

Presentazioni

La generosità alla quale ci hanno abituato gli Amici degli Uffizi – grazie alla sollecita e sensibile vicinanza della presidente Maria Vittoria Rimbotti, del consiglio e dei soci tutti alle necessità e ai progetti della Galleria – non poteva trovare miglior destinataria della terna di opere antiche, delle quali si è concluso felicemente il restauro con la direzione di Antonella Romualdi. A fianco della lieta sorpresa per la qualità vitale e fremente del Cinghiale, recuperata dall’armoniosa pulitura dei restauratori; e della doverosa ammirazione per il ritrovato plasticismo dell’Ercole “tipo Farnese”, non nascondo tuttavia la mia particolare soddisfazione per l’intervento sul Laocoonte di Baccio Bandinelli, che valorizza appieno lo straordinario gruppo marmoreo risalente al 1520-25. Il braccio destro del sacerdote, alzato insieme al viluppo serpentino, rammenta il contributo del Bandinelli al restauro d’integrazione del gruppo originale, che prese però strade diverse. Ma sono invenzioni sue soltanto i delicati rilievi con l’emblema di Clemente VII, così come l’illusionistica pergamena sulla parte frontale, spiegata ad accogliere iscrizioni di cui non resta traccia. Il nostro Laocoonte è specchio di una vicenda che attraversò come una tempesta l’arte del primo Cinquecento, quel ritrovamento sul Colle Oppio nel 1506 quasi troppo bello per essere vero, tanto che non molto tempo fa si è tentato – con una spericolata attribuzione-blitz – di assegnare addirittura a Michelangelo la paternità delle tre figure avvinghiate ai serpenti. Così potente è ancora, mezzo millennio dopo la scoperta, il fascino del Laocoonte: figurarsi quale doveva essere nella Roma di Giulio II. Nel palazzo dei Medici, dove approdò dopo battute di arresto e cambiamenti di destinatario, il gruppo rappresentava in sommo grado la continuità fra lo splendore di Roma imperiale e la magnificenza di Firenze medicea. Nel terzo corridoio degli Uffizi, provvede un coronamento sublime alla parata delle statue antiche e fa risonare della sua nota altissima la testata di Ponente, in consonanza con la straordinaria partitura urbana di là della vetrata: Palazzo Vecchio, il Duomo, Orsanmichele.

Cristina Acidini
Soprintendente per il Patrimonio Storico
Artistico ed Etnoantropologico e per il
Polo Museale della Città di Firenze

L'intuizione dell'antico

È difficile immaginare come un umanista potesse figurarsi una scultura antica fondandosi soltanto sulle descrizioni tramandate da Plinio. Eppure in una stagione in cui l’antico rappresentava un modello da ricreare nel presente (e financo nell’esistenza quotidiana) quei rendiconti dovevano dar luogo a sogni vividi. E la lettura, che delle pagine pliniane allora si faceva, era a tal segno concentrata e assorta da lasciar oggi presagire che quegli umanisti si siano fatti sovente un’idea precisa e fedele di tanti marmi celebrati e tuttavia ancora ignoti. Quando, nel gennaio del 1506, nei pressi della Domus Aurea presero ad affiorare le puntute emergenze d’un gruppo monumentale, Giuliano da Sangallo, ch’era lì presente, subito vi riconobbe le avvisaglie di quel Laocoonte che Plinio tanto lodava nelle sue pagine. Michelangelo, in quei giorni a Roma, fu chiamato di corsa; e di lì a poco fece tesoro della scoperta trascrivendo in uno dei suoi atleti nudi del Tondo Doni la postura del sacerdote troiano. Principiava la fortuna grande d’una scultura antica che tuttora séguita a essere emblema di pathos, di forza, di languori, di lirica accorata. Una quindicina d’anni più tardi Baccio Bandinelli avrebbe dato avvio alla replica imponente e maestosa che oggi si presenta restaurata, in un intervento che include anche la copia (stavolta antica) d’un altro marmo – l’Ercole del tipo Farnese – cui, parimenti, innumerevoli artefici dell’età moderna hanno attinto come fonte esemplare dell’eroe in riposo. L’operazione, generosamente sostenuta dall’Associazione Amici degli Uffizi, essendo volta al recupero dell’intera testata del terzo corridoio di Galleria, comprende anche il restauro del Cinghiale, opera – essa pure – fra le più rinomate delle collezioni medicee.

