

## M I S Z E L L E N

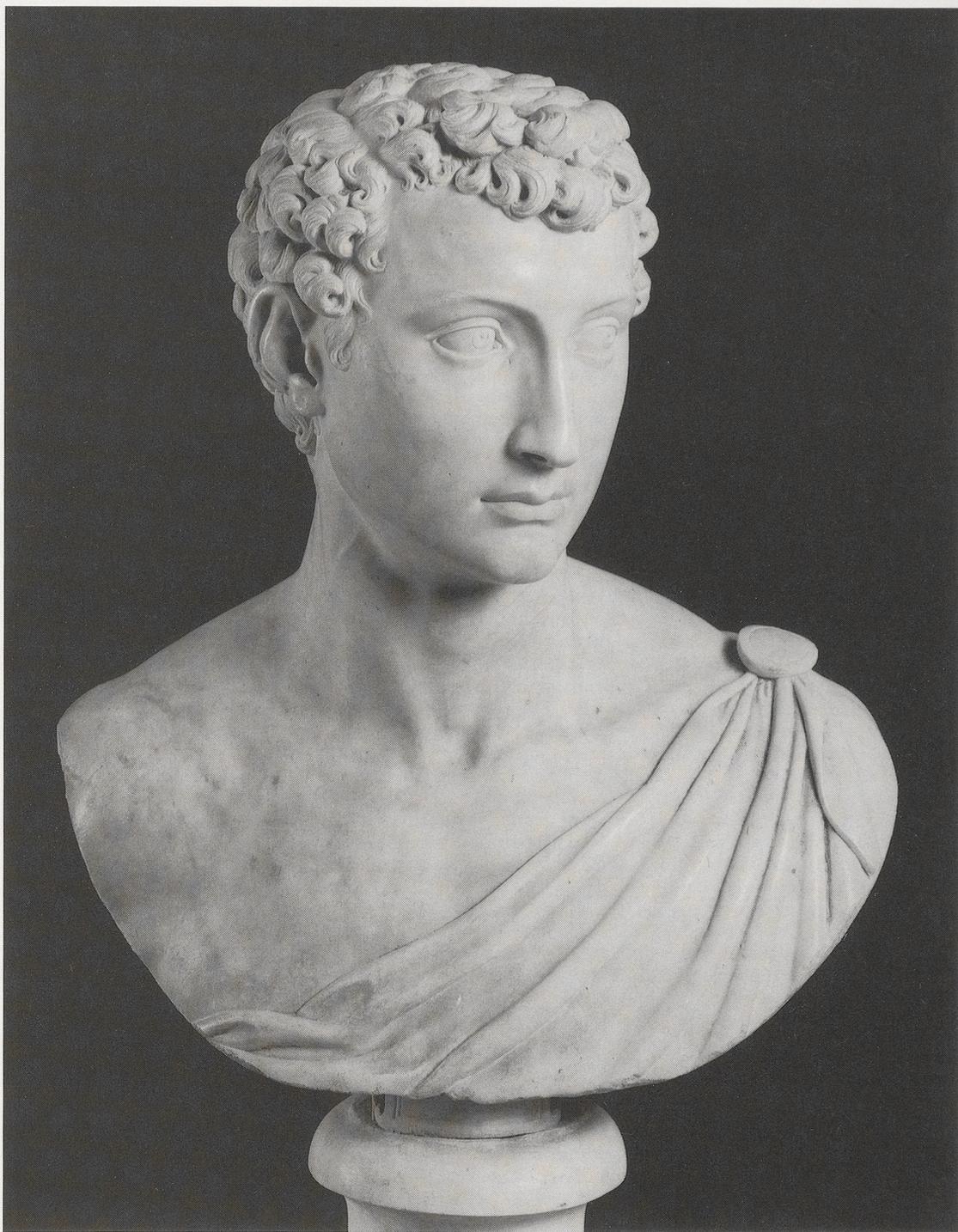
Francesco Vossilla: UN'ATTRIBUZIONE A BACCIO BANDINELLI

Fuori d'Italia, in collezione privata, si trova un grande busto di marmo raffigurante un giovane, senz'altri attributi che un leggero paludamento a coprire un ampio torace, giovanile ma solido. All'incirca al XIX secolo dovrebbe risalire la base più recente e ordinaria che sorregge la mezza figura. Opera d'indiscutibile pregio per invenzione e lavoro del marmo, così pure per forte presenza — come si può intendere anche da fotografie (figg. 1, 3-4, 7) che tuttavia ne attenuano l'imponenza (cm 57 x 49,5) —, mi sembra lavoro di un maestro statuario del Cinquecento. Il taglio incisivo impresso alla figura e il carattere aulico, frutto questo di una calibrata messa in ombra del dato naturale a favore di un tono grandioso, scoprono l'origine fiorentina dell'artefice, il quale pare avere preso a primo modello alcune tipologie maschili di Donatello (*San Giorgio*) e di Michelangelo (*David*, *Genio della Vittoria*, *Giuliano de' Medici*) e averle rielaborate nella cornice più precisa delle novità scultoree di Baccio Bandinelli e delle figure della *Tomba Nari* di Bartolomeo Ammannati. Si aprono proprio in tale contesto i quesiti sulla mano felice che ha scolpito e quelli sull'identità del personaggio giacché, come dicevo sopra, l'“idealismo” che segna il busto potrebbe essere, in contesto fiorentino, attribuito scelto a effigiare un contemporaneo di certo rilievo. In effetti, il monumento che l'artista dedica a codesta persona è incluso da un'aurea antiquaria evocante soltanto la ritrattistica di corte oppure la reinterpretazione di un volto eroico o imperiale, diciamo per ipotesi di Alessandro Magno o di Ottaviano Augusto; ciò fa volare la fantasia verso una serie d'Imperatori Romani per una grande dimora, in cui l'inedita statua non stonerebbe. Lo sviluppo unitario di una personale formula di busti all'antica o di ritrattistica ufficiale non appartene a molti scultori fiorentini, e non menzionerei altri che il Bandinelli e poi il Giambologna; ma il poco indugiato carattere 'sovrumano' del nostro busto, qualunque sia il suo vero soggetto, ritengo circoscriva la ricerca al solo ambito del primo.

