

DIVINA SIMULACRA

copertina - *Venere de' Medici*, cat. n. 7

p. 41 - Giulio Pignatta, *Sir Andrew Fountaine e i suoi amici nella Tribuna negli Uffizi*, 1715, Norwich, Norfolk Museums - Norwich Castle, Collezione privata

p. 43 - Veduta della Tribuna realizzata da Sir Roger Newdigate, Collezione privata

DIVINA SIMULACRA

CAPOLAVORI DI SCULTURA CLASSICA
DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

a cura di Fabrizio Paolucci

ISBN 978-88-3340-420-2

© 2023 Ministero della Cultura

Le Gallerie degli Uffizi

© 2023 sillabe s.r.l.

Livorno

www.sillabe.it

Stampato presso Grafiche G7, Ponte di Savignone (GE)

Ristampa

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Anno

2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032



sillabe



DIVINA SIMULACRA

CAPOLAVORI DI SCULTURA CLASSICA
DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI

Firenze, Gli Uffizi
12 dicembre 2023 - 30 giugno 2024



Le Gallerie degli Uffizi

Direttore

Eike D. Schmidt

Divisione Curatoriale

Simona Pasquinucci, coordinatore

Divisione Tecnica

Chiara Laura Tettamanti, coordinatore

Divisione Amministrativa

Franca Berioli, coordinatore

Segreteria del Direttore

Monica Alderotti,
Alberica Barbolani di Montauto,
Veruska Filipperi, Alejandra Micheli, Chiara Toti,
Maria Zaffalon

Dipartimento Mostre

Alessandra Griffo, coordinatore

Dipartimento per l'Educazione

Silvia Mascalchi, coordinatore

Dipartimento Informatica

e Strategie Digitali

Gianluca Ciccardi, coordinatore

Area strategie digitali

Francesca Sborgi

Gestione comunicazione social e sito istituzionale

Andrea Biotti, Gabriella Brindani, Patrizia Naldini,
Simone Rovida, Cristian Spadoni, Chiara Ulivi

Dipartimento Catalogazione

e Digitalizzazione del Patrimonio

e Dipartimento Fotografico

Valentina Conticelli, coordinatore

Dipartimento legale e Dipartimento Valorizzazione e

strategie economiche

Eike D. Schmidt, coordinatore

Ufficio Stampa

Tommaso Galligani

Mostra

A cura di

Fabrizio Paolucci

Progetto di allestimento

Lian Pellicanò
Deferrari+Modesti architetti
Javier Deferrari e Lavinia Modesti

Collaborazione tecnica

Lucia Lo Stimolo

Realizzazione dell'allestimento

Opera Laboratori
Roberto Popovic

Prestiti e registrazioni

Patrizia Tarchi, Francesca Montanaro

Controllo conservativo delle opere in mostra

Sabrina Biondi, Maurizio Michelozzi, Elena Prandi,
Flavia Puoti

Supervisione logistica e movimentazioni

Michele Murrone, Demetrio Sorace

Collaborazione agli apparati didattici e revisione testi

Ylenia Carbonari, Antonella Madalese

Grafica in mostra

Sillabe

Traduzione testi in mostra

Stephen Tobin

Albo dei prestatori

Santa Maria Capua Vetere, Museo dei Gladiatori

Trasporti

Arteria

Assicurazione

Willis Towers Watson

Catalogo

A cura di

Fabrizio Paolucci

Autori dei testi

Alessandro Muscillo
Fabrizio Paolucci
Martina Rodinò

Autori delle schede

Alessandro Muscillo
Anna Maria Nardon
Fabrizio Paolucci
Martina Rodinò

sillabe

Direzione editoriale

Daniele Petrucci

Responsabile editoriale

Giulia Perni

Responsabile merchandising

Barbara Galla

Redazione

Sabrina Braccini

Ricerca iconografica

Sabrina Braccini

Controllo tecnico immagini

Saimon Toncelli

Progetto grafico e copertina

Susanna Coseschi

Crediti fotografici

Bibliothèque nationale de France
Cod. Min. 32/1-3 HAN/Austrian National
Library - Wien, Österreichische
Nationalbibliothek
Foto Cristian Ceccanti, Firenze
Museo Nacional del Prado © Photo MNP /
Scala, Firenze
Norfolk Museums Service
Santa Maria Capua Vetere (Napoli), Museo
dei Gladiatori
Su concessione del Ministero della Cultura
Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli
Uffizi, Firenze (Susi Piovaneli)
Soprintendenza Archeologia Belle Arti e
Paesaggio per le province di Siena Grosseto
ed Arezzo - Museo Statale di Casa Vasari,
Arezzo
Su concessione del Museo Archeologico
Nazionale di Firenze (Direzione Regionale
Musei della Toscana)

*La Casa editrice e gli Autori si dichiarano pienamente
disponibili a regolare eventuali spettanze per quelle
immagini di cui non sia stato possibile identificare e
reperire la fonte.*

*Avvertenza: divieto di ulteriori riproduzioni o
duplicazioni con qualsiasi mezzo delle immagini presenti
nel catalogo.*