Antonio Natali
Direttore della Galleria degli Uffizi

Baccio Bandinelli
(Firenze 1493-1560)
Laocoonte
1520-25
Galleria degli Uffizi
Inventario Sculture, 1914, n. 284
Marmo di Carrara
altezza cm 213, base cm 120

Il monumentale gruppo del *Laocoonte* di Baccio Bandinelli (Firenze 1493-1560) è tratto dal marmo scoperto a Roma il 14 gennaio 1506 nella vigna di Felice de Fredis presso le Terme di Tito sul Colle Oppio che destò lo stupore e l’interesse dei contemporanei (“...Tutta Roma *die noctuque* concorre a quella casa che li pare el jubileo”). L’opera raffigura Laocoonte, sacerdote troiano, stretto coi suoi figli dai serpenti di mare inviati da Poseidone. Il marmo risultava mancante del braccio destro del sacerdote; dalla *Vita* di Baccio Bandinelli di Vasari è noto che questi realizzò un braccio in cera per ricostruire quello perduto, e se ne servì come modello per scolpire l’intero arto della copia del Laocoonte commissionatagli nel 1520 dalla corte pontificia per regalarla a Francesco I re di Francia. Smarrito il braccio in cera, da quello del gruppo oggi agli Uffizi è evidente che Baccio si ispirò a un criterio compositivo prevalentemente formale, piuttosto che alla ricerca di una verosimiglianza espressiva in accordo con le emozioni del sacerdote.

Baccio realizzò la copia utilizzando tre blocchi di marmo. Decorò la fronte del piedistallo con una naturalistica pergamena tesa che esibisce le tracce di una precedente piegatura, mentre ai lati ritrasse a rilievo l’emblema di Clemente VII: una sfera trasparente attraversata da un raggio di sole che brucia un albero al di là di quella, con il motto ‘Candor illaesus’. Sospeso l’incarico alla morte di papa Leone X, lo scultore riprese i lavori nel 1523 con l’elezione di papa Clemente VII (1523-1534), il Cardinale Giulio de’ Medici. Il gruppo nel 1525 era terminato; entusiasta del risultato, il papa preferì inviarlo a Firenze, a Palazzo Medici in via Larga, dove lo vide Vasari nella testata del secondo



cortile. Fu poi trasferito nel casino di San Marco, quindi entrò in Galleria con l’eredità del Cardinal Carlo, probabilmente nel 1671. Fu restaurato per i danni subiti nel 1762 durante l’incendio della Galleria.

Francesca de Luca

Arte romana
Cinghiale

I sec. d.C.

Galleria degli Uffizi

Inventario Sculture, 1914, n. 63

Marmo greco

altezza cm 95, largh. cm. 129

La cura meticolosa e l’ammirevole ostinazione con le quali fu restaurato quanto restava del Cinghiale dopo l’incendio del 1762 sono, di per sé, l’attestazione più evidente di quale fosse la fama goduta dall’opera. Già parte dell’arredo della Sala delle Nicchie a Palazzo Pitti, dove la vide Vasari nel 1568, la statua giunse in Galleria sul finire del XVI secolo e li fu esposta insieme alla scultura di un “villano in atto di ferirlo” che, stando alle notizie tramandateci da Pirro Ligorio, era stata rinvenuta insieme al Cinghiale nelle rovine di un edificio alle pendici dell’Esquilino. Nulla consente di affermare con certezza che la scultura del cacciatore, donata nel 1560 dal papa Pio IV a Cosimo I insieme al cinghiale e alle due figure