Vengono a mente stralci del Borghini e del Balducci a effigi di antichi imperatori, uomini illustri e persino busti di coevi all'antica realizzati da Giovanni Bandini e Vincenzo de' Rossi. In realtà questo terreno impervio di perduti busti o medaglioni di ritratto dei due principali discepoli del Bandinelli conduce a poco. Scomparse all'oggi le “venti teste di marmo rappresentanti Imperadori, e altri antichi huomini famosi” scolpite dal Bandini per la Francia o le dimore fiorentine di “più gentilhuomini”, e rimanendo ignoti gli “infiniti ritratti in Roma ed in Firenze per più signori e gentiluomini”<sup>2</sup> di Vincenzo, abbiamo come termini di paragone la ritrattistica medicea del primo, e del secondo il busto di *Uberto Strozzi* a Santa Maria Sopra Minerva di Roma<sup>3</sup> o la grande statuaria. Dunque, guardando a sculture di Giovanni quali il *Francesco de' Medici* degli Uffizi e il *Salvatore* ritrovato a San Vincenzo di Prato<sup>4</sup>, oppure al succitato *Uberto Strozzi* o al *Teseo ed Elena* di Vincenzo, non credo si possa sostenere l'attribuzione del busto a nessuno dei due, per il carattere tutto accordato trasmesso dal Bandini alle sue invenzioni e, di contro, per quello molto umano, ruvida e studiata cifra di Vincenzo.

Nemmeno altri esponenti dell'“officina bandinelliana” sembrano poi convincere, pur affiorando agganci di raffronto con il grecismo dell'*Alfeo e Aretusa*<sup>5</sup> di Battista Lorenzi del 1570 circa, come pure con l'arte di Domenico Poggini. Figura quest'ultima che meriterebbe maggiori chiarimenti critici, e che possiede certe pronunciate soavità ed eleganze concettuali (per esempio nel bronsetto celeberrimo del *Plutone* di Palazzo Vecchio) affini a quelle del nostro marmo. Eppure anche il nome del Poggini, venutomi a mente a primo acchito, non mi soddisfa perché ciò che conosco di Domenico in marmo risulta di mimesi più pindarica e descrittiva, di materia più cellulosa ma di solidità discontinua<sup>6</sup>, consapevole ormai di piacevolezze e di 'mondanità' celliniane quali s'intendono ad esempio nel venusto e 'polito' *Francesco I* degli Uffizi.

Il busto che qui presento denuncia un approccio assai meno addestrato, quasi corrusco, diverso da quello degli artisti del secondo Cinquecento, dunque più antico e teorizzante, collocabile tra il 1540 e il 1550: aurorale epoca di diffusione del busto come genere scultoreo nell'assenza di un univoco orientamento ideologico. Anche la neghittosa sobrietà del breve panneggio muove, mi pare, verso tale cronologia, considerando che oltre la metà del secolo il paludamento diventerà più importante, come si vede anche nel *Cosimo I* di bronzo del



