

MITTEILUNGEN  
DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS  
RÖMISCHE ABTEILUNG



MITTEILUNGEN  
DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS  
RÖMISCHE ABTEILUNG  
Band 113, 2007

BULLETTINO  
DELL'ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO  
SEZIONE ROMANA  
Volume 113, 2007

SCHNELL † STEINER

Es gelten die Zitierregeln nach  
Archäologischer Anzeiger 1997, Seiten 611—628,  
vgl. auch [www.dainst.org](http://www.dainst.org)  
Weitere Abkürzungen am Ende des jeweiligen Artikels.

Sono vigenti le regole di citazione pubblicate in  
Archäologischer Anzeiger 1997, pagine 611—628,  
cf. anche [www.dainst.org](http://www.dainst.org)  
Altre abbreviazioni alla fine del rispettivo articolo.

Wissenschaftlicher Beirat:

Geza Alföldy (Heidelberg), Franz Alto Bauer (München), Martin Bentz (Bonn),  
Elisabeth Fentress (Rom), Carlo Gasparri (Rom), Juliette de la Genière (Neuilly/Seine),  
Pietro Giovanni Guzzo (Pompeji), Tonio Hölscher (Heidelberg), Paolo Liverani (Florenz),  
Valentin Kockel (Augsburg), Fausto Zevi (Rom)

Copyright 2007 by Verlag Schnell & Steiner  
ISBN 978-37954-2020-8  
ISSN 0342-1287  
Alle Rechte vorbehalten  
Satz, Bild, Prepress: Klaus E. Werner  
Belichtung und Druck: Schnell & Steiner  
Printed in Germany · Imprimé en Allemagne  
Printed on fade resistant and archival quality paper (pH 7 TCF)

## VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUFSÄTZE

*Altenhöfer, Erich:*

Die Cella des Dioskurentempels in Cori . . . . . 373–397

*Attanasio, Donato s. Palombi*

*Beste, Heinz-Jürgen; Becker, Frank; Spigo, Umberto:*

Studio e rilievo sull'anfiteatro romano di Catania.

Rapporto preliminare sul rilievo archeologico – Recente campagna di indagini. . . . . 595–613

*Becker, Frank s. Beste*

*Bielfeldt, Ruth:*

Der Liber-Tempel in Pompeji in Sant' Abbondio.

Oskisches Vorstadtheiligtum und kaiserzeitliches Kultlokal . . . . . 317–371

*Biella, Maria Cristina:*

Idee tirreniche e sperimentazioni adriatiche.

Note sugli impasti excisi al di là degli Appennini. . . . . 209–215

*Bitterer, Tobias s. Freyberger*

*Cappuccini, Luca:*

I kyathoi etruschi di Santa Teresa di Gavorrano e il ceramista dei Paiθina. . . . . 217–240

*Diebner, Sylvia:*

Landstädtische Sepulkraldenkmäler aus Picenum. . . . . 95–145

*Ertel, Christine s. Freyberger*

*Franken, Norbert:*

Rückkehr aus dem Schattenreich.

Zu einem etruskischen Todesdämon in Berlin. . . . . 241–246

*Freyberger, Klaus Stefan; Ertel, Christine; Lipps, Johannes; Bitterer, Tobias:*

Neue Forschungen zur Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum.

Ein Vorbericht – Die Säulenkapitelle der Basilica – Die Orientalenstatuen . . . . . 493–552

*Geominy, Wilfred:*

Meter Theon in Rom. . . . . 35–67

<i>Guzzo, Pier Giovanni:</i> Annibale al Lacinio .....	267–276
<i>Heinemann, Alexander:</i> Die vorletzte Ruhe. Topographisches zur Bestattung der Iulia Domna .....	615–620
<i>von Hesberg, Henner:</i> Die Statuengruppe im Tempel der Dioskuren von Cori. Bemerkungen zum Aufstellungskontext von Kultbildern in spätrepublikanischer Zeit .....	443–461
<i>Jastrzębowska, Elżbieta:</i> Niobe da Roma a Nieborów .....	485–492
<i>Junker, Klaus:</i> Die Porträts des Pompeius Magnus und die mimetische Option .....	69–94
<i>Palombi, Domenico; Leone, Anna:</i> Il gruppo statuario dei Dioscuri dal tempio del foro di Cori. Con un'appendice di <i>Attanasio, Donato</i> : Analisi chimico-fisica e provenienza del marmo del gruppo dei Dioscuri .....	399–442
<i>Leone, Anna s. Palombi</i>	
<i>Leotta, Maria Cristina:</i> Un ritratto di Pompeo Magno in una matrice di ceramica ellenistica a rilievo .....	463–470
<i>Lipps, Johannes; Töpfer, Kai:</i> Neues zum Grabbau des Marcus Paccius Marcellus im Kloster von San Guglielmo al Goletto .....	571–594
<i>Lipps, Johannes s. auch Freyberger</i>	
<i>Mazzei, Paola:</i> Una nuova epigrafe da San Cosimato in Mica Aurea. Traiano restaura la Naumachia di Augusto? .....	147–173
<i>Monaco, Maria Chiara:</i> Ancora sull'«Alessandro morente» della Galleria degli Uffizi .....	175–206

<i>Naso, Alessandro:</i> Klinai lignee intarsiate dalla Ionia all'Europa centrale . . . . .	9–34
<i>Paris, Rita; Pettinau, Barbara:</i> Dalla scenografia alla decorazione. La statua di Niobe nella Villa dei Quintili sulla Via Appia . . . . .	471–483
<i>Pettinau, Barbara s. Paris</i>	
<i>Rodríguez Gutiérrez, Oliva:</i> Le cornici del frontescena del teatro romano di Tusculum. Un complesso recuperato. . . . .	553–569
<i>Sclafani, Marina:</i> Zeus Soter, Eracle, Leukathea e tre «sortes» dall'antica Himera. . . . .	247–265
<i>Spigo, Umberto s. Beste</i>	
<i>Töpfer, Kai s. Lipps</i>	
<i>Wolf, Markus:</i> Der Tempel von Sant' Abbondio in Pompeji. Bauaufnahme und Architektur . . . . .	277–316
Verstorbene Mitglieder. . . . .	621
Veranstaltungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 2006–2007 . . . . .	622
Redaktionelle Hinweise – Norme redazionali . . . . .	624





*Maria Chiara Monaco*

## Ancora sull'«Alessandro morente» della Galleria degli Uffizi

La testa del cosiddetto Alessandro morente, collocata esattamente dove già era nel Settecento, nel canto della crociera all'inizio del Corridoio di Levante, in genere poco o nulla considerata dagli odierni visitatori, ha goduto in passato di un'enorme fama perché a lungo ritenuta l'unico ritratto del dinasta macedone<sup>1</sup>. La scultura (figg. 1–4), in marmo insulare<sup>2</sup> bianco, conservata fino a metà del collo e probabilmente già pertinente ad una statua di dimensioni superiori al naturale, raffigura un giovane dai tratti idealizzati e dalle lunghe chiome scomposte<sup>3</sup>. Nel volto, dall'ovale decisamente allungato, la fronte è corrugata, le sopracciglia sono aggrottate, gli occhi infossati e la bocca, ben delineata ma piuttosto piccola e socchiusa, lascia intravedere la chiostra superiore dei denti. La forte torsione del collo, lo sguardo rivolto al cielo, le labbra dischiuse conferiscono all'immagine un'apparenza altamente drammatica e patetica. Ad attestare la fama ed al contempo l'immediato impatto della frammentaria testa sull'arte cinquecentesca valgono le entusiastiche parole che, sullo scorcio del XVI secolo, Paolo Lomazzo gli dedicò: «... et il grande scoltore Lisippo, il quale fra gli altri scolpì, maggiore assai del naturale, Alessandro Macedone ferito, di cui ora si trovano solamente alcune reliquie (...). In questa statova egli espresse con singolar magistero la gran concavità degli occhi, la quadratura del naso e di tutti gli altri membri con somma armonia e consonanza tra di loro, le quali quadrature hanno poi imitato i moderni Polidoro, Michelangelo e Raffaello, per abbellire la nostra maniera moderna al pari della antica. E ciò con grandissimo giudizio, poscia che (...) la testa particolarmente è stimata dagli'intendenti dell'arte la più rara et artificiosa che ora si trovi al mondo.»<sup>4</sup>.

Il mio più sentito grazie ad Antonella Romualdi: senza la sua disponibilità, i suoi consigli e la sua pazienza questo articolo, frutto di una vecchia ricerca, non sarebbe mai stato pubblicato. Grazie anche a Vincenzo Saladino e Gabriella Capecchi che hanno avuto la pazienza di rileggere il manoscritto fornendomi preziosi suggerimenti.

<sup>1</sup> Firenze, Uffizi, inv. n. 338; Dütschke III (1878) 225 s. n. 515; A. Emerson, *AJPh* 4, 1883, 204–207; W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* (1897) 95 s. n. 151; M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque I–II* (1897) 435 s.; F. Koepp, *Alexander der Große* (1899) 71; S. Reinach, *Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées* (1903) tav. 230; C. Picard, *La Sculpture antique II* (1928) 174; Lippold, *Plastik* 363 n. 9; G. Q. Giglioli, *Arte greca I–II* (1955) 885 s.; Mansuelli, *Uffizi I* 94–96 n. 62; Bieber, *Sculpture* 119 s.; V. Saladino, *Firenze. Gli Uffizi, Sculture antiche* (1983) 74 n. 32; Jaeggi – Schmid, *Lagunillas* 34; M. C. Monaco in: *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530* (1996) 142 s. n. 35; V. Saladino in: *Magnificenza alla corte dei Medici* (1997) 315 s.; A. Natali – A. Romualdi – M. C. Monaco, *Riflessioni sull'Alessandro morente, Gli Uffizi. Studi e ricerche. I pieghevoli* 33 (2007) passim. Per il posizionamento settecentesco della scultura si vedano, tra gli altri: P. Bocci, *AnnPisa* 24, 1994, 401–404. 433 tavv. 96. 98. 116.

<sup>2</sup> Mansuelli o. c. (nota 1) lo definisce pario.

<sup>3</sup> Altezza complessiva 72 cm; parte antica: 42 cm; altezza (mento/attaccatura dei capelli): 27 cm.

<sup>4</sup> G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura I* (1590) 43.



Stando a Plutarco<sup>5</sup> Lisippo, l'unico scultore cui era stato concesso il diritto di ritrarre il condottiero, lo avrebbe raffigurato con una possente chioma e con gli occhi rivolti al cielo<sup>6</sup>. Non solo. Perché a partire dall'età tardo rinascimentale, l'antiquaria, proprio in considerazione della resa estremamente drammatica del monumento, di frequente inteso come una sorta di «*exemplum doloris*», cercò di mettere l'opera, allora ritenuta di mano di Lisippo, in diretto collegamento con altrettanti precisi momenti dell'esistenza del dinasta macedone tramandati dalle fonti letterarie<sup>7</sup>. In tal senso, per limitarci a riportare solo alcuni esempi, essa fu intesa come la raffigurazione degli ultimi attimi di vita del condottiero che, troppo stremato per parlare, si limitava a sollevare il capo e lasciava che i suoi soldati gli baciassero le mani<sup>8</sup>; fu messa in relazione al suo stato di debolezza in conseguenza delle ferite riportate nella battaglia contro gli Ossidraci<sup>9</sup>; fu riferita al suo desiderio di conquistare nuovi mondi<sup>10</sup> o piuttosto al pericolo che

<sup>5</sup> Plut. Alessandro 2, 2; 4, 1.

<sup>6</sup> In proposito: R. Leimbach, AA 1979, 213–220.

<sup>7</sup> Per un'analisi comparativa delle fonti storiche relative alla vita di Alessandro: N. G. L. Hammond, *Sources for Alexander the Great. An analysis of Plutarch's «Life» and Arrian's «Anabasis Alexandrou»* (1993) passim.

<sup>8</sup> Così U. Aldovrandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono* (1562) 205, probabilmente in base a Arri. an. 7, 26. Ancora per tale esegesi: G. A. Bonnard (ed.), *Gibbon's Journey from Geneva to Rome. His Journal from 20 April to 2 October 1764* (1961) 170. Per un approccio storico: A. B. Bosworth, *CIQ* 21, 1971, 112–136; E. N. Borza Reames – J. Zimmerman, *AncW* 31, 2000, 22–30.

<sup>9</sup> G. Bianchi, *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze* (1759) 134, in base a Plut. Alessandro 63; Arr. an. 6, 9.



fig. 1-4 «Alessandro morente», Galleria degli Uffizi, Firenze

aveva corso per essersi immerso nelle gelide acque del fiume Cidno<sup>11</sup>. La sua fama, ancora solida nella prima metà del XVIII secolo<sup>12</sup>, cominciò a declinare solo a partire dal 1779, allorquando, durante gli scavi intrapresi a Tivoli nella Villa cosiddetta dei Pisoni dal cav. Don José Nicolas de Azara, ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, si rinvenne, unitamente a numerosi altri ritratti, un'erma di Alessandro Magno recante l'iscrizione con il nome ed il patronimico del condottiero<sup>13</sup>. Fu Carlo Fea per primo che, dopo la scoperta dell'erma, nell'edizione della Storia del disegno presso gli antichi di Johann J. Winckelmann, edita a sua cura, insinuò il dubbio che i supposti ritratti di Alessandro celebrati dal padre dell'archeologia (la testa fiorentina, l'esemplare del Museo Capitolino<sup>14</sup>, la frammentaria scultura già di proprietà di Cristina di

<sup>10</sup> J. Addison, *Remarks on several parts of Italy & c. in the years 1701, 1702, 1703* (1705) 413.

<sup>11</sup> G. Pelli-Bencivenni, *Saggio storico sulla reale Galleria di Firenze I* (1779) 141. Per un panorama delle diverse ipotesi si confrontino anche G. Bianchi, *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze* (1759) 134-136; Pelli-Bencivenni o. c. 141; T. Smollett, *Travels through France and Italy* (1779) 235, lettera 28; L. Lanzi, *La Real Galleria di Firenze accresciuta ed ordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana* (1782) 85-89.

<sup>12</sup> Si vedano in proposito le entusiastiche descrizioni dei viaggiatori e le guide della Galleria. Senza pretese di completezza: A. A. Pons (ed.), *Comte de Caylus 1714/1715 Voyage d'Italie* (1914) 314; C. Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin* (1758) 221; F. Zacchioli, *Description de la Galerie Royale de Florence* (1783) 67.

<sup>13</sup> Sull'erma: B. Cacciotti in: B. Palma Venetucci (ed.), *Le Erme Tiburtine e gli scavi del Settecento* (1992) 187-190.

<sup>14</sup> In proposito: Stuart Jones, *Mus. Cap.* 341 s. n. 3 (Helios); I. Romeo, *Xenia Antiqua* 7, 1998, 203-211.

