

**“LA GROTTA DI TIBERIO” A SPERLONGA.
ALCUNI ASPETTI DI UNA STRAORDINARIA SCOPERTA**

DI

GABRIELLA BORDENACHE

Splendet intus umbra signi de nitore lapidis
Ap., Met. II, 4

Se si fa un obiettivo bilancio delle scoperte dell'ultimo ventennio nel campo dell'archeologia classica, si può senz'altro affermare che la scoperta della grotta di Sperlonga, sulla costa tirrenica tra Terracina e Gaeta, è indubbiamente la più importante, anzi sensazionale¹: un sito che la tradizione mitica lega alle peregrinazioni di Ulisse — la terra dei Lestrigoni sul lido di Gaeta, il regno di Circe al promontorio detto appunto Circeo dal nome della maga; una grotta (ai piedi dell'attuale villaggio di Sperlonga, trasparente corruzione del latino *spelunca*) che portava da secoli il nome significativo di “grotta di Tiberio”, da identificare realmente con quella ove l'imperatore, durante una cena, rischiò di perdere la vita (Suet.,

¹ La scoperta è avvenuta nel 1957 e, come la maggior parte delle scoperte di eccezionale importanza, è stata fortuita. Lo scavo è stato assunto dalla Soprintendenza di Roma I, allora diretta da G. Iacopi. L'estrema ricchezza e varietà dei reperti, le firme di celebri artisti, i sapienti impianti idraulici hanno provocato una sfrenata pubblicità, nella quale si sono avanzate le ipotesi più assurde e fantasiose. Per questo citeremo una bibliografia selettiva ed essenziale: Helga v. Heintze, *Die neue Funde von Sperlonga*, Gymnasium LXV, 1958, p. 481 ss., primo resoconto scientifico dello scavo e dei ritrovamenti, seguito, dopo qualche anno, dal volume di Giulio Iacopi, *L'antro di Tiberio a Sperlonga* (Monumenti romani IV), Roma, 1963, che si può considerare l'editio princeps della grandiosa scoperta, quando però l'opera di restauro delle sculture — tuttora in corso — era poco avanzata (ivi precedente bibliografia). Lo stesso Iacopi ha dato una succinta esposizione della problematica di Sperlonga in EAA VI, 1966, p. 439 ss., (s.v. Sperlonga). Specialmente sulle sculture vedi: B. Andreae, *Beobachtungen im Museum von Sperlonga*, RM LXXI, 1964, p. 238; H. P. L'Orange, *Osservazioni sui ritrovamenti di Sperlonga*, Acta Inst. Rom. Norvegiae, II, 1965, p. 55 ss.; G. Säflund, *Fynden i Tiberiusgrottan*, Stockholm, 1966; Idem, *Sulla ricostruzione dei gruppi di Polifemo e di Scilla a Sperlonga*, Opuscula Romana (Acta Inst. Romani Regni Sueciae), VII 2, 1967, p. 25 ss.; H. P. L'Orange, *Sperlonga again. Supplementary remarks on the „Scylla” and the „Ship”*, Acta Inst. Rom. Norvegiae, IV, 1969, p. 25 ss.; B. Conticello, *Le sculture di Sperlonga: revisioni critiche alla luce dei nuovi restauri*, l'alatino, XI 4, 1967, p. 418; Idem, *The one-eyed Giant of Sperlonga*, Apollo Magazine, march 1969, p. 188 ss.; Idem, *I gruppi scultorei di Sperlonga ed i problemi posti dai nuovi restauri*, Colloqui del Sodalizio, I, NS 1969, p. 83 ss.

Tib. 39; Tac., *Ann.* 4, 59) per l'improvvisa frana di parte della roccia; e in questa grotta, artificialmente sistemata da un abile architetto in una grandiosa e spettacolare scenografia (fig. 1), non solo la scoperta di un sapiente sistema di bacini comunicanti, organizzati per l'allevamento dei pesci — a diletto degli occhi e della mensa — ma una delle più ricche e varie raccolte di opere d'arte; vera e propria collezione che suggerisce la collezione di un raffinato conoscitore che va dal vaso greco a figure rosse della prima metà del V sec. prima dell'e.n.² a monumentali gruppi marmorei, elemento chiave della fastosa decorazione, basata essenzialmente sul vivo contrasto tra il candore dei marmi, le pareti scure della grotta e gli specchi d'acqua dei bacini che, in quei recessi, dovevano essere cupi.

Non indugeremo sulla sistemazione dei bacini-peschiere, coi rispettivi scomparti per separare le varie qualità di pesci, con le polle d'acqua dolce che si mescolano a quella salata, perché impianti simili ci sono noti da altri scavi delle non rare ville patrizie e imperiali disseminate sul litorale pontino ed aurunco, celeberrime tra tutte quelle di Meccenate e Cicerone a Formia; impianti costosi e poco redditizi, come sottolineava Varrone (*R. r.* 30), che tuttavia non potevano mancare nei ritiri estivi dei ricchi romani³.