1 Baccio Bandinelli (?), Giovane. Collezione privata.

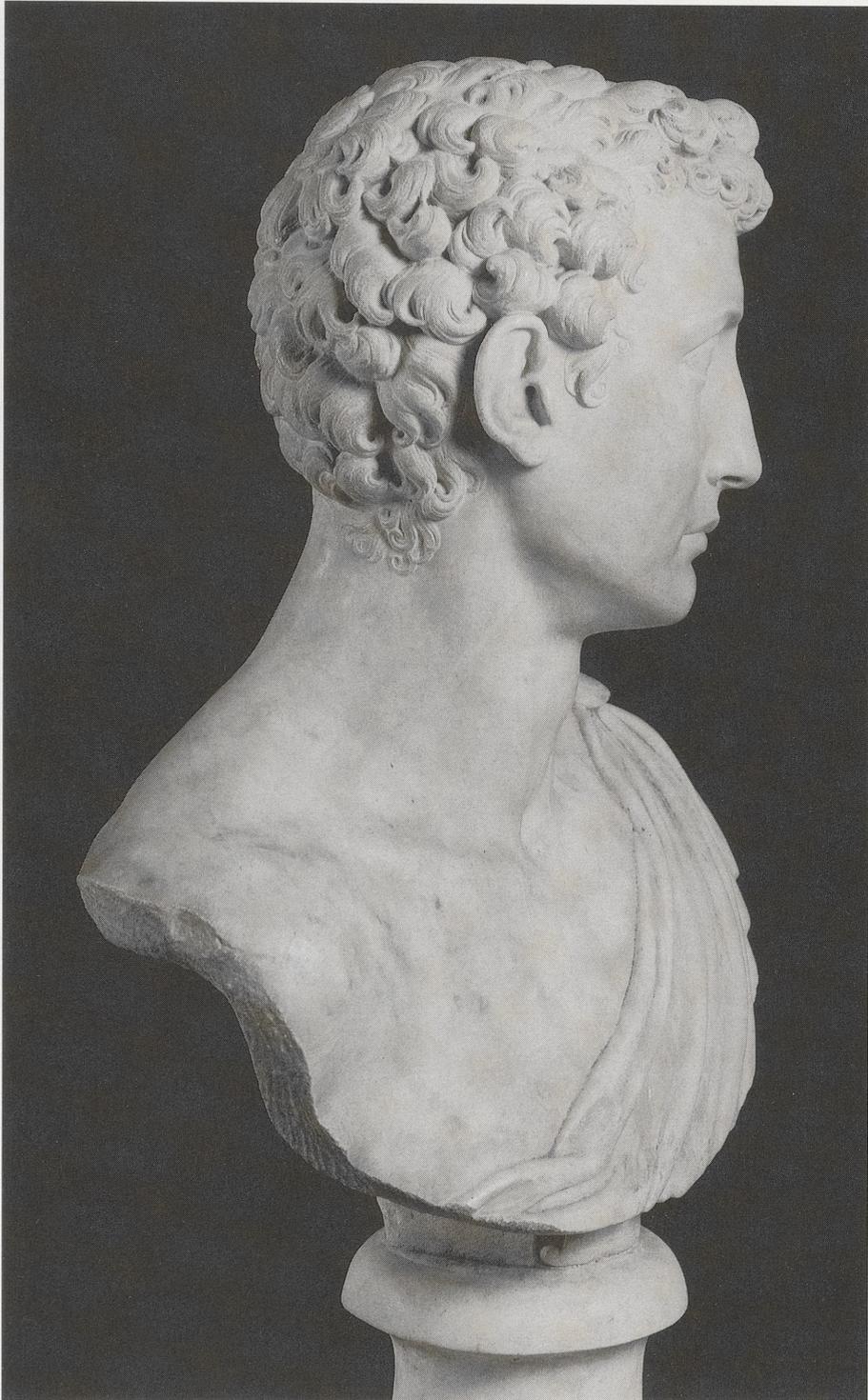
Bandinelli realizzato intorno al 1558 contemporaneamente ai primi progetti per il *Nettuno* di piazza Signoria<sup>7</sup>, dove Baccio rielabora per il bronzo sia il panneggio del *Bruto* di Michelangelo sia certe 'cartosità' dei panni da lui stesso scandagliate nel *San Pietro* del Duomo di Firenze. La concretezza dell'artista che fa qualcosa di nuovo ritiene quindi nel *Giovane* la severità sgradevole di chi si sente capace di concepire e lavorare sia il modello fittile sia il blocco colossale. Perciò l'effigie, grande e maestosa, appare sgombra di tracce scolastiche e di galanterie troppo di moda. Vi si vede invece il risultato di un formalismo personale acquisito di forza, da caposcuola, dove l'espressione vorrebbe raggiungere un'icasticità solenne attraverso pochi segni. E questi segni sono in via di elaborazione per quanto riguarda il rinnovamento del genere scultoreo del busto: dovrebbero farsi modi di fare, cifre di una grammatica, ma chi scolpisce sta ancora temperandoli. Cade cioè in contraddizione tra una formula sintetica e l'attenzione al dettaglio delicato (per esempio chiaro nell'agghindata definizione dell'acconciatura), conferendo al busto quasi il sapore di una prova di stile, piacevole e singolare, eppur parallela e prossima ad altri lavori più concettualmente compiuti. Sugerivo poco sopra degli esempi guida per quest'opera ed escludendo i giovani eroi di Donatello e del Buonarroti, tipi-base per tutto il secolo, gli altri che facevo, ovvero la scultura del Bandinelli e dell'Ammannati negli anni Quaranta, sono una sequenza obbligata per l'autore del *Giovane*. Sequenza, anzi, che a scalarla apparenta, e ci riporta nel primo contesto principesco fiorentino quando i due artisti sopraevocati lavorano separatamente (con la tensione tra maestro e giovane prodigio che si è mosso in libertà) intorno a un'estrinsecazione dell'aulico. Ora questa nel ritratto o nell'effigie va a toccare il problema di una rappresentazione moderna (e all'occasione 'politica') della dignità, del vissuto storico della persona di cui si vuole consegnare un'immagine verosimigliante, ma che riveli grado e carattere in un ruolo determinato. Ciò vale, con peso e destinazione differente, sia nell'idealissimo Mario Nari della *Tomba Nari* dell'Ammannati del 1540-42 circa, sia nei ritratti di Cosimo de' Medici per cui il Bandinelli stava scandagliando dal 1544<sup>8</sup> le forme più adeguate a innalzare la realtà. Chiedendosi, dunque, se il nostro *Giovane* possa esser frutto dello scalpello dell'Ammannati, e poi contiguo cronologicamente alla *Tomba Nari* che secondo Cosimo Bartoli era "delle belle cose [...] fatte in questa città da quindici o venti anni in quà"<sup>9</sup>, si rimane affatto confusi dalle matrici bandinelliane che l'Ammannati dimostra nella costruzione dei gruppi e persino in alcuni dettagli dei volti.<sup>10</sup> Nonostante la critica recente abbia avuto sempre maggiore condiscendenza verso i bronzi dell'Ammannati e meno verso le sue evidenti doti di statuario, la *Tomba Nari* è senz'altro una delle più riuscite creazioni di Bartolomeo. Quindi, già nel risolto e arioso carattere generale, seppur solo ricostruibile e affatto negletto nell'infelice sistemazione al Bargello, si avverte la distanza dal *Giovane*, che altrimenti s'intuisce come prodotto di passaggio verso più determinati svolgimenti. Scendendo poi a confrontare taluni stralci di lavorazione (figg. 2-4), proprio sulla scorta di tali impressioni bisogna staccare il busto dalle prove della *Tomba Nari*, rimarcando tra l'altro come le 'chiocciolate' fitte dei capelli del Nari e del Vinto dell'Ammannati siano arabeschi più grossi e aperti di quelli che incrociano senza stento il volto del *Giovane*.