Svezia<sup>15</sup>) fossero piuttosto da espungere<sup>16</sup>. Da allora si sono susseguiti studi ed analisi sull'immagine e duratura fortuna, non limitata al solo ellenismo, dei diversi ritratti del sovrano che per primo si fece rappresentare sbarbato e con la possente chioma contraddistinta dalla presenza dell'«anastolé». Dal momento che l'imponente storia moderna della testa, la sua fama cinquecentesca, le sue desunzioni, derivazioni e numerose repliche esulano dal nostro ambito di ricerca<sup>17</sup>, ci limiteremo qui, ripercorse le vicende collezionistiche del monumento, ad indagarne piuttosto gli aspetti archeologici e storico-artistici, avanzando al contempo qualche ipotesi in relazione alle numerose e complesse fasi dei restauri.

#### Da Roma a Firenze

La catena inventariale dell'«Alessandro morente» degli Uffizi è sicuramente ripercorribile almeno fino al 1676<sup>18</sup>. Diversamente, in precedenza, la sua presenza è con ogni probabilità desumibile da elenchi che pure non sono altrettanto dettagliati. Così nell'inv. del 1638 essa potrebbe risultare compresa tra le 52 teste e busti su sgabelloni mentre non abbiamo la certezza che l'inv. del 1597 eventualmente la ricordi tra le cinque teste di marmo maggiori del naturale alle quali si fa riferimento<sup>19</sup> al n°422. A complicare il quadro è la, già da altri sottolineata, versatilità della denominazione di «Alessandro» con la quale, tra il Cinquecento ed il Seicento, si intendevano gruppi o teste anche molto diverse tra loro<sup>20</sup>. Fermo restando tale difficoltà, in mancanza di precisi riferimenti reperibili dagli elenchi inventariali, indizi relativi alla sua presenza a Firenze si desumono piuttosto dalla considerazione delle due repliche in porfido attribuite alla bottega dei del Tadda e dalle notizie di alcuni probabili interventi di restauro.

<sup>15</sup> Al riguardo: Schwarzenberg, Alessandro 401 (per il calco dall'esemplare fiorentino). Per l'altro «Alessandro» di proprietà della sovrana, in realtà una testa di Achille da un gruppo pergameno con Pentesilea, ora a Madrid, si vedano anche A. Blanco, *Catalogo de la Escultura* (1957) 78 n. 110 E; S. F. Schröder, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid* (2004) 188–193 n. 132.

<sup>16</sup> C. Fea (ed.), J. J. Winckelmann. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi* (1783/84) 253 nota A.

<sup>17</sup> Al riguardo per il mito e le rappresentazioni di Alessandro in età medievale si confrontino soprattutto: L. J. Engels et al. (ed.), *Alexander the Great in the Middle Ages, Symposium Groningen 1977* (1978); V. M. Schmidt, *A Legend and its Image. The Aerial Flight of Alexander the Great in Medieval Art* (1995) passim; P. Boitani et al., *Alessandro nel medioevo occidentale* (1997). Per le desunzioni di età successiva, con particolare riferimento alla testa degli Uffizi: Schwarzenberg, Alessandro 398–405; R. W. Hartle in: *Ancient Macedonia III. Papers read at the Third Int. Symposium Thessaloniki 1977* (1983) 107–116; A. Cecchi – A. Natali – C. Sisi in: *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530* (1996) 26; M. C. Monaco in: *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530* (1996) 142 s. n. 35; E. Schwarzenberg in: N. Χατζηνικολάου (ed.), *Ο Μέγας Αλέξανδρος στην Ευρωπαϊκή Τέχνη* (1997) 112–121; T. Noll, *Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst* (2005) passim.

<sup>18</sup> Inv. 1914: n. 338; Inv. 1881: n. 365; Inv. 1825: n. 204; Inv. 1784: n. 205; Inv. 1769: n. 114 (facciata del Corridoio di Levante); Inv. 1753: n. 124 (ibid.); Inv. 1704: n. 126 (ibid.); Inv. 1677 (ms. del Cinelli nel canto della crociera); Inv. 1676: n. 44 (ms. 78 Biblioteca Uffizi).

<sup>19</sup> In proposito: F. Curti, *Xenia* 16, 1988, 115–124, in particolare 121.

<sup>20</sup> In questo senso: V. Saladino in: *Magnificenza alla corte dei Medici* (1997) 316.

<sup>21</sup> G. Capecci, *BdA* 60, 1975, 175 s.; G. Giusti et al. (ed.), *Le statue della Loggia della Signoria a Firenze. Capolavori restaurati* (2002) 45–51.

Tali operazioni, sulle quali avremo modo di tornare oltre con maggior agio, verranno ora intese esclusivamente in quanto indicatori, più o meno probabili, anche se problematici, del suo arrivo in città. In particolare, recentemente, si sono riferite al Pasquino proveniente da vigna Velli<sup>21</sup>, già a Firenze nel 1569, una serie di testimonianze che in precedenza erano state, almeno in parte, collegate alla nostra immagine. In rapporto ad esso andrebbero probabilmente intesi, nel maggio del 1585, l'offerta a Francesco I di «una testa antica di marmo, d'Alessandro, bellissima, propria d'un torso che ha Sua Altezza, al quale ha fatto fare una testa moderna»<sup>22</sup>, come pure, nel dicembre 1595, lo spostamento di un Alessandro da Palazzo Pitti alla costituenda Galleria e la sua consegna a Giovanni da Bologna perché lo ponesse su una statua<sup>23</sup>. Come è stato sottolineato<sup>24</sup>, tale restauro sembra muovere in senso opposto rispetto a quanto ci si aspetterebbe per la testa dell'«Alessandro morente» che, stando ad indicazioni datate a partire dal 29 luglio 1586, risultava già completata da Giovanni Battista Caccini con un pesante busto loricato<sup>25</sup>. E proprio tale attestazione costituirebbe forse la più antica, sicura, testimonianza della presenza della frammentaria scultura a Firenze. C'è da chiedersi se un'ulteriore conferma del suo arrivo in città, intorno a quegli anni, non sia da ravvisarsi nella già menzionata e ben nota replica cinquecentesca eseguita in porfido. Infatti la copia dell'Opificio delle Pietre Dure<sup>26</sup> (fig. 5) (dalla quale deriverebbe il disegno del Volpato)<sup>27</sup> se, come pare, fosse effettivamente da attribuirsi alla mano di Francesco Ferrucci del Tadda<sup>28</sup>, andrebbe con ogni probabilità datata entro il 1585, anno della sua morte. L'immagine, di dimensioni uguali a quelle dell'originale e rispondente all'esegesi di Alessandro morente, si caratterizza per la forte inclinazione della testa e, con l'eccezione di un mantello poggiato sulla spalla destra, è nuda. In quanto tale è probabile che essa sia stata eseguita prima del completamento cacciniano (1586)<sup>29</sup>. Diversamente, la copia eseguita in controparte, probabilmente dal nipote Matteo Ferrucci del Tadda, ora al Museo

<sup>22</sup> P. Barocchi – G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il cardinale Ferdinando* (1993) 269 n. 300; Saladino o. c. (nota 20) 315 s.

<sup>23</sup> ASE, f. 187 n. 14; M. Müntz, *Les Collections d'Antiques formées par le Médicis au XVIe siècle* (1895) 28 n. 1; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità III* (1992) 122.

<sup>24</sup> Saladino o. c. (nota 20) 316.

<sup>25</sup> In proposito si veda *infra* nota 82.

<sup>26</sup> Firenze, Opificio delle Pietre Dure. Da Poggio Imperiale, dove è segnalata a partire dal 1624: Schwarzenberg, *Alessandro 400 s.* n. 27 a; A. Pampaloni Martelli, in: U. Baldini (ed.), *Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze* (1978) 273 n. 3; G. Capecchi – L. Lepore – V. Saladino, *La Villa del Poggio Imperiale* (1979) 75; F. Haskell – N. Penny, *L'antico nella storia del gusto* (1984) 169; D. Di Castro Moscati, *Apollo* 126, 247; E. Schwarzenberg in: N. Χατζηνικολάου (ed.), *Ο Μέγας Αλέξανδρος στην Ευρωπαϊκή Τέχνη* (1997) 112–121; P. Barocchi – G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica II. Il Cardinale Carlo, Maria Maddalena, Don Lorenzo, Ferdinando II, Vittoria della Rovere 1621–1666* (2005) 28.

<sup>27</sup> Schwarzenberg o. c. (nota 17) 138 s.

<sup>28</sup> In questo senso: Schwarzenberg, *Alessandro 400 s.*; Di Castro Moscati o. c. (nota 26) 247; S. Bellesi, *Paragone Arte* 47, 1996, 147 (con qualche dubbio in mancanza di specifici riferimenti documentari); *Dizionario Biografico degli Italiani* 47 (1997) 237 s. v. Ferrucci Francesco (S. Bellesi).

<sup>29</sup> Proprio questo particolare sembrerebbe escludere l'eventualità, pure avanzata (Di Castro Moscati o. c. [nota 26] 247), stando alla quale la replica sarebbe stata eseguita dopo la morte dello scultore, quando la bottega era sotto la direzione del figlio Romolo.

del Bargello (fig. 6)<sup>30</sup>, di qualità decisamente inferiore e di dimensioni ridotte, è inserita in una replica in alabastro della corazza del Caccini. L'esemplare che, per le sue peculiarità stilistiche, risulta molto vicino al busto di Cosimo II de' Medici a Palazzo Pitti<sup>31</sup>, sarebbe stato quindi realizzato dopo l'intervento del Caccini del 1586, probabilmente entro il primo ventennio del secolo successivo. Un'ulteriore replica in porfido dell'Alessandro morente, di ottima qualità, alla fine del XIX secolo fu segnalata in Scozia, ad Hamilton Palace (Lanarkshire)<sup>32</sup>. Dato il soggetto prescelto e soprattutto la rarità del materiale utilizzato è da chiedersi se anche essa non sia da attribuirsi alla stessa bottega dei del Tadda e se non possa eventualmente identificarsi con



fig. 5 «Alessandro morente», replica moderna in porfido, Museo dell'Opificio delle Pietre dure, Firenze

uno dei tre esemplari, dalla collocazione attualmente ignota, che, nel corso del Settecento, risulta attestato al Poggio Imperiale. Questa copia, già esposta in Galleria<sup>33</sup>, sarebbe poi passata al Poggio e da lì si sarebbe nuovamente mossa in un momento posteriore, ma tuttora imprecisato<sup>34</sup>. L'utilizzo del porfido, pietra di difficile reperibilità e dalla lunga e complessa lavorazione, in età romana di pressoché esclusiva pertinenza e committenza imperiale<sup>35</sup>, non stupisce se riferito all'immagine che, probabilmente da poco giunta in città, era ritenuta l'unica raffigurazione esistente di Alessandro Magno. Né, più in generale, è un caso che i Medici, desiderosi di affermare e di celebrare il carattere dinastico del loro potere, a partire dagli anni '60 del Cinquecento, nonostante le difficoltà di reperimento e di utilizzo, ne abbiano fatto largo uso. A Francesco del Tadda, che aveva da poco scoperto un nuovo procedimento per lavorarla e che, nella stessa pietra, aveva eseguito una serie di ovali destinati esclusivamente ai ritratti della famiglia granducale, sarebbero state con ogni probabilità commissionate anche due repliche dall'antico, entrambe altamente significative: l'Alessandro ed un Giulio Cesare allora noto come Cicerone<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> Firenze, Museo del Bargello, inv. n. 187. Proveniente da Poggio Imperiale, dove è attestata almeno dal 1691, vedi Schwarzenberg, *Alessandro* 400 s. nota 27 b; Capecchi – Lepore – Saladino o. c. (nota 26) 75; Di Castro Moscati o. c. (nota 26) 247. Per l'attribuzione a Matteo: S. Bellesi, *Paragone Arte* 47, 1996, 147.

<sup>31</sup> Bellesi o. c. (nota 30).

<sup>32</sup> A. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain* (1882) 300 n. 3; J. J. Bernoulli, *Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen* (1905) 92; Mansuelli, *Uffizi I* 95; Schwarzenberg, *Alessandro* 401 n. 27 c; Di Castro Moscati o. c. (nota 26) 247.

<sup>33</sup> Inv. 1704: n. 1229; Inv. 1753: n. 1386; Inv. 1769: n. 2274.

<sup>34</sup> G. Capecchi – L. Lepore – V. Saladino, *La Villa del Poggio Imperiale* (1979) 75.

<sup>35</sup> In proposito: R. Delbrück, *Antike Porphywerke* (1932) 13–29; L. Faedo in: *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana* (2000) 61–65; D. Del Bufalo, *Marmi colorati. Le pietre e l'architettura dall'An-*

Per contro, negli anni precedenti, le attestazioni relative alla presenza dell'«Alessandro» a Firenze risultano problematiche ed, anche in questo caso, esse sembrano riferirsi piuttosto al Pasquino da vigna Velli. A lungo si era ritenuto infatti di poter identificare la testa con l'Alessandro che, esposto nella Sala delle Nicchie<sup>37</sup>, è citato nel 1576 da Alessandro Pezzano, cronista di un'ambasceria veneta presso Francesco I<sup>38</sup>. In questo caso l'arrivo della scultura, o almeno la sua presenza a Palazzo Pitti, sembrava potersi circoscrivere agli anni compresi tra il 1576 e il 1568, quando, al contrario, la menzione non compare nella «Lista di anticaglie che sono nella Sala del Palazzo de' Pitti» in appendice della seconda edizione delle «Vite» del Vasari. Ad ulteriore, probabile, conferma nella breve descrizione della Sala delle Nicchie redatta dall'Aldovrandi<sup>39</sup> nel 1577 non si menzionano statue di Alessandro e l'unica corrispondenza possibile con l'elenco del Pezzano sembrerebbe scorgersi non con una testa, bensì con un «gladiator»<sup>40</sup>. In attesa che nuove attestazioni possano ampliare ed eventualmente tornare a modificare il quadro a disposizione, sembra dunque che i più antichi documenti relativi alla presenza del nostro frammento a Firenze, cronologicamente coerenti, siano la replica in porfido ora all'Opificio e l'attestazione relativa al restauro eseguito da Giovanni Battista Caccini nel luglio del 1586.



fig. 6 «Alessandro morente», replica moderna in porfido, Museo Nazionale del Bargello, Firenze

Dal momento che gli spostamenti e le modalità dell'arrivo dell'«Alessandro morente» in città tutt'ora permangono entro termini molto incerti, è forse più opportuno, volgersi ad esami-

tico al Barocco (2003) passim; C. Blanc-Riehl et al., *Porphyre. La pierre pourpre des Ptolémées à Bonaparte* (2003) passim.

<sup>36</sup> Delbrück o. c. (nota 35) 129; Schwarzenberg, *Alessandro* 400 n. 25; Di Castro Moscatti o. c. (nota 26) 247 fig. 16; *Dizionario Biografico degli Italiani* 47 (1997) 237 s. v. Ferrucci Francesco (S. Bellesi).

<sup>37</sup> Così, tra gli altri: M. Mosco, *Antichità Viva* 19, 1980, 6. Per l'allestimento di tale sala, importante premessa alle più importanti gallerie di sculture della seconda metà del Cinquecento, si vedano di recente: F. Farneti in: *Palazzo Pitti. La reggia rivelata* (2003) 111–123; V. Saladino in: *ibid.* 129–137. Più nello specifico per il suo apparato scultoreo: *ibid.* 638–651; E. Schwarzenberg in: *ibid.* 139–153.