11 La Venere dei Medici ritorna regina degli Uffizi
Eike D. Schmidt

12 IL GRUPPO DELL'“INVITO ALLA DANZA”

14 L'Invito alla danza: un “gruppo-non gruppo”?
Alessandro Muscillo

Opere

22 IL GRUPPO DEL SUPPLIZIO DI MARSIA

24 Il supplizio di Marsia
Martina Rodinò

Opere

40 LA TRIBUNA DI COSIMO III

42 La grande statuaria nella Tribuna di Cosimo III
Fabrizio Paolucci

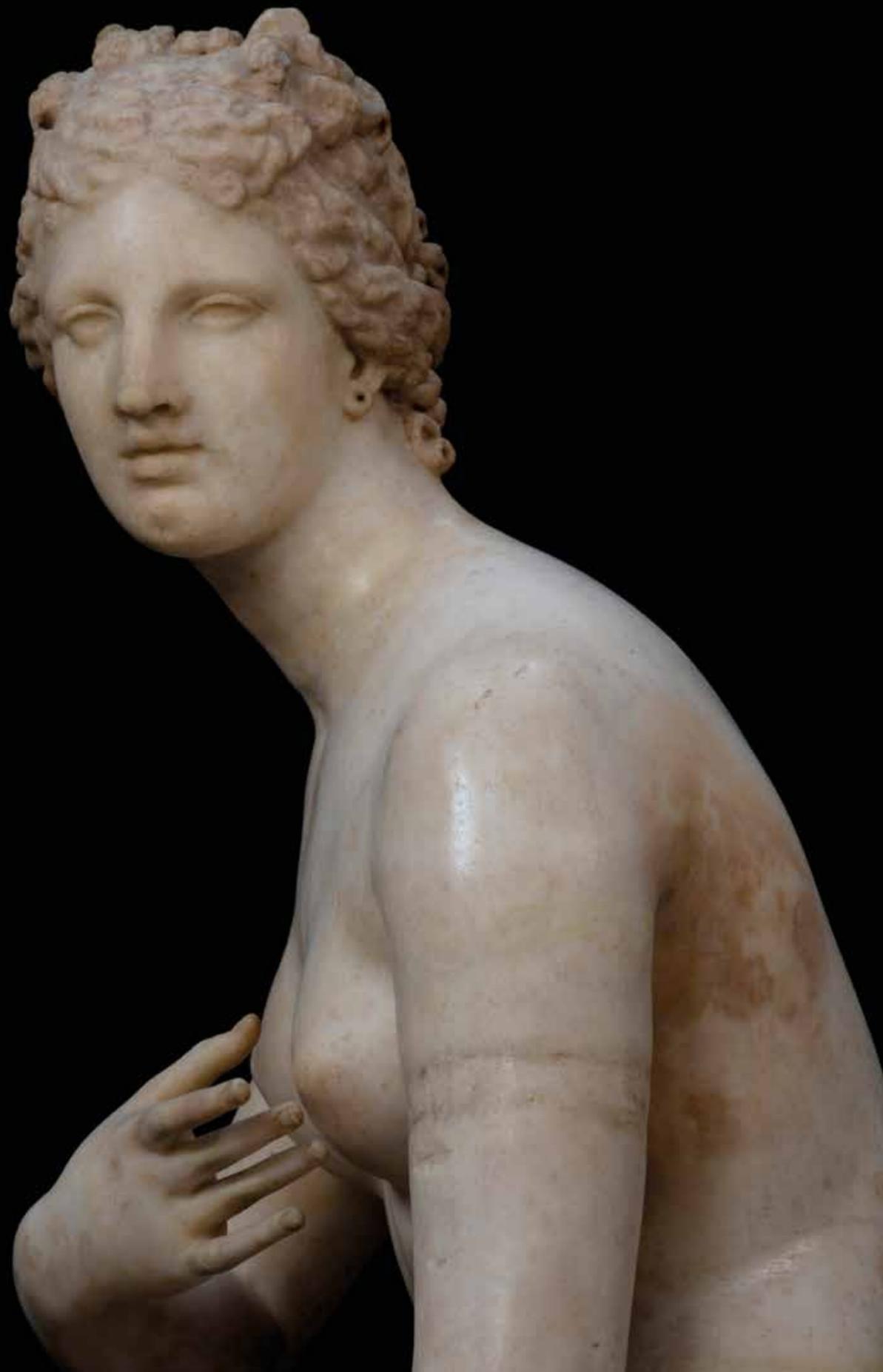
Opere

62 IL GABINETTO DEGLI UOMINI ILLUSTRI

64 Luigi Lanzi, Giuseppe Bencivenni Pelli e le erme del Gabinetto degli Uomini Illustri
Alessandro Muscillo

Opere

117 Fonti bibliografiche



La *Venere dei Medici* ritorna regina degli Uffizi

Statuaria classica e Uffizi costituiscono da sempre un binomio imprescindibile. Senza la prima, infatti, il museo che oggi conosciamo molto probabilmente non sarebbe mai nato. Furono proprio i marmi antichi, raccolti con metodo e grandi spese da Cosimo I, le prime opere d'arte in assoluto ad essere accolte nel complesso vasariano appena ultimato. E si deve al figlio di Cosimo, Ferdinando, la geniale intuizione di destinare il corridoio orientale del secondo piano degli Uffizi a serraglio di sculture. Quegli splendidi marmi, fino ad allora ammassati quasi alla rinfusa nella Sala delle Nicchie di Palazzo Pitti, trovarono così, negli anni ottanta e novanta del XVI secolo, una dimora degna della loro fama. Gli spazi dilatati e completamente immersi nella luce naturale del corridoio si prestavano a godere pienamente della bellezza di quell'esercito di marmo, in un raccoglimento favorito dal fatto che alle finestre i vetri piombati erano costituiti da decine di migliaia di "rulli" veneziani, paragonabili agli odierni fondi di bottiglia: un sistema robusto ma di trasparenza quasi nulla. L'attenzione non era dunque distratta dagli affacci panoramici sulla città, ma convogliava tutta sulle opere.

Fu questo il 'seme' dal quale è poi nata la Galleria degli Uffizi. Senza la scultura classica il Bello non avrebbe forse mai varcato le soglie del fabbricato vasariano e, ancora per lungo tempo, a prevalere sarebbe stata la sua originaria destinazione amministrativa e burocratica. Questa mostra vuole dunque essere, in primo luogo, un necessario e doveroso tributo a questo retaggio dal quale è nato il museo per antonomasia dell'era moderna. A questo dovere, però, se ne associano altri. In primo luogo, quello di restituire alla piena godibilità del pubblico, il simbolo e il vanto delle collezioni medicee: la *Venere dei Medici*. Certo, quello che è stato l'oggetto del desiderio di generazioni di visitatori è oggi, come da oltre tre secoli, il fulcro della Tribuna e, dunque, visibile a tutti, ma, come è ben noto, le esigenze conservative del pregiato pavimento marmoreo, costringono ad ammirare questo capolavoro da alcuni metri di distanza. Infatti, dal momento dell'enorme attenzione mondiale suscitata dall'alluvione del 4 novembre 1966 e dell'arrivo del turismo di massa negli anni immediatamente successivi (con un incremento esponenziale dei visitatori negli anni 1968-1972), l'accesso a quello stretto spazio rettangolare è stato progressivamente limitato e poi interdetto, per ragioni di tutela delle opere d'arte e per il sovraffollamento. La Tribuna, da fulcro e "tempio" della collezione, era diventata un luogo di passaggio poco congruo alla contemplazione dell'arte. Per questo motivo, la Tribuna è stata chiusa al transito e dopo il restauro del 2009-2012, si può ammirare solo attraverso le tre porte, di fatto diventate finestre con vetri di sbarramento. Le opere pittoriche ritenute significative vennero distribuite in altre sale e sostituite con altre considerate meno importanti, che contribuiscono comunque a creare un effetto decorativo memore dei fasti originari. I capolavori scultorei vennero invece lasciati in loco, anche se questo li ha purtroppo condannati a una visione da lontano, da cartolina.