Indugeremo invece sulle sculture che, per la loro singolarità, permettono di arricchire e precisare un importante capitolo della storia dell'arte ellenistica collegato ai grandi gruppi di carattere paesistico e all'attività di una famiglia di artisti rodi.

Ho detto "sculture". In realtà, al momento della scoperta, non si trattava che di un immenso ed informe ammasso di *disiecta membra* — teste, braccia, mani, gambe — e di "montagne" di schegge marmoree che dimostravano con precisione la feroce e violenta distruzione di tutta la decorazione figurativa della grotta da parte di una comunità cristiana di cui si conservano *in situ* inconfondibili tracce⁴.

Due iscrizioni, l'una greca — con le firme di notissimi scultori rodi —, l'altra latina, trovate tra la massa dei frammenti, hanno sin dall'inizio, recato un utile contributo per una preliminare classificazione dei gruppi, soprattutto dal punto di vista esegetico, guidando in certo qual modo la penna dell'archeologo (a volte le sue aberranti speculazioni) e la mano del restauratore. Ma mentre procedeva lenta l'opera di restauro, per l'estrema difficoltà del compito, le due iscrizioni, in stato di conservazione relativamente buono, entravano in rapida circolazione bibliografica, provocando controversie e discussioni a volte utili, ma il più spesso sterili e abbastanza estranee, secondo me, alla problematica del singolare complesso⁵.

L'iscrizione latina è stata ed è tuttora la più discussa (fig. 2): si tratta di una tavoletta marmorea (m. 0,56 × 0,50) sulla quale è inciso, in caratteri molto irregolari, un modesto epigramma di dieci esametri d'evidente ispirazione virgiliana; ne è autore un certo Faustino, di assai discussa cronologia (vi ritorneremo), che descrive con un visibile compiacimento le opere scultoree che erano precippua ricchezza e decoro dell'antro: tre complessi gruppi di soggetto omerico, colossali, ben adatti alla grotta, all'insistente ricordo delle avventure di Ulisse in quei paraggi e allo spirito erudito così caratteristico ai romani colti, e precisamente: 1) Polifemo giacente nel pesante sonno dell'ubriachezza, mentre i compagni di Ulisse tendono verso il

² Iacopi, *o. c.*, p. 153, fig. 152—156.

³ *Id.*, *ibid.*, p. 22 ss. con citazione di testi antichi e studi moderni.

⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 10, 157 ss., figg. 157—170.

⁵ Sulle iscrizioni, dopo la prima edizione e il commento di G. Iacopi, *o. c.*, p. 39 ss., figg. 32—35, vedi la seguente bibliografia, tutta relativa all'epigramma di Faustino: P. Krarup, *L'iscrizione di Faustino a Sperlonga*, *Analecta Rom. Inst. Danici*, III, 1965, p. 73 ss.; *Idem*, *Ancora l'iscrizione di Faustino a Sperlonga*, *ibid.*, IV, 1967, p. 89 ss.; *Idem*, *Zur Faustinus-Inschrift von Sperlonga*, *Acta Inst. Rom. Norv.*, IV, 1969, p. 19 ss.; K. Kerényi, *Lectiones variae: „ut“ oder „ui“ bei Faustinus Felix?*, *Symb. Osloenses*, XLI, 1966, p. 23 ss. (il Kerényi è il primo che dà al *felix* dell'ultimo verso il valore di un *cognomen*); G. Säfllund, *Das Faustinus-epigramm von Sperlonga*, *Acta Inst. Rom. Regni Sueciae*, VII 1, 1967, p. 9 ss.; G. Bendz, *Vergil in Sperlonga*, *ibid.*, p. 52 ss.