<sup>38</sup> Mosco o. c. (nota 37) 12. 20; L. Baldini Giusti, *Antichità Viva* 19, 1980, 37; P. Barocchi – G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica I. Da Cosimo I a Cosimo II, 1540–1621* (2002) 255.

<sup>39</sup> Barocchi – Gaeta Bertelà o. c. (nota 38) 259–261.

<sup>40</sup> Saladino o. c. (nota 37) 131. 133.



fig. 7–9 Girolamo da Carpi, taccuino romano

nare le sue precedenti fasi di vita, quando l'incrocio di fonti diverse ne rivendicano con buon margine di sicurezza l'appartenenza alla collezione romana del Cardinale Pio da Carpi<sup>41</sup>. Nel secondo studio dell'abitazione del Cardinale, in Campo Marzio, intorno al 1550, è infatti descritta dall'Aldovrandi una «testa di Alessandro Magno, assai più grande del naturale, e in atto di uno che si muore»<sup>42</sup>. Troppo specifico il riferimento alle dimensioni ed al contempo netta l'esegesi,

<sup>41</sup> Per la collezione si vedano tra gli altri: P. G. Hübner, *Le statue di Roma I* (1912) 85 s.; C. Hülsen, *Römische Antikengärten des XVI. Jahrhunderts*, *Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse*, 1917, 43–84; M. C. Brown, *Our accustomed Discourse on the Antique: Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto. Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art* (1993) 194–196; L. Luschi, *BdA* 108, 1999, 57–70; F. Capanni, *Rodolfo Pio da Carpi. Diplomatico, cardinale, collezionista* (2001) 39–47; C. Gasparri in: M. Rossi – M. Ferretti – L. Giordano (ed.), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati, Atti del seminario internazionale di studi, Carpi 2002* (2004) 49–60. Per una sintesi biografica sul Cardinale: Capanni o.c. 39–47 (vedi supra).

<sup>42</sup> U. Aldovrandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi e case si veggono* (1562) 205.

<sup>43</sup> G. Pelli-Bencivenni, *Saggio istorico sulla reale Galleria di Firenze I* (1779) 139; A. Gotti, *Le Gallerie di Firenze* (1872) 61.

<sup>44</sup> N. W. Canedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi* (1976) tavv. 38 T 109; 44 T 161; 46 T 173; A. M. Riccomini, *Prospettiva* 67, 1992, 66–78 (per il giardino del Cardinale, 72 s.); G. Dauner, *Drawn Together. Two Albums of Renaissance Drawings by Girolamo da Carpi* (2005) 74 n. 23.



sulla scia delle interpretazioni di età successiva, per limitarsi ad ipotizzare una banale coincidenza. Tant'è che già il Pelli-Becivenni, esclusivamente in base all'indicazione dell'Aldovrandi, identificava la scultura della collezione Carpi con l'Alessandro della Galleria ed ipotizzava che, dopo la morte del Cardinale, essa fosse entrata in possesso di Cosimo I<sup>43</sup>. Non solo. Esattamente negli stessi anni, una testa, identica a quella fiorentina per fattezze, peculiarità fisiognomiche e stato di conservazione, fu disegnata per ben nove volte da Girolamo da Carpi nel suo taccuino romano (figg. 7–9)<sup>44</sup>. Anche considerando che dell'«Alessandro» della Galleria fino a pochi anni fa non erano note altre repliche è immediata conseguenza l'arguire che l'artista abbia avuto modo di vedere e documentare proprio tale statua presso l'abitazione del Cardinale, ormai da tempo residente a Roma. Di recente si è inoltre avanzata l'ipotesi che le immagini barbute di uomo maturo presenti ben due volte sugli stessi fogli sui quali compare l'«Alessandro» vadano identificate con una delle divinità fluviali finora non rintracciate che, presenti in collezione Carpi, sono descritte dall'Aldovrandi<sup>45</sup>. In tal senso, il dato sembrerebbe quindi offrire un'ulteriore, seppure indiretta, evidenza a sostegno dell'identità della scultura fiorentina con l'«Alessandro», già di proprietà del Cardinale. Generalmente si suppone che essa, rimasta in collezione fin dopo la morte del Carpi, avvenuta il 2 maggio 1564, sia giunta ai Medici in seguito alla dispersione, sul mercato antiquario, di tale consistente nucleo di antichità<sup>46</sup>. In realtà i due inventari redatti subito dopo la morte del mecenate, come pure i due brevi elenchi, finalizzati probabilmente alla vendita della collezione, non la ricordano affatto. Né, data la sua fama e le sue dimensioni, è ipotizzabile che possa essere stata registrata, senza essere riconosciuta, come una semplice, anonima testa<sup>47</sup>. Quindi, ad una decina di anni dalla descrizione dell'Aldovrandi, la frammentaria scultura doveva essere già uscita dalla collezione romana<sup>48</sup>. Ma c'è di più: infatti dall'analisi di uno degli «Avvisi» sembrerebbe potersi desumere che già in data 12 ottobre 1560 il Cardinale Pio da Carpi aveva donato al Pontefice, il da poco eletto Pio IV<sup>49</sup>, «una testa antiqua di Alessandro Magno et il Cardinal di Montepulciano tre altre, una d'Hannibale, di Socrate et di Cesare, le quali si dice Sua Santità manderà a Re Filippo»<sup>50</sup>. È molto probabile dunque che la nostra immagine sia uscita dalla collezione Carpi prima ancora della morte del Cardinale e per sua esplicita e diretta volontà<sup>51</sup>.

<sup>45</sup> Così Dauner o. c. (nota 44) 74; per la pertinenza dei monumenti disegnati da Carpi ad una stessa collezione, qualora essi siano raffigurati su un unico foglio: Riccomini o. c. (nota 44) 67.

<sup>46</sup> In questo senso, tra gli altri: Mansuelli, Uffizi I 95; M. Mosco, *Antichità Viva* 19, 1980, 12; F. Haskell – N. Penny, *L'antico nella storia del gusto* (1984) 169.

<sup>47</sup> Per tali documenti: C. Franzoni et al., *Gli inventari dell'eredità del Cardinale Rodolfo Pio da Carpi* (2002) passim; per un inventario più tardo si confronti anche: *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia IV* (1880) 456 s.; per il passaggio a Ferrara di alcune delle antichità già Carpi: S. Corsi, *Prospettiva* 69, 1993, 66–69.

<sup>48</sup> Di recente C. Franzoni in: M. Rossi – M. Ferretti – L. Giordano (ed.), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati, Atti del seminario internazionale di studi, Carpi 2002* (2004) 66, 81, che, se da un lato si interroga sull'eventualità che il monumento abbia abbandonato la collezione anteriormente alla morte del Cardinale, dall'altro, al contrario, sottolinea la genericità degli inventari.

<sup>49</sup> Per l'operato di Pio IV si confronti: R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità III* (1992) 231–272.

<sup>50</sup> *Bibl. Vat. Cod. Urb. Lat. 1039*, c. 209; riportato da M. C. Brown, *Our accustomed Discourse on the Antique: Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto. Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art* (1993) 196 n. 4.

<sup>51</sup> In questo senso si confronti isolatamente Brown o. c. (nota 50) 194.

Acquisito tale ulteriore dato, resta da tentare di far luce sulle vicende anteriori e posteriori al momento della cessione a Pio IV. Da un lato è quindi da interrogarsi sul punto di rinvenimento del frammento scultoreo dall'altro, ritornando a quanto sopra già accennato, sul possibile momento del suo passaggio nelle raccolte medicee. Nonostante la fama e la completezza della raccolta di Pio da Carpi – che non si limitava alle sculture, ma che riuniva anche terrecotte, ceramiche, manoscritti e metalli – le identificazioni dei singoli monumenti, forse anche perché poco o nulla rappresentati a stampa, risultano piuttosto difficoltose. Né, come già agli inizi del XX secolo sottolineato da Christian Hülsen<sup>52</sup>, risultano numerose le indicazioni relativamente all'origine dei marmi. Accanto a materiali di provenienza collezionistica (tra gli altri: Piccolomini, Chigi, Colocci, Mattei) o giunti da chiese si registrano attestazioni relative agli scavi<sup>53</sup>. In particolare dal Foro (scavi 1547/48) proviene una considerevole porzione delle epigrafi che in assoluto risultano il nucleo più noto<sup>54</sup>; altri reperti (soprattutto basi o are) si segnalano dall'Aventino, dal Celio, dal Gianicolo, da Ostia (per l'esattezza da Porto) e dalla via Appia. Se la genericità delle indicazioni finora disponibili non consente di procedere oltre, in base ai pochi riferimenti sembrerebbe comunque più probabile ipotizzare che la scultura sia stata rinvenuta a seguito di una delle campagne di scavo. In tal senso, soltanto Giovanni Cinelli, ormai a quasi un secolo dall'arrivo dell'«Alessandro» a Firenze, fornisce una qualche, seppure poco credibile, indicazione: «Nel canto della crociera segue la testa al naturale di Alessandro Magno, il cui busto è moderno, essendo questa stata segata dal luogo ove collocata era in uno degli archi trionfali antichi di Roma»<sup>55</sup>. A causa dei numerosi restauri di età successiva, è impossibile stabilire se effettivamente, al momento del rinvenimento, la testa sia stata tagliata da un qualche imponente complesso scultoreo o se, diversamente, la frattura sul collo non sia stata regolarizzata in seguito. Né sappiamo da dove il Cinelli abbia tratto l'informazione. Certo in base all'impressionante coincidenza con la lettera intercorsa nel 1569 tra il Cardinale di Montepulciano e Bartolomeo Concini – che cita, come proposte di eventuali acquisti, diversi frammenti architettonici con «figure de' trionfi» e «festoni» dissotterrati recentemente, parte «d'un arco trionfale che fece Domitiano», un «Alessandro Magno che è stato trovato, il quale fo' acconciare, et giuntamente un Adriano antichissimo et integro d'ogni cosa, eccetto d'un mezzo braccio dritto»<sup>56</sup> – viene il sospetto che proprio tale missiva, a circa un secolo di distanza, possa essere eventualmente stata la fonte di informazione del Cinelli. Che unitamente alla testa possano essere stati rinvenuti anche altri frammenti pertinenti sembrerebbe adombrato dalle già citate parole del Lomazzo<sup>57</sup>. E, come vedremo oltre, per completare talune delle ciocche, già restaurate durante il soggiorno romano della scultura, sembrano essere state riutilizzate porzioni di marmo del tutto analoghe. Quindi, seppure nell'impossibilità di stabilire il punto ed il momento del rinvenimento, resta il sospetto che, alla metà del '500, unitamente alla testa siano stati messi in luce anche altri frammenti, forse ad essa pertinenti ed in seguito andati dispersi.

<sup>52</sup> C. Hülsen, *Römische Antikengärten des XVI Jahrhunderts*, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse, 1917, 50–52.

<sup>53</sup> Per un elenco dettagliato si confronti: Hülsen o. c. (nota 52) 52 n. 19.

<sup>54</sup> In proposito: Hülsen o. c. (nota 53); Lanciani o. c. (nota 49) 200; per la dea Themis di Pighius, in realtà identificata con un Hekateion ora alla Galleria Nazionale di Praga: H. Wrede in: M. H. Crawford (ed.), *Antonio Augustin between Renaissance and Counter-Reform* (1993) 189–209.

<sup>55</sup> G. Cinelli, *Descrizione della Galleria del Serenissimo Granduca* (1677) 516.

<sup>56</sup> SF, *Carteggio d'Artisti* I c. 58 (11.2.1569); vd. già Dütschke III (1878) p. XIII; P. Barocchi – G. Gaeta Bertella, *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il cardinale Ferdinando* (1993) 22 s., nota al n. 21.

Ma, tornando ora al già ricordato «Avviso» relativo al dono del Cardinale Pio da Carpi al neoeletto papa Pio IV resta da chiedersi se l'«Alessandro» non sia finito nelle collezioni spagnole o, al contrario, se riferendosi il rimando esclusivamente all'«Hannibale, al Socrate ed al Cesare», esso non sia giunto piuttosto a Firenze. In base al puntuale riscontro con i disegni eseguiti da Girolamo da Carpi saremmo decisamente più propensi ad accettare la seconda ipotesi circoscrivendo quindi l'eventualità dell'invio («... si dice ...») di anticaglie in Spagna alle tre teste dono del Cardinale di Montepulciano. In base a quanto già sopra abbiamo evidenziato è da supporre che il lasso temporale entro il quale circoscrivere l'arrivo della testa a Firenze vada compreso tra il 1560 (anno nel quale essa sarebbe stata donata a Pio IV) ed il 1586. Conoscendo gli ottimi rapporti che intercorsero tra il Papa ed il Duca di Toscana Cosimo si sarebbe tentati di supporre che il pontefice, eletto dopo un burrascoso e lungo Conclave gestito dall'abile Concini<sup>58</sup>, avesse voluto rendere omaggio, con queste antichità, ai principali artefici della sua stessa elezione: il Re di Spagna ed i Medici. Né sarebbe da escludere che sia stato invece il successore Pio V, che pure ebbe ottimi rapporti con Cosimo a cui nel 1570 conferì il titolo di Granduca, a farla giungere nelle collezioni fiorentine<sup>59</sup>. A suffragio di tali ipotesi, manca, al momento qualsiasi tipo di evidenza documentaria.

Mi chiedo se eventualmente un'ulteriore attestazione, probabilmente da ricondursi a Roma, più che non a Firenze, non sia da recuperare dall'analisi di un ulteriore schizzo a penna che, conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, riproduce senz'altro l'«Alessandro morente» (fig.10)<sup>60</sup>. Già pubblicato da tempo, esso è stato datato negli anni successivi al supposto, estensivo, intervento di restauro che si riteneva avesse operato il Giambologna (1595) del quale, specialmente in rapporto alla ciocca che ricade sulla gota sinistra, avrebbe tenuto in qualche modo conto. Non considerando i disegni di Girolamo da Carpi, che già avevano registrato la presenza di tale particolare, con ogni probabilità frutto di restauri romani e quindi anteriore all'arrivo della statua a



fig.10 Bartolomeo Passerotti, disegno a penna dell'«Alessandro morente», Gabinetto disegni e stampe, Firenze

<sup>57</sup> In proposito si veda supra, nota 4.

<sup>58</sup> Per Concini, si veda: *Dizionario Biografico degli Italiani* 27 (1982) 722–725 s.v. Concini Bartolomeo (P. Malanima).

<sup>59</sup> Per la politica di Papa Pio V nei confronti delle antichità si vedano tra gli altri: A. Mercati, *RendPonAc* 6, 1930, 113–121; R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità IV* (1992) 11–48.

<sup>60</sup> Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Bartolomeo Passerotti n.12289 (30); E. Mandowsky, *Burlington Magazine* 92, 1950, 231 s.

