

Vasari per Bindo Altoviti.

Il Cristo portacroce

Gallerie Nazionali di Arte Antica – Galleria Corsini

Apertura mostra: 25 gennaio – 30 giugno 2019

TESTO DI BARBARA AGOSTI

Vasari 1553

Il 1553 fu per Vasari un anno micidiale e fatidico, nel quale l'aspirazione nutrita da tanti anni a conseguire una stabile «provisione» presso la corte di Cosimo I, per più ragioni ancora diffidente della scarsa «fermezza» dell'artista aretino già al servizio del suo predecessore, conobbe una vertiginosa accelerazione¹. Tutte le leve utili allo scopo tra Roma e Firenze dovevano allora essere mosse al meglio.

Giorgio era a quel tempo reduce dai primi impegni per Giulio III, che lo aveva coinvolto fin dagli apparati per l'ascesa al pontificato nel febbraio 1550. L'ex cardinale Giovanni Maria Ciochi del Monte, conterraneo e amico di Giorgio, gli aveva subito affidato l'allestimento della cappella gentilizia in San Pietro in Montorio, condotto sotto la supervisione di Michelangelo e in collaborazione con Bartolomeo Ammannati per il decoro plastico e scultoreo, ultimata nel 1552, provvista di affreschi sull'arco d'accesso e sulla volta, e della pala d'altare con il *Battesimo di Saulo* (fig. 00), e insieme gli aveva commissionato la pala per la nuova cappella papale all'interno del palazzo apostolico, la tavola con la *Vocazione di Pietro e Andrea* (fig. 00), che Giorgio avrebbe in seguito recuperato e rimontato nell'altare di famiglia concepito per la Pieve di Arezzo².

Il progetto vasariano per la cappella Del Monte al tempo stesso sfidava e innovava lo schema decorativo 'alla romana' con partimenti di pitture e stucchi che Perino del Vaga e poi i suoi allievi e collaboratori avevano reso normativo ancora all'aprirsi del sesto decennio, come testimonia il caso della cappella Mattei allestita dal giovane Taddeo Zuccaro in Santa Maria della Consolazione (1553-1556), ancora esemplata su quei prototipi. E d'altra parte

¹ Per le citazioni nel testo vedi qui più avanti nota 31.

² *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Arezzo, Tipografia Zelli, 1938, pp. 66-668; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, e commento secolare a cura di P. Barocchi, Firenze, Sansoni e SPES, 6 voll., 1966-1987, VI, p. 396. Per queste opere: A. Nova, *The chronology of the Del Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, in "The Art Bulletin", LXVI, 1984, pp. 150-154; *Le opere di Giorgio Vasari in Arezzo e provincia*, a cura di L. Fornasari, Milano, Skira, 2011, pp. 40-44, n. 10; A. Baroni, in *Giorgio Vasari Disegnatore e Pittore. "Istudio, diligenza et amorevole fatica"*, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, 3 settembre-11 dicembre 2011), a cura di A. Cecchi con A. Baroni e L. Fornasari, Milano, Skira, 2011, pp. 206-208, n. 54; R. Scorza, *Vasari's Calling of Sts. Peter and Andrew and a Recent Acquisition by the Fitzwilliam Museum*, in "Master Drawings", 49, 2011, pp. 163-170.

proprio nelle mani degli ex creati e collaboratori di Perino, morto nel 1547, era rimasto alla metà del secolo il primato sul mercato artistico romano, dove continuavano a spiccare Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi, Girolamo Siciolante, Marcello Venusti, Jacopino del Conte e Francesco Salviati.

Analogamente, la *Vocazione di Pietro e Andrea*, in scoperto debito con il modello degli arazzi di Raffaello per la Cappella Sistina, mostra come Vasari «nei primissimi anni del secondo Cinquecento, benché dichiaratamente michelangiolesco, operava nel campo della pittura più da classicista, da raffaellesco», per riprendere le parole di Charles Davis, che per primo ha messo a fuoco la peculiarità di questa congiuntura cronologica entro la lunga e operosissima parabola dell'attività vasariana³.

Giorgio coltivava intanto accuratamente i rapporti con alcuni presuli toscani per motivi politici particolarmente influenti alla corte medicea, come Bernardetto Minerbetti vescovo di Arezzo, Onofrio Bartolini vescovo di Pisa, Giovanni Battista Ricasoli vescovo di Cortona, disposti a premere sul duca in suo favore, e per i quali egli realizzò o promise di realizzare dipinti, affreschi, progetti architettonici. Scomparso nel 1552 Paolo Giovio, che tanto si era adoperato per accreditare Vasari agli occhi di Cosimo, l'opera di persuasione veniva portata avanti strenuamente dall'amico Vincenzo Borghini.

Nel contesto romano intanto Giorgio faceva finalmente breccia nella committenza della confraternita di San Giovanni Decollato, espressione della comunità fiorentina nell'Urbe, alla quale appartenevano personaggi di spicco in più ambiti, da letterati del calibro di monsignor Giovanni della Casa a protagonisti del circuito bancario e finanziario quali Bindo Altoviti, Bartolomeo Bussotti, Roberto Ubaldini⁴. Dallo scorcio degli anni trenta in avanti la sala dell'Oratorio della confraternita era stata una grandiosa palestra decorativa, nella quale avevano esordito sulla scena romana Cecchino Salviati e Jacopino del Conte, si erano avvicendati poi Battista Franco e Pirro Ligorio, e all'aprirsi degli anni cinquanta di nuovo Salviati e Jacopino, al quale i confratelli si risolsero ad ordinare la pala d'altare con la *Deposizione* (fig. 00) per cui avevano in precedenza pensato di rivolgersi a Daniele da Volterra⁵. È molto verosimile, come è stato supposto, che proprio studi e disegni elaborati dal Ricciarelli per questa commissione, presto sfumata in favore di Jacopino, siano alla base della impressionante *Deposizione* (fig. 00) realizzata da Giovanni Paolo Rossetti, allievo di Daniele, per la chiesa di San Dalmazio a Volterra e già in lavorazione nel 1551;

³ Ch. Davis, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la Fontanalia di Villa Giulia*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz", XXIII, 1979, pp. 197-224: 204.

⁴ J.S. Weisz, *Pittura e Misericordia. The Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984, pp. 6-7.

⁵ La commissione a Daniele, in prima battuta, della pala d'altare per l'Oratorio è documentata al 1551: J.S. Weisz, *Daniele da Volterra and the Oratory of S. Giovanni Decollato*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, 1981, pp. 355-357.

quest'opera costituisce infatti un apice altrimenti difficilmente spiegabile entro la sua produzione⁶.

Alla partenza dei lavori per la decorazione della chiesa annessa all'Oratorio romano, l'esecuzione della pala per l'altar maggiore fu assegnata a Vasari (1551), che nel 1553 mise in opera la propria *Decollazione del Battista* (fig. 00), il cui modello, come attestano i documenti, fu approvato da Michelangelo, antico sodale della confraternita⁷.

In questi stessi anni Bindo ordinava a Jacopino il proprio ritratto (fig. 00), oggi a Montreal, dove il banchiere si fece effigiare con una statuetta raffigurante la personificazione della Costanza che aveva adottato come emblema allusivo alla propria indefettibile opposizione al regime di Cosimo⁸.

La contiguità cronologica e stilistica tra il *Battesimo di san Paolo* della cappella Del Monte e la *Decollazione del Battista* (figg. 00, 00) è tale che alcuni personaggi risultano pressoché sovrapponibili, per esempio il profilo di Anania è speculare a quello del vecchio barbato che assiste al martirio di san Giovanni. Per entrambe queste opere Vasari tiene a sottolineare nell'autobiografia la particolare ricercatezza con cui ha affrontato il tema iconografico, esplicitando nel caso della pala per la cappella Del Monte la volontà di evitare qualsiasi rischio di confronto con il recente affresco di Michelangelo nella Cappella Paolina dedicato alla *Conversione* del santo (1542-1545); mentre del quadro per San Giovanni Decollato specifica che esso è «assai diverso dagli'altri che si fanno comunemente», un'allusione che è possibile sia da intendere rivolta a Daniele e alla sua rappresentazione dello stesso soggetto nella tavola oggi alla Galleria Sabauda di Torino (fig. 00), nata probabilmente dentro il circuito di committenza della stessa confraternita⁹.

Importano poi, sul fronte romano, altre prove nella pittura sacra realizzate da Vasari, ospite in quei mesi di Bindo Altoviti, per la stretta cerchia del papa: in primis per il modenese Jacopo Cortese – vescovo di Vaison (1536-1568) e fratello dell'illustre cardinale Gregorio – al quale eseguì un *Cristo morto sorretto dagli angeli* (fig. 00), ceduto poi da Giorgio stesso a Bindo Altoviti,

⁶ D. Jaffe, *Daniele da Volterra and his Followers*, in "The Burlington Magazine", CXXVIII, 1986, pp. 184-191: 188; A. Bisceglia, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 30 settembre 2003-12 gennaio 2004), a cura di V. Romani, Firenze, Mandragora, 2003, pp. 98-99, n. 21.

⁷ Il libro cit. p. 70; G. Vasari, *Le vite* cit., p. 397; J.S. Weisz, *Daniele da Volterra* cit.; L. Mocci, *L'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Decollato in Roma*, in "Bollettino d'Arte", s. VI, 81, 96-97, 1996, pp. 127-132.

⁸ Ph. Costamagna, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003- 12 gennaio 2004; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1 marzo-15 giugno 2004), a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, Milano, Electa, 2004, pp. 400-401, n. 18.