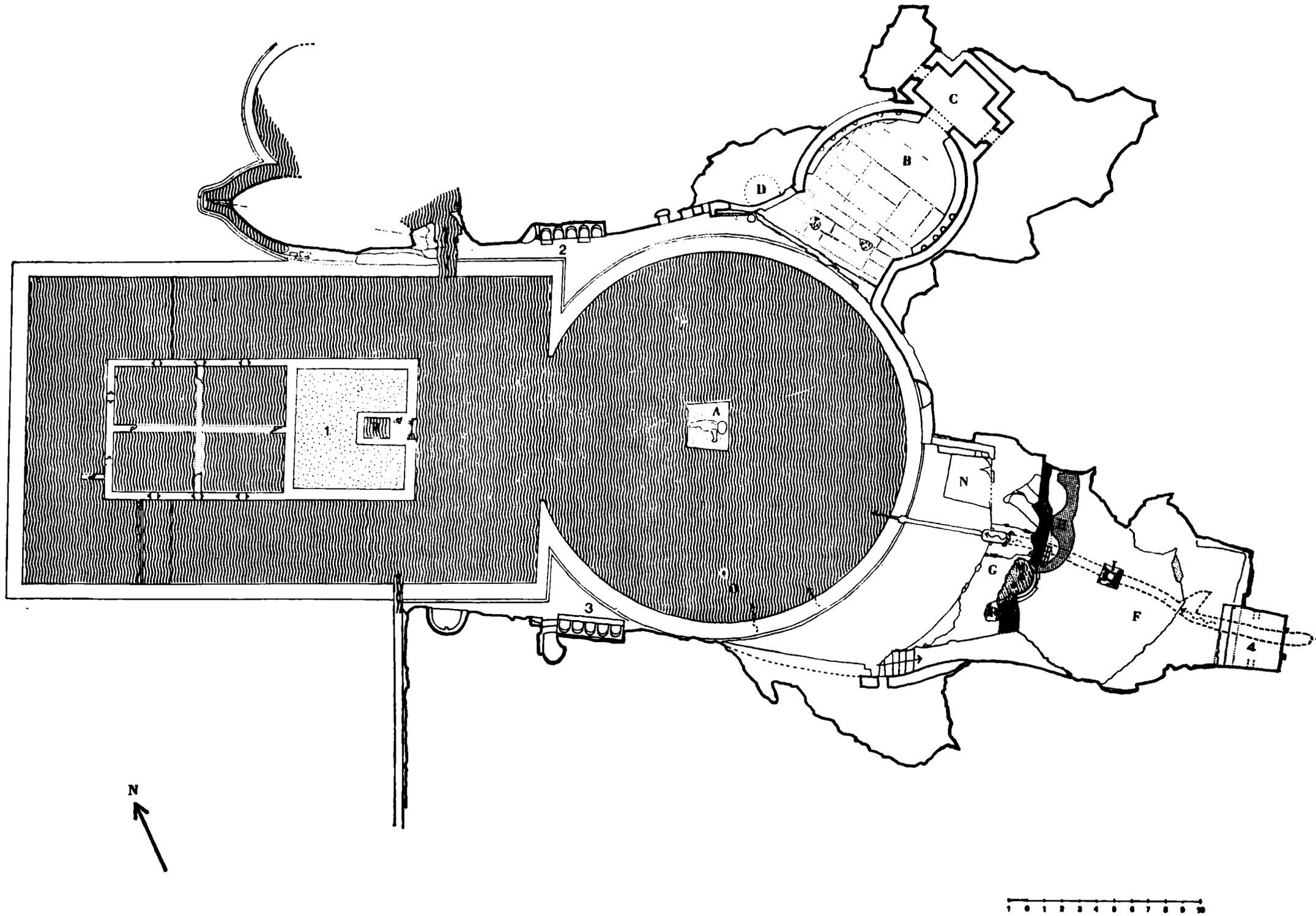


Fig. 1 — Grotta di Sperlonga. Pianta (arch. E. Salza Prina Ricotti). 1. Isolotto tricliniare; 2—3. Sedili ricavati nella roccia ai lati dei bacini. A. Base del gruppo di Sella al centro del bacino circolare. B. Grotta, destinata forse a musici e attori. G. Grande podio per il gruppo di Ulisse e Polifemo, davanti al muretto di fondo (1).

