

Mosaico di Alessandro

Datazione: fine II sec. a.C.

Luogo di rinvenimento: Pompei, Casa del Fauno VI, 12, 1-8

Collocazione: Sezione Mosaici, MANN

Inv. 10020

Misure: 313x582 cm

i tuoi appunti

All'interno dell'ambiente più rappresentativo ed elegante della Casa del Fauno (VI, 12, 1-8) a Pompei, l'asedra distila (ambiente 37, cfr. approfondimento Casa del Fauno*) posta tra i due peristili, il 24 ottobre del 1831 fu rinvenuto il celebre *Gran Musaico* di Alessandro, impressionante per la sua monumentalità (313 x 582 cm) e per il suo virtuosismo tecnico, che lo rendono tra i mosaici pavimentali più importanti che l'antichità ci ha restituito. Il mosaico, composto da oltre un milione di minutissime tessere di non più di 5 mm di lato (in un cm² sono state contate da 15 a 30 tessere) e realizzato con la raffinata tecnica dell'*opus vermiculatum*, raffigura uno scontro armato fra Alessandro Magno e Dario III di Persia: il giovane generale macedone irrompe da sinistra, in sella al suo fedele Bucefalo e alla testa della sua cavalleria, verso l'ultimo grande "re dei re" persiano, in fuga sul suo carro. La scena rappresentata è particolarmente concitata, i cavalli si impennano o cadono feriti sul campo di battaglia, dappertutto sul terreno appaiono armi di ogni tipo, le lunghe sarisse (le lance) dei macedoni si ergono in alto riempiendo lo spazio vuoto del fondo (è presente solo un albero secco) e sanciscono che oramai i persiani sono stati accerchiati. L'effetto complessivo è un impetuoso e avvolgente senso di movimento, di rumori di battaglia, di armi che si schiantano e nitriti di cavalli. Il volto di Alessandro appare audace e sereno, come un dio, la folta chioma nera gli incornicia il viso e i grandi occhi che sembrano perdersi nel vuoto, ma in realtà fissano dritti lo sguardo del nemico in fuga. Di fronte al macedone svetta la figura di Dario, attorno al re persiano si consuma un magnifico scontro di cavalleria tra i macedoni e i cd. "immortali", le guardie del corpo reali, così chiamate in quanto per ciascuno di loro che moriva subito ne subentrava una "riserva," in tal modo il loro numero di mille restava costantemente invariato. Al centro della composizione vi è il sacrificio di un principe persiano che, previsto l'attacco di Alessandro contro il suo re, fa da scudo con il suo corpo e afferra la lancia del macedone deviandola nel suo stesso fianco, mentre il suo cavallo si accascia a terra. Poco più a destra, uno degli "immortali," sceso da cavallo, offre invano il suo destriero in soccorso al principe, condannando così sé stesso a morte certa. Tuttavia ogni tentativo di protezione appare inutile, l'esito della battaglia è segnato, così l'auriga ordina la ritirata e mentre il carro si gira il sovrano persiano si protende verso il pericolo con sguardo attonito per commiserare il sacrificio del suo generale. Il mosaico è a tutti gli effetti un capolavoro ricco di virtuosismi e finissimi dettagli: i riflessi delle armi, le vesti sontuosamente istoriate, i particolari delle armature (la gorgone riprodotta su quella di Alessandro), ma soprattutto la figura del persiano travolto dal carro e la sua immagine che appare sulla superficie dorata di uno scudo. Infatti, il persiano, caduto a terra, tenta invano di frenare la spinta appoggiando la mano sullo scudo, pertanto il suo volto si riflette sulla superficie lasciando trasparire tutta la sua rassegnazione verso un impreveduto quanto ineluttabile destino che lo condurrà ad una morte ingloriosa. La scena, nel suo complesso, sembra dominata da un senso di forte patetismo nei confronti dei vinti, del resto alla compagine macedone

[illegible]

i tuoi appunti

l'artista ha riservato un terzo della composizione, mentre la parte restante all'esercito persiano. Nondimeno, non manca l'intento celebrativo che mira ad enfatizzare la vittoria di Alessandro, concentrato nella raffigurazione dei pochi ma incalzanti soldati macedoni, protagonisti di un evento che cambiò il corso della storia e che vide la "piccola" Macedonia sopraffare uno dei più grandi e temibili imperi dell'antichità e diffondere in oriente la lingua e cultura greca.