⁹ G. Vasari, *Le vite* cit., pp. 396-397. Il dipinto di Daniele della Sabauda è stato ricollegato a questo ambiente e a questo momento da V. Romani, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, in *Daniele da Volterra amico di Michelangelo* cit., pp. 15-54: 47, e con ulteriori argomenti da Eadem, *I dipinti d'Elci*, in *Daniele da Volterra. I dipinti d'Elci*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini, 16 febbraio 2017-7 maggio 2017), a cura di B. Agosti, V. Romani, Monaco di Baviera, Hirmer, 2017, pp. 27-81: 35-38.

e identificato con la tavola oggi a Nancy¹⁰; e poi per la figlia di Jacopo, Ersilia Cortese, amatissima nipote acquisita di Giulio III, e figura notevole di quella stagione romana¹¹.

Nel 1544 Ersilia, futura editrice del corpus delle lettere latine dell'autorevole zio Gregorio, aveva sposato Giovanni Battista del Monte (figlio di Baldovino, fratello di Giulio III), il quale morì nell'aprile del 1552, a giudizio del papa inettamente come aveva vissuto, durante l'assedio della Mirandola nella guerra per tentare di riprendere Parma ai Farnese¹². Il 28 maggio 1552 Borghini da Firenze riferiva a Vasari di avere sentito voci sul proposito che proprio a Giorgio, quale artista di riferimento della famiglia Del Monte, sarebbe stato assegnato il compito di realizzare una «sepoltura o cosa alcuna di nuovo» per il defunto nipote del pontefice a Monte San Savino¹³. L'influenza di Ersilia su Giulio III è attestata da varie fonti, tra cui le lettere di Pietro Aretino, che cercò di accaparrarsene la protezione, soprattutto in vista del e durante il proprio soggiorno romano del 1553, omaggiandola anche di una medaglia con il ritratto di lei realizzata da Giovanni Zacchi¹⁴.

Nelle *Ricordanze*, sotto la data 6 maggio 1553, Vasari registra la commissione da parte di Ersilia di un *Cristo portacroce* (a figura intera, come risulta dalle sue stesse testimonianze), che era destinato alla cappella della vedova Del Monte¹⁵. È possibile che questa si trovasse all'interno del palazzo dove la Cortese risiedeva presso la piazza di Parione¹⁶. Vasari stesso precisa tuttavia di non avere poi consegnato il quadro alla committente, e di averlo invece lasciato, partendo da Roma, nelle mani di Pierantonio Bandini (altro importante banchiere fiorentino attivo nell'Urbe, socio come Bindo della Compagnia di San Giovanni dei Fiorentini, e per le cui mani passerà la *Pietà* di Michelangelo del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze) e di averlo poi regalato all'amico pure fiorentino Andrea della Fonte allo scopo di sdebitarsi

¹⁰ Il libro cit., p. 70; G. Vasari, *Le vite* cit., p. 398. L'identificazione del dipinto rimonta a A. Sutherland Harris, *Un Christ mort par Giorgio Vasari*, in "Revue de l'art", 18, 1972, pp. 36-37; cfr F. Härb, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma, Ugo Bozzi, 2015, p. 344, n. 190.

¹¹ Il libro cit., pp. 70-71.

¹² Su Ersilia lo strumento più valido resta R. Erculei, *Una dama romana del XVI secolo (Ersilia Cortese del Monte)*, in "Nuova antologia", 120, 1894, pp.499-520; 686-707; si veda poi la voce di E. Melfi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 29, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, 1983, pp. 719-721.

¹³ «Arò ben caro intendere, se Vostra Signoria per conto del signor Giovanbatista fa sepoltura o cosa alcuna di nuovo, chè ho inteso, o parmi avere inteso non so che, ma in aria» (*Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von Karl Frey, München, Georg Müller, 1923, p. 326). Secondo la testimonianza di A. Fortunio, *Cronichetta del Monte San Savino di Toscana*, Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1583, p. 57 il corpo del nipote del papa fu portato a Bologna e di lì «al Monte, e sepolto in Pieve con i debiti honori».

¹⁴ La corrispondenza di Pietro Aretino con la Cortese si legge nel Libro VI delle *Lettere*, apparso postumo nel 1557 (a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno editrice, 2002, in particolare pp. 141-143, n. 142 per la notizia sulla medaglia, e *ad indicem* per il seguito del carteggio). Per qualche notizia su Giovanni Zacchi, figlio del più celebre scultore Zaccaria: G. Gennari, *Zaccaria Zacchi scultore volterrano 1473-1544*, Bologna, edizioni Alfa, 1958, pp. 20-21.

¹⁵ Il libro cit., p. 70: «Ricordo come oggi questo di 6 di maggio 1553 la Signora Ersilia de Cortesi moglie del Sig. Fabbiano de Monti [Vasari confonde qui il nome di Giovanni Battista con quello del fratello Fabiano] mi diede da fare un quadro per la sua capella drentovi il Nostro Signor Jesu Cristo che porta la croce per prezzo di scudi sessanta d'oro era detto quadro braccia 2 largo alto 3». Per altre testimonianze sulle dimensioni e l'aspetto del dipinto per Ersilia si veda alla nota 17.

¹⁶ P. Romano, P. Partini, *Piazza Navona nella storia e nell'arte*, Roma, Palombi, 1944, p. 50.

dell'ospitalità ricevuta quando era corso a Roma nel 1550 per partecipare alle cerimonie d'incoronazione di papa Del Monte¹⁷.

Pochi giorni dopo nelle *Ricordanze* è annotata la consegna di un altro *Cristo portacroce* «dal mezzo in su» a Bindo, riconosciuto da Carlo Falciani sulla base delle indicazioni vasariane nella tavola che qui si espone, un quadro bellissimo, in collezione privata, che si aggiunge ad altre opere mobili eseguite da Vasari per l'Altoviti e che sono state progressivamente recuperate: oltre alla celebre *Immacolata Concezione* (fig. 00) della chiesa di Ognissanti (1540-1541) dove da sempre si trova, sono riemerse infatti la *Pietà* (1542) oggi in collezione privata (fig. 00), individuata parallelamente da Maria Cali e da Laura Corti, e la versione della *Venere e Cupido* (c. 1541-1544) di Michelangelo conservata nelle raccolte reali di Kensington Palace (fig. 00) e identificata da John Shearman¹⁸. Ma altre opere dipinte da Giorgio per Bindo nel corso del quinto decennio sono andate perdute o sono ancora disperse¹⁹.

Come spiega qui Falciani, nel *Cristo portacroce* Vasari reimpiega lo studio di giovane che si china piegando il braccio destro preparato su carta azzurra per uno dei giovani servitori nella grande tavola con il *Banchetto di Ester e Assuero* (figg. 00, 00) dipinta per il refettorio del convento delle Sante Fiore e Lucilla ad Arezzo (1549) e oggi nel Museo della città, ma trasponendolo qui ad un più alto grado di idealizzazione, con un effetto che sembra combinare la monumentalità incombente di Sebastiano del Piombo con la ricerca di

¹⁷ Le indicazioni fornite nelle *Ricordanze* e nell'autobiografia sono complementari. Nelle prime (*Il libro cit.*, pp. 70-71) Vasari afferma: «il qual quadro finito per ch'ella lo pagassi restò in mano a Pierantonio Bandini in Roma a stantia mia et così se [c'è?] ancora per scudi 60 era detto quadro braccia 2 largo alto 3», e in una successiva postilla: «Questo quadro si dette a Andrea della Fonte come segnato innanzi», rimandando ad una precedente annotazione (ivi, p. 68) in cui spiega di «essere stato in casa sua nella creazione del Papa non so che mesi». E ancora sotto l'anno 1559 registra (ivi, pp. 82-83) di avere dato ad Andrea della Fonte «il quadro del Cristo che porta la croce fatto per la Signora Ersilia di scudi 60 che avea Pierantonio Bandini». Nell'autobiografia (*Le vite cit.*, pp. 397-398) dichiara di avere donato ad Andrea della Fonte «un quadro grande d'un Cristo che porta la croce, con figure naturali, il quale aveva fatto per un parente del Papa, al quale non mi tornò poi bene donarlo». Il «parente» è la vedova di Giovanni Battista del Monte. Le caratteristiche e le dimensioni del dipinto indicate da Vasari rendono impossibile riconoscerlo nella tavoletta (cm 59 x 44,2) dello Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas, come suggerito da D. Pegazzano, *Un banchiere e le arti, in Ritratto di un banchiere cit.*, pp. 59- 91: 79. Questa *Andata al Calvario* appartiene ad una fase più inoltrata del percorso vasariano (c. 1563-1565): R. Scorza, *Vincenzo Borghini's collection of paintings, drawings and wax models: new evidence from manuscript sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 66, 2003, pp. 63-122: 93-94.

Il passaggio della *Pietà* del Buonarroti dalle mani di Francesco Bandini, morto nel 1562, al figlio Pierantonio è attestato da Vasari, *Le vite cit.*, VI, p. 93.

¹⁸ Per la *Pietà*: L. Corti, *La Pietà di Vasari per Bindo Altoviti*, in *Ad Alessandro Conti (1946-1994)*, a cura di F. Caglioti et alii, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1996, pp. 149-164; F. Härb, in *Ritratto di un banchiere cit.*, pp. 413-414, n. 23. Per *Venere e Cupido*: J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the Collection of Her Majesty The Queen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 277; F. Härb, in *Ritratto di un banchiere cit.*, pp. 415-417, n. 24.

¹⁹ *Il libro cit.*, p. 42 (una *Sacra Famiglia con santa Elisabetta e san Giovannino*, 1543); p. 44 (una replica di piccolo formato della *Immacolata Concezione*, 1544, per cui si veda Härb, in *Ritratto di un banchiere cit.*, pp. 411-412, n. 22b); una *Sacra Famiglia con san Giovannino e sant'Anna*, 1544); p. 64 (una *Sacra Famiglia con san Giovannino e sant'Anna*, 1549, eseguita per il vescovo di Ivrea, il cardinale Filiberto Ferrero, ma poi ceduta a Bindo). Per ulteriori opere si veda più avanti nel testo.

unione finitissima di Giulio Clovio. L'invenzione fissata sul foglio di Edimburgo era stata elaborata ancora prima, per una delle tavole del refettorio di Monteoliveto a Napoli (1544-1545), e in seguito fu ripetutamente reimpiegata da Vasari, per esempio nello scomparto centrale (fig. 00) della volta della sala di Lorenzo il Magnifico in Palazzo Vecchio (c. 1556-1558), nella tavola con l'*Assunzione della Vergine* (1568) per la badia fiorentina (fig. 00), e ancora in altre occasioni²⁰. Risaltano, nel *Cristo portacroce* Altoviti, la continuità e coerenza con prove vasariane appena precedenti, come la citata pala della cappella Del Monte (figg. 00, 00).

