuosa abitazione

(si veda nota 74, p. 19).

28. Per i legami tra committenza fiorentina ed eventi privati si veda Lydecker 1987^a, p. 213.

29. Vasari 1568, ed. 1966, VI, p. 287.

30. Per il camino di palazzo Gondi: Gentilini in Firenze 1992, pp. 45-47. Il camino oggi al Bargello deve essere stato realizzato poco dopo il 1507 (Cecchi 1990^a, p. 41), anno di costruzione di palazzo

Borghesini. Trotta 1992, p. 167.

31. "Per messer Giovanni Gaddi suo amicissimo un cesoio ed un acquajo di pietra di marigno per le sue case che sono alla Piazza di Madonna, fece fare alcuni

putti grandi di terra, che andavano sopra il cornicione, al Tribolo." Vasari 1966, VI, p. 200.

32. "Due altri putti, pur di marmo, di straordinaria bellezza, sono di mano del medesimo in casa Giovan Francesco Ridolfi; i quali tengono similmente

un'arme. Le quali opere feciono tenere il Sansovino da tutta Firenze, e da quelli dell'arte eccellentissimo e grazioso maestro." Vasari 1966, VI, p. 180. Davis 1996, p. 99.

33. Si trattava del giardino che circondava l'edificio, più tardi noto col nome di "palazzo del Pretendente o di San Clemente" (Ginori Lisci 1972, I, p. 513) dove

Don Pedro aveva raccolto sculture antiche e moderne, il cui fasto è immaginabile dall'aspetto

della grande fontana che doveva costituirne il centro e che si trova ora nella piazza Pretoria di Palermo.

I lavori per il giardino e la fontana, iniziata nel 1544 da Francesco Camilliani, si erano interrotti per la

Pegazzano:
Un banchiere
e le arti

morte di don Pedro nel 1553, ma erano poi proseguiti con suo figlio, tanto che nel 1568 quando ne scrisse il Vasari, nella sua breve biografia del Camilliani, la fontana era nuovamente in lavorazione (Vasari 1966, VI, p. 248). Nel 1573 il monumento, con tutti gli elementi che lo componevano, fu venduto da don Luigi di Toledo al senato di Palermo e rimontato in piazza Pretoria. Tra le sculture che ancora ne fanno parte non sono individuabili pezzi che possano collegarsi alla mano del Sansovino. Sulla fontana dei Toledo si veda: Davi, Grasso, 1983, pp. 75-82; Ruggieri Tricoli 1984, pp. 59-84. Su Pedro da Toledo e la sua raccolta artistica, Pierpont 1988.

34. Successive occasioni di vicinanza tra Bindo e il Sansovino, prova della completa integrazione dello scultore nella società fiorentina residente a Roma, ci vengono dal suo accoglimento tra i novizi della confraternita della Misericordia. Polverini Fosi 1991, p. 159. Di questa importante confraternita aveva fatto parte anche il padre di Bindo, Antonio e, anche se molto più tardi, nel 1550, lo stesso Bindo. Weiss 1997, pp. 227-228. La confraternita, che aveva come scopo principale l'assistenza dei condannati a morte aveva sede nell'Oratorio di san Giovanni Decollato vero centro di aggregazione politica e sociale dei fiorentini a Roma.

35. Per un riassunto dell'intera vicenda si veda A. Civai, *Dipinti e sculture in casa Marzelli: storia di una collezione patrizia fiorentina dal Quattrocento all'Ottocento*, Firenze 1990, pp. 41-42.

36. Sulla serie si veda: Poggi 1988, II; Amy 1997.

37. A questo proposito si veda Cecchi in Firenze 1987, p. 48 e Falciani 1998, pp. 84-99.

38. "perché avendo visto Pietro [Perugino] la bella maniera del Sansovino gli fece fare per sé molti modelli di cera; e fra gli altri un Cristo deposto di croce, tutto tondo, con molte scale e figure, che fu cosa bellissima. Il quale, insieme con l'altre cose di questa sorte, e modelli di varie fantasie, furono poi raccolte tutte da monsignor Giovanni Gaddi, e sono oggi nelle sue case in Firenze alla piazza di Madonna." Vasari 1966, VI, p. 179. Per un profilo del Gaddi mecenate e collezionista di modelli si veda Cecchi 1986, pp. 48-50.

39. Vasari 1966, VI, p. 545. Per quanto in questo caso la creazione del modello fosse finalizzata, da parte del della Casa, alla stesura di un trattato artistico. Schlosser-Magnino 1979, pp. 231-232. Non è noto se il della Casa concretizzasse il suo progetto.

40. Si deve inoltre notare che in tre dei ritratti che riteniamo raffigurino Bindo, quelli di Raffaello, Jacopino e Salvati, il banchiere ha, sempre al dito indice della mano sinistra, un anello che sembra appartenere alla stessa tipologia. Un dettaglio certo molto generico ma che può costituire un elemento aggiuntivo a confermare l'identificazione dell'effigiato.

41. Brown 1983, p. 182 e Oberhuber 1999, p. 202.

42. Vasari 1550, p. 628. Nell'inventario di palazzo Altoviti del 1644 (doc. 5) viene menzionato, in una camera, "un quadro della Madonna e san Giovanni Battista copia di Raffaello" da identificarsi probabil-

mente come una riproduzione dell'*Impannata*. Forse la stessa conservata oggi in una collezione straniera (fig. 194).