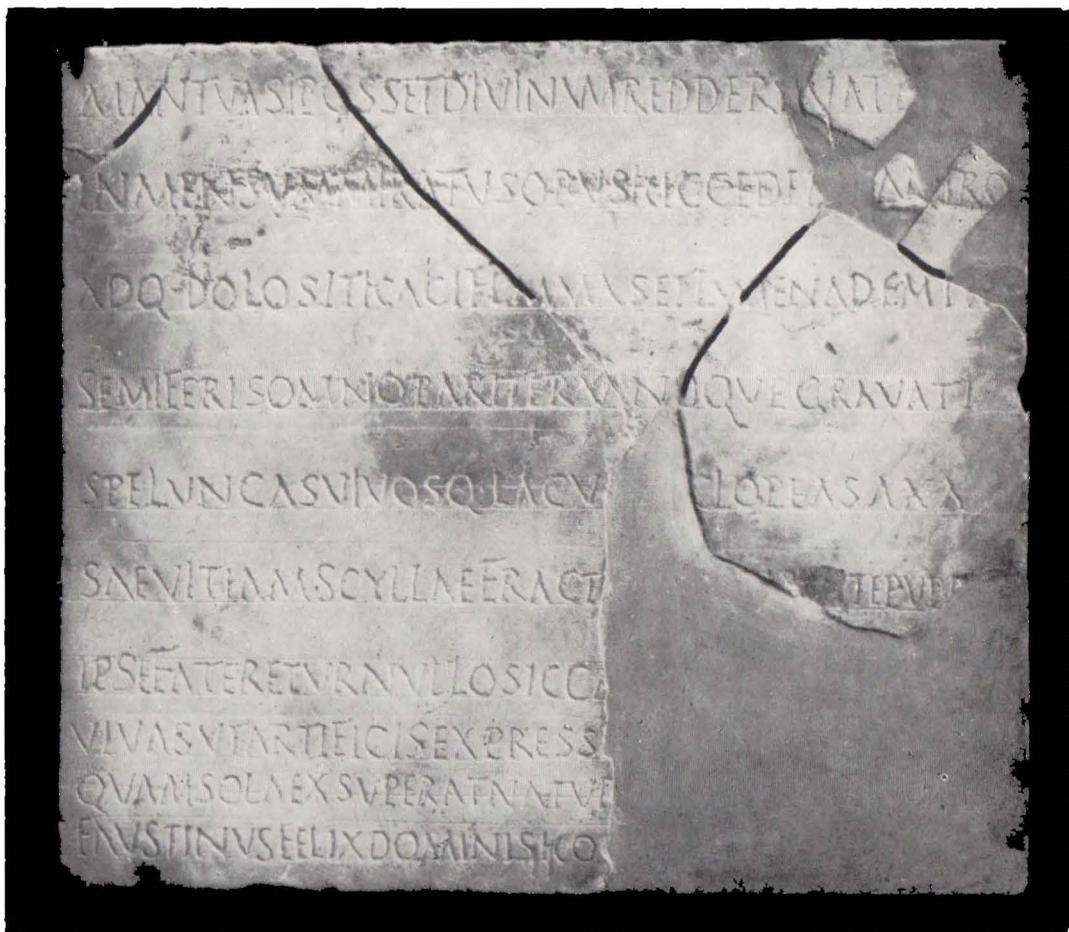


Fig. 2 — L'epigramma di Faustino.



Fig. 3 — La prova di nave col nocchiere di Ulisse e le firme di Agesandros, Athanodoros e Polydoros (Sperlonga, Museo).

13

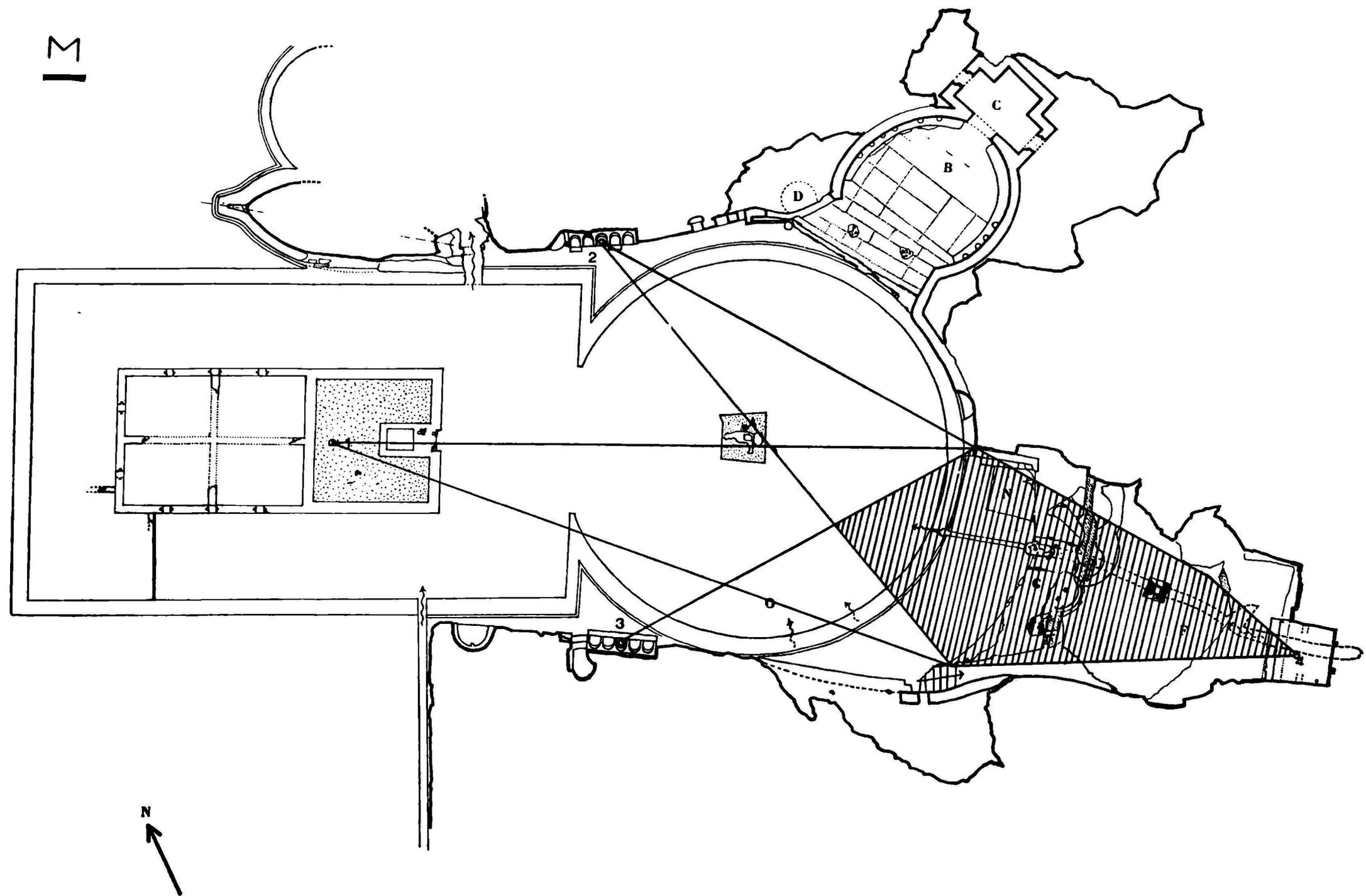


Fig. 4 – Visibilità del gruppo di Ulisse e Polifemo dai principali punti di osservazione della grotta (arch. E. Salza Prima Ricotti).