L'albero secco presente sullo sfondo, unico elemento di un paesaggio altrimenti neutro, è un importante indizio per ipotizzare quale battaglia è raffigurata; gran parte degli studiosi ritiene che si tratti della Battaglia di Issos (333 a.C.), infatti fonti tarde arabe ricordano di questo evento proprio con il nome di "battaglia dell'albero secco", e lo stesso Marco Polo, nel suo "Milione", racconta di aver attraversato una pianura molto estesa (nella provincia di Tunocain, ai confini della Persia) dove si trova "l'Albero Solo che i Cristiani chiamano l'Albero Secco", dove ebbe luogo la celebre battaglia. Tuttavia, durante la battaglia di Issos i due sovrani non si affrontarono direttamente, cosa che invece accadde in quella di Gaugamela (331 a.C.), dove Dario riuscì a sfuggire alla cattura; in tal caso non è da escludere che vi siano sintetizzati in un'unica immagine i momenti salienti della campagna che vide i macedoni sottomettere l'impero persiano.

Il mosaico, incorniciato da una serie di dentelli lungo il bordo con borchie ai quattro angoli, quasi ad imitazione della cornice lignea, è senza dubbio la copia fedele di un dipinto della prima età ellenistica (seconda metà del IV sec. a.C.). A conferma del collegamento tra pittura e mosaico, anche l'utilizzo di non più di cinque colori (tra cui bianco, giallo, rosso e blu-nero), come nel caso dello stile pittorico cd. a "quattro colori". Si è molto discusso, invece, sull'identificazione del dipinto originario: oggi è ampiamente accettata l'ipotesi che possa trattarsi del quadro commissionato al pittore *Philoxenos* (Filosseno) di Eretria, autore, secondo Plinio (*Naturalis Historia* XXXV, 110), di un "*Alexandri proelium cum Dario*" (la battaglia di Alessandro con Dario) per il re Cassandro, successore di Alessandro in Macedonia, ed esposto con ogni probabilità nel Palazzo reale di Pella. Ma sono stati fatti anche i nomi di Apelle, pittore ufficiale di Alessandro, e di Elena di Timon, pittrice egiziana, autrice di una "battaglia di Issos" presso la corte Tolemaica.

Ancora oggi ci si chiede il motivo che spinse il pur ricco ed ellenizzato proprietario della sontuosa dimora, molto vicina ad una reggia ellenistica, a voler collocare l'eccezionale mosaico nell'edera della sua casa, quale circostanza speciale si celava dietro il ricordo e l'esaltazione del condottiero macedone, tale da giustificare, a Pompei, una manifestazione artistica e tecnica dal valore altissimo ed ineguagliabile. Oltre al semplice desiderio di emulare le corti ellenistiche, riconoscibile in tutta la decorazione della *domus* e nella stessa soglia nilotica (inv. 9990) che precede il mosaico di Alessandro, si è ipotizzato una commemorazione di un particolare evento, come la partecipazione del proprietario alla guerra contro Corinto come mercenario al soldo dei romani. Ancora, alla partecipazione di un suo avo alla campagna di Alessandro il Molosso (re dell'Epiro) in Italia, o alla famosa conferenza di Babilonia del 324/23 a.C., quando Alessandro Magno, di ritorno dall'India, ricevette le ambascerie dei popoli di "tutto il mondo italico" (Arriano riferisce della presenza di bretti, lucani, tirreni ed altri popoli, forse tra questi anche i sanniti di Pompei). Tuttavia, qualunque essa fosse questa ragione, il mosaico divenne fin dall'inizio un segno tangibile di una *gens* importantissima che, nel ricostruire la più ricca *domus* di Pompei in periodo tardo ellenistico, volle partecipare in qualche modo alla leggenda e al mito del condottiero macedone; inoltre fu per oltre centocinquanta anni e per tutti i successivi proprietari un'insegna di nobiltà e ricchezza culturale.

Ancora irrisolta la questione sul luogo in cui fu eseguito questo capolavoro: analisi condotte agli inizi del XX secolo hanno dedotto che le tessere fossero in pietra locale e che quindi il mosaico fu realizzato direttamente a Pompei, probabilmente dallo stesso *atelier* che si occupò della realizzazione degli altri mosaici della Casa

i tuoi appunti

del Fauno. Nondimeno, le indagini furono superficiali e mai ripetute, quindi non consentono di escludere la possibilità che il mosaico fosse stato esportato dalla Grecia o dall'oriente, presumibilmente in occasione di un bottino di guerra. Una conferma per questa ipotesi potrebbe essere la presenza di lacune, errate integrazioni e incongruenze dovute a riparazioni antiche, non tutte imputabili ai danni che causò il terremoto del 62 d.C., quando travature del soffitto caddero sul pavimento mosaicato, e all'eruzione del 79 d.C., ma forse ascrivibili ad un maldestro trasporto del mosaico dalla Grecia. Si noterà, inoltre, che il mosaico oggi ha delle notevoli lacune, che hanno miracolosamente risparmiato il volto di Alessandro, sulle quali si è deciso di non intervenire con una ricostruzione in modo da salvaguardarne l'autenticità e originalità dell'opera, ma nella sala di esposizione, attraverso un dipinto che richiama anche l'opera originale, è presentata un'ipotesi di ricostruzione, mentre a Pompei, sul sito, è stata ricollocata una fedele copia.