Il carattere intermedio presente nel *Giovane*, sperimentale caratteristica e quasi tema inconsciamente esposto dall'artefice, è a mio giudizio l'elemento che qui adombra una dimostrazione piana di attribuzione, ed è a questo riguardo che mi sono avvalso poc'anzi di alcune esclusioni. Ciò detto, rimane altresì la convinzione che tale spicco carattere si accordi giustamente ai dati cronologici del ritorno a Firenze nel 1540 di Baccio Bandinelli, un *coming home* protetto da una discreta fama internazionale e meglio sponato dall'opportunità di lavorare nella propria città nel clima di promesse auree della nascente monarchia medicea.<sup>11</sup> Oltre che in molte imprese di carattere monumentale (dalla tomba-monumento per Giovanni de' Medici in San Lorenzo alle ristrutturazioni del Duomo e di Palazzo Vecchio), egli si trovò a elaborare soluzioni nuove intorno al moderno problema della ritrattistica ducale, in parte pungolato dall'immediato confronto con lo 'spaccamontagne' Cellini, in parte trascinato dalle critiche generali all'assoluta e disarmante mancanza di realismo esposta nelle statue dei *Capitani Medici* della Sacrestia Nuova. Come il rilievo, pure il ritratto era un campo lontano dal sentire di Michelangelo, adeguato altresì al figlio dell'orefice di Lorenzo il Magnifico, magari per una più naturale duttilità a ripescare dal bagaglio di bottega del tardo Quattrocento spunti di realismo: cosa che il Buonarroti aveva lasciato indietro, diremmo, sui ponteggi del Ghirlandajo in Santa Maria Novella.<sup>12</sup> Diveniva cioè allettante per Baccio intraprendere quelle strade, dopo esser stato 'scottato' da confronti partigiani tra la propria scultura colossale e quella del Buonarroti, e sperava di trovare là una nicchia di ulteriore peculiarità. Modelli anteriori, nello specifico, erano pochi per chi non si accontentava della pur alta lezione quattrocentesca, forte piuttosto di esempi 'veristici' quali il *Giovanni Cellini* di Antonio Rossellino o il *Piero de' Medici* di Mino da Fiesole. Quelli più vicini alle soluzioni congeniali al Bandinelli potevano essere esempi di figure ideali o idealizzate — che qui tornano a proposito — come il misterioso *Busto Platonico* del Bargello (già nel 1560 ricordato nella Guardaroba di Cosimo I<sup>13</sup>), il *San Leonardo* di Desiderio da Settignano eseguito per la cappella Neroni di San Lorenzo<sup>14</sup> (che Baccio ben conosceva giacché voleva sistemarvi il mausoleo di Giovanni de' Medici), e — più in basso nella prospettiva di Baccio — talune cose più realistiche dell'antagonista Francesco da Sangallo quali il suo *Giovanni delle Bande Nere*, ancora stretto tra il Verrocchio del *Colleoni* e certe ricercate caratterizzazioni classiciste tipo il *Galba* di Andrea Sansovino. Baccio proponeva e si affaticava intorno a prototipi più aulici, o semplicemente più eroici; in tal senso, persino il prestito del volto carico di eroismo del *San Giorgio* di Donatello



2 Bartolomeo Ammannati, Tomba Nari (dettagli). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

poteva portare una rendita se sposato a canoni moderni, antiquari ma severi. Negli anni Quaranta, ritrarre il giovane principe che lo poneva nella più alta considerazione divenne pure il campo dove coniugare una predisposizione alla comunicatività con un senso dell'aulico che intendiamo debitore dell'antiquaria come pure dell'arte di Raffaello: senso dell'aulico che oltretutto poteva indurre a un qualche ridimensionamento della forma piacevole troppo veristica o di povera verosimiglianza a favore di un'espressione più adeguata al 'concetto', al decoro di stato. L'incisione raffigurante *Cosimo I* di Niccolò della Casa su disegno del Bandinelli<sup>15</sup> e un disegno raffigurante ancora il duca<sup>16</sup> dimostrano la difficoltà di codesto percorso impostosi da Baccio per giungere a uno dei suoi capolavori, il già menzionato *Cosimo I* del Bargello (fig. 5), dove la scultura di Bartolomeo ha in effetti virato verso le colonne d'Ercole del paragone con l'Antico. E allora, il *Giovane* sarebbe un ritratto del tutto idealizzato del duca Cosimo, laddove Baccio avrebbe incespicato nell'irrealtà sulla scorta dei tipi Medici della Sacrestia Nuova? O piuttosto l'effigie di un personaggio storico antico potrebbe risentire di un approccio mentale momentaneamente invischiato nel presente, nel dato realistico di un volto di Cosimo o delle sembianze originali di un altro giovane fiero, in un accordo avventato tra giudizio ideale e la testimonianza impreveduta del modello vero, simile alla presunta (ma assai poco probabile) memoria della bellezza di Tommaso Cavalieri nel *Genio della Vittoria* di Michelangelo? Umiltà vuole che qui si arrestino le congetture. In fondo credo bastasse evocare codesto contesto a restringere di nuovo le possibilità di attribuzione al Bandinelli, che giustappunto fu in quegli anni il solo scultore fiorentino a ben reggere più volte la tensione creativa sprigionata dai fumi nocivi della diade Realtà e Ideale, e lo stesso non pare allargabile né al Cellini né a Francesco Sangallo. Del travaglio del Bandinelli tra osservazione della realtà e idealizzazione classicista vale rammentare l'azzardata, e tutto sommato infelice idea, della statua di "Nettunno in forma del principe Doria"<sup>17</sup>; nonché i molti disegni dell'artista. Per il nostro argomento piace citarne solo uno che, pur essendo precedente di circa un ventennio, dimostra una qualche parentela con il busto, se non altro per via della formulazione idealistica che riveste la natura attraverso lo studio dell'opera d'arte. Parlo di un foglio a matita rossa con una *Testa di Donna* (fig. 6) oggi all'Ashmolean di Oxford, accostato in maniera ragionevole alla *Nascita della Vergine* di Loreto (1518-19), dove lo scultore, basandosi su un modello reale e direi maschile, ha inventato un volto di donna ispirandosi alle