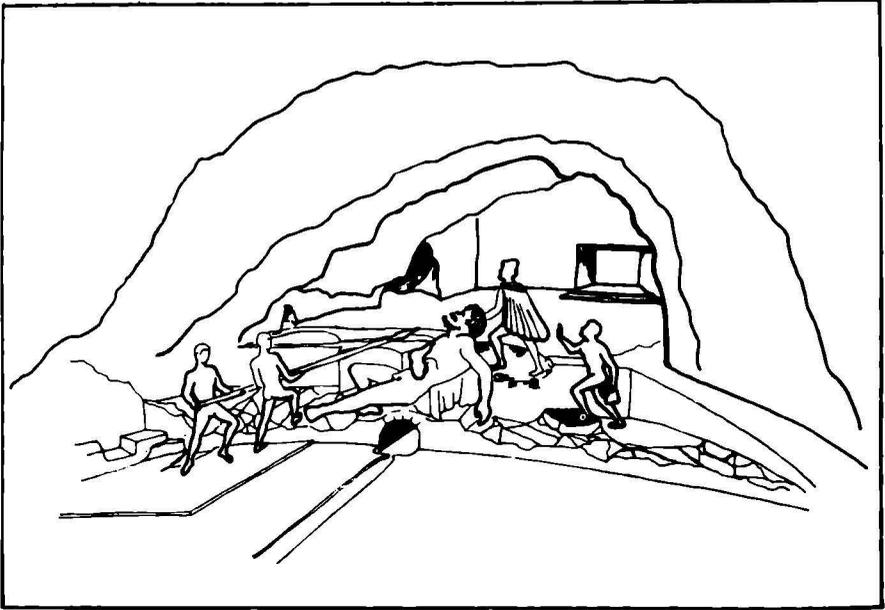


Fig. 5 - Schema compositivo del gruppo di Ulisse e Polifemo (arch. E. Salza Prina Ricotti).