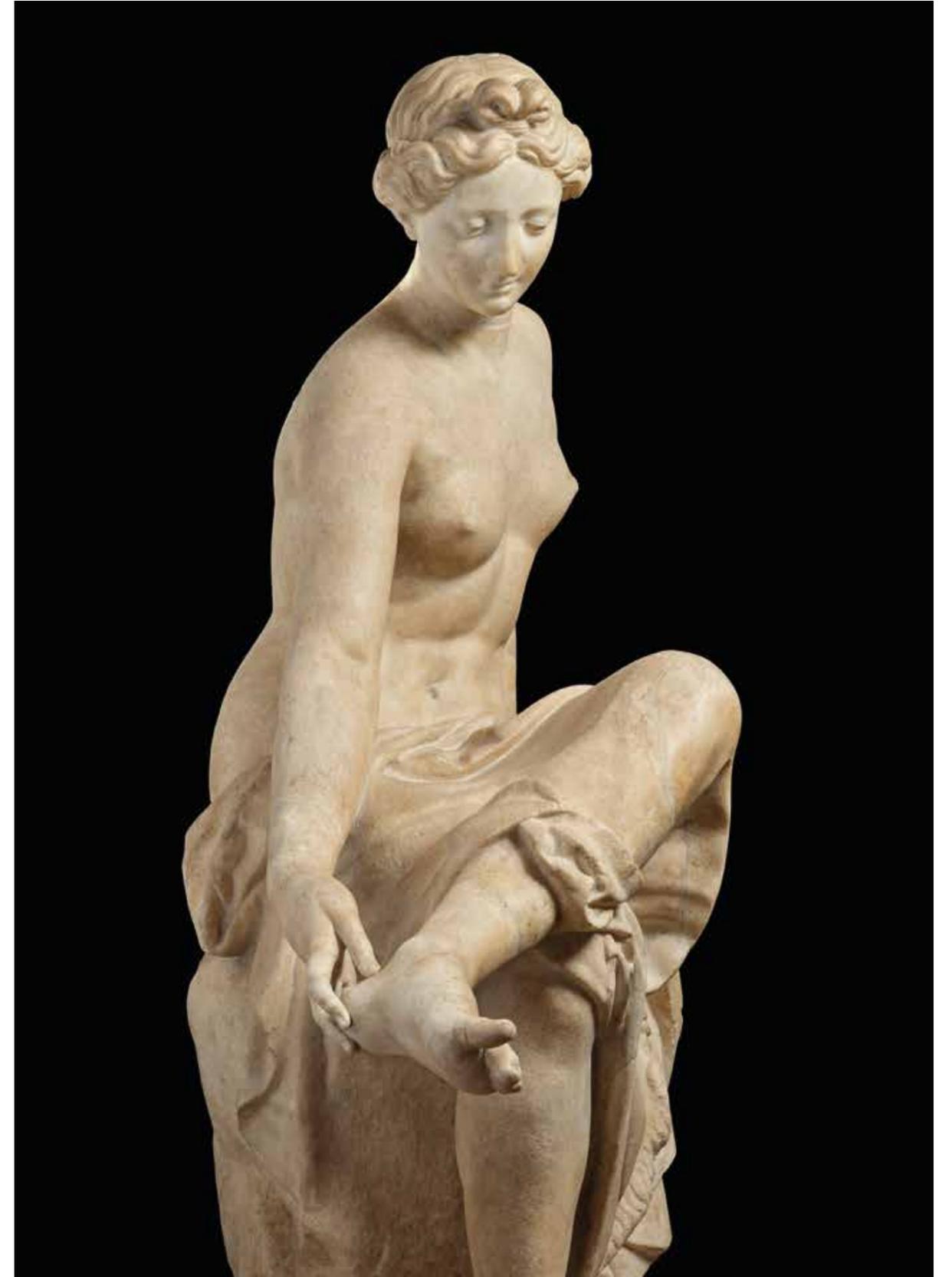
Adesso, almeno per qualche mese, gli ospiti della nostra Galleria potranno nuovamente provare l'emozione che fu dei protagonisti del *Grand Tour* settecentesco e, come loro, potranno girare intorno alla *Venere* e ai suoi celeberrimi compagni di Tribuna, così da poter finalmente comprendere le ragioni della fama universale di cui queste opere godettero per secoli.

Se a queste considerazioni, aggiungiamo l'eccezionale opportunità scientifica offerta dalla possibilità di ricomporre gruppi statuari antichi con opere di Galleria che, nell'allestimento storico, si trovano in punti diversi del museo, credo che non vi siano dubbi sul fatto che questa esposizione possa definirsi non solo necessaria, ma anche profondamente innovativa nella storia espositiva degli Uffizi. Infatti le statue – alle quali è sempre stato legato il destino della Galleria – dopo secoli tornano ad essere le protagoniste e, come è stato un tempo, sarà la *Venere dei Medici* a recuperare quel ruolo di Regina indiscussa della Galleria che un'altra *Venere*, quella del Botticelli, le ha ormai definitivamente sottratto nell'immaginario del pubblico contemporaneo.

Eike D. Schmidt
Direttore delle Gallerie degli Uffizi

Il gruppo dell'“Invito alla danza”





Il gruppo del supplizio di Marsia



3.

Statua dello Scita, cd. Arrotino

Il secolo d.C.

Marmo docimeno*; alt. cm 105

Firenze, Le Gallerie degli Uffizi, Gli Uffizi, inv. 1914, n. 230

L'opera è quasi interamente antica. Sono frutto di un restauro moderno: la punta del naso, il pollice della mano destra e, fatta eccezione per l'indice, tutte le dita della mano sinistra, il polso destro, parte della lama, alcuni lembi del panneggio lungo il lato destro, piccole parti del margine della base. Appaiono scheggiati il sopracciglio destro e il mento. La superficie del marmo è stata ampiamente lucidata, senza tuttavia compromettere la resa del modellato e dei dettagli, come i ciuffi della barba e dei baffi e i minuti tratti delle sopracciglia.