Quando il mosaico fu rinvenuto, il 24 ottobre del 1831, l'eccezionalità della scoperta fu subito avvertita presso gli studiosi, Goethe a pochi mesi dal rinvenimento annotava *"i contemporanei e i posteri non riusciranno a commentare in maniera corretta un tale capolavoro e si sarà costretti a tornare pur dopo un'accurata indagine alla pura e semplice ammirazione"*, mentre alla corte borbonica, Ferdinando II, re delle due Sicilie, raccomandava a Pietro Bianchi, architetto della Real Casa e direttore degli scavi vesuviani, la massima attenzione nei confronti dell'opera *"perché questo monumento non era nostro, ma dell'Europa, ed alla intera Europa doveasi dar conto delle nostre operazioni"*. Per ben dodici anni ci fu un acceso dibattito e furiose polemiche sullo stato di conservazione dell'opera, ma soprattutto sulla scelta, avallata poi dallo stesso re, di staccare il mosaico dal sito originario e trasferirlo al Real Museo Borbonico di Napoli. Tuttavia, l'impresa di distacco e trasferimento apparse fin dall'inizio complessa e rischiosa per l'incolumità stessa dell'opera. Così, al fine di tutelare tutte le figure coinvolte, l'allora Ministro degli Affari Interni, Nicola Santangelo, istituì una numerosa commissione composta da diversi specialisti, con il compito di realizzare un progetto sul distacco e trasferimento del *Gran Musaico* "senza ombra di pericolo". Ad occuparsi di tutte le operazioni preliminari furono l'architetto toscano Antonio Nicolini e lo scultore Angelo Solari; questi, consapevoli delle difficoltà e delle responsabilità che l'impresa comportava, chiesero una dettagliata e aggiornata documentazione grafica, al fine di avere un riscontro oggettivo rispetto ai danni e parti lacunose dell'opera.

Successivamente, nel Marzo del 1843, il Nicolini e il Solari decisero di effettuare un sopralluogo a Pompei, così da valutare in prima persona lo stato del luogo ed avere le necessarie informazioni per esprimere parere tecnico sulla proposta del Colonnello Visconti di asportare il mosaico per intero, evitando il taglio delle fasce. La relazione che ne seguì fu una vera e propria denuncia sul cattivo stato di conservazione in cui versava il mosaico: molto peggiorato rispetto ad ispezioni precedenti, presentava diffusi rigonfiamenti e il distacco di alcune tessere, forse dovuti all'umidità di risalita e alla cattiva abitudine di custodi e guide di bagnare con acqua il pavimento per rendere i colori più vivi. Tutto ciò creò un forte allarmismo in tutto il mondo accademico, tale da accelerare le pratiche di distacco e vietare l'accesso ai visitatori. Poi, un'ulteriore relazione di Pietro Bianchi attribuì lo stato di degrado avanzato non solo all'elevata umidità del sito, ma anche cattive operazioni di pulitura e restauro operate dell'artista Piedimonte. Per motivi non precisati, il Nicolini e il Solari, solo pochi giorni dopo l'allarmante relazione, ritrattarono la loro precedente denuncia, tuttavia le pratiche per avviare il distacco erano ormai in fase avanzata e a Napoli giunse anche l'esperto mosaicista, direttore dei *Musaici* Vaticani, Vincenzo Raffaelli, per un sopralluogo alla casa del Fauno ed un'attenta analisi dello stato di conservazione del mosaico. Nella sua precisa ed accurata relazione individuò, anch'egli, nell'umidità e nelle inadeguate pratiche di pulitura i principali colpevoli che causarono l'accelerato

stato di degrado. Inoltre, riconobbe almeno tre tentativi di restauro, due antichi ed uno moderno, molto scadente. Il Raffaelli, pur ritenendo possibile tecnicamente il distacco, ma sezionato in più parti, si esprime con parere negativo: *“la bestia là era nata e là bisognava che morisse”*. Il Ministro Santangelo, dopo il rifiuto del Raffaelli ad intervenire direttamente, decise, al fine di dirimere la questione, di porre un quesito ai singoli componenti della commissione in merito ad un restauro *in situ* o alla definitiva asportazione. Nonostante i pareri contrari del Bianchi e di Francesco Maria Avellino (direttore del Real Museo Borbonico), si decise di affidare il distacco dell'opera al mosaicista napoletano Gennaro Belliazzi, il quale stabilì di trasportare il mosaico per intero, e non a pezzi, all'interno di una cassa lignea imperniata che da ogni lato tratteneva fermo il mosaico, e con l'aiuto di almeno dieci uomini e funi sarebbe poi stato sollevato. Inoltre, lungo il perimetro del mosaico venne praticato un taglio per apporvi una cornice di ferro chiusa da spranghe, mentre il lato inferiore fu chiuso da tavole di legno; la superficie venne protetta da strati di carta, stoffa e gesso e, infine, coperto da un tavolato di legno; alla cassa lignea furono posti degli anelli per consentire il sollevamento orizzontale. Alle complesse pratiche di sollevamento, con grandissima soddisfazione, partecipò anche il re ed il principe di Joanneville, suo nipote.