3 Baccio Bandinelli (?), Giovane. Collezione privata.



4 Baccio Bandinelli (?),  
Giovane. Collezione pri-  
vata.



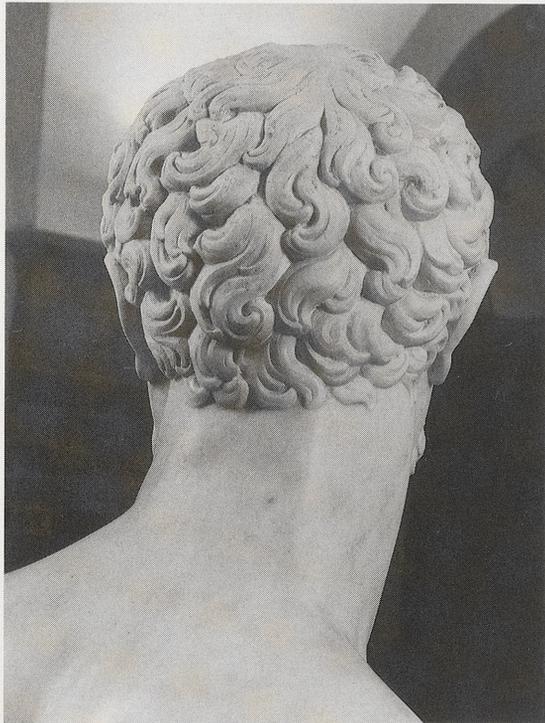
5 Baccio Bandinelli, Cosimo Duca di Firenze. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



6 Baccio Bandinelli, Testa di donna, matita rossa su carta. Oxford, Ashmolean Museum.



7 Baccio Bandinelli (?), *Giovane*. Collezione privata.



8-9 B. Bandinelli, *Adamo* (dettagli). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

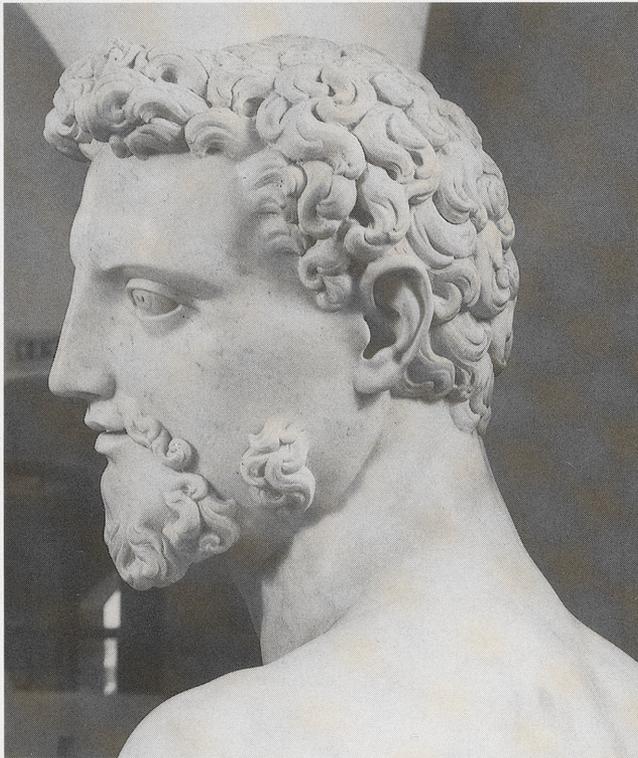


figure michelangiolesche della Sistina.<sup>18</sup> Da queste commistioni la scultura cinquecentesca si astenne, come si sa, solo piuttosto tardi. Basti pensare al bel *Cosimo I* di Vincenzo Danti del 1568-73 pensato per la testata degli Uffizi, giustappunto sostituito da una più diretta effigie del duca di Giovanni Bologna.<sup>19</sup>