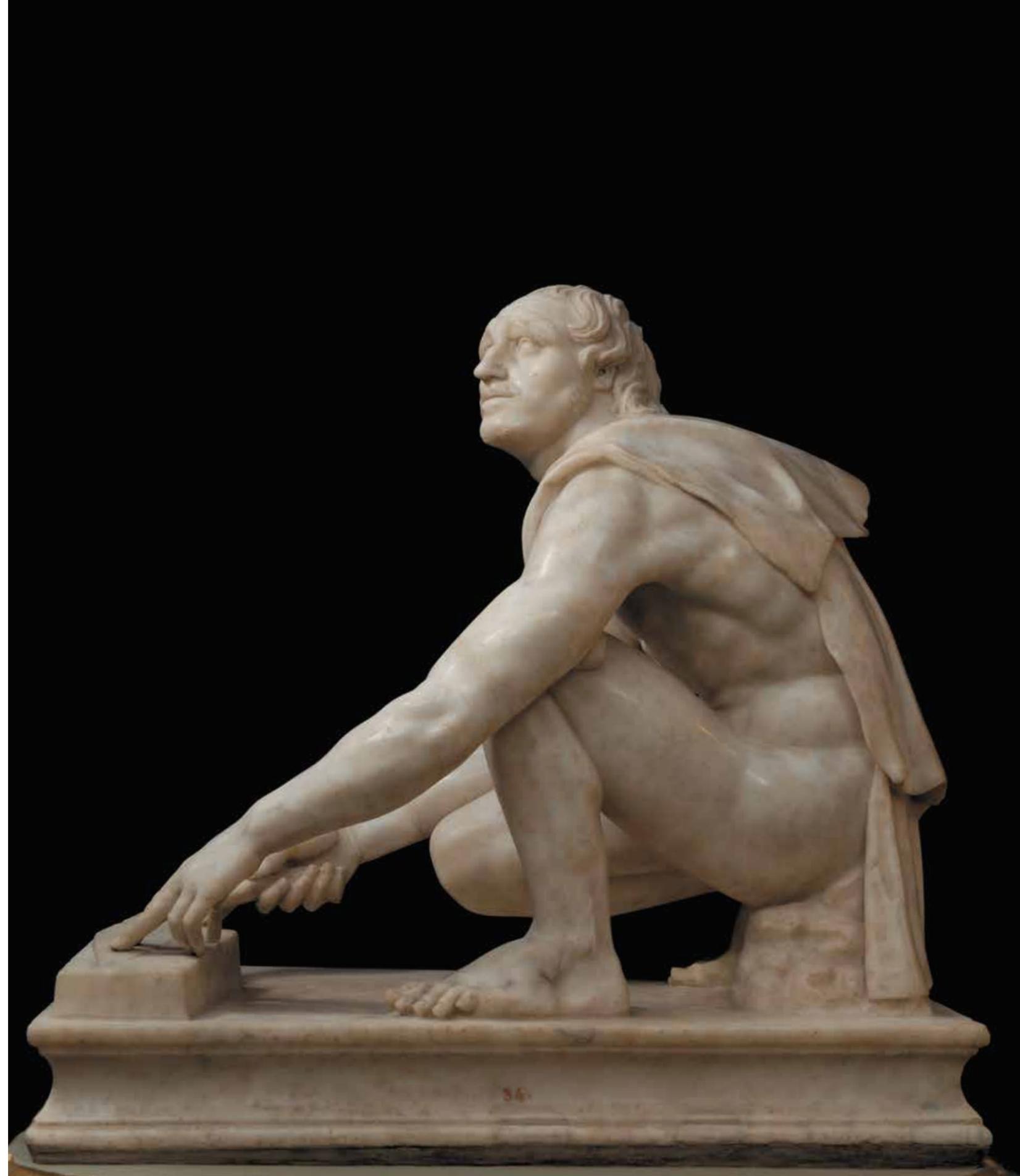
L'opera raffigura un uomo accovacciato davanti alla cote, intento ad affilare la lama di un coltello. La figura è nuda, vestita solo di un mantello di pelle grezza che, gettato sulla spalla sinistra, ricade lungo la schiena. Sul piede destro, flesso, gravita il peso del corpo, mentre il sinistro poggia saldamente per terra, conferendo stabilità alla figura. Le braccia sono allungate verso la cote; la mano destra stringe il manico del coltello, mentre le dita della mano sinistra premono sulla lama, sfregandola contro la pietra, nell'atto proprio dell'arrotatura. L'uomo, con una torsione del collo, volge la testa in alto a sinistra verso Marsia, ormai legato all'albero in attesa della punizione divina. La muscolatura dello Scita, accentuata dalla posa contratta, è descritta minuziosamente attraverso la resa nodosa della schiena e la rilevatura dei tendini e delle venature degli arti.

La testa è spigolosa e la fronte, schiacciata, risulta ampia per l'incipiente calvizie. Questa, segnata da tre profondi solchi, si corruga volgendo la testa verso il sileno e, insieme alle sopracciglia fortemente arcuate, conferisce un'espressione patetica al volto. Gli zigomi prominenti e la bocca, larga e dalle labbra carnose, rivelano l'origine barbara del soggetto. Gli occhi sono infossati e la pupilla è appena incavata. Con precisione è resa la caruncola lacrimale, leggermente scavata e dalla forma triangolare. Le sopracciglia, al pari della peluria dei baffi e della barba, sono rese mediante brevi e sottili tratti incisi. La chioma è infine composta da ciocche lunghe e incolte che, a partire dalla nuca, aderiscono alla calotta cranica e terminano in punte ricurve.