Il 16 Novembre del 1843, finalmente il mosaico, sotto una pioggia battente, era in viaggio verso Napoli all'interno di un carro, all'epoca destinato al trasporto delle macchine locomotive, tirato da 16 buoi e scortato dall'esercito. Il viaggio fu lungo (9 giorni) e particolarmente difficile e pericoloso, inoltre, il maltempo e le cattive condizioni delle strade provocarono per ben due volte la caduta della cassa: nel foro di Pompei e a Torre del Greco. Giunto al Museo, e superate con difficoltà le porte d'ingresso che risultavano più piccole della cassa, solo il 25 Gennaio del 1844, quindi dopo due mesi, si decise di liberare il mosaico e constatarne, fortunatamente, l'integrità e il buono stato di conservazione. L'opera fu allestita al pianterreno, in posizione orizzontale e recintata da una bassa ringhiera, nella cd. sala della “Flora”, a precederlo, in un tentativo di evocare la decorazione dell'asedra, il mosaico con scena nilotica (inv. 9990). Nel 1916, quando l'allora direttore del Museo, Vittorio Spinazzola, decise di riunire tutti i mosaici vesuviani in un'unica sezione autonoma, il mosaico di Alessandro fu trasferito al piano ammezzato, dove tutt'ora è conservato ed esposto. Anche quest'ulteriore spostamento fu una piccola impresa non priva di rischi, come si può evincere dalle dettagliate e preziose testimonianze fotografiche d'archivio. Con un complesso sistema di carrucole, funi e catene di ferro, la cassa contenente il mosaico venne sollevata in posizione verticale e al di sotto di essa fu inserito un supporto ligneo. Iniziò, quindi, il lento spostamento della cassa su rulli di legno e attraverso le varie sale del Museo, fino a giungere nella sala LXI, dove fu collocato sulla parete di fondo per essere ammirato in tutta la sua magnificenza. Nel mese di Marzo del 2021 sul mosaico è stato avviato un importante intervento di restauro aperto ai visitatori. Il progetto si è reso necessario per una migliore conservazione dell'opera, la quale presentava notevoli criticità, come il distacco di alcune tessere, lesioni superficiali, rigonfiamenti e abbassamenti della superficie, microfratture e una lesione diagonale, oggetto di precedenti restauri. Tali deterioramenti sarebbero dovuti alla posizione verticale dell'opera e al suo eccessivo peso (oltre sette tonnellate), nonché al degrado delle malte e ossidazione dei supporti metallici.

- S. De Caro, "Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli", Napoli 1994, pp. 144-145.
- S. De Caro, "I Mosaici e la Casa del Fauno. Museo Archeologico Nazionale di Napoli", Napoli 2019, pp. 56-59.
- A. Cohen, "The Alexander Mosaic: stories of victory and defeat" (Studies in classical art and iconography), Cambridge 1997.
- P. G. Guzzo, V. Sampaolo (a cura di), "Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Guida", Napoli 2014, p. 58-59.
- L. Melillo, *Il Gran Musaico Pompeiano della Casa del Fauno di Pompei. Le vicende conservative, gli intrighi di Corte, il trasferimento presso il Real. Museo di Napoli, la collocazione definitiva*, in "Atlante di Pompei", (a cura di) C. Gambardella, Napoli 2012, pp. 81-93 (e bibliografia ivi presente per ulteriori informazioni e documentazione d'archivio sulle vicende del distacco e trasporto).
- P. Moren, *Philoxenos*, in "EAA" (Enciclopedia dell'Arte Antica), Roma 1965 (su Filosseno di Eretria).
- U. Pappalardo, R. Ciardiello, "Mosaici greci e romani. Tappeti di pietra in età ellenistico-romana", Verona 2010, pp. 153-165.
- F. Pesando, *Autocelebrazione aristocratica e propaganda politica in ambiente privato: la casa del Fauno a Pompei*, in "Cahiers du Centre Gustave Glotz", 7, 1996, pp. 189-228.
- F. Pesando, M.P. Guidobaldi, "Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae", Roma-Bari 2006, pp. 192-197 (sulla Casa del Fauno)*.
- F. Zevi, "I mosaici della Casa del Fauno a Pompei", Napoli 1998.