43. In base alla notizia vasariana, Cecchi ha giustamente supposto che la tavola doveva avere questa collocazione "dal 1558, al tempo dei festeggiamenti delle nozze di Lucrezia de' Medici, quando la cappella e le sale di Cosimo il Vecchio e Lorenzo il Magnifico erano appena compiute." Cecchi in Firenze 1984, p. 166. Non esiste, per ora, un riferimento documentario più preciso riguardo al momento dell'entrata del quadro tra i beni di Cosimo.

44. Non sono stati purtroppo rintracciati, se mai furono ceduti, gli inventari dei beni mobili di Bindo, che avrebbero potuto dar conto della collocazione originaria del dipinto, mentre invece disponiamo di quelli delle sue proprietà immobiliari.

45. ASF, Libri di commercio, 92, c. 37.

46. Per le varie proposte sull'iconografia delle sante presenti nel quadro si rimanda a Cecchi in Firenze 1984, p. 166.

47. Per la vicenda relativa a questo dipinto e il riferimento a Bindo si veda la documentazione in Golzio 1936, p. 64. Per ulteriori approfondimenti: Steiner 1977.

48. BNCF, Pelli Bencivenni, Effemeridi, serie II, vol. IX, maggio 1781, pubblicata da Borroni Salvadori 1983, p. 48. Il Pelli Bencivenni dà con rammarico il suo permesso per l'esportazione commentando: "Per non far romore dovò accordare l'estrazione di questo pezzo, che io stimo, e che non sarebbe stato distatto se le robe della guardaroba fossero state visitate diligentemente prima di mettervi all'asta. Detto ritrattino è sul legno alto 16 di braccio, largo 2... il possessore attuale è un piccolo mercante svizzero."

49. Il ritratto è ricordato tra le opere d'arte collezionate dal Bembo. Oberhuber 1999, pp. 40-41.

50. Come mi comunica cortesemente Giuliano Donnini (Urbino, Accademia Raffaello) che ringrazio, nessun personaggio con questo nome si trova tra i parenti dell'artista.

51. Per il dipinto e la sua provenienza si veda: Zeri, Gardner 1971, pp. 189-191; Pagnotta 1987, pp. 51, 207. La cornice potrebbe essere stata realizzata da Baccio d'Agnolo e le grottesche che la decorano da Andrea di Cosimo Feltrini (comunicazione orale di Alessandro Cecchi al Metropolitan Museum).

52. Repetti 1833, II, p. 581.

53. Nel 1580 infatti Francesca Altoviti sposò Giovanni Battista di Matteo Sacchetti (Paserini 1871, tav. IV), nel 1602, un altro matrimonio, quello tra Luigi Altoviti (1568-1632) e Clarice Sacchetti, legò ulteriormente le due famiglie (*Ibid.*, tav. X).

54. Paserini 1871, p. 15. Per la fondazione e localizzazione di questa cappella si veda Garattini 1885, I, p. 468; Repetti 1833, I, p. 462; BNCF, Polignato Gargani 78. Da un sopralluogo nella località di Cappiano fatto diversi anni fa, risulta che la cappella non esiste più e i resti delle sue mura servono adesso come base di un garage.

55. Vasari 1966, IV, p. 371. Cecchi in Firenze 1987, p. 122, n. XV.

56. Pagnotta 1987, p. 207.

57. Identificato dalla Pagnotta (1987, p. 210) con quello già conservato a Genova, collezione Bossi, la esaltazione del ritratto si colloca intorno al 1522.

58. ASF Libri di commercio, 92, c. 9r.

59. P. Costamagna (Roma 1998, n. 67) ha proposto di mettere in relazione con questa decorazione un disegno del Salviati con una Fortezza. Questa figura potrebbe invece raffigurare la Costanza (si veda cat. 20).

60. Vasari, *Botari* 1759, III, p. 110, nota 1. Mancini 1956, p. 280: "E così siamo arrivati a Ponte dove in casa degli Altoviti l'arme di Francesco Salviati".

61. Come ad esempio quello posto su un progetto di facciata e attribuito allo stesso Salviati. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Orn. 956.

62. In più di un'occasione Vasari espresse il suo legame di affetto con il pittore che aveva le sue basi nella giovanile frequentazione dei due artisti. Vasari 1966, V, p. 513.

63. Un altro personaggio che in questi anni risulta vicino sia all'Altoviti che a Francesco Salviati è il nobile senese e chierico di camera Filippo Sergardi; tra i primi committenti romani del pittore, lo incaricò, nei primi anni trenta, di dipingere gli affreschi con le *Storie della Vergine*, oggi perduti, nella chiesa di Santa Maria della Pace. Vasari 1966, V, p. 516. Il Sergardi era stato, almeno dagli anni 1522-1526, cliente del banco Altoviti. BAV, Codice Ferrarini 808, cc. 14r-14v, 15r. Lo stesso Sergardi che viene talvolta identificato come destinatario, nel 1508, della *Madonna con Bambino e san Giovannino* di Raffaello, nota come *La belle Jardiniere* (Parigi, Louvre), Parigi 1983, pp. 81-84.