di molossi ora nel Vestibolo, facesse parte anche in origine di uno stesso gruppo. La perdita della figura del “villano”, distrutta nell’incendio che tanto danneggiò anche il Cinghiale, rende infatti indimostrabile questa ipotesi, anche se appare verosimile immaginare che la fiera fosse stata concepita per far parte di una complessa scena di caccia. In tal caso, sembra naturale pensare alla raffigurazione di uno dei miti più frequentemente riprodotti nell’arte greco-romana: lo scontro fra il cinghiale calidonio, inviato da Artemide per punire Oineus re di Kalydon, e il figlio di questi, Meleagro. L’animale, colto forse nell’attimo di fiutare l’arrivo del cacciatore, è descritto con un dettaglio che presuppone necessariamente un’accurata osservazione dal vero; l’inconsueta minuzia analitica con la quale sono resi particolari non immediatamente visibili, come i denti o i ciuffi dentro le orecchie, potrebbe inoltre essere indizio dell’esistenza di un archetipo bronzeo di periodo ellenistico (fine III-II secolo a.C.), di cui la scultura fiorentina sarebbe una replica di rara qualità e fedeltà riferibile al primo periodo imperiale.

Fabrizio Paolucci



Arte romana

Ercole tipo Farnese

I sec. d.C.

Galleria degli Uffizi

Inventario Sculture, 1914, n. 138

Marmo greco

altezza cm 151

Nel raffigurare Ercole lo scultore greco Lisippo innovò radicalmente la secolare iconografia dell’eroe, cogliendolo non nell’attimo del suo irresistibile trionfo contro l’avversario di turno, bensì in un atteggiamento di spossatezza e riflessione. Prostrato dallo sforzo di sorreggere la Terra, per ricevere in cambio i pomi delle Esperidi che stringe nella mano portata dietro la schiena, Ercole sembra meditare sul destino che lo attende al termine delle sue

dodici fatiche, ormai consapevole della propria forza e dei propri limiti. Non fu certo un caso quindi, che il modello lisippeo conobbe notevole fortuna nella copistica di età imperiale, in concomitanza con l’affermarsi di un nuovo ideale erculeo di matrice stoica, nel quale l’eroe peloponnesiaco era divenuto metafora della risolutezza morale del saggio nei confronti delle avversità. Il tipo scultoreo elaborato da Lisippo, detto Farnese dall’appartenenza a quella collezione di una delle migliori repliche, fu utilizzato, a partire dalla fine del II secolo d.C., persino come supporto di ritratti di imperatori, desiderosi di presentarsi agli occhi dei sudditi come sovrani filantropi prostrati dalla *cura imperii* (il peso del comando), esercitata per assicurare il benessere dell’umanità. Non è questo, però, il caso della statua fiorentina, conservata a Villa Medici a Roma sino al 1787, lontana sia dai volumi tumidi ed esasperati della muscolatura propri di molte repliche di età antonina sia dal gigantismo che caratterizza alcune di esse. Nell’insieme, la replica degli Uffizi sembra ripetere il modellato asciutto che doveva caratterizzare il perduto archetipo bronzeo risalente alla fine del IV secolo a.C., lasciando trasparire, nel volto pensoso e assorto la stanchezza spirituale del malinconico eroe immaginato da Lisippo.

Fabrizio Paolucci

Note di restauro

Fra le caratteristiche del gruppo del Laocoonte, Plinio il Vecchio ricorda quella di essere stato realizzato “*Ex uno lapide*”. “Fatto in un sol pezzo” potrebbe essere adottato anche come motto del presente restauro, la cui finalità è stata quella di restituire una piena leggibilità al Laocoonte degli Uffizi, frantumatosi in circa quaranta frammenti in seguito all’incendio del 12 agosto 1762 che causò il crollo del tetto di parte del corridoio di ponente. La superficie lapidea del gruppo scultoreo si presentava coperta da strati di polvere e di cera che, se da un lato



Baccio Bandinelli, *Laocoonte*, particolare durante e dopo il restauro

svolgevano una funzione mimetica celando le vecchie stuccature, dall’altro impedivano una corretta lettura dell’opera. Sono stati quindi eseguiti dettagliati rilievi grafici di tutte le fratture, delle ricomposizioni e delle integrazioni più importanti, fra le quali sono da annoverare il braccio destro del figlio minore, la testa e il braccio destro del figlio maggiore. La pulitura dell’opera è stata realizzata quasi interamente utilizzando l’apparecchiatura laser, procedimento che ha consentito la rimozione degli strati di cera difficilmente solubili e il mantenimento del sottilissimo strato di patina compenetrato nella superficie lapidea. Tutte le stuccature sono state realizzate utilizzando dello stucco cellulosico bianco, poi patinato all’acquarello nella delicata fase

dell’integrazione pittorica finalizzata alla restituzione di una superficie quanto più possibile omogenea.