La vantaggiosa prossimità di Vasari al munifico Bindo in questa congiuntura è ben attestata da una lettera scritta da Giorgio all'amico Minerbetti a Firenze nel giugno 1553; al centro dello scambio epistolare sta una tavola con l'allegoria della Contentezza che Minerbetti aveva chiesto a Vasari per accompagnare la *Pazienza* eseguita poco prima (c. 1551-1552) e come questa destinata al palazzo del vescovo aretino a Firenze (oggi è conservata a Firenze, Galleria Palatina)²¹: «Né mancate di mandare la misura del vano, acciò sia conforme alla Patientia; che per servirla io ruberò il tempo al tempo et ve la manderò stretta et legata, perfino dove sarete. Io intanto attenderò a star sano col mio cordialissimo messer Bindo a godermi que' beni che gli ha dati Iddio, così come egli si gode queste mie poche virtù et la conversatione, fino a tanto che Iddio mi trovi una basa, che io vi posi su i piedi ben fermi [...]».²²

Va da sé che l'agognata base su cui poggiare «i piedi ben fermi» era la corte medicea.

A Roma tra la primavera e l'estate 1553 Vasari realizzava alcune opere per personaggi della cerchia di Bindo: per il citato Pierantonio Bandini dipinse una tavola di piccolo formato con la *Natività* a lume di notte, perduta, e di cui resta forse traccia negli studi preparatori del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 12817 F) e del Louvre (inv. 2205), e due 'teste' di Cristo simili al quadro di Bindo furono consegnate a Iacopo Minerbetti, cugino di Bernardetto e in carica come amministratore della ricca tesoreria pontificia della Marca, e a Giuliano Ardinghelli, influente agente fiorentino al servizio personale del cardinale Alessandro Farnese²³.

²⁰ Si veda l'accurata scheda di Härb, *The Drawings* cit., p. 296, n. 143.

²¹ Sulla *Pazienza*, realizzata da Vasari con l'aiuto di Gaspar Becerra: *Giorgio Vasari e l'Allegoria della Pazienza*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 26 novembre 2013-5 gennaio 2014), a cura di A. Bisceglia, Livorno, Sillabe, 2013.

²² *Der literarische Nachlass* cit. p. 348.

²³ *Il libro* cit., p. 71. Per i disegni citati in rapporto alla *Natività* Bandini cfr Härb, *The Drawings* cit., pp. 324-325, nn. 166-167. Sull'Ardinghelli si veda la voce di G. Miani, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, 1962, pp. 27-29. Il rapporto di parentela tra Iacopo e Bernardetto si evince dalla lettera di quest'ultimo a Vasari del 24 giugno 1553: *Der literarische Nachlass* cit., pp. 357-358. Non è in alcun modo condivisibile la proposta di U. Baldini, *Giorgio Vasari pittore*, Firenze, Il fiorentino, 1994, p. 179 e fig. a p. 85, di identificare la replica del *Cristo* Altoviti fatta per Iacopo Minerbetti in un quadro con lo stesso soggetto in collezione privata ad Ancona, che appare estraneo ai modi di Vasari e probabilmente assai più tardo. Per la copia del *Cristo portacroce* Altoviti conservata nella quadreria del Palazzo Reale a Napoli si veda qui il contributo di Carlo Falciani, pp. 00-00.

Nel frattempo, nel giugno 1553 erano partite le prime battute del cantiere decorativo di Villa Giulia, la nuova dimora di piacere che Giulio III aveva iniziato a fare costruire fuori Porta del Popolo, e in cui furono inizialmente implicati Ammannati e Vasari. A Giorgio furono chiesti gli affreschi per la volta della loggia che immette al ninfeo, da elaborare sulla base un programma iconografico ideato da Annibal Caro e incentrato sulle storie di Cerere e di Bacco²⁴. Di tali affreschi non resta più nulla salvo alcuni disegni preparatori, ma di lì a pochissimo Vasari poté comunque riadoperare molti di quei pensieri nella decorazione progettata nel luglio del medesimo anno per la loggia del palazzo di Bindo Altoviti che sorgeva nei Prati di Castel Sant'Angelo, demolito nel 1888²⁵. Anche il tema di questo ciclo decorativo, noto solo da alcuni disegni e incisioni, era di argomento profano e mitologico. Nelle *Ricordanze* Vasari specifica che si trattava di «una volta in fresco piena di storie et figure [...] grande con uno ornamento di stucchi tutto con mio disegno et la fattura che feci io montava scudi cento de quali volsi che rimanessino allui [cioè a Bindo] per avere io usato per mio comodo la casa sua un anno»²⁶.

Con un simile livello di produttività, il ricorso a invenzioni già adoperate era inevitabile e anzi programmatico, e per queste figure di divinità Vasari attinse infatti largamente a soluzioni messe a punto in precedenza per il refettorio di Monteoliveto a Napoli (1544-1545) e per il salone del Palazzo della Cancelleria a Roma (1546).

A questa impresa seguì in settembre la richiesta di un altro intervento da parte di Bindo, cui Vasari non poteva sottrarsi, ovvero la decorazione per la volta della loggia del palazzo del banchiere sul Tevere, un ciclo ancora una volta dedicato al tema di Cerere e delle attività dei mesi dell'anno e ideato da Annibal Caro attingendo ad una sofisticata fonte bizantina, che dopo essere scampato alla demolizione dell'edificio venne rimontato nel 1929 in una sala del museo di Palazzo Venezia²⁷. La scelta di restaurare ed esporre questa decorazione, episodio del tutto isolato in una stagione ancora accanitamente distruttiva nei confronti della pittura romana di pieno Cinquecento, si spiega – come è stato osservato – con motivazioni di ordine iconografico, dato che il tema agreste della volta vasariana ben si confaceva alla propaganda mussoliniana per la 'battaglia del grano'²⁸.

Intanto per Vasari un altro fondamentale contatto con la corte medicea si era aperto tramite Sforza Almeni, il potente segretario personale di Cosimo,

²⁴ Vasari, *Le vite* cit., V, p. 397; Davis, *Per l'attività romana* cit., pp. 212-215; Härb, *The Drawings* cit., pp. 315-316, nn. 159-160.

²⁵ *Il libro* cit., pp. 71-72; Vasari, *Le vite* cit., p. 397; Davis, *Per l'attività romana* cit., pp. 197-208; D. Pegazzano, *Il palazzo e la villa di Bindo Altoviti: la decorazione vasariana, in Il ritratto di un banchiere* cit., pp. 187-206: 201-202.

²⁶ Vedi nota precedente.

²⁷ *Il libro* cit., p. 72; Vasari, *Le vite* cit., p. 397; Pegazzano, *Il palazzo* cit., pp. 187-201. Sulla storia conservativa degli affreschi oggi nel Museo di Palazzo Venezia: P. Nicita Misiani, *Distruggere e conservare: la vicenda degli affreschi e degli stucchi di Palazzo Altoviti in Roma*, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 263-282.

²⁸ M.S. Sconci, *Il restauro degli affreschi Altoviti a Palazzo Venezia. La ricerca e la valorizzazione*, in *La volta vasariana di Palazzo Venezia restaurata*, a cura di M. S. Sconci, Roma, Retablo, 2003, pp. 17-36: 17.

che nel settembre 1553 gli chiese di predisporre la decorazione della facciata per il suo palazzo fiorentino, realizzata nell'estate dell'anno seguente (1554)²⁹. Alla metà di ottobre, rivolgendosi all'Almeni Giorgio si candidava apertamente a spendere al servizio del signore di Firenze il resto dei propri giorni, e dichiarava di agognare il passaggio dalla committenza degli ordini monastici per cui tanto aveva lavorato al mecenatismo magnifico del principe: «Perché se l'opere mie, che son pur assai et in diversi luoghi et fanno ornamento alle regole de frati, ornassino le camere et sale di sì alto principe, la virtù mia sarebbe cresciuta d'altra maniera, che non ha fatto sì nell'onore, nella fama et nell'utilità»³⁰.

L'exasperazione dell'artista nell'autunno 1553 è ben illuminata da una sua lettera al Ricasoli, nella quale confida la fatica di fronteggiare di continuo i «capricci» del papa e il desiderio strenuo di tornare «in Toscana, sendo più stracco che ricco, lontano alla consorte, senza figliuoli, et discosto dalle cose mie et privo di tanti amici», e di stabilizzarsi presso il duca, cessando finalmente di «andare a vettura et zinganando per tutta Italia fino alla morte»³¹. Ma ancora in ottobre da Firenze giungevano notizie poco incoraggianti, dato che Minerbetti il 7 di quel mese riferiva a Vasari che Cosimo «a ogni motto, che di voi li vien detto, risponde: "E' non ha fermezza", come quello che dubita, che dandovi qualche faccenda, o da Sua Santità o da altri interrotto et corrotto, voi non lo piantiate»³².