Firenze, lo schizzo è stato conseguentemente attribuito, non alla mano di Bartolomeo Passerotti (morto nel 1592), bensì alla sua scuola, forse ad uno dei suoi figli<sup>61</sup>. Una ravvicinata considerazione consente però di verificare come, nel momento in cui esso fu eseguito, la situazione conservativa della frammentaria testa non fosse assolutamente mutata rispetto a quanto proposto da Girolamo da Carpi alla metà del secolo: i riccioli presenti sono infatti o parti antiche o ancora, nel caso del boccolo disposto sul lato sinistro, frutto di quei restauri, con ogni probabilità già romani, sui quali torneremo oltre. Inoltre il Passerotti non sembra considerare assolutamente l'integrazione del busto e, nel disegno, il collo sfuma, esattamente come si riscontra nel taccuino del Carpi, in un fitto incrocio di linee nel punto in cui tutt'oggi termina la parte antica. Non solo, ma le finora non rilevate somiglianze tra la patetica testa degli Uffizi ed il volto della Prudenza su un disegno preparatorio eseguito dall'artista bolognese per il ritratto di Gregorio XIII (al secolo il suo concittadino Ugo Boncompagni)<sup>62</sup> inciso da Domenico Tibaldi nel 1572<sup>63</sup> ed ancora il volto della Veronica su un olio con Cristo portacroce<sup>64</sup> datato dopo il 1585, non sembrano lasciare dubbi circa la diretta conoscenza che il Passerotti doveva allora avere della scultura. Ciò indurrebbe a portare la datazione del disegno ad un momento anteriore alla morte dell'artista ed al restauro del Caccini e, di conseguenza, acquisterebbe verosimiglianza l'ipotesi che esso sia piuttosto da riferire direttamente alla mano del pittore. Resterebbe, in tal caso, da tentare di datarlo, se possibile, con una certa maggior precisione. L'eventualità più probabile è che il Passerotti abbia avuto modo di vedere l'immagine a Roma, là dove soggiornò ripetutamente per lunghi periodi prima al seguito del Vignola e poi come collaboratore di Taddeo Zuccari e là dove continuò di frequente a tornare fin verso il 1575, quando, fattisi più intensi gli impegni bolognesi, i legami con la città si diradarono. Seppure forse con minor probabilità non è da escludere che egli abbia potuto ritrarre il frammento anche a Firenze. In tal senso risulterebbe preziosa l'attestazione riportata dal Borghini che, nel Riposo, riferisce di un soggiorno fiorentino di Bartolomeo Passerotti da collocarsi intorno al 1570, probabilmente per esaudire una commissione affidatagli da Giovanni Battista Deti circa un quadro con Omero ed i pescatori<sup>65</sup>. Se della tela, andata perduta e minuziosamente descritta dallo stesso Borghini<sup>66</sup>, restano soltanto alcuni disegni preparatori, l'attività del Passerotti a Firenze trova conferma in altri schizzi raffiguranti due delle divinità fluviali che il Giambologna aveva eseguito tra il 1567 ed il 1575 per la fontana Oceano di Boboli<sup>67</sup>. Si tratta, per l'esattezza, del Gange e dell'Eufrate riutilizzati rispettivamente per un San Gerolamo e per un uomo accovacciato<sup>68</sup>. Quindi, riconsegnato al Passerotti, il disegno a penna costituirebbe un'ulteriore at-

<sup>61</sup> In questo senso: Mandowsky o. c. (nota 60) 232; e, con le stesse motivazioni, più di recente: C. Höper, Bartolomeo Passerotti (1529–1592) (1987) 256, n. A 152. Sul pittore bolognese si veda, tra gli altri: A. Ghirardi, Bartolomeo Passerotti pittore (1529–1592) (1990).

<sup>62</sup> In proposito: Dizionario Biografico degli Italiani 59 (2002) 204–219 s. v. Gregorio XIII (A. Borromeo); specificamente per le antichità: Lanciani o. c. (nota 59) 51–126.

<sup>63</sup> A. Ghirardi, *Il Carrobbio* 15, 1989, 125–130; id., o. c. (nota 61) 282 n. 98 e figura.

<sup>64</sup> Ghirardi o. c. (nota 61) 179–181 fig. 25 a.

<sup>65</sup> In proposito: Höper o. c. (nota 61) 6. 64–66.

<sup>66</sup> R. Borghini, *Il riposo* (1584) 566 s.

<sup>67</sup> In proposito, di recente: B. Laschke in: *Giambologna tra Firenze e l'Europa*, Atti del Convegno Internazionale dell'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze (2000) 65–86.

testazione dell'«Alessandro morente» intorno al 1570, quando probabilmente esso era ancora conservato nelle collezioni papali.

A complicare ulteriormente il quadro, è però l'effettiva presenza a Roma, già dalla metà del '500, di svariate sculture recanti la stessa, non specifica, denominazione. Intorno al 1566 entra nelle collezioni del Campidoglio, probabilmente nell'ambito di una donazione di papa Pio V, un busto di Alessandro in genere identificato con una, già sopra menzionata, testa dei Musei Capitolini<sup>69</sup>. Tra il 1569 ed il 1585, giungono a Firenze almeno tre altre immagini di altrettanti «Alessandri»; due di esse sicuramente provenienti da Roma. Il più antico documento, la già citata missiva del 19 marzo 1569 tra il Cardinale di Montepulciano ed il Concini<sup>70</sup>, cita, come proposte di eventuali acquisti, diversi frammenti architettonici con «figure de' Trionfi» e «festoni», «un Alessandro Magno che è stato trovato, il quale fo' acconciare, et giuntamente un Adriano antichissimo et integro d'ogni cosa, eccetto d'un mezzo braccio dritto». L'indicazione, già a suo tempo messa in rapporto con il nostro frammento, è più probabilmente da riferire al trasporto in città del Pasquino da vigna Velli. Otto anni più tardi, all'inizio del 1577, C. Targone, con altre anticaglie, porta una testa di «Alessandro ... con il petto maggiore due volte del naturale» e 43 iscrizioni provenienti dalla collezione Carpi<sup>71</sup>. A tale proposito, diversamente da quanto pure di recente prospettato<sup>72</sup>, non sembra che la descrizione possa riferirsi alla scultura degli Uffizi. Da un lato infatti, come l'Avviso e gli inventari attesterebbero essa sarebbe uscita dalla raccolta del Cardinale Carpi prima del 1564 per entrare nelle collezioni papali, dall'altro quando giunse a Firenze era probabilmente priva del busto. Infine, come già sopra abbiamo evidenziato, l'offerta di un'ulteriore testa di «Alessandro»<sup>73</sup> a Francesco I, nel corso del 1585, è forse da mettersi anch'essa piuttosto in rapporto con i diversi tentativi di restauro del Pasquino da vigna Velli.

Quindi, diversamente da quanto a lungo sostenuto, se risultasse vero quanto si è proposto, il frammento scultoreo, venuto in luce con ogni probabilità nel territorio romano nella prima metà del '500, avrebbe fatto parte della collezione del Cardinale Girolamo da Carpi fino al 1560, quando sarebbe stato donato dallo stesso proprietario al, da poco eletto, pontefice Pio IV. Da questo momento in poi, all'interno di un lasso temporale che giunge almeno fino al 1585, esso sarebbe stato probabilmente conservato nelle collezioni papaline. In assenza di relativa, specifica, documentazione archivistica non risulta possibile determinarne con tutta certezza l'arrivo a Firenze. È comunque probabile che, tanto i restauri cacciniani (1586), quanto la replica in porfido probabilmente eseguita da Francesco Ferrucci del Tadda (ante 1585), se intesi come altrettanti indicatori cronologici, ne circoscrivano l'ambito entro gli anni '80 del Cinquecento.

<sup>68</sup> Höper o. c. (nota 61) 143 n. Z133; 151 n. Z170.

<sup>69</sup> Si veda supra, nota 14.

<sup>70</sup> SF, Carteggio d'Artisti, I c. 58; P. Barocchi – G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il cardinale Ferdinando* (1993) 22 s. Ancora per la spedizione: ASF, Carteggio d'artisti I c. 66; P. Barocchi – G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il cardinale Ferdinando* (1993) 23 n. 21; id. – id., *Collezionismo mediceo e storia artistica I. Da Cosimo I a Cosimo II, 1540–1621* (2002) 50 n. 195.

<sup>71</sup> P. Barocchi – G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il cardinale Ferdinando* (1993) 124 s. n. 128; V. Saladino in: *Magnificenza alla corte dei Medici* (1997) 316.

<sup>72</sup> C. Franzoni – C. Gasparri in: M. Rossi – M. Ferretti – L. Giordano (ed.), *Alberto III e Rodolfo Pio da Carpi collezionisti e mecenati, Atti del seminario internazionale di studi, Carpi 2002* (2004) 81.

<sup>73</sup> In proposito si veda supra, nota 22.



fig. 11–12 «Alessandro morente», mappatura restauri, Galleria degli Uffizi, Firenze

### I restauri

Strettamente legate agli spostamenti dell'«Alessandro morente» sono anche le vicende relative ai restauri ai quali, nel corso del tempo, la frammentaria scultura fu sottoposta. Tanto più sarebbe importante cercare di delineare fisionomia e scansione cronologica delle successive operazioni che, nel corso del tempo, l'hanno resa un complesso e variegato palinsesto se solo si considera che, contra quanto già sostenuto da Franz Cumont<sup>74</sup> (che riteneva che la parte posteriore fosse tutta moderna), più recentemente Guido Mansuelli ipotizzava che gli interventi si fossero limitati esclusivamente a qualche ciocca disposta ai lati del volto<sup>75</sup>. Come emerge con chiarezza dalla lettura delle mappature recentemente eseguite per la Mostra (figg. 11–14)<sup>76</sup>, le aree antiche della capigliatura si circoscrivono alla quasi totalità della parte anteriore dei riccioli che incorniciano il volto e ad una porzione che, dall'altezza dell'orecchio sinistro, si estende posteriormente ad occupare un quarto circa della calotta fino al vortice. Qui si distingue nettamente la traccia di una lavorazione di età successiva che ha provveduto a resecare e limare almeno quattro diverse ciocche poste, piuttosto in basso, dietro l'orecchio<sup>77</sup>. Purtroppo la visibilità dell'intervento<sup>78</sup>, con ogni verosimiglianza da mettersi in relazione con l'inserzione di un diadema, di una corona o di una tenia, a causa dei successivi restauri, è strettamente limitata. Si ipotizzerebbe volentieri un'operazione ancora di età classica anche se il mancato riscontro di tale evidenza sulla replica Lancellotti, proveniente da Palazzo Savelli Palombara (figg. 16–17)<sup>79</sup>, induce qualche ulteriore riflessione. Infatti sulla copia conservata a Piazza Navona, che pure restituisce in modo piuttosto fedele la condizione dell'«Alessandro» anteriormente ai più recenti restauri del 1784, non si riscontrano tracce della resecuratura. Verrebbe da pensare che essa non risulti percepibile perché allora obliterata e ben mascherata dai restauri cinquecenteschi. In al-

<sup>74</sup> F. Cumont, *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mystras I* (1896) 182 n. 6.

<sup>75</sup> Così Mansuelli, *Uffizi I* 94.

<sup>76</sup> Ancora grazie ad A. Romualdi che ne ha resa possibile la realizzazione.

<sup>77</sup> Per una solitaria segnalazione della presenza di tale rilavorazione si confronti J. J. Bernoulli, *Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Grossen* (1905) 91.

fig. 13–14 «Alessandro morente», mappatura restauri, Galleria degli Uffizi, Firenze



ternativa, seppure forse con minor margine di verosimiglianza, si potrebbe credere che la rilavorazione sia, in realtà, successiva alla copia Lancellotti che, riferibile alla cerchia del Bernini, si colloca nella seconda metà del XVII secolo. In tal caso si potrebbe forse metterla in relazione con il più tardo e, come vedremo oltre, molto deciso, intervento di restauro operato nella seconda metà del Settecento da G. Belli. Nonostante il permanere di qualche incertezza pare comunque più verosimile la prima delle due eventualità che quindi lascerebbe intendere un successivo utilizzo della testa ancora in età antica.

Il primo vero e proprio intervento di restauro, probabilmente avvenuto subito dopo il rinvenimento e comunque antecedente ai disegni di Girolamo da Carpi (figg. 7–9)<sup>80</sup>, del Passerotti (fig. 10) ed alla replica in porfido di Francesco del Tadda (fig. 5), dovette avere luogo a Roma, quando ancora la testa era conservata nella collezione cardinalizia. Utilizzando un frammento pertinente, ma non combaciante, si provvide allora ad integrare con lo stesso marmo una ciocca posta davanti all'orecchio sinistro (fig. 11). In marmo probabilmente diverso dall'originale, come ancora una volta i disegni attestano, si rimodellarono inoltre il naso ed il ricciolo che, isolatamente, poggia sulla gota sinistra. Non solo. Perché, come più oltre sembrerebbe emergere dal silenzio della relativa documentazione archivistica, anche il restauro complessivo della calotta parrebbe forse potersi ascrivere agli anni romani della scultura, che quindi, sarebbe giunta nelle collezioni mediche già ampiamente integrata.

Il primo intervento datato con tutta sicurezza che, in quanto tale costituisce anche un prezioso terminus ante quem in rapporto agli spostamenti collezionistici dell'«Alessandro morente», ebbe luogo a Firenze<sup>81</sup>. Un documento dell'Archivio della Guardaroba del 29 luglio 1586 informa infatti che Giovanni Caccini scultore «racconcio n. quattro teste di marmo fattovi e busti»

<sup>78</sup> Per una analoga rilavorazione, si confronti, tra le altre, la testa maschile inedita di Atene, Museo dell'Acropoli, inv. n. 2286; DAI Atene, neg. 68/234; 68/235.

<sup>79</sup> Roma, Palazzo Lancellotti: Schwarzenberg, Alessandro 400 n. 24 a tav. 63 c.

<sup>80</sup> N. W. Canedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi* (1976) figg. T 109. 161. 173.