Alberto Casciani

Il restauro del cinghiale, iniziato nel luglio 2008, ha permesso di individuare con un’accurata pulitura della superficie, numerose fratture parallele tra loro e integrazioni di varie dimensioni, la maggior parte delle quali attribuibili al grave danno subito dall’opera durante l’incendio del 1762. Per la prima volta è stato così possibile definire una dettagliata mappatura della superficie allo scopo di distinguere gli interventi di tipo integrativo dalle ricomposizioni di frammenti originali. Con la pulitura, inoltre, la superficie è stata liberata dai numerosi strati di cera ossidata che la ottudevano impedendone una corretta lettura e consentendo, al tempo stesso, di rilevare la presenza di una patinatura antica a diretto contatto del marmo. Il disordinato e caotico reticolato di fratture che interrompeva la continuità della superficie è stato pazientemente stuccato, per poi essere ritoccato a imitazione della cromia originale al fine di migliorarne la visione d’insieme.

Paola Rosa

La pulitura eseguita sulla scultura dell’Ercole Farnese è stata condotta in maniera graduale e differenziata, in considerazione delle diverse tipologie di alterazioni cromatiche dovute ai depositi coerenti presenti sulla superficie. La prima fase di intervento, realizzato mediante l’uso di tamponi di acqua deionizzata ed essenza di trementina, ha evidenziato le numerose stuccature eseguite in precedenti interventi. Queste avevano in gran parte perso la loro funzionalità, oltre ad aver virato di colore, rendendo necessario un sistematico intervento di rimozione meccanica a bisturi. Dopo aver eseguito una dettagliata mappatura delle fratture e dei tasselli di integrazione, si è proceduto all’esecuzione di nuove stuccature con malta a base di polvere di marmo e pigmenti naturali.

Giovanna Boni

Terzo corridoio
19 ottobre 2009

Direttore della Galleria degli Uffizi
Antonio Natali

Direttore del Dipartimento di Antichità Classiche
Fabrizio Paolucci

Direttore del Dipartimento di pittura del Cinque e del Seicento
Francesca de Luca

Direzione dei restauri
Francesca de Luca
Antonio Natali
Antonella Romualdi

Restauratori
Giovanna Boni
Alberto Casciani (Meridiana Restauri)
Paola Rosa

Diagnostica
Susanna Bracci, Istituto Conservazione e Valorizzazione Beni Culturali-CNR
Marcello Picollo, Istituto Fisica Applicata ‘Nello Carrara’-CNR

Grafici del Laocoonte
Emiliano Vatteroni

Documentazione fotografica
Maria Brunori
Antonio Quattrone

Allestimento
Antonio Godoli

Coordinamento tecnico
Antonio Russo

Movimentazione opere
Arteria
Marco Fiorilli, Michele Murrone,
Danilo Pesci, Demetrio Sorace,
con Ivana Panti

Ufficio stampa
Davis & Franceschini



CONSIGLIO DIRETTIVO
BOARD OF DIRECTORS

Presidente
Chairman
Maria Vittoria Rimbotti

Vice Presidente
Vice President
Emanuele Guerra

Consiglieri
Board Members
Luciano Berti
Giovanni Gentile
Michele Gremigni
Fabrizio Guidi Bruscoli
Antonio Natali
Elisabetta Puccioni
Gianpaolo Targetti