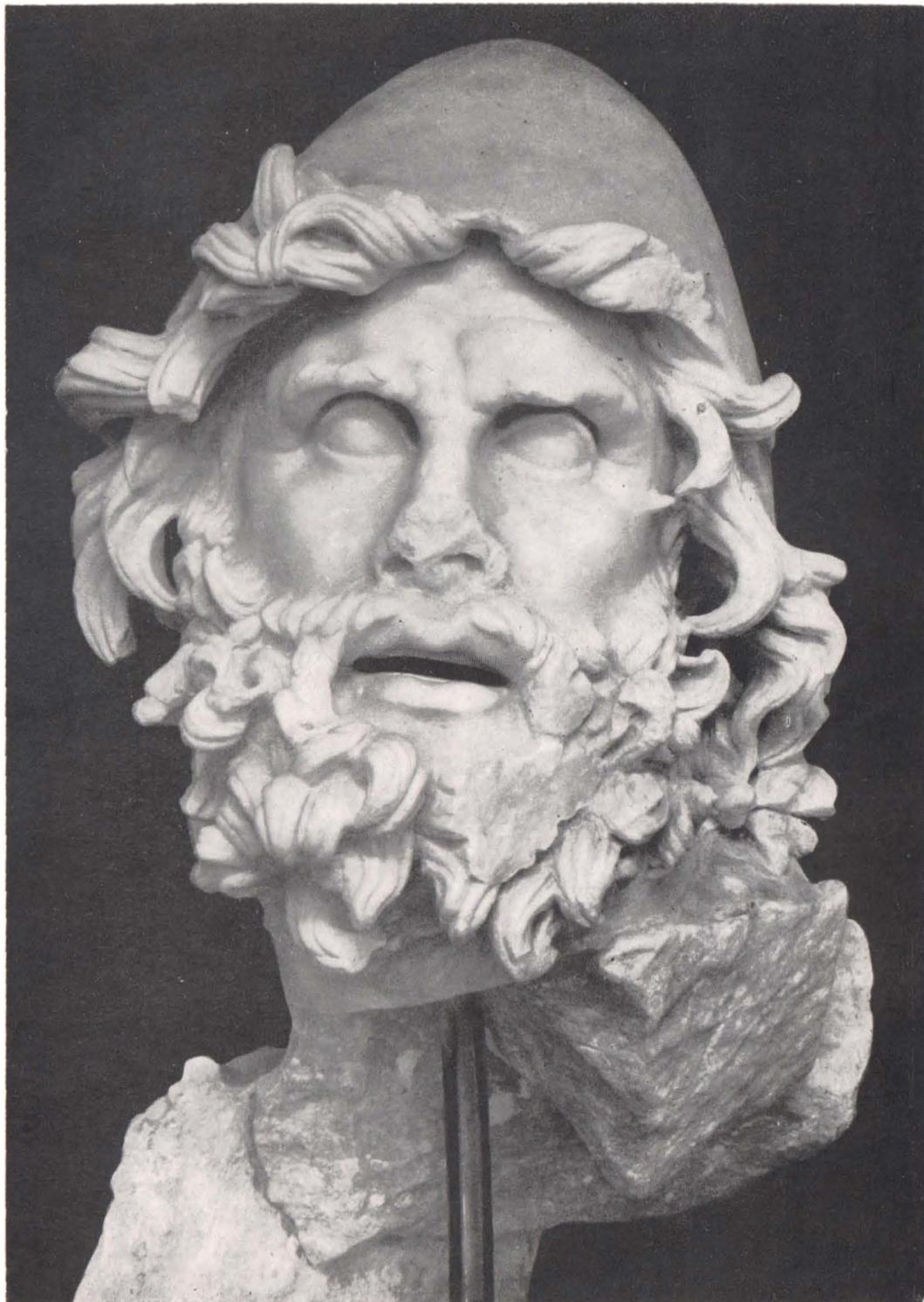


Fig. 6 — Testa di Ulisse del gruppo di Polifemo.

suo occhio il tronco di pino acuminato e rovente; 2) la crudele Scilla nell'atto di distruggere i compagni di Ulisse; 3) il nocchiere dell'Itacense, nell'atto di cadere dalla sua nave infranta (fig. 3).

È sulla paratia della prora di Nave ritrovata, col nocchiere aggrappato ad essa disperatamente, nell'ultimo e vano tentativo di non cadere in mare, che sono tracciate le firme (Fig. 3) di tre artisti rodii della stessa famiglia degli autori del Laocoonte: Αθαν[ό]δωρος 'Αγροάδρ[ο]υ καὶ 'Αγροάδρος Πα[ω]νίου καὶ Π[ο]λύδωρος Πολυ[δ]ώρου 'Ρόδιοι.⁶

Esistevano nella grotta altri due gruppi omerici, che stanno lentamente emergendo dal restauro, dei quali Faustino non fa cenno: 4) il ratto del Palladio; 5) il noto gruppo di Menelao e Patroclo. Ma dobbiamo aggiungere che, allo stadio attuale della discussione filologica, epigrafica e storica intorno a Faustino non possiamo intravedere le cause del suo silenzio⁷.

Lo scavo ha messo inoltre in luce un notevole numero di sculture, a grandezza naturale o mezzanella, che potremmo definire "di serie", dando a questa espressione non un senso peggiorativo dal punto di vista qualitativo, ma il valore di una precisa indicazione per un certo tipo di materiale scultoreo, usuale nel decoro di ville urbane e suburbane di buona epoca romana (fine I—II secolo e.n.): sculture di buona qualità, costituite da copie o repliche di opere più o meno famose. Così ritroviamo a Sperlonga rilievi neo-attici (del neo-atticismo adrianeo), statue di divinità (Athena, forse una Musa), erme dionisiache, Amori, un gruppo di marmo colorato di Ganimede rapito dall'aquila (di un gusto un po' pesante), sino a pezzi decorativi quali grandi maschere — lampada, *oscilla*⁸. Due ritratti — uno colossale, forse di Faustina senior — l'altro della fine del III secolo, ci indicano la continuità di una vita ufficiale nella grotta, almeno sino alla tetrarchia⁹.

Sembrava, per una volta, una scoperta eccezionalmente fortunata, nella quale la tradizione letteraria e il reperto archeologico concordavano perfettamente: la grotta infatti è certamente quella ove Tiberio rischiò di perdere la vita, dato che nella zona indicata con una certa precisione topografica da Tacito e Suetonio (*l.c.*) — rispettivamente: *mare Amunclanum inter <el> Fundanos montes; iuxta Terracinam* — non esiste nessun'altra grotta naturale collegata alle vestigia e agli impianti di villa patrizia. E al solitario successore di Augusto, fine conoscitore e appassionato collezionista dei capolavori dell'arte greca¹⁰, ben si addirebbe la scelta di antichissimi vasi greci e di patetici gruppi scultorei ispirati alle vive fonti della tradizione omerica. Di più: i tre gruppi di Polifemo, di Scilla e della Nave sono di marmo rodio (Ἰθάκος Ἰάριος) e la Nave è firmata da tre artisti di una famiglia di scultori, che, come abbiamo detto sopra, sono ben noti per la loro attività nell'isola. Non poteva naturalmente sfuggire il

⁶ Iacopi, *o.c.*, p. 39, figg. 32—33.

⁷ Vedi oltre, a n. 22, una suggestiva ipotesi di P. H. von Blanckenhagen su tale silenzio.