<sup>81</sup> Il mio più sentito grazie a V. Saladino per le indicazioni offertemi in merito.

fig. 15 de Greyss, Inventario disegnato degli Uffizi, GDS 4517



ricordando, un «Aless(andr)o maggior' del naturale»<sup>82</sup>. Per il busto non sussistono problemi di identificazione, dal momento che esso si individua con tutta sicurezza in una pesante corazza loricata e paludata<sup>83</sup> della quale è possibile seguire le tracce. L'aspetto complessivo della figura, che evidentemente tendeva a privilegiare le virtù militari del condottiero piuttosto che i riferimenti agli ultimi attimi della vita del dinasta, è conservato sia dalle descrizioni delle guide dell'epoca, sia, più dettagliatamente, dalle copie e dai disegni anteriori ai successivi interventi settecenteschi. Le attestazioni più veritiere, con particolare riferimento alla corazza, sembrerebbero essere i disegni dell'Arrighetti eseguiti per il de Greyss intorno alla metà del '700 (fig. 15, GDS 4517)<sup>84</sup>; la già ricordata, copia in porfido con busto in alabastro del Museo del Bargello (fig. 6)<sup>85</sup>; il seicentesco affresco di Michelangelo Colonna e Mitelli, attualmente in una delle sale del Museo degli Argenti di Palazzo Pitti<sup>86</sup>, ed infine la dispersa copia di Poggio Imperiale<sup>87</sup> (laddove però il copista, probabilmente settecentesco, introdusse la variante del mantello passato sotto l'ascella sinistra). Diversamente resta altamente problematico il riferimento alla capigliatura (il sopra citato «racconcio n. quattro teste di marmo fattovi e busti»), dal momento che le due ulteriori indicazioni archivistiche in nostro possesso, menzionano esclusivamente il torso loricato<sup>88</sup>. Un *argumentum ex silentio* è vero, ma che sembra comunque ben collocarsi sulla scia di quelle, già individuate, integrazioni che dovettero certamente aver luogo a Roma. Alla cono-

<sup>82</sup> ASF, Guardaroba medicea 111 c 538r (29.7.1586). Altri documenti in proposito: ASF, Guardaroba medicea 113 c. 175v (29.7.1586); 114, cc. XIII 143 (11.8.1586); V. Saladino in: *Magnificenza alla corte dei Medici* (1997) 316 n. 113. Su Giovanni Battista Caccini, scultore e restauratore: J. K. Schmidt, *Studien zum statuarischen Werk des Giovanni Battista Caccini* (1971) passim; *Dizionario Biografico degli Italiani* 16 (1973) 23–25 s. v. Caccini Giovan Battista (M. Bacci).

<sup>83</sup> Per un'antologia di torsi loricati di età ellenistica e romana si confronti ora M. Cadario, *La corazza di Alessandro. Loricati di tipo ellenistico dal IV secolo a.C. al II d.C.* (2004) passim.

<sup>84</sup> Per l'Inventario disegnato commissionato intorno al 1750 da Francesco Stefano di Lorena, tra gli altri: D. Heikamp in: P. Barocchi – P. Ragionieri (ed.), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria* (1983) 478 s.

<sup>85</sup> Vedi supra, nota 30.

<sup>86</sup> R. W. Hartle l. c. (nota 17) 111 s.

<sup>87</sup> G. Capecci – L. Lepore – V. Saladino, *La Villa del Poggio Imperiale* (1979) 74 s.





figg. 16-17 «Alessandro morente», replica moderna, Palazzo Lancellotti, Roma

scenza dello stato della capigliatura anteriormente al restauro settecentesco può, ancora una volta, contribuire la considerazione e l'analisi di alcune delle repliche moderne. In particolare, tralasciando le due copie fiorentine in porfido nelle quali, eccezion fatta per i riccioli anteriori, manca una precisa resa dei dettagli, risulta oltremodo utile il confronto con la già ricordata copia Lancellotti (figg. 16–17), con la replica di Palazzo Orlandini (fig. 18)<sup>89</sup> e resta il rammarico per la perdita dell'esemplare della Villa del Poggio Imperiale che certamente avrebbe potuto anch'esso restituire preziose informazioni.

Come già abbiamo accennato, più dubbio ed eventualmente da collegare al Pasquino da vigna Velli risulterebbe invece un successivo intervento che, opera del Giambologna, è generalmente riferito alla nostra frammentaria scultura<sup>90</sup>. «Nel 1595 a dì 18 di dicembre gli si consegna dalla Guardaroba di Corte, perché la restauri e la ponga sopra Statua, una testa antica in marmo, poco più che al naturale, rappr. Alessandro Magno morente. Quella testa proveniva da Roma»<sup>91</sup>. Cinque giorni dopo, il 23 dicembre, il Libro dei debitori e dei creditori registra il pagamento ai facchini che hanno condotto da Pitti in Galleria due casse con «l'Appollo picholo e una testa da alessandro magno» ed hanno provveduto a consegnare la statua a Giambologna e la testa a Giovanni da Bologna<sup>92</sup>. In questo caso il riferimento, per dimensioni, atteggiamento

<sup>88</sup> ASF, Guardaroba medicea 113, c. 175v (29.7.1586); 114 cc. XIII 143 (11.8.1586).

<sup>89</sup> Firenze, Palazzo Orlandini, ora Monte dei Paschi: Schwarzenberg, Alessandro 400 nota 24 c, che la ritiene ottocentesca. Se è vero che il sovrano è raffigurato a torso nudo con un solo lembo del mantello fermato sulla spalla destra, è anche vero però che la sua capigliatura, per quanto è possibile scorgere dalla fotografia, risulta anteriore ai restauri del Belli (1785). È forse da chiedersi, considerando anche la sproporzionata lunghezza del collo, se l'artista non abbia forse tratto ispirazione non tanto dalla testa degli Uffizi, quanto piuttosto dalla replica in porfido dell'Opificio (fig. 5).

<sup>90</sup> In proposito si veda supra a nota 23.

<sup>91</sup> ASF, Guardaroba medicea, f. 187 c. 14v; R. Lanciani, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità III (1992) 122.

<sup>92</sup> ASF, Libro dei debitori e dei creditori della Galleria (1592–96), 193 n. 174; ASF, Guardaroba medicea 170 c. 353r; E. Mandowsky, Burlington Magazine 92, 1950, 232.

e provenienza sembrerebbe bene adattarsi. L'indicazione risulterebbe però contraddittoria se messa a confronto con il, di poco precedente, intervento del Caccini che già doveva aver provveduto a completare il frammento. Né, ammesso pure che tale scultura sia da identificarsi con l'«Alessandro» della Galleria, l'esito del restauro sarebbe andato a buon fine. Tant'è che nell'inventario degli Uffizi del 1784, al numero 259, a testimoniare ancora la presenza dei restauri cacciniani, si menziona: «un busto colossale armato e paludato con testa di marmo bianco, e peduccio di marmo mistio di Alessandro Magno». Nello stesso anno però a Francesco Carradori<sup>93</sup> andò l'incarico di una nuova integrazione. Lo scultore pistoiese non portò mai a compimento l'opera e, a pochi mesi di distanza, il 12 giugno, il medesimo lavoro venne affidato a Giuseppe Belli<sup>94</sup>. Il restauro è definito di somma premura, non tanto per «tagliar via quella ridicola veste Romana, quanto per far risaltare la più bella testa che a noi sia pervenuta dall'antichità e forse la sola dall'età di Pericle.»<sup>95</sup> Nel luglio si rende noto che, non essendosi trovato nei reali magazzini un frammento di pietra della stessa qualità ci si era rivolti a Roma da dove il marmo, «perfettamente simile» (sic!), era giunto appositamente<sup>96</sup>. Il 31 gennaio dell'anno successivo, a lavoro ormai eseguito, il vecchio busto colossale «armato e paludato» viene rimesso dalla Reale Galleria allo



fig. 18 «Alessandro morente», replica moderna, Palazzo Orlandini, Firenze

Scrittoio delle Regie Fabbriche<sup>97</sup> da dove in seguito, unito ad una testa giovanile proveniente dai magazzini, si muoverà per conoscere una nuova collocazione nel Giardino di Boboli, al Prato delle Colonne<sup>98</sup>. Dando stavolta credito all'ipotesi di una figura morente piuttosto che di un Alessandro guerriero si provvide ad eliminare il torso loricato sostituendolo con un busto nudo in marmo facilmente distinguibile perché di colore grigiastro, molto diverso, sia dal marmo originario, sia da quello dei restauri cinquecenteschi. In modo analogo alla copia in porfido, si esaltò la pateticità del volto aumentandone notevolmente l'inclinazione. Ciò comportò, di conseguenza, una nutrita serie di radicali modifiche nella parte inferiore della capigliatura che venne ampiamente resecata e regolarizzata lungo i margini oppure reintegrata (si veda la parte terminale del lungo ricciolo dietro l'orecchio si-

scrittoio delle Regie Fabbriche<sup>97</sup> da dove in seguito, unito ad una testa giovanile proveniente dai magazzini, si muoverà per conoscere una nuova collocazione nel Giardino di Boboli, al Prato delle Colonne<sup>98</sup>. Dando stavolta credito all'ipotesi di una figura morente piuttosto che di un Alessandro guerriero si provvide ad eliminare il torso loricato sostituendolo con un busto nudo in marmo facilmente distinguibile perché di colore grigiastro, molto diverso, sia dal marmo originario, sia da quello dei restauri cinquecenteschi. In modo analogo alla copia in porfido, si esaltò la pateticità del volto aumentandone notevolmente l'inclinazione. Ciò comportò, di conseguenza, una nutrita serie di radicali modifiche nella parte inferiore della capigliatura che venne ampiamente resecata e regolarizzata lungo i margini oppure reintegrata (si veda la parte terminale del lungo ricciolo dietro l'orecchio si-

<sup>93</sup> ASBAS Firenze, s. XVII ins. 38. Per F. Carradori, al servizio della Galleria intorno alla metà del Settecento con lo Spinazzi e Giuseppe Belli si vedano tra gli altri: Venturoli 1977, 633–635; G. Capecchi, *Paragone* 41, 1990, 146–168; Roani Villani *ibid.* 129–146 (ripubblicato ora in: *id.*, *Restauri in Toscana tra Settecento e Ottocento* [2005] 27–40).

<sup>94</sup> Per Belli scultore-restauratore: S. Meloni Trkulja, *Antichità Viva* 8, 1968, 16 fig. 25; R. Roani Villani, *Antichità Viva* 26, 1987, 70 s.

<sup>95</sup> ASBAS Firenze, f. XXVI 42.

nistro) e rilavorata (fig. 19). Messa a nudo la superficie antica si cercò un raccordo che mimetizzasse la nuova, forte, inclinazione. A questo intervento si ascriverebbero quindi (fig. 14) i boccoli a fiamma che, coerenti con il busto, scendono sulle spalle del condottiero; la già ricordata lunga ciocca dietro l'orecchio sinistro; sulla parte inferiore della nuca, probabilmente la porzione triangolare di riccioli rifatti in stile cinquecentesco (figg. 2. 14) ed alcuni tasselli.

#### Asimmetrie e confronti: la testa in collezione Lagunillas

Come risulta evidente quindi, l'attuale inclinazione dell'«Alessandro morente» degli Uffizi, è frutto delle alterazioni apportate dal restauro settecentesco, finalizzato, a pochi anni dalla scoperta e dal riconoscimento dell'Erma Azara, ad esaltarne la pateticità. Una ravvicinata analisi dei tratti del volto e delle caratteristiche della capigliatura consente comunque di recuperare, con buon margine di probabilità, l'antico punto di vista. Indicatori estremamente significativi sono in tal senso le evidenti asimmetrie (fig. 20), la forte torsione del collo e la disposizione delle chiome con l'isolata presenza della ciocca che scende sulla gota sinistra. In particolare il setto nasale – per quanto in gran parte frutto di restauri che potrebbero averne, almeno in parte, alterato l'andamento originario – non risulta perpendicolare, ma leggermente obliquo e la metà destra del volto tutta decisamente più ampia della sinistra. Sul lato destro i piani sono più distesi e gonfi, le bozze frontali risultano meno incavate, il sopracciglio è più lungo e meno contratto, l'occhio più grande e dal bulbo maggiormente estroflesso, zigomo e gota sono pieni. Né labbra e mento rispondono a logiche differenti. L'esatto contrario si riscontra sul lato opposto. Asimmetrie tutte queste che, come avremo modo di vedere oltre, l'«Alessandro morente» condivide con un nutrito gruppo di altre sculture e che comunque bene si ricompongono qualora la testa, volta, di tre quarti sulla sua destra, venga osservata da un punto di vista più basso (fig. 21). I tratti tornano così ad assumere una loro armonia interna, le differenti grandezze tra le due porzioni del viso scompaiono, in primo piano risaltano la gota e l'incarnato del lato sinistro con l'isolata ciocca mentre, su quello destro, la capigliatura, volutamente distaccata dal contorno del volto, ne segue ed al contempo sottolinea il profilo. In questa prospettiva, qualsiasi entità rappresentasse,



fig. 19 «Alessandro morente» Capigliatura, Galleria degli Uffizi, Firenze

<sup>96</sup> ASBAS Firenze, f. XXVII 9; si veda anche ASF, SFF, G, f. 1709, p. 102, conto n. 558, laddove il marmo è detto «greco antico». Per le diverse fasi del restauro e per i riferimenti alla documentazione d'archivio: Capecchi o.c. (nota 93) 678 s.

<sup>97</sup> ASBAS Firenze, f. XXVII, 24.

<sup>98</sup> F. Gurrieri – J. Chatfield, *Boboli Gardens* (1972) 59 fig. 180; G. Capecchi in: *Boboli '90*, Atti del Convegno internazionale di Studi per la salvaguardia e la valorizzazione del Giardino II, Firenze 1989 (1991) 678 s.

l'«Alessandro morente» doveva essere originariamente parte di una scultura a tutto tondo di dimensioni che, superiori al naturale, si possono calcolare intorno a 2,00 m circa.

La testa, a lungo ritenuta un unicum, anche in virtù della sua eccellente esecuzione è in genere intesa come uno dei rarissimi originali greci presenti in Galleria. Seppure essa risulti fornita di una fitta trama di repliche e di desunzioni tutte di età moderna<sup>99</sup>, qualora ci si volga alla considerazione di analoghi esemplari antichi se ne deve constatare il pressoché totale isolamento. I rimandi finora individuati sono in realtà ascrivibili all'ambito delle generiche somi-



fig. 20 «Alessandro morente», veduta frontale, Galleria degli Uffizi, Firenze

glianze, dettate dall'apparente pateticità dell'impianto più che non da reali analogie stilistiche e formali. Per contro, decisamente più sostanziale, e fino ad oggi non debitamente sottolineato, ci pare il rapporto che l'«Alessandro» fiorentino sembra avere con una testa che, conservata a Cuba (Havana, collezione Lagunillas), è stata pubblicata una decina di anni fa (figg. 22–25)<sup>100</sup>. In attesa della complessiva edizione del relativo corpo documentario pressoché nulla è noto degli acquisti che, negli anni immediatamente successivi alla fine del secondo conflitto mondiale, portarono al formarsi di tale significativo nucleo collezionistico<sup>101</sup>. La raccolta stessa, con l'eccezione di una parte delle ceramiche<sup>102</sup> e di qualche isolato frammento scultoreo risulta tutt'oggi sostanzialmente inedita<sup>103</sup>. Il grosso degli acquisti, effettuati personalmente dal proprietario o per il tramite di amici, sembrerebbe circoscriversi tra il 1945

ed il 1956. Allora si attinse, oltre che ai mercati di Parigi, Basilea, Londra e Roma, soprattutto a quello di New York. In particolare la scultura che ci interessa, probabilmente da identificarsi con un «Galata morente», sembrerebbe essere stata offerta a Joaquín Guma de Lagunillas nel 1956 da V.G. Simkhovitch, proprietario di una nota Galleria antiquaria newyorkese<sup>104</sup>. Stante la più assoluta assenza di dati e di documentazione relativamente alla sua storia pregressa, non possiamo stabilirne la provenienza se collezionistica o se, al contrario, da scavi, magari effettuati anche negli anni immediatamente post-bellici. La mancanza di restauri e di integrazioni in marmo (si vedano il naso e l'isolata ciocca posta davanti all'orecchio sinistro) sembrerebbe forse renderne meno probabile l'eventualità di una lunga storia moderna<sup>105</sup>.