Tesoriere
Treasurer
Gianpaolo Bonechi

Segretario Generale
Secretary
Patrizia Asproni

COLLEGIO SINDACALE
BOARD OF AUDITORS

Presidente
Chairman
Enrico Fazzini

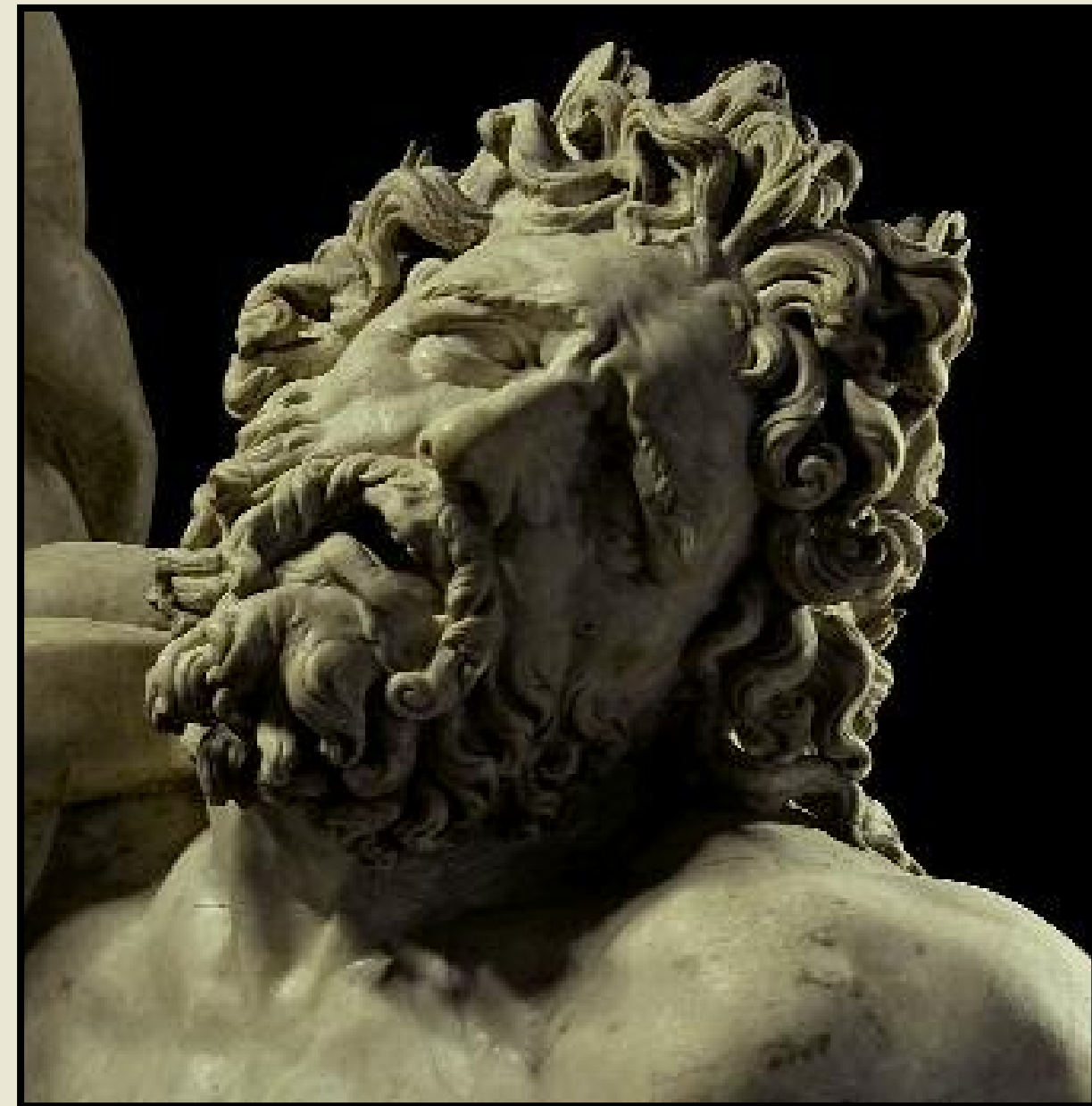
Francesco Corsi
Corrado Galli

Gli Uffizi. Studi e Ricerche
I pieghevoli. 40

Direttore
Antonio Natali

Redazione
Valentina Conticelli, Giovanna Giusti,
Antonio Godoli, Francesca de Luca,
Antonio Natali, Fabrizio Paolucci,
Angelo Tartuferi

Segreteria
Marino Marini, Patrizia Tarchi,
Rita Toma, Barbara Vaggelli



Design Centro Di

Il restauro è stato reso possibile grazie al generoso finanziamento dell’Associazione Amici degli Uffizi e Friends of the Uffizi Gallery Inc.

Il “Pieghevole” è dovuto alla Associazione Amici degli Uffizi

Gli Uffizi

L’antico e la riscoperta dell’ellenismo
L’Ercole, il Cinghiale, il Laocoonte