Monbeig Goguel 2001, p. 31. Per i rapporti tra il Salviati e l'ambiente dei fuoriusciti fiorentini si rimanda inoltre al saggio di Costamagna in questo catalogo.

65. Costamagna 2001, pp. 240-42, nota 117.

66. "Nota di tutti i beni cioè poderi case pasture et altro appartenenti al palazzo di San Mezzano ed tutte sue appartenenze ed orto prato et altro entrove le appresso masserie ... Nella cappella un quadro di Nostra Donna in tela ... Nella camera grande in su la sala ritratto in tela di Bindo Altoviti ...". ASF Regie Possessioni granducali 3807, (24 febbraio, 1560, stile fiorentino). Il fatto che questo ritratto fosse su tela, usata poco di frequente nel periodo in cui Salviati dipinse il quadro, potrebbe indurre a credere, come mi fa notare Philippe Costamagna, che si trattasse di una copia più tarda. Non è tuttavia infrequente, negli inventari antichi, un errore per quanto riguarda l'indicazione del supporto e che il quadro fosse invece su tavola.

67. Su questa commissione riferisce il Vasari. Vasari 1568, ed. 1966, V, p. 526. Bartolomeo Bussotti, nato a Bibbiena intorno al 1520, iniziò la sua fortunata carriera bancaria, che doveva portare a rivestire incarichi importanti presso l'amministrazione pontificia, nel banco di Bindo Altoviti. L. Bertoni Argentini, voce *Bussotti Bartolomeo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 15, Roma 1972, pp. 588-589. Diversi documenti relativi ad operazioni del banco Altoviti portano il nome del Bussotti. ASR, Notai del Tribunale dell'A.C., notaio

Ludovico Reydetus, vol. 6141, c. 52 (1544) e vol.

6144, c. 104; vol. 6152, c. 352 (1550). È fu il Bussotti a firmare, insieme a Paolantonio Soderini nel 1560, l'accordo raggiunto dai fratelli Altoviti sulla divisione della loro eredità. ASF Carte stroziane, serie V, 1090, inserto II/1. Per la pala di Jacopino del Conte si veda Freedberg 1971, ed. 1993, p. 444, fig. 188, e Weisz 1983, 68. Weisz 1991, p. 227.

69. Weisz 1983, p. 397. La studiosa sottolinea infatti come significativo il fatto che la fase finale della decorazione dell'oratorio coincida con l'entrata nella compagnia di questi tre facoltosi personaggi.

70. Per il coinvolgimento di Jacopino del Conte con gli ambienti antimedicci dei fuoriusciti fiorentini a Roma si rimanda al saggio di Costamagna; si veda anche la scheda di Vannugli relativa al ritratto di Luisa Pazzi Rondinelli, appartenente ad una famiglia avversa ai Medici, in Ariocia 2003, n. 34, pp. 111-112.

71. Vasari 1568, ed. 1966, V, p. 512.

72. Gioielli e vasellame prezioso erano continuamente depositati presso il banchiere, come nel 1523, come pegno di crediti ottenuti da Clemente VII (Münz 1888, p. 72). E ancora, nel 1549, dopo la morte di papa Paolo III, la Camera Apostolica consegnò agli Altoviti "per sicurezza del credito loro ... una piastra d'oro di libbre tredici, dodici sei e mezzo, sei vasi grandi d'argento dorati che si adoperano alla credenza del papa ... e la concha dell'Agnus Dei." Dorez 1932, p. 197 nota 1. Nel *libro di ricordi* del banchiere compaiono spesso liste di preziosi dati in garanzia, come quelle inviate a Sanmezzano nel 1545. ASF Libri di commercio 92, c. 72r.

73. ASF Carte stroziane, serie V, 1090, inserto II/1.

74. "Dal giovane orfice mi è stata presentata la di V.S. che mi scrive in sua raccomandazione; et perché desidero far cosa grata a lei, oltre che deve essere aiutato ciascuno che è inclinato a profittare in qualche bello esercizio, com'è il suo, io mi li sono offerto valentissimo, di volerlo aiutare, dove mi si porga occasione; così si può assicurare lui et V.S. ancora. La quale harò molto caro si voglia di me in simili et altre occasioni liberamente perché mi troverà sempre prontissimo a servirla ...". British Library, Add. Ms. 10263, c. 44.

75. La notizia di ricordi musicali in casa Altoviti si trova infatti nei *Ragionamenti* del Bartoli, composti a Roma prima del 1552 (D'Accone 1973, p. 80), dove si afferma che a casa del banchiere "erano assai musici de primi che fussino in Roma in quei tempi." Bartoli 1567, p. 72.

76. Naich, ca. 1540-42.

77. Su questa, creata dal poeta e da altri nobili veneziani nei primissimi anni del Cinquecento si veda A.

Ballarin, *Giorgione e la Compagnia degli Artisti: il "doppio ritratto" Ludovico*, in *Storia dell'arte italiana: parte seconda, dal Medioevo al Quattrocento*, 5, Torino 1983, pp. 490-97.

78. *L'Accademia* di palazzo Altoviti sarebbe anzi una delle prime di questo genere. Hartán 1981, p. 182.