Della seconda loggia per Bindo Vasari scriveva nelle *Ricordanze* che «fu gran lavoro», e il carteggio conferma lo sforzo del pittore dettato dall'ansia di compensare l'ospite dei benefici ricevuti. Il 28 ottobre 1553 si sfogava con il Minerbetti: «La loggia cammina a furia, et io sollecito, perché mi struggo per levarmi dinanzi alla ingratitudine: che per essere io muro vecchio, stracco et consumato dal tempo, la sua edera mi rovinerebbe tosto»³³. Ma l'amico non credeva che Giorgio si sarebbe mai districato dai tanti impegni romani, e il 4 novembre gli rispondeva: «la loggia si finirà, et l'idra con nuove teste vi intrigherà di nuovo; et così fia vero il giuditio del mio grandissimo principe»³⁴. Il 18 novembre Vasari, assai preoccupato, affermava di avere appena finito «il cielo della volta di messer Bindo, talché, passato dieci giorni, sarò libero da quella», e annunciava di essere disponibile dunque a spostarsi ad Arezzo in attesa di riscontri positivi da parte del duca³⁵.

L'assunzione di Vasari alle dipendenze di Cosimo fu formalizzata da Sforza Almeni il 10 gennaio 1554³⁶.

²⁹ Sul ruolo di Sforza Almeni alla corte fiorentina, il programma iconografico degli affreschi e la loro esecuzione con il larghissimo concorso degli aiuti: C. Davis, *Frescos by Vasari for Sforza Almeni, 'coppiere' to duke Cosimo I*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIV, 1980, pp. 128-199.

³⁰ *Der literarische Nachlass* cit., p. 372.

³¹ *Ibidem*, pp. 362-364.

³² *Ibidem*, p. 368.

³³ *Ibidem*, pp. 379-380.

³⁴ *Ibidem*, pp. 381-382.

³⁵ *Ibidem*, pp. 383-385.

³⁶ *Il libro* cit., p. 73; *Der literarische Nachlass* cit., p. 394.

Il nuovo anno in un soffio avrebbe cambiato radicalmente il corso delle cose.

Mentre Vasari si tratteneva ad Arezzo, preparando nell'estate i cartoni per gli affreschi della chiesa del Gesù a Cortona (realizzati dal Doceno tra ottobre e dicembre 1554), in attesa di avviare i primi lavori per Palazzo Vecchio nel Quartiere degli Elementi, dove rimise a frutto le recenti esperienze romane, si scatenava la guerra contro Siena, e l'attivismo antimedicco di Bindo Altoviti diventava insostenibile per la politica di Cosimo. Il duca, dopo avere inutilmente chiesto a Baldovino del Monte di dichiarare l'Altoviti ribelle, nell'estate lo bandì da Firenze e ne confiscò le proprietà. Tra queste spiccava la *Madonna dell'Impannata* (fig. 00) dipinta da Raffaello per il giovane Bindo intorno al 1511³⁷, che dopo il sequestro fu destinata all'altare della cappella del quartiere di Leone X all'interno di Palazzo Vecchio, entro una collocazione emblematica del nuovo ordine politico: l'illustre tavola venne infatti racchiusa entro un'incorniciatura a stucco concepita da Vasari (1558) ed eseguita da Leonardo Ricciarelli, figlio di Daniele, affiancandole due tavole di mano di Giorgio che rappresentano i due patroni medicei (figg. 00, 00), a sinistra il duca Cosimo nelle vesti di *San Cosma* e a destra Cosimo il Vecchio nelle vesti di *San Damiano*³⁸.

³⁷ Per le vicende di provenienza del dipinto: D. Brown e A. Chong, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 380-382, n. 9.

³⁸ Si veda la scheda di S. Nocentini, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno- 30 ottobre 2011), a cura di C. Conforti con F. Funis e F. de Luca, Firenze, Giunti, pp. 170-171.

TESTO DI CARLO FALCIANI

Il Cristo portacroce di Giorgio Vasari per Bindo Altoviti

“Ricordo come a dì XX di maggio 1553 Messer Bindo Altoviti ebbe un quadro di braccia uno e mezzo drentovi una figura dal mezzo in su grande, un Cristo che portava la Croce che valeva scudi quindici d’oro”³⁹.

Con poche scarse parole Giorgio Vasari descrive il *Cristo portacroce*, ultimo dipinto da lui eseguito per Bindo Altoviti pochi mesi prima di lasciare Roma. Un soggetto, e forse un’invenzione figurativa, che ebbe una certa fortuna momentanea se il pittore lo replicò ben quattro volte nello stesso mese. Il sei di maggio, “Ersilia de Cortesi moglie del Sig. Fabbiano de Monti” aveva chiesto a Vasari “un quadro per la sua capella drentovi il Nostro Signor Gesù Cristo che porta la croce, per prezzo di scudi sessanta d’oro. Il qual quadro finito perché ella lo pagassi restò in mano a Pierantonio Bandini in Roma a stanza mia e così, se ancora, per scudi 60, era detto quadro braccia 2 largo alto 3 scudi 60. Questo quadro si dette a Andrea della Fonte com’ è segnato innanzi”⁴⁰. Il dipinto misurava tre braccia - 174,96 cm -, dimensioni usuali per l’altare di una cappellina di palazzo, ma il prezzo quattro volte maggiore di quello pagato da Bindo Altoviti, nonostante le dimensioni solo doppie del dipinto per Ersilia Cortesi, potrebbe farci supporre una composizione più articolata con molte figure. Un dipinto del quale potremmo recuperare un’impressione attraverso la piccola tavola, appartenuta a Vincenzo Borghini e di solito datata ai primi anni Sessanta, conservata allo Spencer Museum of Art di Kansas City⁴¹, dove il Cristo portacroce è figurato in uno degli episodi della Via Crucis.

Le altre due tavole dipinte da Vasari a fine mese, dopo quella Altoviti, dovevano invece essere più piccole se nelle ricordanze sono descritte come teste di Cristo, e viene loro attribuito un valore di 10 scudi, inferiore a quello pagato dall’Altoviti. Pur lamentandosi che quella Minerbetti non era ancora stata saldata, il pittore annota “come a dì 30 detto Iacopo Minerbetti tesauriere nella Marca ebbe una testa di Cristo simile per mandarmi uno tappeto grande da tavola. Ebbe il quadro, ec[c]i la lettera sua della riceuta e che mandava detto tappeto né l’ha ancora mandato, scudi 10. Ricordo come oggi questo di detto Messer Giuliano Ardinghelli ebbe una testa di Cristo simile e per prezzo e per pagamento, perché gniente feci un presente, mandò braccia dieci di dommasco tanè, scudi 10”⁴². Anche i dipinti con la sola testa di Cristo, essendo ‘simili’ ai precedenti, ma forse privi della croce, potevano dalle due tavole più grandi derivare nello stile e nel disegno, secondo un uso vasariano di replicare una stessa invenzione fortunata, e potremo immaginarli con il Cristo quasi di profilo se è corretta l’identificazione che proponiamo per il dipinto Altoviti.

³⁹ G. Vasari, *Le ricordanze*, a cura di Alessandro del Vita, Arezzo 1929, p. 71.

⁴⁰ *Ivi*, p. 70.

⁴¹ Inv. n. 1953,0015.

⁴² G. Vasari, *Le ricordanze*, op. cit., p. 71.

Fino ad oggi non era noto alla critica nessun *Cristo portacroce* autografo di Vasari riferibile nelle dimensioni alle memorie del 1553, e, fra tutte, solo la tavola ricordata al venti di maggio per il banchiere fiorentino corrisponde nelle misure al dipinto di collezione privata che qui presentiamo /tavola 1/, il cui supporto di 90,8 x 71 cm quasi collima con gli 87,5 cm equivalenti a un braccio fiorentino e mezzo. Oltre le misure, è soprattutto lo stile a portarci verso un momento cruciale della pittura vasariana, nell'anno in cui l'artista stava decorando le logge del palazzo romano di Bindo Altoviti, subito prima di lasciare l'urbe per entrare al servizio di Cosimo I.

Non riteniamo necessaria a questa tavola la routine attributiva volta ad indicare le corrispondenze stilistiche con altri dipinti certi di Vasari, tanto crediamo che la sua autografia appaia evidente una volta superato lo stupore per la qualità pittorica insolitamente alta, e per l'inconsueta ed esibita avvenenza, quasi classica, del volto di Cristo. Ogni carattere del disegno e della pittura di quest'opera collima con le prove più alte del pittore aretino, ed anche il volto del Cristo ha una fisionomia comune a dipinti quali la *Vocazione dei santi Pietro e Andrea* della Badia delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo del 1551, ma raramente appare così smagliante e radioso nella posa pressoché di profilo, con la testa reclinata e quasi sorridente, a significare l'accettazione pacificata del peso della croce. Vasari sembra riproporre in questa tavola, come *Cristo portacroce*, la posa studiata per una figura di giovane servitore nel *Convito di Ester e Assuero*, dipinto per la sua città natale nel 1548-1549. Secondo modalità usuali dell'artista, la medesima posa viene usata per dipinti differenti partendo da un unico foglio preparatorio, componendo la figura in contesti variati attraverso una pratica combinatoria che sembra esemplata sui modi dell'oratoria, dove una medesima formula retorica viene declinata in più discorsi con minime variazioni. Il foglio preparatorio per il *Convito*, segnalatomi da Barbara Agosti, è conservato alla National Gallery of Scotland di Edimburgo (inv. RSA 219) e raffigura un ragazzo sbarbato che alza il braccio e la mano verso la spalla, in un gesto di deferenza verso Assuero /tavola 2/. Tale sentimento viene espresso anche dalla testa reclinata e dalla schiena curva in un inchino, una posa che nella tavola Altoviti viene accordata allo sforzo compiuto dal Cristo per sostenere il legno della croce, lasciando tuttavia invariata la posa della mano aperta con le dita quasi artigliate, studiata a matita nera su carta azzurrina nel foglio di pochi anni precedente. Rispetto al disegno, nella tavola col *Cristo portacroce* viene anche mutata la fisionomia del giovane, pur lasciando quasi inalterato il profilo, trasformando invece i corti riccioli in capelli lunghi e fluenti, e incorniciando il volto con la rada barba rossiccia coerente con l'iconografia del Salvatore. Nel dipinto rimane invece identico al foglio lo studio della manica arrotolata al gomito, fra le cui pieghe s'intuisce anche il risvolto della sottostante camicia bianca, mentre nel dipinto viene aggiunto un semplice scollo all'antica, bastevole a suggerire la tunica del Cristo.⁴³ Come indica anche Florian Härb, nella scheda relativa al foglio, la medesima posa è stata più volte usata da Vasari in differenti

⁴³ Sul disegno vedi F. Härb, *The drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma 2015, numero 143, p. 296.

opere, variando le vesti o il profilo, oppure rovesciando in senso speculare la figura. Si ricorderà, seguendo Härb, il giovane servitore, in posa speculare, nell' *Omaggio degli ambasciatori a Lorenzo il Magnifico*, al centro della sala a lui dedicata a Palazzo Vecchio, dipinta fra il 1556 e il 1558. Senza rovesciare la figura, la posa viene poi riproposta in un apostolo sulla sinistra dell' *Assunzione della Vergine* dipinta nel 1568 per la Badia Fiorentina, ed infine in uno dei pastori, con berretto e agnello, dell' *Adorazione* del Chazen Museum of Art, a Madison (Wisconsin), eseguita per la chiesa di Santo Stefano in Pane a Firenze fra il 1570 e il 1571⁴⁴.