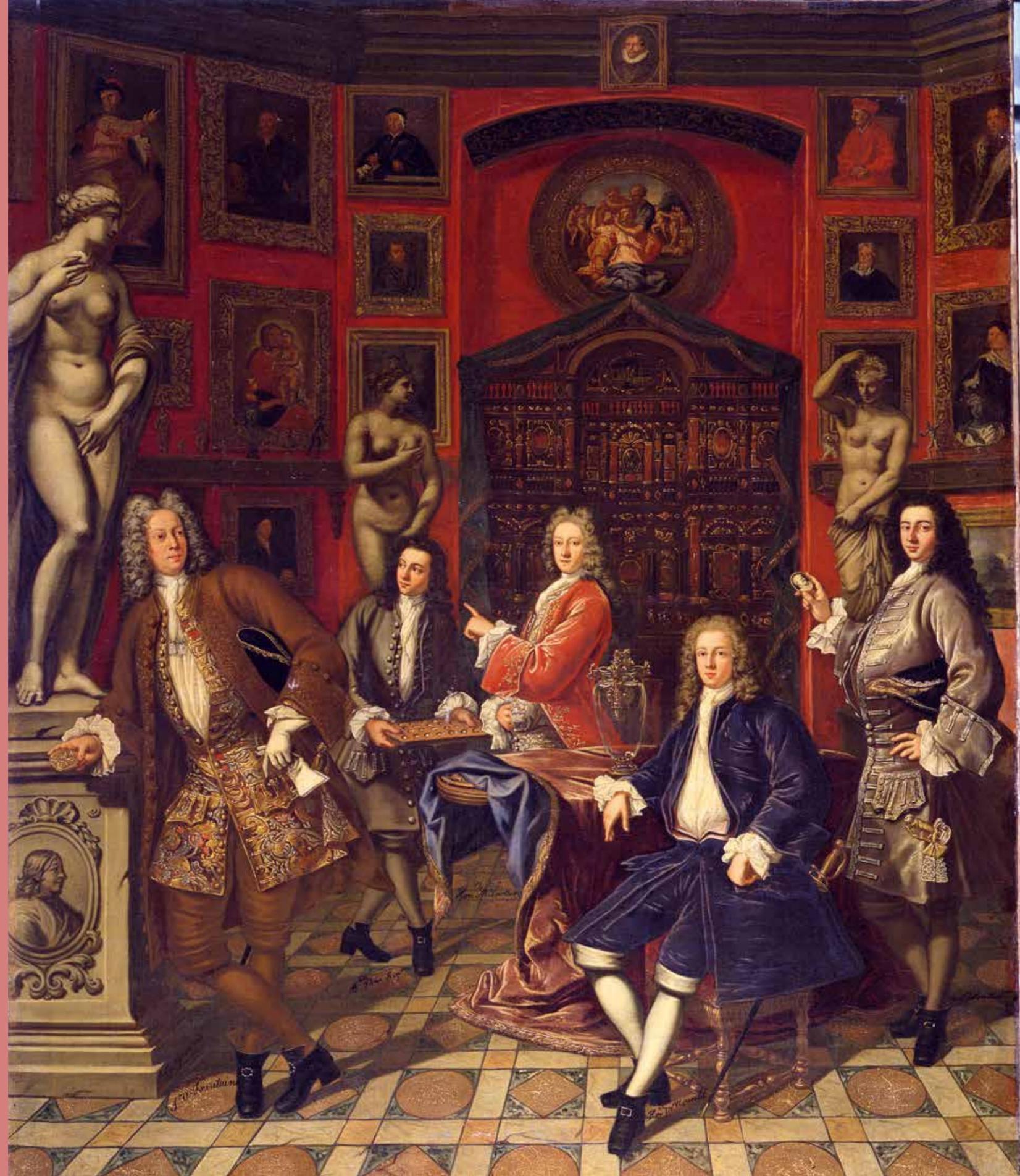
La scultura, dotata di un sostegno al di sotto del gluteo sinistro, poggia su un'ampia base modanata dalla forma rettangolare.

Sebbene non sia noto il luogo esatto di ritrovamento, è ormai considerata pressoché certa la provenienza urbana dell'opera (Mansuelli 1958, p. 84). Il Bartoli la dice rinvenuta alle pendici del Pincio, durante gli scavi di fondazione di Palazzo Mignanelli (Bartoli 1790, p. 102), ma la notizia – forse fuorviata dall'acquisto da parte della nobile famiglia – è da considerarsi incorretta in quanto appare già citata in documenti più antichi (Bartsch 1813, n. 206). Nella storia collezionistica, l'*Arrotino* compare per la prima volta nell'inventario dei beni di Agostino Chigi redatto nel 1520, dove è descritto tra le opere che arredavano la Sala delle Prospettive, ovvero il salone principale del piano nobile della Villa della Farnesina alla Lungara (inv. Chigi 1520, c. 18r; Bartolini 1992, p. 31; Barbieri 2023, pp. 111-140). A questa collocazione potrebbe riferirsi l'Aldovrandi quando la dice erroneamente in proprietà di Niccolò Guisa "dove sta ora il Duca di Melfi" (Aldovrandi 1556, p. 114). A partire dal 1561 è registrata tra i beni di Paolantonio Soderini (Riccomini 1995, p. 281). L'opera, divenuta ormai celebre, fu ardentemente desiderata da Cosimo I che, tramite il Vasari, nel 1566 ne trattò invano il prezzo (Gaye 1839-1840, III, p. 240). Passata successivamente in proprietà alla famiglia Mignanelli (Bartoli 1790, p. 102), fu infine acquistata da Francesco I o da Ferdinando I de' Medici (Bencivenni Pelli 1779, II, pp. 49-50). La statua, collocata nella "cammara verso il Popolo" (GR, 779, 226), rimase a villa Medici sino al 1677, quando, insieme alla *Venere* e ai *Lottatori*, fu portata a Firenze (Bencivenni Pelli 1779, I, p. 291). A questo momento risalgono i restauri di Ercole Ferrata che ne integrò le dita e alcuni lembi del mantello, mancanti nel disegno di M. Heemskerck (Bencivenni Pelli 1779, I, p. 291; Sandrart 1675-1679, II, p. 86). A partire dal 1680 l'opera è ricordata presso gli Uffizi (Bencivenni Pelli 1779, I, p. 291) e nel 1688 risulta esposta nella Tribuna del Buontalenti (Baldinucci 1688, II, p. 497; inv. Uffizi 1704, n. 2135), la sala che raccoglieva le opere più preziose della collezione medicea e tappa obbligatoria per i viaggiatori del *Grand Tour*. Nel 1784 è oggetto di nuovi restauri operati dal Carradori, di cui tuttavia non è nota l'entità (AG, F.XVII.1784.a.38).

* Attanasio et alii 2015, pp. 74-89.