79. Per un riassunto delle varie ipotesi relative a questo dipinto e sugli interrogativi che ancora permangono sulla sua identificazione con quello citato dal Vasari, e sugli stessi dati anagrafici di Naich, rimando

Pegazzano:
Un banchiere
e le arti

Ritratto
di un banchiere
del Rinascimento:
Bindo Altoviti
tra Raffaello
e Cellini

diamo a Harrán 1981, pp. 178-180. Per il riferimento del dipinto all'ambito giorgionesco si veda M. Lucco, *Le cosiddette "De età dell'uomo" di Palazzo Pitti*, in Firenze 1989, pp. 20-21. In questo studio si nega l'identificazione del dipinto di Pitti con quello citato dal Vasari nella vita di Sebastiano del Piombo (Vasari 1966, V, p. 86).

80. Harrán 1981, p. 180.

81. A. F. Doni, *Pitture del Doni accademico pellegrino, nelle quali si mostra di nuova invenzione: Amore, Fortuna, Tempo, Castità, Religione, Sdegno, Riforma, Morte, Sonno e Segno, Uomo, Repubblica e Magnanimità*, Padova 1564, p. 22.

Per questa lettera, dalla quale si ricava che Antonio Altoviti fece visita al Doni a Montelice nel 1563-1564, durante una delle pause dei lavori per il Concilio di Trento, si veda A. F. Doni, *Disegno* (Venezia 1549), a cura di M. Pepe, Milano 1970, p. 119. In occasione del loro incontro il Doni regalò ad Antonio un disegno di Federico Zuccari raffigurante il Tempo.

82. L'attenzione del banchiere per la musica si esemplifica anche nella scelta, per il nuovo organo della chiesa dei Santi Apostoli, del maggiore costruttore di organi di quel periodo Onofrio Zeffertini. Richa 1756, IV, p. 450.

83. Sulle supposte simpatie repubblicane di Verdelot si veda Fenlon, Haar 1992, pp. 63-64. Nel 1524 Verdelot compose alcune canzoni per un esemplare della *Civiltà* di Niccolò Machiavelli offerta dal cardinale Niccolò Ridolfi al fratello Lorenzo in occasione delle sue nozze con Maria Strozzi. Sull'interesse nutrito dalla famiglia Ridolfi per la musica, in particolare sugli acquisti di strumenti musicali, liuti e cembali, si veda: Byatt 1983, p. 303. Per il rapporto privilegiato intrattenuto da esponenti della famiglia Strozzi e la musica di questi anni: Agee 1983, pp. 1-17 e Agee 1985, pp. 227-237.

84. Fenlon, Haar 1992, p. 99.

85. Durante il processo lo scultore dichiarò, alla domanda se avesse dei nemici: "io non so d'haver altri nemici, né accusatori, excepto che il dico hieronimo et Leone scultore quale so che mi vogliono male, il quale Leone mi ha smentito per la gola in Camere Apostolica in presenza di messer Bernardo da Todi ... Altoviti et molti altri videlicet Bartolomeo Capp[ello] notaio di camera, Aloysio di Riccio capsiere dell'Altoviti". Bertalotti 1881, I, p. 261.

Sul del Riccio si veda E. Steinmann, *Michelangelo e Luigi del Riccio*, Firenze 1932.

86. Cruciani 1983, pp. 620-621.

87. A. F. Grazzini, *Carta di Zanri e Magnifico* e *Capitolo in lode di Zanri e di Magnifico commedia*, in *Le rime burlesche e inedite di Antonfrancesco Guazzini, detto il Lasca*, a cura di C. Verzone, Firenze 1882, pp. 521-524. Citato da Cruciani 1983, p. 632.

88. Questa affermazione del Buonarroti è contenuta in una sua lettera del 25 gennaio 1545 a Luigi del Riccio, in cui l'artista affermava di voler conoscere Giovanni Battista Altoviti, che evidentemente fino a quel momento era vissuto a Firenze, tale era la sua amicizia per la casa degli Altoviti. Michelangelo 1965, IV, p. 196.

89. Già dal 1511 l'artista risulta cliente della banca. Il quattro ottobre di quell'anno scrive infatti al padre

Lodovico di aver depositato trecento ducati d'oro: "agli Altoviti che costà sien pagati a voi dagli Strozzi". E ancora nel 1512: "quando mi scrivere, non mi mandate più le lettere per via degli Altoviti." Michelangelo 1965, I, pp. 127 segg., 128. Anche in due lettere del 1547 e in una del 1549, al nipote Lionardo Michelangelo afferma di aver depositato somme di denaro nel banco di Bindo. *Ibid.*, IV, pp. 254, 256, 327.

90. Fino al novembre del 1550 infatti i pagamenti sono effettuati dal Bertini, mentre dal dicembre 1551 subentrano gli Altoviti. Michelangelo 1970, pp. 293-297.

91. "Vegethisi i suoi cartoni, i quali non hanno avuto paci, come ancora ne fanno fede pezzi sparsi qua e là, e particolarmente in casa Bindo Altoviti in Firenze uno di sua mano disegnato per la cappella." Vasari 1550, ed. 1966, VI, p. 113.