<sup>99</sup> Senza pretese di completezza si aggiungano agli esemplari già citati: Torino, Museo di antichità, inv. 158: replica con capigliatura a piccoli boccoli ed elmo: Dütschke IV (1880) 89 n. 164; Schwarzenberg, Alessandro 400 n. 24 d. – già coll. Cardinale Pacca: T. Schreiber, Studien über das Bildnis Alexanders des Großen, Abhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse 21 (1903) 90 n. 30; Schwarzenberg ibid. n. 24 e, vedi supra. – Metz, Museo: J.J. Bernoulli, Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen (1905) 92 n. 2. – Firenze, Museo Archeologico Nazionale: A. Natali – A. Romualdi – M. C. Monaco, Riflessioni sull'Alessandro morente, Gli Uffizi. Studi e ricerche. I pieghevoli 33 (2007).

<sup>100</sup> Jaeggi – Schmid, Lagunillas 14–37 tav. 3, 4, 2.

<sup>101</sup> R. Olmos Romera, Vasos griegos de la Colección Condes de Lagunillas. Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana (1993) 6; Jaeggi – Schmid, Lagunillas 14–16.

La testa, di dimensioni riguardevoli, ma comunque significativamente più piccola dell'esemplare degli Uffizi<sup>106</sup>, è conservata fino al collo. Il volto, dai tratti giovanili ed idealizzati, si caratterizza per un apparente patetismo del tutto analogo a quello dell'«Alessandro» fiorentino: lo sguardo volto verso l'alto, le sopracciglia aggrottate, gli occhi infossati e la bocca socchiusa nella quale si intravede la chiostra dei denti. I lunghi capelli, con l'«anastolè» in corrispondenza dell'angolo interno dell'occhio destro, anteriormente piuttosto mossi ed ugualmente contraddistinti dalla presenza dell'isolata ciocca sulla guancia sinistra, posteriormente sono appiattiti e compatti. Del tutto analoghe risultano anche le evidenti asimmetrie che, ugualmente, prevedono il setto nasale leggermente obliquo, il lato sinistro più consistente e gonfio, il destro, per contro, di dimensioni decisamente più contenute e dai piani sfuggenti. Poche le differenze in qualche modo significative, eccezione fatta per la diversa forma del volto (allungato nell'«Alessandro» fiorentino, ovale nella testa Lagunillas) e per gli occhi (più grandi e sporgenti nell'esemplare degli Uffizi). La vera, reale, distanza tra le due sculture è piuttosto da ravvisarsi nella differente resa stilistica ed esecutiva che vieppiù risulta palese qualora si passi al confronto tra le rispettive capigliature. In particolare l'esame della veduta frontale consente di riscontrare, su entrambi gli esemplari, un andamento decisamente analogo delle singole ciocche, ivi incluso l'isolato boccolo sulla guancia sinistra. Ma tanto è accurato, barocco e chiaroscurale, nel suo complesso, il modellato dell'«Alessandro morente», tanto, al contrario, è piatto, corsivo e pressoché esclusivamente disegnativo quello dell'esemplare Lagunillas. Alla luce di tali considerazioni quindi e fermo restando che, in un caso sembra trattarsi di un originale tardo ellenistico, nell'altro di una modesta replica di età romana<sup>107</sup>, è da chiedersi quale tipo di parentela si possa ipotizzare tra le due creazioni. Quello che pare certo, volendo rimanere entro ampi e rassicuranti margini di prudenza, è innanzi tutto che, grazie al confronto con l'esemplare ora a L'Havana, per la prima volta l'immagine degli Uffizi sembra definitivamente



fig. 21 «Alessandro morente», Galleria degli Uffizi, Firenze

<sup>102</sup> Olmos Romera o. c. (nota 101) 14–16.

<sup>103</sup> R. Hinks, *JHS* 47, 1927, 218–221; O. Jaeggi, *Revista de Arqueologia* 16, 1995, 36–43.

<sup>104</sup> Jaeggi – Schmid, *Lagunillas* 30.

<sup>105</sup> A sinistra, sul collo e sulla parte inferiore del volto si segnalano due piccole integrazioni moderne in gesso: Jaeggi – Schmid, *Lagunillas* 30.

<sup>106</sup> Si mettano a confronto come rapido termine di paragone le rispettive altezze mento – attaccatura dei capelli: 27 cm («Alessandro morente» degli Uffizi); 21 cm (testa Lagunillas).

<sup>107</sup> Jaeggi – Schmid, *Lagunillas* 33, la ritiene di prima età imperiale.



figg. 22–23 Testa  
in coll. Lagunillas,  
Havana, Cuba

uscire dal suo isolamento. Sulla scia di tali considerazioni per rimanere all'interno del discorso, ma non tramontato, modello classificatorio a suo tempo proposto da Lippold<sup>108</sup>, viene da chiedersi se essa non possa essere eventualmente intesa come Vorbild, fonte di ispirazione, in età più tarda, per analoghe e più corsive raffigurazioni<sup>109</sup>.

#### Qualche considerazione stilistica e cronologica

A partire da Hugo Blümner e da Alfred Emerson<sup>110</sup> l'«Alessandro» degli Uffizi, avvicinato in particolare all'Alcioneo del fregio del Grande Altare, è stato ricondotto ad ambito produttivo pergameno<sup>111</sup>. A più di un secolo di distanza tale confronto, che di frequente ne ha anche condizionato l'ermeneutica quale Gigante morente, seppure non esente da critiche, ha trovato più di una conferma<sup>112</sup>. In realtà, al di là della prima impressione, le differenze sono sicuramente maggiori delle analogie. Proprio la considerazione di Alcioneo, e, sulla stessa lastra, della vicina Ghe, contribuiscono a rimarcarle non poco: maggiore è la drammaticità, diversa la struttura del modellato e dei volumi, più frequente il ricorso al chiaroscuro. La capigliatura del Gigante morente e delle altre figure del fregio è spesso una massa scomposta nella quale le singole e lunghe ciocche, piuttosto sottili, sono fortemente chiaroscurate, quasi dissolte, da un pesante

<sup>108</sup> G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (1923) 3; per un approccio critico al paradigma classificatorio di Lippold, più recentemente, si vedano, tra gli altri: W. Trillmich, *JdI* 88, 1973, 247–282; S. B. Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals* (1984) passim.

<sup>109</sup> Per pura completezza di documentazione ricordiamo qui l'«Alessandro morente» di Villa Doria Pamphili, una replica romana di qualità molto mediocre che non risulta possibile esaminare da vicino e che, appesantita da massicci interventi di restauro, è stata avvicinata alla testa fiorentina; vedi R. Calza, *Antichità di Villa Doria Pamphili* (1977) 271 n. 328.

<sup>110</sup> H. Blümner, *AZeit* 38, 1880, 162; A. Emerson, *AJPh* 4, 1883, 204–207.

<sup>111</sup> Per l'altare vd.: F. Queyrel, *L'Autel de Pergame. Images et pouvoir en Grèce d'Asie* (2005) passim.

figg. 24–25  
Testa in coll.  
Lagunillas,  
Havana, Cuba



lavorio al trapano. Non solo, perché la presenza del trapano si riscontra di frequente anche nella resa degli occhi e delle ciglia<sup>113</sup>. Diversamente, per quanto è possibile giudicare in base alle poche porzioni originarie della capigliatura dell'«Alessandro morente» (figg. 11–13), in questo caso il chiaroscuro deriva dallo stacco, dal vuoto, tra una ciocca e l'altra e queste ultime, materialmente consistenti, sono solcate da segni di trapano designativi che non arrivano ad alterarne in modo sostanziale la massa corporea. La Margarete Bieber, che pure aveva rimarcato tali differenze, le attribuiva alla qualità artistica dell'opera fiorentina, a suo avviso una copia che, in quanto tale, si sarebbe distaccata dal fregio pergameno<sup>114</sup> appiattendone e banalizzandone, sia i contenuti formali, sia la resa degli stati d'animo. Viene da chiedersi però se, più che l'eventualità di un processo di tipo copistico, non si debbano invece chiamare in causa ambiti cronologici e produttivi di tipo diverso. Il volto dell'«Alessandro», assolutamente privo di tratti individuali, sembra permeato da una esteriore teatralità cui si accompagnano forme manifestamente barocche. Come a suo tempo già isolatamente ipotizzato da Saladino se ne circoscriverebbe quindi volentieri l'ambito cronologico all'ellenismo piuttosto avanzato o tardo<sup>115</sup>. Proprio sottoscrivendo tale eventualità, è da interrogarsi se non sia il caso di approfondire ed evidenziare maggiormente il confronto con coeve sculture, in particolare nell'ambito delle produzioni rodie. Già Othmar Jaeggi<sup>116</sup> aveva rimarcato le analogie

<sup>112</sup> In questo senso: Lippold, *Plastik* 363 n. 9; G. Q. Giglioli, *Arte greca I–II* (1955) 885 s.; Mansuelli, *Uffizi I* 95; Bieber, *Sculpture* 119 s.

<sup>113</sup> In proposito si confrontino tali particolari riprodotti in W. H. Schuchhardt, *Die Meister des großen Frieses von Pergamon* (1925) 48 s. (per il maestro del gruppo di Zeus – Atena) e tavv. 18. 23. 24. 26. 31; E. Schmidt, *Der Grosse Altar zu Pergamon* (1961) tavv. 7. 10. 11. 14. 20. 29. 30. 41. 44. 45. 46. 52. 53. 54. 58; B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (2001) passim.

<sup>114</sup> Bieber, *Sculpture* 119 s.

<sup>115</sup> V. Saladino, *Firenze. Gli Uffizi, Sculture antiche* (1983) 74.

<sup>116</sup> Jaeggi – Schmid, *Lagunillas* 32 s.

esistenti tra la testa Lagunillas ed il gruppo del Laocoonte<sup>117</sup> riferendosi, nello specifico, soprattutto alle rappresentazioni dei due figli avvinti dalle spire del serpente<sup>118</sup>. Non solo, se dall'immagine conservata a Cuba si passa alla considerazione dell'esemplare fiorentino (e di quanto di antico resta della sua capigliatura) si riscontrano ulteriori, significative, analogie e somiglianze con la chioma del sacerdote troiano<sup>119</sup>. Il riferimento va, sia alla consistenza delle singole ciocche, sia alla presenza dei disegnativi solchi di trapano, che pur non giungendo ad alterarla, ne caratterizzano in qualche modo la struttura. E, se in futuro, tali rimandi dovessero eventualmente trovare riscontri e conferme, non potremmo forse trascurare la considerazione di un'ulteriore suggestione stando alla quale, dopo il rovinoso saccheggio di Rodi ad opera di Cassio nel 42 a.C., alcuni tra i migliori scultori avrebbero provveduto a lasciare l'isola alla volta dei più promettenti e ricchi mercati occidentali<sup>120</sup>.

Da «Alessandro morente» a Gigante morente, da Helios a Tritone

Una, seppure ipotetica, identificazione degli esemplari degli Uffizi e Lagunillas resta tuttora molto discussa e problematica. Con la sola eccezione di quanto a suo tempo proposto da Theodor Schreiber (che aveva inteso la testa fiorentina come originariamente appartenente ad un gruppo alessandrino di lottatori)<sup>121</sup> e da Cumont (che l'aveva ritenuta una raffigurazione di Mitra), tutte le altre interpretazioni avanzate, non risultano smentite o accantonate in modo definitivo<sup>122</sup>. È quindi forse opportuno procedere per progressive esclusioni, discutendo, in sequenza, le ipotesi che ci paiono meno verosimili e presentando, da ultima, l'eventualità ermeneutica che, al contrario, seppure con tutte le riserve del caso, ravvisiamo come maggiormente probabile. Due le costanti che nel corso del tempo hanno contribuito pesantemente a condizionare ogni tentativo di esegesi. Da un lato la cinquecentesca identificazione come «Alessandro morente», ha fatto sì che si siano rintracciate consonanze e risposte o in diretto riferimento al ritratto del dinasta macedone, o, al più, nell'ambito della produzione scultorea che a quel ritratto si ispirò (Helios o Mitra). Dall'altro la considerazione della sua espressione gene-

<sup>117</sup> Senza entrare nel merito delle singole problematiche e discussioni, per recenti lavori di sintesi si vedano: C. Kunze, *JdI* 111, 1996, 139–223; S. Settis, *Laocoonte* (1999) passim; F. Buranelli – P. Liverani – A. Nesselrath (ed.), *Laocoonte. Alle origini dei Musei Vaticani* (2006) passim. Relativamente all'esistenza di una scuola rodia: E. E. Rice, *BSA* 81, 1986, 209–250; V. C. Goodlett, *AJA* 95, 1991, 669–681; C. C. Matusch in: O. Palagia – W. Coulson, *Regional Schools in Hellenistic Sculpture* (1998) 149–156.

<sup>118</sup> Ad ambito produttivo rodio, in base al confronto con il figlio maggiore del Laocoonte è stato già da tempo riportato il ritratto di un filosofo (cd. Arato – Crisippo), contraddistinto da un'analogha impostazione del volto allungato e dalla presenza delle sopracciglia contratte ed aggrottate; vedi G. Hafner, *Späthellenistische Bildnisplastik* (1945) 20 s. R15; Mansuelli, *Uffizi II* 31 s. n. 17; R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus* (1994) 99 n. 15.

<sup>119</sup> Si vedano le immagini di dettaglio della capigliatura edite in Settis o.c. (nota 117) passim, e, più di recente, nel catalogo della Mostra: Buranelli – Liverani – Nesselrath o.c. (nota 117) passim.

<sup>120</sup> Rice o.c. (nota 117) 249.

<sup>121</sup> T. Schreiber, *Studien über das Bildnis Alexanders des Großen*, *Abhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse* 21 (1903) 99.

<sup>122</sup> F. Cumont, *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mythras I* (1896) 182 tav. 13; id., *RA* 26, 1947, 8; con qualche dubbio, nello stesso senso, M. J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae* (1957) 246 n. 667.



ralmente intesa come sofferente o patetica e l'accostamento al fregio pergameno ne ha indirizzato la ricerca in relazione ad immagini di personaggi morenti o comunque sofferenti, siano essi Giganti o barbari vinti.