La Tribuna di Cosimo III



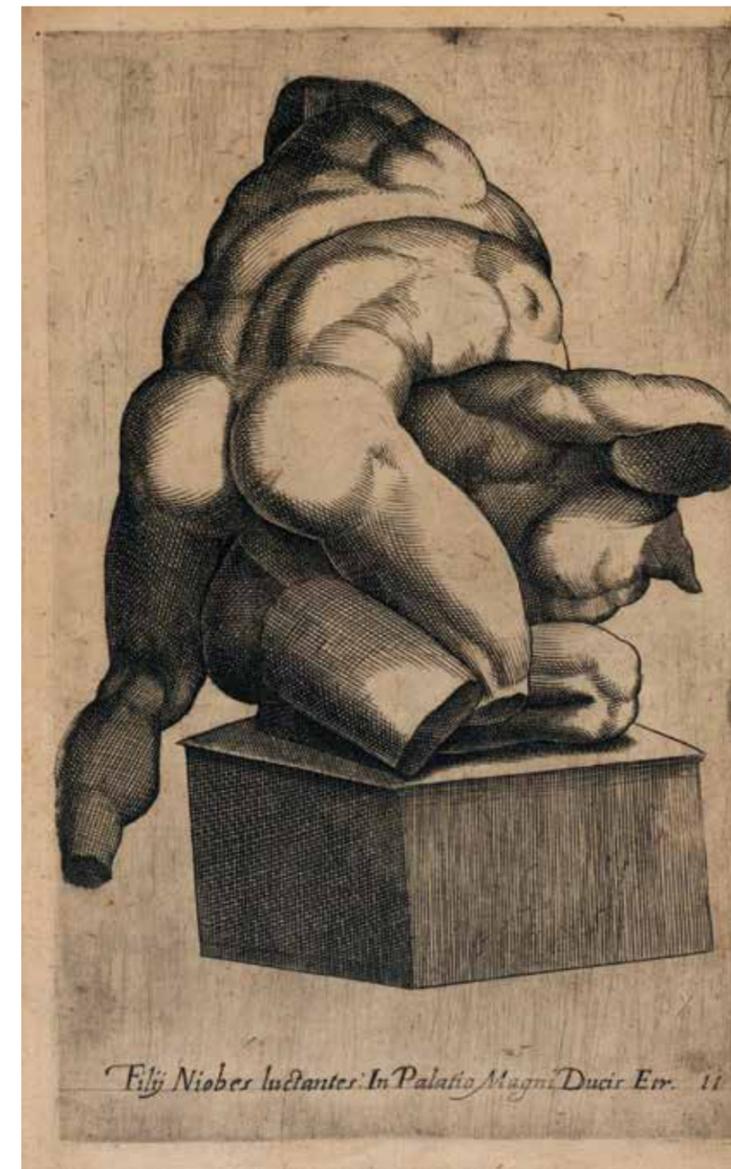


Fig. 1 - Giovanni Battista de' Cavalleriis, *Gruppo dei Lottatori*, incisione da *Antiquarum statuarum Urbis Romae, liber tertius et quartus*, Romae 1594, tav. 11

Dall'effigie si evince che al lottatore superiore mancava la testa, il braccio destro alzato, la gamba sinistra a partire dal ginocchio e il piede destro; nella figura sottostante mancava il capo, il braccio sinistro, gran parte della gamba sinistra compreso il piede. La prima testimonianza nota dell'opera completa di integrazioni risale al 1638, quando il Perrier realizzò l'incisione mostrando i Lottatori risarciti di arti e teste, e ormai riconosciuti come estranei al gruppo dei *Niobidi*. Le fonti documentali ricordano, successivamente, solo altri due interventi di restauro: uno nel 1677, in occasione del trasferimento dei *Lottatori* a Firenze, realizzato da Ercole Ferrata (Bencivelli Pelli 1779, p. 68), e un altro eseguito dopo poco più di un secolo, nel 1784, da Francesco Carradori (AG, XVII, 38). Nella valutazione delle integrazioni la critica si è variamente espressa a proposito dell'antichità di arti e teste. Per quanto riguarda gli arti, il Gori non ne accetta l'origine moderna ma, anzi, considera antico tutto il gruppo; L. Lanzi ha ritenuto moderni "un braccio del vinto stretto dalla mano del vincitore", mentre G.B. Zannoni pensa sia moderno solo il pugno del lottatore superiore; H. Dütschke valuta nello stesso modo il braccio sinistro e probabilmente pure la gamba sinistra dell'atleta inferiore, mentre di quello superiore ritiene di restauro il piede destro, la gamba sinistra e le braccia; W. Amelung considera moderni pressoché tutti gli arti superiori delle due figure, e così pure il Bulle. Il Mansuelli, d'altra parte, dà per moderno solo il braccio destro del lottatore superiore. Posizioni diverse sono state prese dagli studiosi anche nella valutazione delle teste, caratterizzate da un ovale poco allungato e da una chioma folta e gonfia. A. Fabroni le ritiene entrambe moderne; H. Dütschke non ne rifiuta l'antichità, ma sottolinea l'affinità stilistica con le teste dei *Niobidi*; sulla stessa linea è anche B. Graef (Graef 1894, pp. 119-122) che, convinto dell'antichità dei due pezzi, li attribuisce però alle figure dei *Niobidi* e considera che la testa del *Niobide* su roccia (inv. 1914, n. 306) sia invece la testa originale del lottatore inferiore. G.B. Zannoni, invece, considera antica e pertinente solo la testa del lottatore inferiore; sull'antichità di entrambe concordano W. Amelung e H. Bulle, ma ne evidenziano la mancata pertinenza ai *Lottatori*; G.A. Mansuelli, da parte sua, concorda nel ritenere moderna la sola testa superiore. Tutt'altra posizione è quella tenuta da W. Geominy, che ritiene il capo del lottatore inferiore antico e pertinente, dal quale dipenderebbe la testa del *Niobide* su roccia menzionato poco sopra; al contrario, C. Gasparri, giudica antica la testa dell'atleta inferiore che però reputa una replica di quella del *Niobide*, mentre quella del lottatore soprastante ne sarebbe una copia moderna.



La *Venere* per tutto l'Ottocento non conobbe interventi che andarono al di là della normale manutenzione e anche il secolo seguente non fu segnato da particolari traumi e, con l'eccezione del trasferimento alla villa di Poggio a Caiano nel 1940 per preservarla dai rischi di danni bellici, la *Venere* lascerà la Tribuna solo in concomitanza di una mostra per il bicentenario dell'Indipendenza americana tenutasi a Washington nei mesi a cavallo fra il 1975 e il 1976.

A più riprese, nel corso dell'intero XVIII secolo, i viaggiatori del *Grand Tour* e antiquari come Alessandro Maffei (1704), Jonathan Richardson (1728), il barone di Montesquieu (1728-29), Johann Georg Keyssler (1740), Johann Wincklemann (1764) hanno ricordato la doratura aurea dei capelli della *Venere dei Medici* (cfr. Boschung 2007, p. 173). Curiosamente questa particolarità sembra essere dimenticata dai visitatori del XIX secolo a causa, forse, di una sempre maggiore difficoltà nel riconoscere un rivestimento aureo che sembrava essersi definitivamente perduto. Alcuni indizi potrebbero far pensare ad una rimozione volontaria e premeditata dei resti di rivestimento a foglia d'oro, un 'derestauero' tutt'altro che anomalo nella temperie culturale neoclassica (cfr. Bourgeois, Jockey 2005, p. 264) e che potrebbe aver avuto luogo in occasione del già ricordato intervento del 1816.