92. Vasari 1966, VI, p. 109.

93. "Delle cose dell'arte si vede aver donato, come s'è detto, e a messer Tommaso de' Cavalieri, a messer Bindo, e a Fra Bastiano disegni che valevano assai." *Ibid.*, VI, p. 113.

94. Per un'analisi sui "presentation drawings" di Michelangelo si veda Hirst 1989, pp. 105-118.

95. La lettera dell'Aretino da cui è tratto il brano è in Michelangelo 1965, IV, p. 90. Ora anche in F. Uberta, *La passione dell'error mio: Il carteggio di Michelangelo: Lettere scelte 1532-1564*, Roma 2002, p. 34.

96. C. Bambach, *Problemi di teoria nei cartoni di Michelangelo per la cappella Sistina*, in *Michelangelo: la cappella Sistina*, atti del convegno internazionale di studi, Roma 1994, p. 86. Sull'uso di questi cartoni e "contro la teoria secondo cui Michelangelo avrebbe tagliato i cartoni principali della Sistina" si veda inoltre: M. Hirst, *I disegni preparatori*, in *ibid.*, p. 76.

97. Dorez 1932, p. 150. Si trattava dei pagamenti per la costruzione del muso per l'affresco del *Giudizio* di Michelangelo.

98. Conforti 2002, p. 76.

99. La notizia è riportata in F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 122 e Del Migliore 1684, p. 470.

100. Come risulta da una supplica di Clarenza Altoviti a Cosimo de' Medici del gennaio 1558, in cui la donna afferma di non poter pagare i soldi dovuti alla camera fiscale perché povera e mantenuta, nel passato, dal fratello. ASE Capirani di Parte Guelfa, numeri neri, n. 704. In un'altra supplica dell'aprile 1559, Clarenza insiste al non voler pagare e i capirani di parte annotano che non dice il vero, perché "debitrice di Bindo suo fratello ribelle." *Ibid.*, n. 131.

101. Michelangelo 1988, II, p. 38.

102. La figlia di Altoviti Altoviti che "non è né padre né madre, e è nel monistero di San Martino. Non conosco e non so che mi ti dire intorno a ciò." Michelangelo 1965, IV, pp. 349-350.

103. *Ibid.*, p. 364. A questa data Michelangelo è favorevole a questo matrimonio con i Nasi, poiché, pur essendo stato informato sulla nipote di Bindo non ha ancora notizie sufficienti per valutare la situazione.

104. Sembra infatti che la Girolami venisse rifiutata per un difetto ad un occhio. Michelangelo 1988, II, p. 35

nota 4. La Ridolfi apparteneva comunque ad una famiglia legata all'Altoviti.

105. Fino al novembre del 1550 i pagamenti furono effettuati dal Bertini, dal dicembre del 1551 dal banco Altoviti. Michelangelo 1970, pp. 293-297.

Per un profilo esauriente su Bartolomeo Bertini e le vicende relative alla sua camera si veda: Aste 2002.

106. Si veda oltre, nel paragrafo relativo ai rapporti tra Bindo e il Vasari, Sulla figura di Ottaviano come mecenate: Braccianze 1984 e Paolozzi Strozzi 2000.

107. Gli altri due "creditori gratis" risultano essere stati il duca Cosimo e la seconda moglie di Ottaviano, Francesca di Jacopo Salviati. Braccianze 1984, p. 22.

Dei buoni rapporti tra Bindo e Ottaviano resta inoltre testimonianza in alcuni passi delle lettere scritte nel 1543, da Roma, da Francesco di Galeotto Medici a suo fratello Lorenzo, ospite a Firenze presso Ottaviano, e a quest'ultimo. *Ibid.*, e ancora Braccianze in Arezzo 1981, pp. 75-77.

108. "Attestazione di Michelangelo Buonarroti sopra del Cav. Bandinelli Domandato Michelangelo Buonarroti dal Card. Santa Maria in Portico quello che gli parese, e qual giudizio facesse del cav. Bandinelli rispose: Se il cav. Bandinelli facesse il tutto di sua mano, se si alleggerisse con l'opera degli altri più di quello che si richiede nel ridare in perfezione: e se egli avesse alle muse sacrificato si come non ha paci nel disegno, nella scultura e nelle azioni non saprei conoscere un suo pari. Bindo Altoviti mandò questa attestazione di Roma al Cav. Bandinelli." BNCF Fondo Bandinelli, filza 9, c. 1r. (lo stesso brano è riportato anche alla c. 2r). La notizia si può collegare ad un passo del memoriale dove lo scultore afferma che Michelangelo lodava le opere dell'artista "come confessò al Cardinale di Sa Maria in Portico, come si vede per un suo detto mandatommi dallo stesso cardinale, e per lettere scrittemi" Bandinelli 1970, p. 1375.

109. *Ibid.*, p. 1377. Nel fondo Bandinelli è anche conservata una lettera di Bindo Altoviti del 1533, da Roma, con un ordine di pagamento in favore dello scultore. BNCF, Fondo Bandinelli, filza 6, c. 38r.