«Alessandro morente»

Nonostante l'esistenza di una lunga tradizione di studi, l'analisi della ritrattistica di Alessandro continua a permanere un argomento ampiamente discusso e controverso<sup>123</sup>. Robert Smith<sup>124</sup> nel 1988 ne evidenziò le principali difficoltà di approccio: da un lato la continuità di una produzione scultorea che giunge ininterrotta fino al tardo Impero creando spesso tipi nuovi; dall'altro la rapida e massiccia riproposizione dei tratti idealizzati del sovrano in immagini dalla valenza ermeneutica completamente diversa. Nonostante il permanere di tali dubbi e difficoltà, in anni più recenti, il sistematico Corpus redatto da Andrew Stewart<sup>125</sup> ha offerto un contributo di fondamentale rilievo. Che l'«Alessandro morente» degli Uffizi nulla abbia a che fare con il sovrano macedone risulta evidente dalla sola, seppur veloce, considerazione della bibliografia tardo ottocentesca. Se già il rinvenimento dell'erma Azara aveva grandemente minato tale esegesi, frutto delle speculazioni antiquarie tardo-rinascimentali, a partire dalla fine del secolo successivo si susseguirono una serie di categoriche smentite. Nel 1894 l'Overbeck<sup>126</sup>, negato il riferimento ad Alessandro, sulla scia di quanto già proposto da Blümner<sup>127</sup>, collegò la testa al fregio del grande altare di Pergamo, alcune lastre del quale erano allora da poco esposte al Museo di Berlino; la sua ipotesi resterà la più seguita per tutto il secolo successivo. Nel 1897 Collignon inquadrava entro i termini di «une parenté lointaine» il rapporto esistente tra la scultura fiorentina e i ritratti del dinasta<sup>128</sup> e, due anni dopo, Friedrich Koepp considerava del tutto superato il confronto<sup>129</sup>. Agli inizi del XX secolo, risultavano ancora più categorici i giudizi espressi sia da Károly Ujfalvy<sup>130</sup> che da Schreiber<sup>131</sup> stando ai quali, qualsiasi entità stesse a rappresentare la scultura, essa non era comunque in alcun modo collegabile ad Alessandro. Da allora

<sup>123</sup> In proposito, senza pretese di completezza: K. Gebauer, *AM* 63/64, 1938/39, 1–106; M. Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman Art* (1964); T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen* (1971) passim; E. Schwarzenberg, *Entretiens Fondation Hardt* 23, 1976, 223–267; D. Kreikenbom, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert nach Christus*, 27. *Ergh. JdI* (1992) 13–19; A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics* (1993) passim; P. Moreno in: *Alessandro Magno storia e mito* (1995) 135–143. Per una recente sintesi si veda da ultimo: D. Pandermalis (ed.), *Alexander the Great. Treasures from an Epic Era of Hellenism* (2004) 15–17.

<sup>124</sup> R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (1988) 59.

<sup>125</sup> Stewart o. c. (nota 123) passim.

<sup>126</sup> J. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik I–II* (1894) 147.

<sup>127</sup> H. Blümner, *AZeit* 38, 1880, 162.

<sup>128</sup> M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque I–II* (1897) 435 s.

<sup>129</sup> F. Koepp, *Alexander der Große* (1899) 71.

<sup>130</sup> K. Ujfalvy, *Le type physique d'Alexandre le Grand d'après les auteurs anciens et les documents iconographiques* (1902) 102.

<sup>131</sup> T. Schreiber, *Studien über das Bildnis Alexanders des Großen, Abhandlungen der königlich-sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse* 21 (1903) 98 s.

essa, seppure con qualche isolata e peraltro poco condivisibile eccezione<sup>132</sup>, risulta sistematicamente esclusa dalle trattazioni e dai Corpora dedicati alla ritrattistica del re macedone. Sep-pure alcuni suoi tratti mostrino un'indubbia vicinanza ai caratteri del dinasta (il giovanile volto sbarbato, la torsione del collo, la ricca e lunga chioma con l'«anastolé» che comunque si collo-ca sopra l'occhio destro e non centralmente o sul sinistro), per contro l'espressione apparente-mente patetica (fronte corrugata, sopracciglia aggrottate, occhi infossati) resta sostanzialmen-te priva di riscontri e, a livello ideologico, di difficile giustificazione<sup>133</sup>. Né l'isolata vicinanza in parte ravvisabile con il ben noto Alessandro Richelieu<sup>134</sup> modifica i termini della questione. Anzi se, come probabile, si dovesse sottoscrivere quanto già a suo tempo proposto da Erkinge-r Schwarzenberg<sup>135</sup>, dovremmo ipotizzare che questa ulteriore immagine in porfido del dinasta macedone sia in realtà una creazione di botteghe italiane del XVI o XVII secolo piuttosto che un originale di età adrianea<sup>136</sup>. Né ci paiono sottoscrivibili i confronti, che pure sono stati avan-zati, tra il tipo dell'«Alessandro morente»<sup>137</sup> ed alcuni ritratti del sovrano maggiormente per-meati da valenze patetiche e barocche: il riferimento è in particolare all'esemplare in coll. Gu-thmann<sup>138</sup> e all'immagine da Volantza<sup>139</sup>. Alla luce di tali riflessioni e delle già sopra rimarca-te, strette, somiglianze ed analogie tra la testa degli Uffizi e quella Lagunillas, viene quindi da pensare che, contrariamente a quanto pure proposto<sup>140</sup>, anche quest'ultima difficilmente pos-sa essere intesa o messa in relazione con altrettante raffigurazioni di Alessandro.

#### Gigante morente

Come già abbiamo sottolineato la scoperta e l'esposizione al pubblico, presso il Museo di Ber-lino, di alcune delle lastre del fregio dell'altare di Pergamo si sarebbe rivelata di fondamentale importanza nei confronti dell'«Alessandro» condizionandone in modo duraturo sia la lettura stilistica, sia l'ermeneutica. Emerson<sup>141</sup> e, sulla sua scia, John Bernoulli e Giulio Giglioli<sup>142</sup>, pre-sono atto dell'ampiezza dell'area posteriormente restaurata, arrivarono ad ipotizzarne l'origina-ria appartenenza al fregio o comunque la pertinenza ad un qualche imponente complesso scul-toreo posto sull'acropoli di Pergamo. Lasciando da parte la considerazione degli elementi più

<sup>132</sup> E. G. Suhr, *Sculptured Portraits of Greeks Statesmen* (1931) 113 s.

<sup>133</sup> In proposito, si confronti: Suhr o. c. (nota 132) 113 s.

<sup>134</sup> Parigi, Museo del Louvre, 3385; R. Delbrück, *Antike Porphywerke* (1932) 60–62; K. Gebauer, *AM* 63/64, 1938/39, 79. 105 s.; R. W. Hartle in: *Ancient Macedonia III. Papers read at the Third Int. Symposium Thessaloniki 1977* (1983) 113.

<sup>135</sup> Schwarzenberg, *Alessandro* 404 s.

<sup>136</sup> M. Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman Art* (1964) 75.

<sup>137</sup> R. Calza, *Antichità di Villa Doria Pamphilj* (1977) 271.

<sup>138</sup> Gebauer o. c. (nota 134) 78 s. 105 n. K 79.

<sup>139</sup> Gebauer o. c. (nota 134) 105 n. K 80; A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Po-litics* (1993) 332.

<sup>140</sup> Jaeggi – Schmid, *Lagunillas* 30–36.

<sup>141</sup> A. Emerson, *AJPh* 4, 1883, 204–207.

<sup>142</sup> J. J. Bernoulli, *Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen* (1905) 91; G. Q. Giglioli, *Arte gre-ca I–II* (1955) 886; in proposito si confronti anche W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* (1897) 96.

prettamente stilistici e formali, ai quali già sopra abbiamo fatto riferimento, è soprattutto sulla diversa pateticità che vale la pena di soffermarsi ulteriormente. A più riprese si è tornati a sottolineare infatti come la drammaticità espressa dai tratti sconvolti dell'Alcioneo non si riscontri sull'«Alessandro» degli Uffizi<sup>143</sup> e, scartata l'ipotesi che inquadrava tali palesi differenze entro un rapporto di originale – copia<sup>144</sup>, è da chiedersi se esse non siano piuttosto da ricondursi ad altri fattori. La testa fiorentina, in realtà, non manifesta tanto dolore o angoscia quali si riscontrano evidenti non solo sul fregio pergameno, ma, per limitarci a qualche esempio, anche nei visi stravolti di chi sta per morire (dal Laocoonte ed i suoi figli, ai Galati dei due donari<sup>145</sup>, dal Gigante morente della villa di Voconius Pollio<sup>146</sup>, al guerriero del ninfeo di Efeso<sup>147</sup> o ancora al Marsia appeso<sup>148</sup>) e, assolutamente priva di tratti individuali e di rughe d'espressione sembra piuttosto permeata da una forte tensione vitale espressa in forme piuttosto teatrali. In questo caso, come vedremo meglio oltre, la pateticità del volto presunta, ma probabilmente non reale, sarebbe forse piuttosto da mettersi in relazione alle immagini di talune creature marine emergenti dalle acque.

### Helios

Partendo dallo studio dei Mitrei ostiensi e certamente sulla scia delle indubbie somiglianze ed analogie che avvicinavano taluni ritratti di Alessandro ad altrettante raffigurazioni di Helios, alla metà degli anni '50, Giovanni Becatti avanzò la suggestione che la testa potesse in realtà rappresentare il dio Sole<sup>149</sup>. Il volto imberbe, lo sguardo ispirato, la capigliatura fluente ed anche le riguardevoli dimensioni del monumento costituirebbero sicuri indicatori. Sebbene la divinizzazione di Alessandro in Helios non sembri conoscere riferimenti o attestazioni letterarie ed epigrafiche di sorta, fuori di discussione restano comunque le indubbie e significative convergenze tra le due serie di immagini sulle quali, a più riprese, è tornata a soffermarsi la bibliografia specifica<sup>150</sup>. Il processo di assimilazione alla divinità tramite corone radiate, quale ricostruito da Marianne Bergmann<sup>151</sup>, dopo una fase di sviluppo legata all'Egitto tolemaico, si sarebbe concretizzato soprattutto nella tarda età imperiale. Paradigmatico, in tal senso, accanto ad alcune raffigurazioni di dubbia esegesi<sup>152</sup> (tra le quali il già ricordato busto dei Musei Capi-

<sup>143</sup> In questo senso: Lippold, *Plastik* 363 n. 9; Mansuelli, *Uffizi I* 95 n. 62.

<sup>144</sup> Bieber, *Sculpture* 119 s.

<sup>145</sup> Da ultimo in generale e per numerose immagini di dettaglio dei volti dei Galati morenti: A. Stewart, *Attalos, Athens, and the Akropolis* (2004) passim.

<sup>146</sup> R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (1991) fig. 125; Stewart o. c. (nota 145) 201 fig. 233.

<sup>147</sup> A. Suppan, *AW* 17, 1986, 40 s.

<sup>148</sup> A. Weis, *The hanging Marsyas and its Copies. Roman Innovations in a Hellenistic Sculptural Tradition* (1992). In questo stesso senso si confronti anche la testa di giovane da Coe: L. A. Schneider, *Asymmetrie griechischer Köpfe vom 5. Jh. bis zum Hellenismus* (1973) 68 s.

<sup>149</sup> G. Becatti, *Scavi di Ostia II. I Mitrei* (1954) 91 tav. XXXIII 2; in questo stesso senso, più di recente, V. Saladino, *Firenze. Gli Uffizi, Sculture antiche* (1983) 74; contra: Schwarzenberg, *Alessandro* 398 n. 4.

<sup>150</sup> Di recente in proposito: M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit* (1998) 67. 76–79; P. Matern, *Helios und Sol. Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes* (2002) 178 s.

<sup>151</sup> Bergmann o. c. (nota 150) 67. 76 s.

<sup>152</sup> Matern o. c. (nota 150) 178 s.; T. M. Vasilieva, *VDI* 4, 2004, 136–153.

tolini<sup>153</sup> e la replica di Boston<sup>154</sup>) è il caso di un ritratto del dinasta macedone riutilizzato nel corso del III secolo d.C. in un Mitreo romano che, con l'aggiunta di una corona, fu inteso come Sole<sup>155</sup>. Dal particolare al generale però, data l'antiorità delle immagini raffiguranti il dio e i riferimenti letterari che attribuiscono a Lisippo la creazione di una quadriga con Helios<sup>156</sup> ed al suo allievo Chares la creazione del Colosso di Rodi, è stato anche ipotizzato che l'assimilazione con Alessandro, in realtà, non sia un fenomeno di età tardo romana, ma piuttosto che esso



fig. 26 Tritone con nebride, Musei Vaticani

sia da ricondursi all'operato dello stesso scultore sicionio<sup>157</sup>. Più nello specifico, per tornare alla nostra scultura, se da un lato va riconosciuto che la torsione del viso verso l'alto non risulta un elemento del tutto estraneo all'iconografia di Helios<sup>158</sup>, dall'altro la pateticità dello sguardo, le sopracciglia aggrottate, le chiome piuttosto scomposte e la mancanza di tracce relative alla presenza di una eventuale corona radiata sembrano allontanare l'eventualità dell'identificazione.

#### Barbaro

Un'ulteriore suggestione avanzata in rapporto alla testa Lagunillas<sup>159</sup> ha inteso la scultura come probabile rappresentazione di barbaro ritenendola implicitamente pertinente ad un monumento celebrativo romano. In tal senso, si è ipotizzato che taluni tratti caratterizzanti dell'iconografia di Alessandro, passati attraverso il tramite pergameno, siano stati recepiti e fatti propri dall'arte di prima età imperiale. Più nello specifico, il confronto è stato avanzato con due statuette di giovani inginocchiati<sup>160</sup>

<sup>153</sup> Vedi supra, nota 14.

<sup>154</sup> M. Bieber, *AJA* 49, 1945, 425–429; ead., *Alexander the Great in Greek and Roman Art* (1964) 76 s.; A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics* (1993) 333 s.

<sup>155</sup> N. Hannestad in: *Alexander the Great. Reality and Myth* (1993) 67 fig. 9; Matern o. c. (nota 150) 179. 246 n. B 14.

<sup>156</sup> Plin. nat. 34, 63; P. Moreno in: id. (ed.), *Lisippo. L'arte e la fortuna* (1995) 180–185.

<sup>157</sup> B. Killerich in: *Alexander the Great. Reality and Myth* (1993) 88 s.

<sup>158</sup> Così Matern o. c. 179 (nota 150), soprattutto in riferimento alla nota metopa di Ilio.

<sup>159</sup> In proposito Jaeggi – Schmid, *Lagunillas* 34–36.

<sup>160</sup> R. M. Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst* (1986) 198 KO 11; KO 12.

<sup>161</sup> D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (1939) 160 n. 3.

<sup>162</sup> F. Cumont, *Catalogue des Sculptures & Inscriptions antiques des Musées Royaux du Cinquantenaire* (1913) 33 s. n. 23; T. Hölscher, *AA* 1984, 283–291. Vd. anche E. La Rocca, *JdI* 109, 1994, 1–40.

che indossano il costume persiano. Si tratta di lontane derivazioni, in dimensioni ridotte, di un noto tipo statuario, probabilmente relativo ad un monumento celebrativo augusteo. La torsione del collo, l'atteggiamento, che in questo caso sembra però piuttosto di mesta rassegnazione, e gli occhi levati verso l'alto potrebbero forse isolatamente ricordare la testa in collezione Lagunillas. Più in generale, seppure un'espressione realmente patetica spesso contraddistingua diversi volti di barbari sconfitti o sofferenti, va rilevato però come questi ultimi si caratterizzano per la presenza di marcati tratti fisiognomici e di acconciature difficilmente confrontabili con l'idealizzato aspetto giovanile degli esemplari cubano e degli Uffizi. Per saggiare le differenze, senza alcuna pretesa di completezza, basterà ricordare qui le teste di prigioniera barbara<sup>161</sup> e di un germanico caduto, probabilmente ferito<sup>162</sup>.