La sistematicità con la quale fu realizzata questa operazione di rimozione del rivestimento aureo è dimostrata dal fatto che anche attente ispezioni autoptiche recentemente effettuate sulla statua, come quella di Christiane Vorster nel 2000 (Vorster 2001, p. 405), non avevano consentito di riconoscere alcun resto dell'antica doratura. Solo l'occasione offerta dai restauri effettuati sulla scultura nel 2013-14 ha permesso di recuperare sulla sommità del capo della *Venere*, dunque nel punto più difficilmente raggiungibile dalle mani dei restauratori, estesi resti di doratura e della preparazione in bolo rosso (Baraldi *et alii* 2012, pp. 249-255). Nella statuaria di periodo tardo ellenistico l'uso di una superficie preparatoria di questo colore è sinora attestato in un solo caso da Delo (Bourgeois, Jockey 2005, p. 294), località dove sembra invece preferita una preparazione di colore giallo (Bourgeois, Jockey 2010, p. 230) che offriva l'indubbio vantaggio di non turbare l'unità cromatica della statua in caso di caduta della foglia aurea.

La scultura fiorentina può rientrare a buon diritto nel novero delle statue di epoca tardo ellenistica e imperiale nelle quali il ricorso a un rivestimento a foglia aurea (cfr. Østergaard 2010, pp. 94-97) rispondeva a un'esigenza mimetica e realistica, dal momento che riflette uno specifico attributo della dea riconosciutogli sin dall'età arcaica. Come attesta Ibcio di Reggio sul finire del VI secolo a.C. nel suo encomio a Policrate (*P. Oxy.* 1790), Afrodite si distingue infatti dalla "bionda" (*xanthe*) Elena per la sua chioma, effettivamente aurea (*chrysoètheiran*). Il legame fra la dea e il prezioso metallo, del resto, non venne meno neppure nei secoli seguenti finendo col cristallizzarsi in quell'immagine di *Aurea Venus* destinata a immensa fortuna nella letteratura latina (cfr., ad esempio, Verg. *Aen.* X, 16-17; Ov. *Met.* X, 277). Il rivestimento dei capelli coesisteva poi con una cromia estesa alla figura e agli amorini sul delfino. L'esistenza di un uso del colore nella finitura della statua è infatti stata provata da un'indagine a riflettografia infrarossa a 850nm (VIL = Visible induced luminescence) che ha recuperato chiare tracce di blu egiziano nell'onda sotto il delfino. A prescindere da alcuni minimali resti di cinabro all'interno delle labbra, null'altro è stato però possibile identificare delle antiche cromie della *Venere*. Questo risultato dovrà essere interpretato anche come conseguenza del sistematico lavoro di lisciatura e levigatura delle superfici del corpo della dea, che ha comportato una perdita pressoché totale dell'epidermide originaria. Solo nel punto in cui i polpacci delle gambe si avvicinano sin quasi a toccarsi, in una ristretta area di fatto inaccessibile, è ancora possibile individuare una minima parte della superficie originaria, distinta da quella attuale da un marcato gradino di quasi un millimetro di spessore.

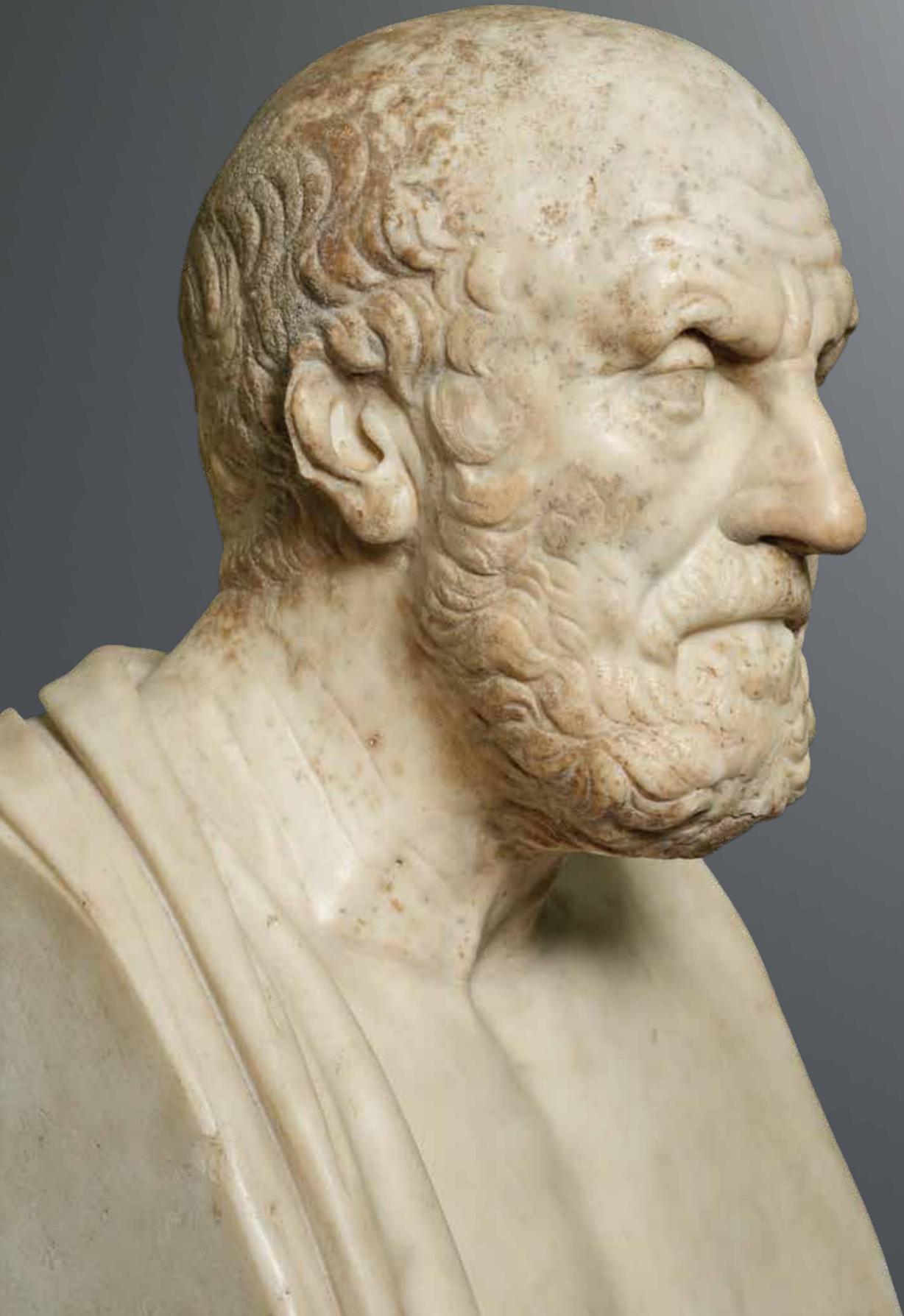
Le innegabili affinità nel modo di rendere la capigliatura, già più volte ravvisate (Vorster 2001, p. 403; Schröder 2004, p. 271), fra la *Venere* fiorentina e la testa della cd. *Ariadne*, una testa di *Venere* rinvenuta nel carico del relitto di Mahdia e databile agli ultimi anni del II secolo a.C. (Prittowitz, Gaffron 1998, pp. 55-57, tavv. 19-20), consentono di riconoscere con ragionevole certezza nel celebre marmo della Tribuna l'opera di un raffinato atelier neo attico attivo sul finire del periodo ellenistico.