110. "Del medesimo Bindo d'Antonio fu da Michel Agnolo Buonarroti fatta la testa e il busto in pietra." BNCF Carte Passerini, n. 8195. La notizia non è riportata dall'autore nella sua storia della famiglia (Passerini 1871) ma è probabile che, sempre a causa dell'antica tradizione di vicinanza tra i due personaggi, venisse attribuito a Michelangelo un busto in marmo ricordato nella cappella Altoviti, nella chiesa di Santa Trinità dei Monti a Roma. Il busto in questione potrebbe identificarsi con quello illustrato alla fig. 147. La cappella venne commissionata nel 1573 dal figlio di Bindo, Giovanni Battista, per questa e i busti che vi si trovavano si veda alla p. 12 della biografia.

111. Giovanni Battista Altoviti era morto il 24 dicembre 1774. L'inventario del suo palazzo si trova in ASE, Pupilli del Principato, 2702, n. 53; Getty Provenance Index I-2908: (c. 5) "Due ovati effigiati da Michelangelo Buonarroti, in uno de' quali vi è effigiato Dianora Altoviti, sorella d'Innocenzio Ottavo pontefice, e l'altro di Bindo Altoviti figlio della medesima,

con cornice intagliata e dorata all'antica scudi L.L.I." Si trattava probabilmente di due bassorilievi ripresi dalle medaglie Altoviti. Nello stesso documento (c. 21), è ricordato anche una tavola con la Madonna con il Bambino, san Francesco e un angelo, collocata a Pratolino, nella villa di Giovanni Battista Altoviti.

112. Da una lettera di quell'anno a Niccolò Vespucci il Vasari dichiarava: "i miei professori sono Monsignor Iorio, M. Claudio Tolomei ed il Cesano, i quali, per esser nobili e virtuosi, mi favoriscono, mi amano, ed ammaestrano da figliuolo." Frey 1923, p. 2.

113. Per questo dipinto, noto attraverso varie repliche, si veda Corti 1989, pp. 38-39.

114. Barocchi 1964, p. 19; Corti 1989, p. 28; Corti 1996, p. 153.

115. "Né appena ebbi finite quest'opere, che capitò a Camaldoli messer Bindo Altoviti per fare dalla cella di Santo Alberigo (luogo di que' padri) una condotta a Roma, per via del Tevere, di grossi abeti per la fabbrica di San Piero, il quale veggendo tutte le opere da me state fatte in quel luogo, e per buona sorte piacendogli, prima che di lì partisse, si risolvè che io gli facessi, per la sua chiesa di Santo Apostolo di Firenze, una tavola". Vasari 1966, VI, p. 380. Dai documenti camaldolesi risulta infatti che negli anni 1540, 1541 e 1543 Bindo Altoviti si occupava di procurare il legname necessario alla erigenda fabbrica di San Piero. Braccianze 1984, p. 142, nota 496.

116. "Alla quale cappella dona per sua dote un podere comprai da ms. Cesare Attavanti canonico di Sancto Piero di Roma rogato ... in Roma mes. Joambattista Caroso notaio pubblico et cipentino romano sotto di 17 di giugno 1533 per denari 300 pagati e rōa di roma. Et tal compera s'è fatta per nome della cappella eligenda..." ASE, Libri di commercio 92, cc. 28v-29r. Nello stesso libro di rōa sono registrati anche i pagamenti al pittore, emessi sia dal banco Altoviti che da quello fiorentino dei Capponi, dal 6 novembre del 1540 fino al 21 settembre del 1541. Vi troviamo inoltre un'ulteriore informazione riguardo al dipinto poiché viene menzionato Filippo di Bartolomeo d'Agnolo legnaiolo, da considerarsi l'intagliatore della cornice originale del dipinto, ora perduta. *Ibid.*, c. 49r. Dei fratelli Filippo e Francesco di Giuliano di Baccio d'Agnolo parla il Vasari nella sua descrizione per l'apparato delle nozze tra Francesco de' Medici e Giovanna d'Austria nel 1565, all'esecuzione del quale lavorarono i due artisti definiti "gran maestri d'intagli, e che hanno l'architettura ereditaria." Vasari, Milanesi, 1878, VIII, p. 622.

117. Per questo problema si rimanda al *Nuovo Dizionario di Mariologia*. Frascati 1985, pp. 679-708.

118. W. Kallab, *Vasaristudien*, Vienna 1908, p. 31.

119. Kliemann in Arezzo 1981, p. 104.

120. Per l'eventuale partecipazione di Pietro Aretino alle discussioni su questo argomento si veda Braccianze 1984, pp. 87-88.

121. Alessandro Farnese al Vasari il 24 gennaio 1543; Frey 1923, n. LI. Sulla *Giustizia* e altre opere di Vasari per i Farnese si veda Robertson 1992, pp. 55-57, 58-66.