Se quanto detto sopra vale come premessa, un più minuto confronto mi pare fortificare la proposta attributiva. Prima di tutto, la monumentalità del *Giovane* è tipicamente bandinelliana facendo recedere la possibilità di alternative credibili; e questo si scopre via via avvicinandosi alla figura ben oltre la privilegiata veduta frontale, avvertendo cioè una composizione che vuole imporre vigoria attraverso la forza e lo spessore del corpo, persino la solidità del cranio (fig. 7). Come avviene, appunto, in certe opere del Bandinelli che, non appena rimosse dalla loro collocazione originale e studiata da Baccio, svisliscono in imponenza per riacquistarla altrimenti, considerando cioè gli accordi delle varie viste, per esempio nell'*Orfeo* di Palazzo Medici<sup>20</sup> o nell'*Adamo* del Bargello (figg. 8-9).<sup>21</sup> L'arco perfetto della fronte del *Giovane* si allontana dal sopracciglio corrugato del *David* del Buonarroti, poiché il rapporto della fronte con lo stagliarsi del naso, dritto e affilato come quello del sopraccitato *Adamo* sceglie appunto un andamento di regolarità geometrica; mentre gli occhi cristallini e di magnetica vigilanza 'rimbrotono' meno dello sguardo del *Cosimo I* del Bandinelli (figg. 10-11).<sup>22</sup> Eppure, gli occhi che sgusciano all'infuori, astratti e contemporaneamente peculiari, sono affini proprio a ciò che il Bandinelli vorrebbe compendiare in quel suo primo ritratto di stato: un senso di sosta momentanea in una vita di azione, la pausa silente dell'uomo Cosimo, attore di un ruolo di governo che vuole inverare giustappunto un modello classico di potere. Anche la colonna del collo, piuttosto alta ma larga, muscolosa e retta da altri potenti muscoli nella parte alta della schiena, rammenta lo stile di Baccio e dei suoi collaboratori guidati da vicino: per esempio farei ancora la vista di dietro dell'*Adamo* oggi al Bargello e innanzitutto il *Cosimo I* di Baccio e di Clemente Bandinelli degli anni Cinquanta in piazza San Lorenzo (fig. 12), capolavoro di ritrattistica ducale, oggi dimenticato e assai poco protetto.<sup>23</sup> Dopo che è stato fortuitamente danneggiato ne ammiriamo il profilo in una vecchia foto.<sup>24</sup> Pur mostrando la forma più consueta al Bandinelli che sovente taglia il busto alla vita lasciando pure espresse la parte alta delle braccia, il *Cosimo I* (h cm 97 senza base) condivide con il *Giovane* una larghezza di spalle che impone entrambe le figure, pur se nel nostro busto l'artefice ha 'segato' il giro delle spalle interrompendolo grosso modo all'altezza del deltoide laterale, forse per lanciare ulteriormente la testa. Anche il brano di virtuosismo statuaria della bocca sensuale, con labbra disegnate e 'vive', fa riaffiorare fonti



10 Baccio Bandinelli (?), *Giovane* (dett.).  
Collezione privata.

11 Baccio Bandinelli, *Cosimo Duca di Firenze* (dett.).  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



12 Baccio e Clemente Bandinelli, Cosimo Duca di Firenze. Firenze, Piazza S. Lorenzo, Canto dei Nelli.

usuali del Bandinelli, riprendendo certo Michelangelo (persino il Cristo della *Pietà*), ma anche modelli quattrocenteschi comuni tra Bandinelli e Buonarroti, come il Verrocchio o il Botticelli. Di nuovo il confronto si svolge con l'*Adamo*, con il *Cristo Morto*<sup>25</sup> oggi nella Cripta di Santa Croce, e con il volto di Nicodemo nel *Cristo sorretto da Nicodemo* alla Santissima Annunziata (figg. 13-14).<sup>26</sup>

Quanto ai capelli realizzati a trapano e a punta fine con intricate forme a chiocciola e a gonfie virgole che si ammassano l'una sull'altra, la parentela più stringente è con la capigliatura delle gigantesche figure che compongono l'*Ercole e Caco*.<sup>27</sup> Le medesime forme infatti caratterizzano le ricche acconciature dei due colossali antagonisti, ma a dimostrarne la non sporadicità nell'arte del Bandinelli ecco che ritroviamo le stesse cifre di raffinata e 'idiosincratca' accuratezza nella testa ricciuta del più volte citato *Adamo* (figg. 15-17).

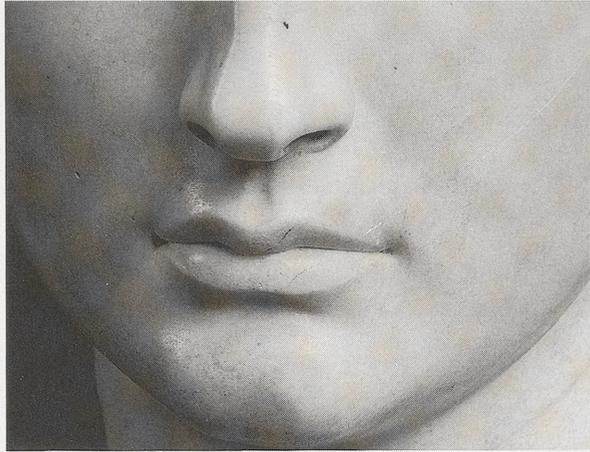
Queste sensazioni, cui ho provato dare corpo di ipotesi, mi sembrano dunque accamparsi agevolmente nell'ambito sopra proposto, pur fondandosi su riscontri esclusivamente formali. Ma anche quando l'attribuzione possa poi esser discussa, magari con risoluzioni più secche fornite però da supporti documentari, la singolarità del *Giovane* emergerà pur sempre in maniera nitida ben oltre i contorni di una proposta attributiva, tanta mi pare la qualità del busto, qualità che appunto i confronti sopra evocati provano a spiegare e consolidare.