Fabrizio Paolucci

Bibliografia: Mansuelli 1958, pp. 69-74, n. 45 (con bibl. precedente); Bieber 1961, p. 20, figg. 28, 30-31; Brinkerhoff 1978, pp. 30, 45; Vierneisel-Schlörb 1979, pp. 335, 347 nota 71; Haskell, Penny 1981, pp. 325-327, n. 88; Neumer, Pfau 1982, pp. 183-191; Delivourias *et alii* 1984, p. 53, n. 419; Ridgway 1990, pp. 354-356; Smith 1991, p. 80, fig. 100; Moreno 1994, p. 733, n. 1167; Mitchell, Havelock 1995, p. 76; Cittadini 1997, pp. 56, 59, 68-77; Schreurs 2000, pp. 254-255, fig. 117, p. 477, n. 533; Stemmer 2001, pp. 109-111, nn. G 3-G 5; Vorster 2001; Schröder 2004, pp. 271-273; Boschung 2007; Cecchi, Gasparri 2009, pp. 74-75, n. 64; Boschung 2011, pp. 232-237; Paolucci 2014a.

Il Gabinetto degli Uomini Illustri





Se in età romana, complice la crescente diffusione dello Stoicismo, le riproduzioni dell'immagine del filosofo dovevano essere particolarmente diffuse – al punto da suscitare le puntate beffarde di Giovenale che, tra la fine del I secolo d.C. e l'inizio del secolo seguente, definisce "piene di gessi di Crisippo" (*Sat.* II, 4-5) le case dei viziosi ignoranti che vogliono farsi passare per colti –, la caratteristica proiezione in avanti della testa, ben individuabile in alcuni degli esemplari noti, induce a pensare all'originaria pertinenza a una statua seduta, come quella descritta da Cicerone, che ricorda "in Atene nel Ceramico una statua di Crisippo seduto con la mano protesa" (*De finibus*, I, 39), riconoscibile secondo alcuni nell'effigie del filosofo "nell'atto di contare con le dita" citata da Plinio come opera dello scultore Eubulides (*Nat. Hist.* XXXIV, 88. Si veda al riguardo Richter 1965, II, pp. 190-191). Assai prima della definitiva identificazione del volto del filosofo, Carlo Fea, commentando la *Storia delle arti del disegno* di Winckelmann, aveva colto l'analogia tra il passo ciceroniano e una statua virile seduta, al tempo di proprietà Borghese e oggi al Louvre (inv. Ma 80; Winckelmann 1784, p. 513, tav. XXIII), che riproduce un'iconografia nota anche da altre due repliche, una al Museo Nuovo Capitolino e l'altra al Museo di Cirene (rispettivamente, inv. 1635 e inv. 2003): tutte e tre le statue sono prive della testa. Già nel 1890 E. Gercke mise in rapporto quello che oggi è pacificamente riconosciuto come ritratto di *Crisippo* con l'esemplare del Louvre, e le ricostruzioni dell'archetipo, ottenute assemblando calchi e originali (cfr. Richter 1965, II, p. 193 e Papini 2005, p. 128 e nota 6), hanno evidenziato delle corrispondenze tra la testa e il corpo nell'impostazione del collo grinzoso. La stessa ridotta porzione di panneggio pertinente ad alcune repliche antiche della testa – quali un busto iscritto acefalo dalle pendici sud-orientali dell'Acropoli di Atene, gli esemplari del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 6127) e del British Museum (inv. 1836) e, infine, un bustino bronzeo rinvenuto nell'area del *Templum Pacis* (Roma, Museo dei Fori Imperiali, inv. FN 5) – ripropone un tracciato analogo a quanto si può osservare nella statua del Louvre, con pieghe dall'andamento obliquo in corrispondenza della spalla destra e quasi verticali dall'altra parte, ove formano in alto un caratteristico motivo "a forchetta" (Papini 2005, p. 128).

L'anziano filosofo sarebbe dunque stato raffigurato curvo in avanti, seduto su di un semplice seggio – fa eccezione la replica Capitolina, in cui la figura posa su di un sedile a spalliera ricurva –, avvolto senza troppa cura nel mantello da cui sbucano le gambe smagrite, mentre il braccio sinistro, piegato e portato verso il ventre, resta avvolto dalla stoffa e il destro fuoriesce a protendere la mano in un possibile gesto d'argomentazione, rivelando il petto nudo e avvizzito. La fragilità senile espressa dalla scultura trova un suggestivo riscontro nelle parole di Diogene Laerzio: "[Crisippo] Aveva un corpo piccolo, gracile, come si vede bene dalla sua statua nel Ceramico, che risulta quasi nascosta da quella equestre che le sta accanto" (Diog. Laert. VII, 182). In un espressivo contrasto con una debolezza fisica così esplicitamente esibita, la testa, còlta in un piccolo scatto verso destra, con il sopracciglio destro che si inarca a incresparsi la fronte sopra le orbite profondamente infossate, tradisce però l'energia con cui il vecchio sembra intenzionato a esporre il proprio pensiero rivolgendosi a un ipotetico interlocutore.

L'archetipo si ritiene generalmente elaborato nella seconda metà del III secolo a.C., poco dopo la morte del filosofo (si vedano ad esempio von den Hoff 1994, pp. 105-109 [datazione al 200 a.C. circa] e Zanker 1997, p. 114, didascalia alle figure 59-60 [datazione successiva al 204 a.C.]), pur non mancando proposte relative a una cronologia più bassa, entro la prima metà del II secolo a.C. (si veda ad esempio Schefold 1997, pp. 53, 254-255, 518).

È stato osservato come le repliche note del ritratto siano datate tra l'età tardo augustea e il III secolo d.C., con una particolare concentrazione in epoca giulio-claudia e in età flavia (Papini 2005, p. 125): la resa della capigliatura e della barba a fini incisioni di scalpello, unita all'uso mascherato del trapano, consente di annoverare ipoteticamente l'esemplare degli Uffizi tra i più antichi.

Alessandro Muscillo

Bibliografia: Mansuelli 1961, pp. 29-30, n. 14, con bibl. prec.; Richter 1965, II, p. 192, n. 7; A. Romualdi, in *I Mai Visti* 2001, pp. 30-31.



DIVINA SIMULACRA