⁸ Vedine la riproduzione in Iacopi, *o.c.*, che, sinora, è l'unico ad aver pubblicato tutte le sculture scoperte nella grotta, con grande ricchezza di illustrazioni, anche se in maniera prematura, per quanto riguarda rischiose restituzioni di statue. Rilievo neo-attico, figg. 112—113; Palladio arcaistico, figg. 62—64; erme e immagini dionisiache, figg. 118—124, 136—137; testa di Athena (tipo Ince Blundel Hall), figg. 125—126; Musa (?), figg. 104—108; Amori e putti, figg. 127—135; Ganimede rapito dall'aquila, figg. 109—111; maschere-lampade, figg. 144—147; *oscilla*, figg. 148—150.

⁹ Iacopi, *o.c.*, figg. 138—143.

¹⁰ Della passione per i capolavori dell'arte greca di un uomo così schivo di pubblicità come Tiberio è rimasta tuttavia traccia nella tradizione letteraria che ricorda una celebre pittura di Parrasio (Plinio, *N.h.*, XXXV 70; Suet., *Tib.*, 44) e il non meno celebre Apoxyomenos di Lisippo (Plinio, *N.h.*, XXXIX 62) che l'imperatore conservava nel suo cubicolo, certo per goderne in pace la bellezza (cfr. J. Carcopino, *Aspects mystiques de la Rome patenne*, Paris, 1941, p. 126 ss.). Nello stesso ordine di idee si deve inserire la notizia di Dione Cassio (LV 9, 6) su un fatto alquanto contrario all'indole dell'imperatore: l'aver egli costretto i cittadini di Paphos a vendergli una statua di Hestia, che doveva esser famosa, per poterla dedicare nel tempio della Concordia a Roma.

logico nesso tra il lungo soggiorno di Tiberio a Rodi e l'oculata scelta o, forse, l'ordinazione di queste colossali sculture; già lo Iacopi vi accennava¹¹, pur senza soverchia insistenza.

Dobbiamo però aggiungere che non si può stabilire una valida conclusione su così fragili elementi: Tacito e Suetonio non ci offrono il minimo elemento per poterne dedurre che la villa fosse di proprietà imperiale e non è escluso che Tiberio, in viaggio verso Capri, abbia sostato nella villa di un amico che alcuni hanno identificato con Lucullo, del quale pure è noto il soggiorno a Rodi.

Comunque stiano le cose però — che si tratti cioè di villa imperiale o privata — una cosa mi sembra certa: che essa dovette suscitare l'ammirazione e, direi, lo stupore, pur in un mondo di lussuosi impianti edilizi come quello romano, per la scenografica sistemazione della grotta, la patetica grandiosità e l'arte delle sculture. Altrimenti non se ne spiegherebbero gli echi che ne ritroviamo nell'epigramma di Marziale (VII, 38)¹², nell'imitazione del Ninfeo Bergantino (vera e propria replica, a piccola scala, in una villa di Domiziano)¹², nella Scilla che si ergeva nel grande bacino del Canopo di Villa Adriana¹³ e, per finire, nell'epigramma del "misterioso" Faustino.

È a tale epigramma che dobbiamo dedicare un breve *excursus* per l'importanza inadeguata che esso ha assunto nella bibliografia dedicata a Sperlonga (vedi n. 1), per liberare il terreno da una problematica secondaria e in parte insolubile e per poterci riavvicinare ai gruppi scultorei che, come abbiamo detto, costituiscono il principale interesse della grotta e lo scopo della presente nota.

Per lo studio attento delle forme paleografiche dell'epigramma di Faustino, per l'analisi dei versi, la restituzione delle lacune, i rapporti linguistici e metrici con la poesia virgilliana, nonché per le strette corrispondenze tra il piccolo componimento poetico e le sculture di soggetto omerico trovate nella grotta, rimando alla bibliografia citata a n. 5. Ma mentre all'inizio tutti sembravano concordi nell'identificare Faustino con un amico di Marziale, pur esso poeta ma schivo di pubblicità — possessore di ville nell'agro tiburtino, a Bala e forse anche a Terracina — oggi la generale tendenza di storici e filologi è di situarlo in epoca tardo romana¹⁴.

Per i sostenitori dell'ipotesi Faustino amico di Marziale, già dal primo editore, si era arrivati all'aberrante ipotesi — più recentemente sostenuta, anzi affermata dal Sâflund — che Faustino sarebbe stato non solo il riorganizzatore di una splendida villa abbandonata per un incidente nefasto, bensì l'ideatore dell'eccezionale decoro della grotta, cioè di quanto essa ha di più prezioso: i gruppi di Polifemo, di Scilla e della Nave (che egli unisce, in un gruppo unico, con la Scilla). E il Sâflund, basandosi su una serie di affermazioni (non di ipotesi) categoriche,

¹¹ Iacopi, *o.c.*, p. 461.

^{12a} A. Hermann, *Sperlonga Notes*, Acta ad Archaeologiam et Artis historiam pertinentia, IV, 1969, p. 277 ss.