## NOTE

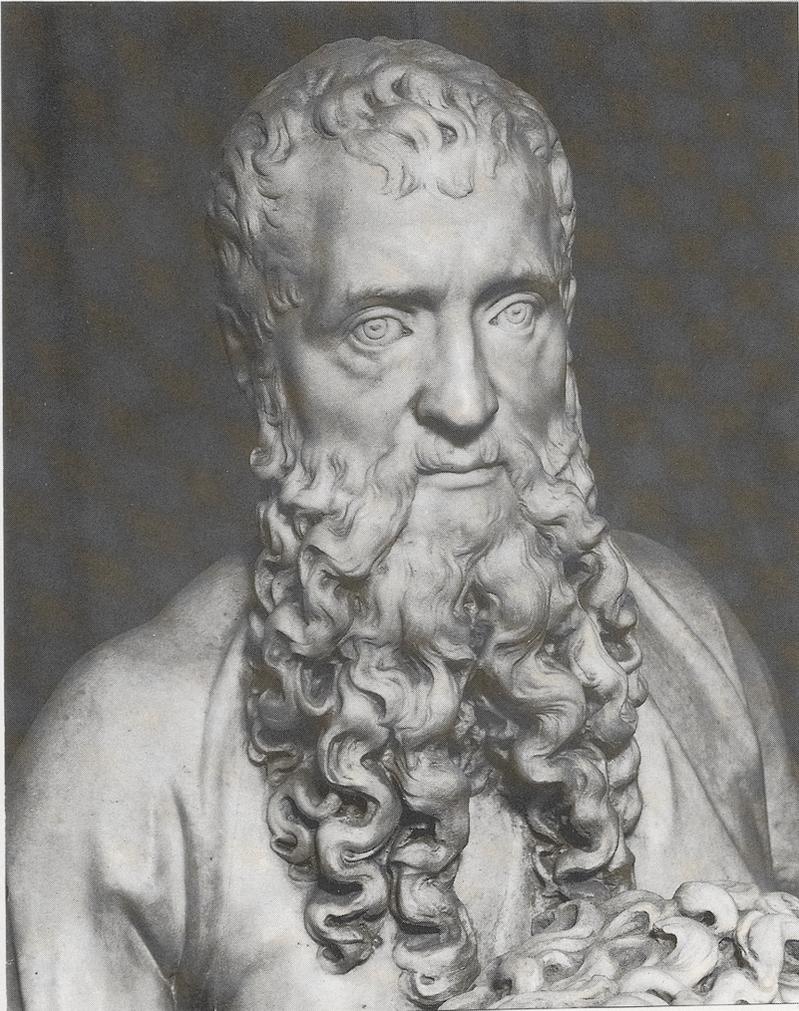
Per queste carte ringrazio David Wille, Cyril Humphries, Valeria Tassi.

- 1 *Borghini-Rosci*, p. 639; *Baldinucci-Ranalli*, III, p. 530.
- 2 *Borghini-Rosci*, p. 597; *Baldinucci-Ranalli*, III, pp. 497-498.
- 3 *August Grisebach*, Römische Portraitbüsten der Gegenreformation, Lipsia 1936, p. 64; *Alberto Riccoboni*, Roma nell'arte. I. La scultura nell'èvo moderno, Roma 1942, p. 92; *Peter Dittman*, Die formgeschichtliche Entwicklung der italienischen Büste im Cinquecento, Giessen 1970, p. 57; *Regine Schallert*, Studien zu Vincenzo de' Rossi. Die frühen und mittleren Werke (1536-1561), Hildesheim/Zurigo/New York 1998, pp. 119-127, 257-258.
- 4 *Francesco Vossilla*, scheda in: Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento, cat. mostra Firenze 1997, Milano 1997, p. 31, no. 4. Sul *Salvatore* cfr. *Sandro Bellesi*, La scultura nel Seicento, in: Il Seicento a Prato, a cura di *Claudio Cerretelli/Renzo Fantappiè*, Firenze 1998, pp. 311-322, pp. 311-312; *Eike D. Schmidt*, Giovanni Bandini tra Marche e Toscana, in: *Nuovi Studi*, III, 6, 1998, pp. 57-104, p. 66, p. 68.
- 5 *Hildegard Utz*, Skulpturen und andere Arbeiten des Battista Lorenzi, in: *Metropolitan Museum Journal*, VII, 1973, pp. 37-70, pp. 59-60.
- 6 A tal proposito si veda cosa scrive del *Francesco I* e della replica marmorea (attribuibile dubitativamente a Domenico, oggi al Fine Arts Museum di San Francisco) del *Cosimo I* del Cellini *Mario Scalini*, Benvenuto Cellini, Firenze 1995, pp. 58-59.
- 7 *Detlef Heikamp*, scheda in: Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo mediceo 1537-1610, cat. mostra Firenze 1980, p. 321, n. 655; *Davide Gasparotto*, scheda in: Magnificenza alla corte dei Medici (n. 4), pp. 227-228, no. 180.
- 8 *Detlef Heikamp*, In margine alla "Vita di Baccio Bandinelli" del Vasari, in: *Paragone*, XVII, 1966, pp. 51-62, p. 57. Sulla ritrattistica di Cosimo I *Karla Langedijk*, The portraits of the Medici 15th-18th centuries, I, Firenze 1981, pp. 79-120, pp. 407-530, in particolare pp. 458-462.
- 9 *Cosimo Bartoli*, *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante*, Firenze 1567, p. 19. Sulla Tomba Nari leggasi *Maria Grazia Ciardi-Dupré*, La prima attività dell'Ammannati scultore, in: *Paragone*, XII, 1961, 136, pp. 3-28, p. 19; e *Charles Davis*, The tomb of Mario Nari for the SS. Annunziata in Florence. The sculptor Bartolomeo Ammannati until 1544, in: *Flor. Mitt.*, XXI, 1977, pp. 69-94.
- 10 Cfr. *Francesco Vossilla*, Un disegno degli Uffizi ed alcune note su Baccio Bandinelli, Vincenzo de' Rossi e Bartolomeo Ammannati, in: *Boll. della Società di Studi Fiorentini*, numero zero, 1997, pp. 33-48, pp. 38-39; *idem*, Baccio Bandinelli e Benvenuto Cellini tra il 1540 e il 1560. Disputa su Firenze e su Roma, in: *Flor. Mitt.*, XLI, 1997, pp. 255-313, p. 292.
- 11 *Ibidem*, pp. 256, 261.
- 12 *Giuseppe Marchini*, The frescoes in the choir of Santa Maria Novella, in: *Burl. Mag.*, XCV, 1953, pp. 320-331; *Jean K. Cadogan*, Michelangelo in the workshop of Domenico Ghirlandaio, in: *Burl. Mag.*, CXXXV, 1993, pp. 30-31.
- 13 *Alessandro Conti*, scheda, in: Palazzo Vecchio (n. 7), pp. 312-313, no. 638.
- 14 *Artur Rosenauer*, scheda, in: Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento, cat. mostra a cura di *Alan Phipps Darr/Giorgio Bonsanti*, Firenze 1986, cat. mostra p. 237, no. 94.
- 15 *Vossilla*, Baccio Bandinelli (n. 10), pp. 256, 261.
- 16 *Roger Ward*, Baccio Bandinelli 1493-1560, Drawings from British collections, Kansas City 1988, p. 65, no. 36, fig. 27.
- 17 *Vasari-Milanesi*, VI, p. 154; *Joachim Poeschke*, Michelangelo and his world. Sculpture of the Italian Renaissance, New York 1996, pp. 46-47.
- 18 *Karl T. Parker*, Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum, II, Italian Schools, Oxford 1956, p. 46, no. 77 (XXV); *Ward* (n. 16), p. 42, no. 19.
- 19 *Detlef Heikamp*, scheda, in: Palazzo Vecchio (n. 7), pp. 326-327, no. 668. Certamente, se si accetta l'attribuzione del *Giovane* al Bandinelli, ne consegue la domanda di una qualche suggestione del nostro busto per il *Cosimo I* del Danti, tenendo conto dell'evidente influenza di Baccio su Vincenzo, già annunciata dal Summers; cfr. *David Summers*, The chronology of Vincenzo Danti's first works in Florence, in: *Flor. Mitt.*, XVI, 1972, pp. 185-198, *passim*. Va specificato altresì che nei documenti dell'Opera del Duomo relativi al Bandinelli (spogliati da Carlo Cinelli e dallo scrivente) non appare il nome del Danti quale aiuto del Bandinelli in Santa Maria del Fiore: ipotesi avanzata dallo stesso *Summers*, p. 193; né tantomeno è apparsa dimostrabile la presenza del *Cosimo I* presso l'Opera, come invece suggeriva *Heikamp*, p. 668.
- 20 *Poeschke* (n. 17), pp. 168-169, con bibliografia.
- 21 *Francesco Vossilla*, L'Altare Maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli, in: *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di *Cristina De Benedictis*, Firenze 1996, pp. 36-67, pp. 37-44.