122. Come testimonianza un ricordo dell'artista. Frey 1930, p. 860.

Pegazzano:
Un banchiere
e le arti

123. C. Davis in *Arezzo* 1981, pp. 213-216.
124. Per questo documento e la sua trascrizione si veda *Arezzo* 1981, p. 222.
125. Come si legge in una lettera del vescovo di Pienza del 1554. Coppini 1902, p. 187.
126. Per la parentela tra Bindo e i Cambi si veda alla nota 3. Alfonso Cambi era nato a Napoli nel 1535, era quindi appena quindicenne al tempo delle dotte riunioni in casa Farnese. Alfonso ebbe vasti interessi artistici e soprattutto letterari, scrisse infatti versi in stile petrarchesco e fu in corrispondenza con Annibal Caro. C. Morici, voce *Cambi, Alfonso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 19, Roma 1974, pp. 91-92. Il Vasari dipinse per Alfonso un *Endimione* (Vasari 1966, VI, p. 394) e per suo padre, oltre ad alcuni dipinti, una sala con "i tempi e le Stagioni dell'anno, il Sogno, il Sonno sopra un terrazzo" (*Ibid.*, p. 386; Frey, 1930, pp. 862-865, 868). Opere tutte perdute. Per la facciata del palazzo di Tommaso Cambi Giovinò dettò un programma decorativo con i fatti di Carlo V. Kliebart 1985, pp. 221-223.
127. Il passo è tratto da una lettera del 1553 del Vasari al vescovo di Arezzo Bernardo Minerbeti. Frey 1923, p. 348.
128. Frey 1930, p. 861. Raffaello Griselli, fiorentino residente a Roma, è ricordato anche in due lettere dell'ottobre del 1550 dell'Areentino al Vasari. Arentino 1957, III, p. 346.
129. "et messer Gianbatista Altoviti ebbe innu legno la sua testa, ritratta di naturale ..." Frey 1930, p. 861 (4 giugno 1544). La notizia appare interessante poiché forse non si trattava di un dipinto, ma di una scultura lignea. Ritratti di Giovanni Battista Altoviti sono menzionati sia nell'inventario del 1591 che in quello del 1644. Docc. 4, 5.
130. Corti 1989, p. 84, n. 63. Il dipinto oggi in Kansas viene dalla collezione Panciatichi-Ximenes d'Aragona e Ferdinando Ximenes comprò dai Medici nel 1595 la villa di San Mezzano nel Valdarno appartenuta a Bindo (Parigino 1999, p. 166). Esiste quindi la possibilità che questo quadro possa avere una provenienza Altoviti.
131. "Partì il Vasari per Firenze, e lassò la cura a Michelagnolo del fare fondare a Montorio. Era Messer Bindo Altoviti, allora console della nazione fiorentina, molto amico del Vasari, che in su questa occasione gli disse che sarebbe bene di far condurre questa opera nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, e che ne aveva già parlato con Michelagnolo, il quale favorirebbe la cosa, e sarebbe questo cagione di dar fine a quella chiesa. Fiacque questo a messer Bindo, et essendo molto familiare col papa giene ragionò caldamente, mostrando che sarebbe stato bene che le sepulture e la cappella che sua santità faceva fare per Montorio, facesse fare nella chiesa di San Giovanni de' Fiorentini, aggiungendo che ciò sarebbe cagione che con questa occasione e sprone la nazione farebbe spesa tale che la chiesa avrebbe la sua fine; e sua santità facesse la cappella maggiore, gli altri mercanti farebbono sei cappelle e poi di mano in mano il restante. Là dove il Papa si volò d'animo, et ancora che ne fussi fatto modello e prezzo andò a Montorio e mandò per Michelagnolo, al quale ogni giorno il Vasari scriveva et aveva, secondo

- l'occasione delle faccende risposta da lui ..." Vasari 1966, VI, p. 84. Da questo brano risulterebbe che debba attribuirsi al Vasari l'idea di erigere la cappella del Monte in San Giovanni dei Fiorentini, e non al papa (come riportato in Conforti, 2002, p. 135) o esclusivamente a Bindo Altoviti (Frommel 2002, p. 245).
132. Una lettera di Michelangelo al Vasari del primo agosto 1550 conferma la posizione favorevole del Buonarroti e il suo desiderio di terminare la chiesa dei fiorentini. Frey 1923, pp. 288-89.
133. Nel 1546, tra l'altro, Bindo risulta essere stato tra i primi sei contribuenti per la costruzione dell'edificio. Guidi Bruscoli 2000, p. 269.
134. Frommel 2002, p. 245. Per il contratto della cappella del Monte e un riassunto delle sue vicende si veda *Arezzo* 1981, pp. 91-94; Conforti 2002, pp. 129-142.
135. Queste botteghe furono impiantate da Bindo sul lato della piazza Altoviti che si affacciava sul Tevere e in seguito vennero acquisite dalla Camera Apostolica. Paserini 1871, p. 55. Queste attività spiegherebbero gli acquisti di terreni boschivi fatti da Bindo nel corso degli anni, come risulta dal suo *Libro di ricordi*. 136. Bertolotti 1886, pp. 60-61; Dorez 1932, p. 197 nota 7.
137. Questo e altri nuovi documenti relativi a questo artista sono stati pubblicati da Thena 1990, p. 142 nota 70.
138. Bava 1995, p. 162.
139. Si veda *Cronologia*, p. XXI.
140. Dell'avvenimento dà notizia il Busini in una delle sue lettere al Vasari del 2 marzo 1549 (stile fiorentino): "Per ora non scriverò altro perché voglio ire a vedere la festa pubblica, che fa in sulla piazza Bindo Altoviti, che è Ponte di Orazio cosa bella ..." G. Milanese, *Lettere di Giambattista Busini a Benedetto Varchi sopra l'assedio di Firenze*, Firenze 1861, p. 136. E si può certo immaginare come questo spettacolo potesse piacere ad un acceso repubblicano quale era il Busini.
141. Sulla sua presenza in quel momento in casa dell'Altoviti ci informa lo stesso artista: "Andai a Roma per esservi alla coronazione di detto nuovo pontefice et al fare dell'apparato. Et così giunto in Roma e scavalcato a casa messer Bindo Altoviti, andai a far reverenza e baciare il piè a sua santità". Vasari 1966, VI, p. 397. Anche nella *vita* di Giovanni da Udine risulta in questo anno la quotidiana frequentazione dei due personaggi, lo storiografo racconta infatti: "Ma un giorno andando a San Paolo [Giovanni da Udine] fu riconosciuto da Giorgio Vasari, che in cocchio andava al medesimo perdono in compagnia di messer Bindo Altoviti suo amicissimo." *Ibid.*, V, p. 455.
142. Non mancavano inoltre spunti figurativi anche recenti per una simile rappresentazione: ad esempio una stampa di Diana Scultori dove era raffigurato lo stesso tema di Orazio che si getta nel fiume dopo aver combattuto sul ponte. La stampa riproduceva un affresco di Rinaldo Mantovano, da un disegno di Giulio Romano, della sala di Attilio Regolo nel Casino della grotta di Palazzo Te a Mantova. *Giulio Romano pittore et delineavit; opere grafiche autografe di collaborazione e*