Invece che sull'autografia lampante, si dovrà invece ragionare sia sull'identificazione di questa tavola con quella Altoviti citata nelle ricordanze al 1553 - identificazione confermata dal soggetto e dalle misure del supporto -, sia sulle fonti figurative del dipinto, del tutto in accordo col tempo in cui Vasari lavorava per il palazzo in Urbe del banchiere fiorentino. L'opera appare, infatti, in dialettica con modelli tutti romani seppure precedenti di qualche decennio; modelli sui quali Vasari aveva di recente scritto nell'edizione torrentiniana delle *Vite*, pubblicata solo tre anni prima, indicandone i caratteri espressivi principali, tutti evidenti in questo *Cristo portacroce*.

Se come si è detto lo stile pittorico è tipico della metà del secolo, e trova riscontri in opere eseguite da Vasari nell'arco degli anni che vanno dalla polidoresca e monumentale *Adorazione dei Magi* di Rimini (iniziata nel 1547), fino alla decorazione del Quartiere degli Elementi di Palazzo Vecchio, nel quale il pittore era impegnato già agli inizi del 1554, appare invece insolita per quel tempo, la scarna composizione dell'opera, incentrata su una figura unica senza alcuno spunto narrativo. A fronte di dipinti coevi gremiti di figure dai gesti eloquenti e di attributi iconografici significanti, e nonostante la vicenda della salita al Calvario, dalla quale è estratto il Cristo con la croce, si prestasse all'inserimento di più personaggi, la figura del Salvatore, solitaria e monumentale, emerge maestosa dallo spazio scuro del fondo e riempie la tavola con una depurata semplicità tutta incentrata sul profilo, incorniciato dai riccioli e dalla barba inanellata, e sulle mani poderose. Una medesima semplicità Vasari la ottiene anche attraverso una tavolozza parca e austera nei toni, dove i bruni più o meno profondi sono messi a contrasto solo con il colore indaco della tunica indossata dal Cristo, senza indugiare in splendori metallici e decorazioni dorate, eccetto nello scollo, dove una banda appena lumeggiata di giallo, e bordata dal bianco di una veste sottostante, delimita il collo forte e teso nello sforzo del sostenere la croce. In accordo con tali scelte, anche lo sfondo bruno e monocromo è mosso solo dal legno scabro della croce, la cui austera e simbolica grandezza è appena articolata dal cerchio dei chiodi scuri che fissano l'asse orizzontale a quella verticale. Il legno venato e ruvido fa così da sfondo alla bella testa del Cristo che al pari delle mani diventa motore e fulcro dell'intera composizione. Le dimensioni leggermente più grandi del vero conferiscono infine alla figura un'ampiezza insolita e grave, e l'evidenza data alla sola testa e alle mani, unici elementi parlanti della scena, mette l'opera in relazione non tanto col *Cristo*

⁴⁴ Inv. 23.11.

portacroce di Francesco Salviati, oggi agli Uffizi⁴⁵ /*tavola 3/*, quanto con la grande ardesia di Sebastiano del Piombo accuratamente descritta e lodata dall'aretino nelle due edizioni delle *Vite*. Se nel *Cristo* di Salviati il disegno fluido dei capelli e la posa avvilita della figura dimostravano l'abilità e la sprezzatura di Cecchino nell'indugiare su elementi quasi decorativi, Sebastiano del Piombo aveva invece eseguito "con gran fatica", sottolinea Vasari malevolo, "un Cristo che porta la croce, dipinto in pietra dal mezzo in su, che fu cosa molto lodata, avvengaché Sebastiano le mani e le teste molto mirabilmente faceva"⁴⁶. Nell'ardesia del pittore veneto descritta da Vasari, identificata con la versione oggi a Budapest /*tavola 4/*, e talvolta con quella di San Pietroburgo⁴⁷, la concentrazione spirituale della devozione è tutta ancorata alle mani che stringono il legno della croce e al volto del Cristo che si volge di lato, distogliendo lo sguardo dall'osservatore. Un effetto di concentrata semplicità ancora aumentato, fino al virtuosismo, nella piccola e precedente ardesia del Prado sempre di Sebastiano del Piombo⁴⁸ /*tavola 5/*, dove la mano elegante del Cristo in primo piano non è neppure più serrata alla croce, ma è aperta in un gesto di forbita eleganza che diventa quasi esercizio di stile, volto a sottolineare l'espressione sospirante e dolorosa del volto.

In omaggio e quasi in gara con tali fonti figurative, e in accordo con le parole che nella Torrentiniana descrivevano i meriti figurativi di quell'opera capitale del pittore veneto, Vasari sembra anche lui risolvere il *Cristo portacroce* dando una insolita importanza dimensionale alle mani e al volto del Salvatore. Da un confronto col disegno preparatorio apparirà evidente come nel dipinto le proporzioni dell'avambraccio e della mano sinistra siano state aumentate rispetto alla testa della figura nel foglio di Edimburgo, e come anche la mano destra del Cristo sia stata dipinta in alto nell'ombra, con velature di bruni ben conservate, ad afferrare la croce con le dita gigantesche, proprio per dare enfasi al gesto. Ogni decorazione è bandita in favore del ritorno a forme degne di una spiritualità da anni Quaranta del Cinquecento, tutta concentrata solo su un dialogo diretto col Cristo e non sulla narrazione della storia sacra: una modalità, quest'ultima, che era sempre stata cara a Vasari e sarebbe diventata necessaria negli anni della Controriforma, quando si preferirà la rappresentazione narrativa aderente

⁴⁵ Inv. 1890, 801.

⁴⁶ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze, 1966-1987, V, 1984, pp. 96-97. Nella giuntina il passo è leggermente variato e diventa: "un Cristo che porta la croce, dipinto in pietra dal mezzo in su, che fu cosa molto lodata, e massimamente nella testa e nelle mani, nelle quali parti era Bastiano veramente eccellentissimo".

⁴⁷ Sulle vicende dei due dipinti conservati allo Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. 77.1) e all'Ermitage di San Pietroburgo (inv. 77) vedi la scheda di Roberto Contini in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, Catalogo della mostra, a cura di C. Strinati, B. W. Lindemann (Roma, Palazzo Venezia, 8 febbraio - 18 maggio 2008; Berlino, Gemäldegalerie 28 giugno - 28 settembre 2008) Roma 2008, pp. 238-239, 244-245.

⁴⁸ Sulla versione del Prado (inv. P000348) vedi la scheda di Alexander Nagel in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Beltrami, D. Gasparotto, A. Tura, (Paova, 2 febbraio - 19 maggio 2013) Venezia 2013, pp. 370-371. Sulla dialettica con Sebastiano del Piombo secondo una alternanza di registri stilistici cara al Vasari devoto vedi R. Naldi *Il Crocifisso per Girolamo Seripando e il suo contesto*, in Marco Cardisco, *Giorgio Vasari, pittura, umanesimo religioso, immagini di culto*, a cura di R. Naldi, Napoli 2009, pp. 107-136.

alla verità testuale delle vicende piuttosto che una concentrazione spirituale e soggettiva sulla redenzione offerta agli uomini attraverso il solo sacrificio della croce.

Anche gli strumenti della Passione, unici attributi iconografici del dipinto, elementi nei quali Vasari è sempre ridondante, qui vengono quasi spinti nell'ombra per non interferire col profilo austero del Cristo, tuttavia, la loro presenza contribuisce ad estrapolare il soggetto dalla narrazione della storia, sommando in essa i tempi differenti della crocifissione a quelli della salita al Calvario, e rendendo la tavola una allegoria della redenzione attraverso la morte in croce e non più una narrazione della storia sacra. Un dipinto coerente dunque nello stile pittorico con la fine del periodo romano di Vasari, ma che nel soggetto sembra recuperare invece i modi di una spiritualità austera che, nella Roma degli anni Quaranta, era ancorata alle forme poderose del Buonarroti assunte dai pittori cittadini che a lui guardavano come ad un faro.