13 Baccio Bandinelli (?), *Giovane* (dettaglio).  
Collezione privata.



14 Baccio Bandinelli, *Cristo sorretto da Nicodemo*  
(dettaglio). Firenze, SS. Annunziata.



- <sup>22</sup> Poeschke (n. 17), pp. 175-176; *Detlef Heikamp*, Die Bildwerke des Clemente Bandinelli, in: *Flor. Mitt.*, IX, 1959-60, pp. 134-135.
- <sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 130-136.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 133.
- <sup>25</sup> Vossilla (n. 21), pp. 40-45; p. 45.
- <sup>26</sup> *Francesco Vossilla*, Da scalpellino a cavaliere. L'altare-sepolcro di Baccio Bandinelli all'Annunziata, in: *Altari e committenza* (n. 21), pp. 68-79, p. 74.
- <sup>27</sup> *Idem*, Il colosso di Baccio Bandinelli in Piazza della Signoria, in: *Carlo Francini/F.V.*, L'Ercole e Caco di Baccio Bandinelli, Firenze 1999, pp. 9-48, pp. 27-33.

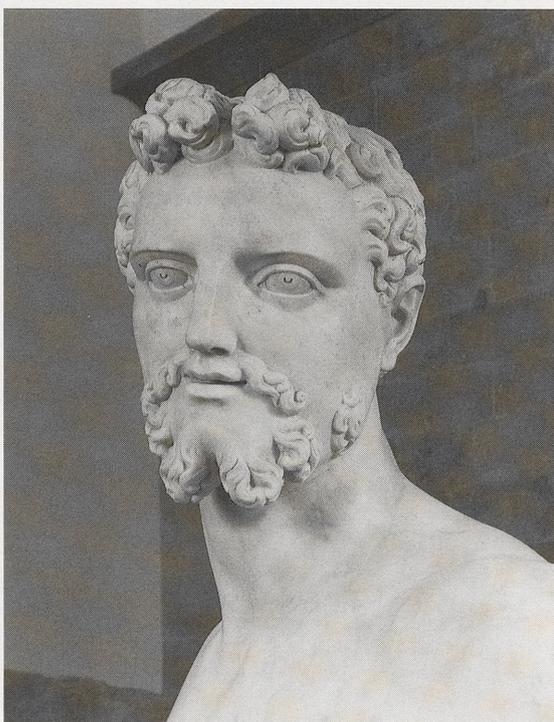


15 Baccio Bandinelli, *Ercole e Caco* (dettaglio). Firenze, Piazza della Signoria.



16 Baccio Bandinelli, Giovane. Collezione privata.

17 Baccio Bandinelli, Adamo (dettaglio). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



Provenienza delle fotografie:

Collezione Privata: figg. 1, 3-4, 7, 10, 13, 16. - Charles Davis, Firenze: fig. 2. - KIF (Andrea Lensini): figg. 5, 8-9, 11, 17. - KIF: fig. 6. - Soprintendenza, Firenze: fig. 12. - Alinari (Brogi), Firenze: fig. 14. - Johannes Myssok, Münster: fig. 15.