bottega, catalogo della mostra, Mantova 1980, pp. 83-84, n. 139. *Illustrated Bartsch*, 31, 1986, p. 274, n. 34.

143. E. Niccolai, *Pier Vettori (1499-1585)*, Firenze 1912, p. 73.

144. Per il carteggio del Vettori conservato alla British Library si veda Roth 1929, pp. 150-154. Il Vettori fu amico anche di altri esponenti della famiglia Altoviti. Per esempio di un omonimo del nostro, chiamato però, per distinguerlo da lui, Bindino (1511-1570), cugino dell'Altoviti, in quanto figlio di suo zio Scoldo e di Maria di Lorenzo Pitti, che viene menzionato in una lettera del 1539 dell'umanista Ambrogio Nicanoro al Vettori. A. M. Bandini, *De florentina instaurum Typographia eiusque censoribus*, Firenze 1791, ed. 1965, pp. 115-116. La lettera è citata dal Moreni (1824, p. 113) che però scambia Bindino con suo zio Bindo.

145. Annunzio 1615, p. 130.

146. Anche Collareta fornisce una lettura del busto in base alla considerazione delle idee politiche di Bindo. Collareta 1983, p. XXII.

147. Ulisse Aldrovandi arrivò infatti forzatamente a Roma, da Bologna, nel 1549, arrestato per sospetta eresia. Ma, assolto da questa accusa, venne liberato alla morte di Paolo III, il 10 novembre 1549, e decise di restare a Roma, da dove ripartì nel 1550, per studiarne le antichità. G. Fanuzzi, *Memoria della vita di Ulisse Aldrovandi medico e filosofo bolognese*, Bologna 1774, pp. 12-13. Da questo soggiorno scaturì la sua descrizione delle più importanti collezioni romane, pubblicata per la prima volta nel 1556 insieme al trattato sulle antichità di Roma di Lucio Mauro. Aldrovandi 1556.

148. Si pensa solitamente che il busto del Cellini fosse dalla sua origine inserito in una delle nicchie della loggia vaticana. Avery 1978, p. 66; Pope-Hennessy 1985, p. 219.

149. Vasari 1966, V, p. 478.

150. Ippolito fu, dal 1552 al 1554, vicario del re di Francia a Siena dove, fin dalle prime battute della guerra che avrebbe portato la città toscana alla perdita della sua libertà, perseguì una ambigua politica personale volta a non inimicarsi troppo le opposte fazioni in vista di una sua possibile elezione al soglio pontificio. Su Ippolito si veda L. Byatt, voce *Erie, Ippolito d'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Roma 1993, pp. 367-374.

151. Vasari 1966, V, p. 415.

152. "Scudi centocinquanta d'oro a messer Girolamo architetto di Ferrara, i quali Nostro Signore gli dona per ricompensa delle sue fatiche in Belvedere per servizio di Sua Santità fino al giorno presente Solvant Domini Bindi de Altoviti et socii de pecuniis quas promiserunt mutuari S.D.N. Die 12 febrari 1551" Serafini 1915, p. 354.

153. Del ritratto dello Strozzi, e dell'eccellenza nel far ritratti da parte di Jacopino, parla il Vasari. Vasari 1966, VI, p. 222.

154. Il ritratto è forse identificabile nel "quadro del Signor Bindo Altoviti grande in tavola" che nell'inventario del 1644 era stato relegato in una stanza adibita a scuola dei ragazzi Altoviti (doc. 5).

La fotografia del 1888 dove compare il ritratto

permette di stabilire che a quella data nel dipinto l'immagine del banchiere presentava una barba più lunga e scura rispetto a quella attuale, corta e bianca. È probabile che l'opera, rovinata dalle alluvioni del Tevere e dall'incuria che caratterizzò gli ultimi anni di palazzo Altoviti, sia stata sottoposta a restauri che ne hanno determinato l'aspetto attuale.

Pegazzano:

Un banchiere

e le arti