Una simile austerità, probabilmente ritenuta consona al soggetto, è invece del tutto assente da ciò che resta degli affreschi per le Logge di Palazzo Altoviti, eseguiti da Vasari nel novembre del 1553, e oggi a Palazzo Venezia, dove, secondo Paola Barocchi, la migliore qualità dell'intera decorazione era "quella ingenuità perinesca" capace di una "narrativa a formato ridotto" che informava soprattutto i medaglioni con i *Mesi*⁴⁹. Tale esibita padronanza di differenti registri espressivi era il migliore biglietto da visita per un pittore che di lì a pochi mesi sarebbe passato alle dipendenze di Cosimo I de' Medici per la decorazione di Palazzo Vecchio. Tuttavia, poco prima di coronare il sogno, perseguito per anni, di entrare alle dipendenze della corte fiorentina, Vasari sembra voler lasciare nella Roma di metà secolo un'opera che superi, aggiornandoli, i frutti più alti dell'influsso di Michelangelo sulla pittura sacra romana e italiana: d'altra parte, la figura del Cristo portacroce col volto di profilo e il braccio sinistro alzato, ad impugnare gli strumenti della Passione accostati alla croce, non poteva non rimandare nella memoria ad una visione frontale della statua michelangiolesca della Minerva /*tavola 6*/, scolpita fra il 1518 e il 1520, e prototipo di quel soggetto nella Roma del Cinquecento per alcuni decenni. Un aggiornamento che proprio nel disegno fluido dei riccioli e nel profilo imperioso di questo Cristo sembra inglobare la sensibilità dimostrata verso l'antico da Cecchino Salviati anche nelle teste dell'*Incredulità di san Tommaso* commissionata al pittore fiorentino pochi anni prima dai Guadagni per Lione e oggi al Louvre: una via espressiva che sia in Cecchino che in Vasari porta ad una avvenenza carnosa memore della pittura veneta, incontrata dal pittore aretino già nel viaggio in laguna del 1542. Un'ascendenza dello stile pittorico veneziano, capace di una naturalezza sensibile ma poderosa, doveva incontrare i gusti di Bindo Altoviti poiché tali

⁴⁹ P. Barocchi, *Vasari Pittore*, Milano 1964, p. 36. Sulle vicende del ciclo di affreschi smontato e reinstallato a Palazzo Venezia vedi P. Nicita Misiani, *Distuggere per conservare: la vicenda degli affreschi e degli stucchi di palazzo Altoviti in Roma*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra a cura di A. Chong, D. Pegazzano, D. Zikos, (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003 – 12 gennaio 2004; Firenze Museo Nazionale del Bargello, 1 marzo – 15 giugno 2004), Milano – Boston 2004, pp.263-281.

scelte espressive appaiono in molte opere da lui commissionate. Già nel ritratto oggi a Washington, dove Raffaello lo raffigura giovane e quasi imberbe /*tavola 7*/, l'ombrosa consistenza tutta veneta della pittura restituisce tattili parvenze di natura nei capelli appoggiati sulle spalle. Una parvenza di verità sensibile che appare anche nel bronzo celliniano dove Bindo è ritratto in età matura /*tavola 8*/, con la barba maestosa da busto veneto e i capelli raccolti da una rete risolta attraverso un cesello mimetico di ogni minima variazione delle maglie.

Ancora un'attenzione perspicua per le variazioni luminose, tutta veneta, accende di bagliori serici un altro ritratto di Bindo che la critica ha sovente riferito a Gerolamo da Carpi /*tavola 9*/, quale artista capace di far incontrare la pittura veneta con un disegno più strutturato⁵⁰. L'opera, in collezione privata americana, è stata dipinta su una lastra di marmo antico e vive di una forte sensibilità naturalistica della pittura, tesa a rappresentare la tattile morbidezza della pelliccia che borda la veste di Bindo, la serica consistenza del cuscino e della tenda nera e verde, le frange dorate e cremisi della nappa. Tali notazioni sono tuttavia unite ad una quasi bronzinesca monumentalità della figura, e ad un disegno che conferisce all'intero linguaggio pittorico di quel ritratto radici fiorentine e romane: un insieme che ci sembra non trovi paralleli nell'opera di Girolamo da Carpi. Una tale sintesi di elementi toscani e veneti ha invece un parallelo evidente in un dipinto di Cecchino Salviati, di recente recuperato, ed entrato a far parte delle collezioni del Metropolitan Museum⁵¹. Si tratta di una delle prove più libere e mimetiche di Cecchino, dipinta nel 1548 alla fine del soggiorno fiorentino, ma ancora memore di una sensibilità pittorica tutta veneta, capace di ritrarre labbra tumide, occhi liquidi ed espressivi, così come una barba bionda eseguita con quelle pennellate fluide che solo Tiziano aveva mostrato di possedere. Modi assunti da Salviati nel viaggio veneziano del 1539-1540 ma che vengono sommati, anche nel *Ritratto di Carlo Rimbotti* /*tavola 10*/, ad un disegno poderoso e stereometrico della testa, in una sintesi del tutto simile a quella del *Ritratto di Bindo Altoviti* di collezione americana. Un ritratto la cui *texture* pittorica è certo insolitamente liquida, per la quale andrà comunque considerata la differente tecnica necessaria alla stesura della pittura su una superficie marmorea del tutto non assorbente, sulla quale il colore poteva essere rilavorato a lungo prima dell'essiccazione. Che a Bindo fosse cara una simile somma varia di caratteri

⁵⁰ Sul dipinto, in passato dato a Girolamo Mazzola Bedoli, è oggi attribuito a Girolamo da Carpi, vedi al scheda di Philippe Costamagna in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, op. cit., pp. 398-399. L'opera è già stata riferita in passato a Salviati da A. Ballarin, *Jacopo Bassano*, Cittadella, 1996, vol. II, tomo I, fig. 249, e da A. Pattanaro, *Girolamo da Carpi: i ritratti*, Cittadella, 2000, pp. 160-161, con loro concordiamo anche per recenti confronti con il *Ritratto di Carlo Rimbotti* di Francesco Salviati, di recente acquisito dal Metropolitan Museum e pubblicato da chi scrive (vedi nota 10) che presenta la stessa pittura splendente e il medesimo disegno grandioso della testa. La stesura pittorica delle due opere differisce leggermente poiché sul marmo il colore rimane fresco più a lungo data la non assorbenza del supporto e può essere lavorato più liberamente prima della completa essiccazione. L'impianto dei due ritratti ci sembra tuttavia il medesimo così come la pittura sensuale e potente della tenda serica del fondo e dei bagliori dorati dell'abito e della nappa dalle frange mobili in primo piano.

⁵¹ Sul ritratto di Carlo Rimbotti vedi C. Falciani, *Il ritratto di Carlo Rimbotti, un committente fiorentino di Francesco Salviati*, "Paragone" 137, 2018, pp. 50-59.

pittorici appare evidente anche nella prima tavola per lui eseguita da Vasari, l'*Allegoria dell'Immacolata Concezione* per l'altare di famiglia della fiorentina chiesa di Santi Apostoli /tavola 11/. Anche di quella tavola ci restano le parole dello stesso Vasari: "ricordo come a dì 10 di agosto 1540 Messer Bindo di Antonio Altoviti, cittadino fiorentino, mi allogò una tavola da farsi nella chiesa di Santo Apostolo di Firenze alla Capella sua drentovi l'albero del peccato al quale sia legato Adamo et Eva e molti Patriarchi e profeti et a sommo la Nostra Donna che vestita di sole con la grazia dello splendor suo gli scioglie e coi piedi calca la testa del serpente legato et avvolto in trono all'albero, colorita a olio con diligenza e per detto prezzo di essa non si dichiarò se non che finita secondo che l'opera fussi, dovessi essere dichiarato il pagamento e così non si messe né tempo né altra cosa. E così mi fu dato la tavola che fu alta braccia 6 ½ e larga quatro. Fu stimata detta tavola a dì 4 di settembre 1541 da Iacopo da Puntormo pitore, da Giovannantonio Sogliani, Ridolfo Grillandai scudi 300 et io mi contentai di scudi 250, ci[o]è scudi 250"⁵². A noi rimane da indicare in questa temperie la liquida e brumosa consistenza pittorica, tutta d'ascendenza veneziana, della partitura di foglie che forma il fondo della scena, sulle quali la luce gronda come pioggia estiva e produce effetti luministici rari e insoliti per i modi vasariani, la cui eco lontana oltre dieci anni ci appare ancora nel molle adagiarsi dei capelli e nella carnosa evidenza del volto e delle mani di Cristo in questo dipinto riscoperto.

Riguardo alle tracce lasciate nel tempo dal *Cristo portacroce* di Giorgio Vasari, si dovrà ricordare una esatta copia del dipinto conservata negli appartamenti di Palazzo Reale a Napoli. Il dipinto è ricordato in un inventario della Tappezzeria Reale del 1865 come opera di Giorgio Vasari, tuttavia, la scritta sul verso: "Mezza figura di N.S. che porta la croce di fra Sebastiano del Piombo", lo farebbe identificare con quello acquistato a Roma dal cavalier Venuti nel 1802, per la casa reale, con una attribuzione proprio a "Fra Sebastiano dal Piombo",⁵³ /tavola 12/. Dal punto di vista documentario, oltre le *Ricordanze* vasariane, la tavola autografa di Vasari che qui presentiamo compare invece in un inventario della collezione Altoviti del 1591, dove sono elencati due dipinti col "Salvatore", entrambi senza misure, ma sicuramente di dimensioni differenti se il primo è descritto come "quadro" e il secondo come "quadretto".⁵⁴ Fra i due solo il primo, collocato

⁵² G. Vasari, *Le ricordanze*, op. cit., p. 34. I rapporti fra Bindo e Vasari sono stati ben delineati da Donatella Pegazzano nel catalogo della mostra dedicata alla committenza e ai rapporti del banchiere con gli artisti romani e fiorentini, vedi D. Pegazzano, *Un banchiere e le arti*, in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, op. cit. pp. 59-91, in particolare su Vasari, pp. 75-80; 406-436.

⁵³ Il dipinto, che mi è stato segnalato da Giuseppe Porzio, che qui ringrazio, è oggi attribuito a Belisario Corenzio e misura 86 x 63 cm. Per le notizie inventariali citate vedi A. Porzio, *La quadreria di Palazzo Reale nell'Ottocento. Inventari e museografia*, Napoli 1999, p. 207.