### Tritone

Già Friedrich Dressler, sul finire del secolo passato, aveva provveduto a rimarcare la presenza di «sehnsuchtsvolle Schwermut» quale tratto caratterizzante di numerose raffigurazioni di tritoni<sup>163</sup>. In particolare il riferimento andava all'esemplare con nebride dei musei Vaticani (fig. 26)<sup>164</sup>, cui sarebbero probabilmente da aggiungere anche i tritoni o centauri marini araldici del Museo dei Conservatori<sup>165</sup>, i gruppi da fontana della Sala degli Animali<sup>166</sup> e del Louvre<sup>167</sup> ed infine la Tritonessa–Scilla dal ninfeo di Ostia (fig. 27)<sup>168</sup>. Tutti si contraddistinguono per una forte torsione del volto cui fanno riscontro, nei visi giovanili e idealizzati, lo sguardo volto verso l'alto, le sopracciglia aggrottate e la bocca



fig. 27 «Tritonessa», Museo Archeologico, Ostia

- <sup>163</sup> F.R. Dressler, *Triton und die Tritonen in der Literatur und Kunst der Griechen und Römer* (1892/93) 38 s.
- <sup>164</sup> Musei Vaticani, Galleria delle Statue, inv. n. 765. Da Tivoli: Amelung, *Vat. Kat. II* 418–420 n. 253; S. Lattimore, *The Marine Thiasos in Greek Sculpture* (1976) 59; Bieber, *Sculpture* 25 s.; per l'esemplare in controparte: Amelung, *Vat. Kat. I* 242 n. 105.
- <sup>165</sup> Museo dei Conservatori, inv. nn. 13–14: E. Petersen, *RM* 3, 1888, 303–311; L. Morpurgo, *Ausonia* 4, 1910, 114–117; Stuart Jones, *Pal. Cons* 138 s. n. 19–21; LIMC VIII (1997) 75 n. 22 s. v. Tritones (N. Icard-Gianolio).
- <sup>166</sup> Musei Vaticani, Sala degli Animali, inv. n. 464: Amelung, *Vat. Kat. II* 386 n. 228 tav. 43; Lippold, *Plastik* 363 n. 6; B. Kapossy, *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit* (1969) 29; P. Mingazzini, *RIA* 18, 1971, 81 fig. 12; LIMC (nota 166) *ibid.* 71 n. 33 s. v. Triton.
- <sup>167</sup> Parigi, Museo del Louvre, MA 3091; A. Greifenhagen, *RM* 45, 1930, 154–156; *id.*, *AA* 1933, 430 s.; Bieber, *Sculpture* 150; LIMC *ibid.* (nota 165) n. 35.
- <sup>168</sup> Ostia, Museo Archeologico, inv. n. 183: G. Q. Giglioli, *Ausonia* 8, 1913, 191–200; Mingazzini o. c. (nota 166) 72; Lattimore o. c. (nota 164) 61; A. Stewart, *Skopas of Paros* (1977) 101 tav. 43 b. d; L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo* (1993) n. 155; *Ulisse, il mito e la memoria* (1996) 153 n. 2. 68; LIMC *ibid.* (nota 165) 75 n. 23 s. v. Tritones.

dischiusa. Seppure non negando in questi tratti un possibile richiamo a moduli stilistici e produttivi di stampo scopadeo, Dressler era comunque più propenso a leggerli in riferimento al mondo marino. In anni più recenti Enrico Paribeni<sup>169</sup>, sottolineate le evidenti somiglianze tra l'«Alessandro» degli Uffizi e la Tritonessa ostiense, aveva affacciato l'eventualità che proprio a tale ambito fosse da ascrivere l'ermeneutica della testa fiorentina. Analoghi risultano l'orientamento del volto e la torsione del collo; del tutto simili le asimmetrie che anzi confermano l'impostazione dell'«Alessandro morente»; molto vicina la resa della capigliatura lunga e scomposta, in entrambi i casi contraddistinta dalla presenza della ciocca che ricade singolarmente sulla guancia sinistra. Se inteso in questo senso il presupposto patetismo, in realtà, nulla avrebbe a che vedere con i tratti stravolti di chi soffre o si trova nell'imminenza della morte, ma starebbe piuttosto ad indicare l'esatto opposto: un mezzo espressivo atto a rendere lo spasmo vitale di tali creature nel momento in cui esse emergono dalle acque.

Proprio su tale eventualità esegetica – probabilmente da applicare anche all'esemplare in collezione Lagunillas – è forse il caso di soffermarsi ulteriormente. L'esame complessivo dei gruppi scultorei rappresentanti Tritoni e Centauri marini infatti, lungi dal godere di una autonoma considerazione, è per contro spesso viziato da un equivoco di fondo che ha pesantemente contribuito a condizionarne gli approcci della ricerca. Già nel 1948 Picard<sup>170</sup>, rilevata l'importanza del riferimento pliniano<sup>171</sup> ad un tiaso marino di Skopas, un «praeclarum opus» che, portato dall'Asia (dalla Bitinia?), era stato esposto nel tempio di Nettuno, nei pressi del Circo Flaminio, aveva cercato di restituire l'aspetto monumentale del gruppo. Pur senza volere entrare in questa sede in più analitiche e dettagliate considerazioni sulle complesse vicende relativamente alla più recente storia degli studi<sup>172</sup>, è comunque da sottolineare come la quasi totalità delle immagini di Tritoni e Centauri noti da allora siano stati sistematicamente messi in rapporto con il celebre gruppo ed intesi, non in modo autonomo, ma piuttosto come altrettanti, più o meno diretti, riferimenti ai dettami stilistici e produttivi scopadei. In tal senso, preso atto delle indubbie analogie e somiglianze che avvicinano la tritonessa di Ostia (fig. 27) alla menade di Dresda, si è ravvisato in questa scultura un sicuro riferimento al gruppo monumentale intendendola come una delle repliche più fedeli<sup>173</sup>. Ma non solo. Perché, a partire dal Tritone Grimani<sup>174</sup>, ora inte-

<sup>169</sup> Schwarzenberg, Alessandro 398; Schwarzenberg 1997, 114.

<sup>170</sup> Picard, Manuel III 673–686.

<sup>171</sup> Plin. nat. 36, 26.

<sup>172</sup> Per un quadro di sintesi: G. C. Picard in: Πρακτικά του II Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, Αθήνα 4 - 10 Σεπτεμβρίου 1983 III (1988) 217–220. In precedenza: K. Shepard, *The Fish-tailed Monster in Greek and Etruscan Art* (1940) 51–55; F. Coarelli, *DialA* 2, 1968, 302–368; id., *DialA* 4/5, 1970/71, 241–265, che riconduce al monumento l'ara di Domizio Enobarbo e ne ipotizza l'attribuzione a Skopas Minor; T. Hölscher, *AA* 1979, 337–342. Sull'ara, da ultimo, F. Stilp, *RdA Suppl.* 26, 2001, passim.

<sup>173</sup> In questo senso: Shepard o. c. (nota 172) 53; Lattimore o. c. (nota 164) 61; Stewart o. c. (nota 168) 101.

<sup>174</sup> Berlino, Staatliche Mus., inv. n. 286. Già Venezia, collezione Grimani: K. A. Neugebauer, *JdI* 56, 1941, 178–200; Picard, Manuel III 682–686; C. Blümel, *Die Klassischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin* (1966) 85 s. n. 103; Lattimore o. c. (nota 164) 57 s. tavv. 24. 33. 34; Stewart o. c. (nota 168) 99–101; L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo* (1993) n. 154; LIMC VIII (1997) 75 n. 22 s. v. Tritones (N. Icard-Gianolio).

<sup>175</sup> Stewart o. c. (nota 168) 100 s. (Skopas); Neugebauer o. c. (nota 174) 198 s. (scuola di Skopas).

so come un originale riferibile al Maestro o alla sua cerchia<sup>175</sup>, ora, per contro, come una copia di età romana<sup>176</sup>, pressoché tutta la serie, pur presentando marcate divergenze stilistiche e cronologiche, è stata messa in rapporto con il celebre tiaso<sup>177</sup>. Poco importa se, come alcuni sostengono, si sarebbe trattato di derivazioni più o meno dirette, o se, al contrario, un adattamento pergameno sia invece da ipotizzare come tramite<sup>178</sup>. Piuttosto, in considerazione, da un lato del grande numero di sculture raffiguranti Tritoni che a partire dalla seconda metà del IV secolo a.C. ed ancora più in età ellenistica conoscono molteplici e disparate funzioni pubbliche e private, è da chiedersi se non sia opportuno allontanarsi dai claustrofobici vincoli che un tale genere di approccio, totalmente attribuzionistico, postula. Né, pur di tentare, ad ogni costo, una ricostruzione del monumento, è forse sufficiente collegare al grande scultore pario qualsiasi sopracciglio aggrottato o sguardo, realmente o ipoteticamente, malinconico.

Seppure tenendo conto di tali considerazioni, è comunque proprio all'interno del nucleo scultoreo raffigurante tritoni e centauri marini che l'«Alessandro morente» sembra trovare i confronti complessivamente più convincenti<sup>179</sup>. In questo senso alla Tritonessa-Scilla di Ostia, sulla quale già Paribeni aveva attirato l'attenzione e che, in particolare, sembra condividere con la testa degli Uffizi schema iconografico, impostazione generale e rimarcate asimmetrie, sarebbero probabilmente da aggiungere sia l'esemplare con nebride dei Musei Vaticani sia il centauro marino dei Conservatori. E non solo perché, seppure in dimensioni e scala molto ridotta, anche i Tritoni che accompagnano il tipo di Afrodite Anadyomene stante che, appena uscita dal mare, si strizza le lunghe chiome, mostrano forti somiglianze. Il riferimento va innanzi tutto agli esemplari da Cirene<sup>180</sup> e da Alessandria, quest'ultimo attualmente conservato al Museo di Dresda<sup>181</sup>. In entrambi gli occhi sono infossati, l'arco sopraccigliare aggrottato, i capelli scomposti, lo sguardo sollevato. È da chiedersi quindi se l'«Alessandro» della Galleria non abbia originariamente fatto parte di un qualche imponente complesso monumentale di età tardo-ellenistica (una delle numerose fontane con tritoni alle quali pure Cicerone con un malcelato fastidio sembra fare riferimento?)<sup>182</sup> in seguito preso a modello per analoghe raffigurazioni ed utilizzato come «Vorbild».

Dott. Maria Chiara Monaco, Scuola archeologica italiana di Atene, odos Parthenonos 14, 11742 Atene, Grecia

<sup>176</sup> Lattimore o. c. (nota 164) 57 s. 63.

<sup>177</sup> In questo senso soprattutto: Lattimore o. c. (nota 164) passim; Stewart o. c. (nota 168) 99–101.

<sup>178</sup> Stuart Jones, *Pal. Cons* 138; A. L. Pietrogrande, *Africa Italiana* 2, 1928/29, 182–184; così, in parte, anche G. A. Mansuelli, *Ricerche sulla pittura ellenistica* (1950) 67–72.

<sup>179</sup> In questo senso, si veda già Jaeggi – Schmid, *Lagunillas* 33 s.

<sup>180</sup> Cirene, Museo Archeologico: G. Dickins, *Hellenistic Sculpture* (1920) 333 fig. 25; Pietrogrande o. c. (nota 178) 173–186; LIMC II (1984) 157 n. 69 s. v. Aphrodite (M. O. Jentel).

<sup>181</sup> Dresda, Staatliche Mus., inv. n. 1156; Pietrogrande o. c. (nota 178) 182–184; A. Adriani, *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, A II (1961) 20 s. n. 75; Lattimore o. c. (nota 164) 60 s.; Jentel o. c. (nota 180) n. 168.

<sup>182</sup> Cic. *Att.* 2, 9.

*Abbreviazioni*

Bieber, Sculpture	M. Bieber, <i>The Sculpture of the Hellenistic Age</i> (1981).
Jaeggi – Schmid, Lagunillas	O. Jaeggi – S. G. Schmid, Beiträge zur Sammlung Lagunillas des Museo nacional de bellas artes in Havanna (Kuba), <i>AntK</i> 39, 1996, 14–37.
Mansuelli, Uffizi I	G. A. Mansuelli, <i>Galleria degli Uffizi. Le Sculture I</i> (1958).
Mansuelli, Uffizi II	G. A. Mansuelli, <i>Galleria degli Uffizi. Le Sculture II</i> (1961).
Schwarzenberg, Alessandro	E. Schwarzenberg, <i>From the Alessandro morente to the Alexandre Richelieu</i> , <i>Journal of the Warburg and Courtauld Institutes</i> 32, 1969, 398–405.

*Fonti iconografiche:* Fig. 1–4. 11. 14. 19–21 SBAS, Galleria degli Uffizi, Firenze. – Fig. 5 SBAS, Museo dell’Opificio delle Pietre dure, Firenze. – Fig. 6 SBAS, Museo Nazionale del Bargello, Firenze. – Fig. 7–8 da N. W. Canedy, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi* (1976) fig. T 109. 173. – Fig. 9 da G. Dauner, *Drawn Together. Two Albums of Renaissance Drawings by Girolamo da Carpi* (2005) fig. T 161 – Fig. 10. 15 SBAS, Gabinetto disegni e stampe. – 16. 17 Foto Autore. – Fig. 18 Palazzo Orlandini, Firenze, Foto Lensini. – Fig. 22–25 da Jaeggi – Schmid, *Lagunillas* tav. 3. – Fig. 26 Musei Vaticani, Archivio fotografico neg. n. XXXIV.14.2. – Fig. 27 da L. Todisco, *Scultura greca del IV secolo* (1993) fig. 155.

*Resümee:* In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gelangte das Kopffragment einer Statue, der sogenannte «Alessandro morente», aus Rom in die Florentiner Uffizien. Die Skulptur erlangte in den folgenden zwei Jahrhunderten großes Ansehen als angebliches und einziges Porträt Alexanders des Großen. Anhand der überkommenen Schriftzeugnisse lässt sich ein Szenarium für ihre Herkunft aus Rom und ihren Weg über die Sammlungen des Kardinals da Carpi und des Vatikans nach Florenz entwerfen.

Über die diversen Eingriffe und Ergänzungen an der Skulptur gibt eine neu erstellte Kartierung der Ergänzungen Auskunft. Im Vergleich mit den Archivquellen entsteht ein diachronisches Bild der komplizierten Restaurierungsgeschichte des «Alessandro morente», das zugleich auch eine Neubewertung des originalen Bestandes zulässt. Ohne die starke Neigung und pathetische Wirkung des Kopfes, die den Eingriffen im 16. Jahrhundert verdankt wird, findet er motivisch einen engen Vergleich in einer Skulptur der Sammlung Lagunillas, Havanna, von der er sich hingegen stilistisch und wohl auch chronologisch deutlich abhebt. Jenseits der überholten Benennung als Alexander kommen ein sterbender Gigant, Helios oder ein Triton als Deutung des Motivs in Frage.