⁵⁴ Inventario delle proprietà della famiglia Altoviti, e dei beni contenuti a Palazzo Altoviti, Roma, 16 febbraio 1591, ASR, Notai del Tribunale dell'A.C., notaio Petrus Cotonolus, vol. 1542, foll. 1048-1062, in D. Pegazzano, 1988, *Bindo Altoviti: committenza e mecenatismo di un banchiere del Cinquecento*, tesi di laurea, Università degli Studi di Firenze, pp. 229-233. Il documento è pubblicato in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, op. cit., pp. 447-448.

“nella camera accanto al camino in su la sala”⁵⁵, potrebbe corrispondere a quello che qui pubblichiamo e alla tavola descritta fra i beni venduti dalla famiglia Altoviti al duca di Savoia a Torino, come la critica ha ipotizzato già prima del ritrovamento di questa tavola⁵⁶. Il contratto di vendita stipulato l’otto giugno 1612 ricorda un “Quadro di un Cristo mezza figura con croce in spalla dipinto in tavola alto p.mi 5,1/2, lungo p.mi 4 con sua cornice di noce nella soprad.a camera terrena”⁵⁷, che sembra quasi corrispondere nelle proporzioni rettangolari, (122x89) pur maggiori essendo compresa la cornice, a quelle della tavola qui pubblicata. In una successiva trascrizione delle opere vendute, sempre nel 1612, è ricordato un “quadro d’un Cristo mezza figura con croce in spalla in tavola” che viene detto “alto palmi 5,1/2 et largo 5,1/3 di mano di Giorgino”⁵⁸. Questo secondo elenco risulta sicuramente copiato dal precedente essendo identica la sequenza delle opere descritte, e l’aggiunta di quel “di mano di Giorgino” diminutivo del nome di battesimo di Vasari, testimonia come la memoria orale dell’autore non si fosse ancora persa, tuttavia ad un primo sguardo le misure del “Cristo” in questo secondo elenco paiono completamente differenti da quelle ricordate nei precedenti inventari essendo quasi quadrate. Ad un riscontro delle altre opere contenute nell’inventario con quelle del contratto di vendita si può tuttavia intendere come la sequenza delle opere sia la medesima in entrambi gli elenchi e come invece vi siano varie incongruenze relative alle sole dimensioni di alcuni pezzi nel secondo rispetto al primo. Si potrebbe quindi supporre che le difformità dimensionali potrebbero essere attribuite ad errori di lettura e di trascrizione di chi ha redatto il secondo elenco copiando quello contenuto nel contratto⁵⁹.

Dopo il suo ingresso nelle collezioni Savoia, secondo Anna Maria Bava, si perdono le tracce del *Cristo* vasariano, poiché nel successivo inventario del 1631 il “Cristo che porta la croce mezza figura grande sopra un legno alt. on. 25, long. 18” non corrisponderebbe nelle misure al dipinto citato nell’inventario di vendita⁶⁰. Tuttavia, le dimensioni dell’opera, traducendo le

⁵⁵ Ivi, p. 448. Annamaria Bava, *La collezione di pittura e i grandi progetti decorativi*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, a cura di G. Romano, Torino 1995, p. 245, colloca il dipinto in una sala attigua alla loggia di Palazzo Altoviti.

⁵⁶ Vedi quanto scrive Alan Chong in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, op. cit., pp. 431-432.

⁵⁷ Per il contratto tra la famiglia Altoviti e il duca di Savoia datato 8 giugno 1612 vedi AST, Corte, Casa Reale: Gioie e mobili, mazzo 5 d’addizione, fasc. 12. Pubblicato in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, op. cit., pp. 361-362.

⁵⁸ Il documento è pubblicato sempre in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, op. cit., p. 362, tuttavia le misure in onces nel documento non sono, come riportato nel catalogo palmi 5,1/2 x 5,1/2, ma, da una verifica diretta sul documento e come riporta nei *Documenti inediti per servire la storia d’Italia*, citato da Anna Maria Bava, in (?????) di 5,1/2 x 5,1/3 (122 x 119 cm.)

⁵⁹ I due elenchi sono pubblicati in *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, op. cit., pp. 361-362, e la derivazione del secondo dal primo appare evidente ad un riscontro delle singole opere.

⁶⁰ *Inventario di Quadri di pittura di S. Ala che si ritrovano in Castello fatto hoggi il primo di settembre 1631*, in *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, a cura di G. Campori, Modena 1870, pp. 76-104 (p. 93), ripubblicato in *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, op. cit., p. 58.

once in centimetri, risultano essere 107,5 x 77,4, prossime a quelle della tavola qui presentata (90,8 x 71 cm.), e la discrepanza rispetto all'inventario di vendita potrebbe essere dovuta solo ad un cambio di cornice o ad una misurazione ad occhio. Come ultima traccia nelle collezioni sabaude del *Cristo portacroce* di Vasari si potrebbe infine indicare un dipinto descritto nella guardaroba in un inventario del 1635: "Christo, che porta la croce, e tien la corona di spine in mano: fig.a sola: in tavola scrostata in molti luoghi. Di fr. Sebast.o dal Piombo, antico, p. 2 p. 1.6"⁶¹. Traducendo le misure del piede in centimetri si ottiene ancora una volta un dipinto di 102,6 x 82,08, di proporzioni simili a quello dell'inventario del 1631 e al nostro. La sua attribuzione a Sebastiano del Piombo, che a prima vista sembra non permettere l'identificazione con la tavola vasariana, potrebbe forse invece, nel 1635, essere un travisamento delle scelte neo venete compiute da Giorgio Vasari in un'opera memore di Fra Sebastiano del Piombo, dipinta in accordo coi gusti di Bindo Altoviti, ma di questo si è già detto in precedenza⁶².

⁶¹ A. Della Cornia, *Inventario de' quadri di pittura di Sua Altezza Reale descritti col medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635...*, in "Le Gallerie Nazionali Italiane", III, 1897, ripubblicato in *Musei d'Arte a Torino. Cataloghi e inventari delle collezioni sabaude*, fasc. I, senza anno. Dopo questa

⁶² Un *Cristo portacroce* dalle misure assimilabili a quelle della tavola qui presentata non compare più negli inventari sabaudi se si eccettua "Un Tableau de quatre pieds huit pouces de large, sur quatre pieds deux pouces de haut, representant un port Croix, par Daniel de Volter" (cm 148 x 133 c.) ricordato nel *Catalogue des tableaux du cabinet de feu S.A.S. Monseigneur le Prince de Carignan... La vente de dits Tableaux commencera à l'Hotel de Soisson le Lundy 30 Juillet 1742*, Paris 1742, pp. 25-26 (p. 22); in *Catalogue des tableaux du cabinet de feu S.A.S. Monseigneur le Prince de Carignan... La vente de dits Tableaux commencera à l'Hotel de Soisson le Mardy 18 Juin 1743*, Paris 1743, ma in questo caso, oltre l'attribuzione, le misure troppo differenti e quasi quadrate del dipinto non ci sembrano assimilabili a quelle della tavola vasariana neppure calcolando le variazioni dovute ad una cornice. Mi preme ringraziare Valentina Vico e Vittorio Natale per i controlli documentari compiuti negli archivi sabaudi.

TESTO DI MICHELA CORSO

Messer Bindo Altoviti, amico dell'arte e degli artisti

Descrivere l'incredibile parabola di Bindo Altoviti (1491-1556) non è impresa facile. Attraverso la sua figura è infatti possibile ripercorrere alcuni degli avvenimenti più significativi e controversi della storia politica, sociale e culturale del Cinquecento.⁶³ Il nome del banchiere, che fin dal pontificato di Leone X ricoprì lucrosi incarichi per la Curia papale, è strettamente legato alle vicende che segnarono l'Italia del XVI secolo. In particolare, è attorno al suo ambiguo e altalenante rapporto con i Medici che si sviluppò gran parte della sua storia personale, dalle vette raggiunte in breve tempo sino alla cocente sconfitta inflittagli da Cosimo de' Medici negli anni Cinquanta del secolo.

Prima di allora, infatti, pur manifestando sottotraccia un'adesione agli ideali repubblicani antimedicei, era riuscito diplomaticamente a trovare un terreno di dialogo con i 'regnanti' fiorentini, sbilanciandosi solo di rado con atti di concreto sostegno finanziario o di simbolica vicinanza all'esperienza di chi tentava di opporsi ai Medici. Ancora durante il pontificato di Paolo III, Bindo continuò abilmente a mantenere legami di opportunistica cordialità con Firenze.

Sul finire della sua vita, invece – in parallelo al mutare dei delicati equilibri fino ad allora mantenuti e in particolare con la guerra di Siena – egli si schierò apertamente entro le fila dei repubblicani, spingendo Cosimo ad intentare un processo contro di lui con l'accusa di aver finanziato un esercito ai danni dei Medici. Bindo fu dichiarato ribelle in contumacia e i suoi beni confiscati. Sarebbe sopravvissuto soltanto un paio di anni a questo drammatico evento.⁶⁴

Anche nell'ambito della coeva politica culturale l'Altoviti ricoprì una posizione di assoluta centralità. Il suo profilo di collezionista e committente, infatti, fa di lui una delle personalità più affascinanti del panorama artistico cinquecentesco.

Amico dell'arte e degli artisti, sin da giovanissimo Bindo si valse di pittori e scultori di altissima levatura. Fu proprio in virtù dei suoi incarichi pubblici, inoltre, che spesso poté garantirsi i favori di alcuni di loro all'epoca impegnati in diversi lavori per la Curia.

Egli seppe incarnare perfettamente il prototipo dell'uomo di corte rinascimentale, dedito alle arti non meno che agli affari, munifico mecenate e vorace collezionista di opere d'arte antica e moderna. Tuttavia, se questo aspetto lo accomunò ad alcune delle più raffinate personalità del tempo, a differenziarlo fu proprio la sua natura di mercante, che dovette avere un

⁶³ Su Bindo Altoviti si rimanda a *Ritratto di un banchiere del Rinascimento. Bindo Altoviti tra Raffaello e Cellini*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 8 ottobre 2003-12 gennaio 2004; Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1 marzo-15 giugno 2004), a cura di Alan Chong, Donatella Pegazzano, Dimitrios Zikos, Milano, Electa, 2004.

⁶⁴ Paolo Simoncelli, *Esuli fiorentini al tempo di Bindo Altoviti*, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 285-327.

peso non irrilevante anche nei rapporti che intrattenne con gli artisti.⁶⁵ Il suo lucido pragmatismo, il fiuto per gli affari e, talvolta, la fierezza di un atteggiamento infastidito dalle pressanti richieste provenienti da ogni dove, fecero di lui una figura ben lontana dall'immagine idealizzata e romantica del mecenate amichevolmente e generosamente legato ai suoi artisti di fiducia.

Benvenuto Cellini, ad esempio, nel rammentare alcune incomprensioni a proposito del compenso pattuito per il ritratto bronzeo (fig. 00), scrisse: «lo mi avidi che gli aveva cattivo animo, perché in cambio di farmi carezze, come gli era solito di farmi, egli mi si mostrò rigido; [...] mai non mi si mostrò chiaro, anzi stava ingrognato».⁶⁶ Dissapori e fraintendimenti analoghi si erano verificati finanche con Giorgio Vasari, artista protetto dall'Altoviti per quasi quindici anni.⁶⁷

Teatro della storia che qui stiamo raccontando e cabina di comando dei numerosi traffici del banchiere fu il palazzo romano degli Altoviti.⁶⁸ Costruito su alcune preesistenze edilizie, al principio del Cinquecento fu restaurato da Bindo, spinto dalla volontà di dimostrare con la magnificenza della sua dimora il proprio prestigio.

Il palazzo sorgeva in una delle roccaforti del commercio bancario dell'Urbe: il rione di Ponte, situato a ridosso del Tevere e nelle immediate vicinanze della città pontificia. La Zecca di Roma sorgeva qui, qui si concentravano le botteghe dei cambiavalute e i fondaci dei principali banchieri. Il quartiere, data la sua forte connotazione mercantile e il suo essere punto di passaggio obbligato per quanti, stranieri e pellegrini, erano diretti a San Pietro, era divenuto presto uno dei più vitali, ricchi e popolosi di Roma.

Ma nel 1888 il palazzo Altoviti fu abbattuto, evento che fu tra i più dolorosi sacrifici pagati dalla città per rispondere alle esigenze urbanistiche post unitarie e a ragioni di sicurezza, a seguito dell'eccezionale esondazione del Tevere del 1870.⁶⁹ Oggi possiamo solo immaginare il suo aspetto grazie ad alcuni dipinti precedenti la demolizione e a diverse foto d'epoca. Si comprende così quanto profondo dovesse essere il legame di Roma con il suo fiume: il palazzo Altoviti, infatti, poggiava le sue fondamenta sul greto del Tevere, dove si trovava un orto di sua pertinenza e da cui si poteva godere di una splendida vista su Castel Sant'Angelo (fig. 00).

Lo spazio interno del palazzo era «molto riccamente ornato di anticaglie e altre belle cose».⁷⁰ Oltre agli affreschi e alle opere d'arte moderna, infatti, in molte sale furono allestiti, secondo la moda antiquaria del tempo, i numerosi

⁶⁵ Donatella Pegazzano, *Un banchiere e le arti*, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 59-92 : 60.

⁶⁶ Benvenuto Cellini, *La vita*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1973, p. 433; Dimitrios Zikos, *Il busto di Bindo Altoviti realizzato da Benvenuto Cellini e i suoi antecedenti*, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 133-172.

⁶⁷ Sull'attività di Vasari per Bindo rimando a Barbara Agosti e Carlo Falciani in questo volume.

⁶⁸ Domenico Gnoli, *Le demolizioni in Roma. Il Palazzo Altoviti*, «Archivio Storico dell'Arte», 1, 1888, pp. 202-211; Donatella Pegazzano, *Il palazzo e la villa di Bindo Altoviti: la decorazione vasariana e Paola Nicita Misiani, Distruggere e conservare: la vicenda degli affreschi e degli stucchi di Palazzo Altoviti in Roma*, in *Ritratto di un banchiere* cit., rispettivamente alle pagine 187-206 e 263-282.

⁶⁹ Gnoli, *Le demolizioni in Roma* cit.

⁷⁰ Cellini, *La vita* cit., p. 431.

reperti archeologici provenienti sia dai possedimenti di Bindo, sia dagli scavi da lui controllati in qualità di banchiere del papa e sui quali poteva esercitare una sorta di diritto di prelazione.⁷¹

Tra i capi d'opera figurava proprio il già menzionato busto di Cellini, ammirato finanche da Michelangelo: «Un giorno si abbatté 'l detto Bindo a essere in su la sua porta, e passando Michelagnolo Buonarroti, scultore, ei lo pregò che si degnassi di entrare in casa sua a vedere un suo scrittoio». Alla vista del ritratto lì conservato, Michelangelo avrebbe esclamato: «Chi è stato questo maestro che v'ha ritratto così bene e con sì bella maniera? E sappiate che quella testa mi piace come, e meglio qualcosa che si facciano quelle antiche; e pur le sono delle buone che di loro si veggono».⁷²

L'episodio è narrato dall'orafo in persona nella sua autobiografia, e non è quindi implausibile ipotizzare che sia stato condizionato dal desiderio di celebrare se stesso. Nondimeno, le tracce della amichevole consuetudine intercorsa tra il Buonarroti e Bindo sono numerose: basti pensare che Michelangelo omaggiò il banchiere con il cartone per l'*Ebbrezza di Noè* della cappella Sistina, come racconta Vasari.⁷³ Altra prova dell'interesse verso il maestro è fornita di nuovo dall'aretino, il quale per Bindo colorì una *Venere e amore* dal disegno di Michelangelo (fig. 00).⁷⁴ Del resto, non è da escludere che la vicinanza tra quest'ultimo e il facoltoso banchiere sia stata favorita anche dalle comuni simpatie verso la causa repubblicana. La stima reciproca dovette suggerire persino il progetto, poi fallito, di far sposare il nipote del Buonarroti, Leonardo, con una nipote di Bindo. In questo frangente, a fare da intermediario fu Vasari, il quale nel 1551 scrisse a Leonardo per convincerlo, ricordando come Bindo «ama tanto messere [Michelangelo] che vole più volentieri voi che nessun altro».⁷⁵

Ma Vasari e Michelangelo non furono gli unici artisti con cui Bindo ebbe a che fare. Nel 1534, per salutare degnamente l'elezione di Paolo III, il banchiere si rivolse al giovane Francesco Salviati commissionandogli la decorazione dello stemma farnesiano sulla facciata del suo palazzo. Negli stessi anni, egli chiese a Cecchino un suo ritratto, oggi disperso.⁷⁶

D'altra parte l'Altoviti commissionò una cospicua serie di ritratti;⁷⁷ la predilezione per il genere ha permesso non solo di restituire memoria della sua effigie nel corso degli anni, ma anche di comporre una vera e propria antologia della ritrattistica rinascimentale, dalla portentosa immagine che di lui giovanissimo eseguì Raffaello, sino a quella di un Bindo ormai maturo,

⁷¹ Donatella Pegazzano, *La collezione di antichità di Bindo Altoviti*, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 352-362.

⁷² Cellini, *La vita* cit., pp. 431-432.

⁷³ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni e S.P.E.S., 1966-1987, VI, p. 109.

⁷⁴ Florian Härb, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 415-416, cat. 24.

⁷⁵ *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi, Firenze, SPES, 1988, II, p. 38, n. 264; Pegazzano, *Un banchiere e le arti* cit.

⁷⁶ Sul ritratto di Salviati per Bindo si veda Carlo Falciani in questo volume.

⁷⁷ Jodi Cranston, *Desiderio e Gravitas nei ritratti di Bindo*, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 115-131.

prossimo al tramonto di una vita ricca di esperienze, agi e delusioni, tradizionalmente riferita a Jacopino del Conte.

Il ritratto realizzato da Raffaello per lungo tempo fu considerato l'autoritratto dell'artista, forse a causa di una generica somiglianza con le fattezze dell'urbinate (fig. 00). È invece un giovanissimo Bindo, dai tratti delicati, dall'incarnato luminoso e dai fluenti capelli dorati, a fissare nei nostri occhi i suoi, ambiziosi, seducenti e indimenticabili.⁷⁸

Ma tra i suoi ritratti oggi noti, quello conservato a Montreal e attribuito a Jacopino risulta paradigmatico (fig. 00).⁷⁹ Bindo è in piedi accanto a una balaustra aperta su un paesaggio in tempesta. Nel bel mezzo della tempesta si staglia una scultura: è un'allegoria della Costanza, uno dei suoi emblemi, come testimonia una medaglia del Museo del Bargello (fig. 00).⁸⁰

Si tratta di una donna, le cui vesti paiono mosse dallo stesso vento burrascoso che agita le nuvole e i flutti del mare, ancorata fermamente ad una colonna per resistere con coraggio e fermezza alla furia della tempesta. Essa viene indicata da Bindo in una eloquente dinamica gestuale: l'immagine, dunque, è una chiara allusione alle traversie subite dal banchiere, violentemente preso di mira dalle rappresaglie di Cosimo a seguito della sua dichiarata presa di posizione antimedicca. Il ritratto di Montreal si carica così di pregnanti valenze simboliche, assumendo una funzione programmaticamente ideologica, finalizzata a suggellare per sempre l'impegno politico orgogliosamente vissuto in prima persona, nel vano tentativo di liberare la patria dalla tanto disprezzata tirannia dei Medici.

⁷⁸ David Alan Brown, *Il ritratto di Bindo Altoviti eseguito da Raffaello*, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 93-114.

⁷⁹ Philippe Costamagna, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 400-401, cat. 18.

⁸⁰ Alan Chong, in *Ritratto di un banchiere* cit., pp. 401-403, cat. 19.