¹³ Anche su tale Ninfeo le ipotesi sono discordanti: G. Lugli, *Una pianta e due Ninfei di età imperiale romana* (Arte in Europa. Scritto in onore di E. Arslan, 1966, p. 47 ss.) sostiene che la grotta di Sperlonga e il Ninfeo Bergantino di Castelgandolfo sarebbero due "copie", se così può dirsi, di uno stesso Ninfeo a noi ignoto. Invece A. Balland, *Une transposition de la grotte de Tibère à Sperlonga: le Ninfeo Bergantino*, Mém. d'arch. et d'histoire, LXXIX, 1967, p. 421 ss., sostiene in maniera assai convincente che il Ninfeo Bergantino sia una copia a piccola scala e per di più artificiale della grotta naturale — anche se sapientemente organizzata — di Sperlonga. Se, nella sua perspicace restituzione dell'originaria disposizione delle sculture del Ninfeo di Castelgandolfo, il Balland situa il Polifemo a sinistra, nella grotta rotonda, ciò si deve alla tenace ipotesi degli studiosi di Sperlonga che, per molti anni, hanno situato il gruppo di Polifemo a sinistra dell'isolotto tricliniare (vedi oltre p. 228). Più recentemente, F. Magi, *Il Polifemo di Castelgandolfo*, Rend. Pont. Accad., I, 1969, p. 68 ss., ha escluso qualsiasi rapporto tra la grotta di Sperlonga e il Ninfeo Bergantino.

¹³ S. Aurigemma, *Villa Adriana*, p. 111, figg. 126—130, tutti i frammenti del gruppo di Scilla che ornava l'euripo del Canopo.

¹⁴ Così il Krarup nel suo ultimo articolo (Acta Inst. Rom. Norvegiae, IV, 1969, p. 21 ss.) e il Bendz (Acta Inst. Rom. Regni Sueciae, VII 3, 1969, p. 52 ss.). Dello stesso parere è la studiosa italiana Margherita Guarducci (gentile comunicazione orale).

arriva alle seguenti conclusioni: 1) ai tempi di Tiberio la grotta era *evidentemente* un semplice triclinio estivo con banale decorazione di personaggi del thiasos dionisiaco. Allora *non poteva* contenere i due gruppi scultorei *di mole troppo vasta*; 2) il letale incidente aveva trasformato il triclinio estivo di carattere idillico-bucolico, in un *dirum antrum*; 3) e proprio Polifemo e Scilla quale *stygia monstra*, con la loro stessa presenza, davano alla grotta il carattere di vestibolo del Tartaro; 4) fu forse Faustino, verso la fine del I secolo e.n., a riorganizzare la grotta e in tal caso fu probabilmente in quell'occasione che egli ordinò una copia del celebre gruppo di Scilla che fu più tardi collocato nell'euripo dell'ippodromo di Costantinopoli.

Di fronte a queste fantasiose affermazioni — tanto più sorprendenti qualora si pensi che sono state formulate da uno studioso quale il Sâflund — dobbiamo riprendere per sommi capi i dati di Sperlonga, a rischio di ripeterci: se i dati storici e archeologici permettono di postulare (non di affermare, però) nella grotta ove avvenne la funesta cena la presenza dei tre grandi gruppi marmorei, di marmo e d'arte rodia, comprati o ordinati nell'isola o forse eseguiti a Roma da artisti rodi espressamente chiamati da Tiberio stesso o dall'ignoto proprietario della villa, è assolutamente escluso che abbiano appartenuto alla primitiva decorazione (almeno, come termine *post quem*, all'epoca di Tiberio) le statue di carattere idillico-bucolico menzionate dal Sâflund perché si tratta, come abbiamo menzionato sopra, di copie romane, databili tutte tra la fine del I e l'inizio del II sec. e.n., dunque ben posteriori a Tiberio stesso e al famoso incidente della grotta. Sostenere poi che nell'originaria sistemazione non ci sarebbe stato posto per i colossali gruppi, vuol dire ammettere tacitamente che la grotta, in origine, fosse considerevolmente più piccola. Ora è chiaro che si tratta di un antro "naturale" che l'architetto e decoratore ha sistemato abilmente non ampliandola, ma aggiungendo qualche nota di colore con ornamenti in mosaico e conchiglie, organizzandone avvedutamente gli spazi per il triclinio e per i seggi ricavati nelle pareti rocciose in vista di offrire la migliore visibilità dei gruppi che egli stesso aveva montato nei punti più idonei.

Che Scilla e Polifemo poi — personaggi entrati da secoli nel repertorio dell'arte decorativa — possano essere considerati *stygia monstra* in età imperiale romana, mi sembra proprio voler rinnegare tutte le nostre conoscenze sull'arte e la cultura greco-romana!¹⁵

Si deve dunque ridimensionare il personaggio di Faustino e il suo ipotetico intervento: l'iscrizione è troppo modesta — per le proporzioni, il *ductus* delle lettere, la distribuzione degli spazi (i primi sette versi ben spazeggiati, gli ultimi tre serrati in uno spazio minimo) — per poter datare non solo il suo autore verso la fine del I secolo, specialmente nell'ambito di una villa imperiale, ma per potergli addirittura attribuire il gusto e i mezzi dell'*immensum opus*. D'altra parte debbo attirare l'attenzione su un piccolo dettaglio che non sembra aver minimamente preoccupato i commentatori dell'epigramma: e cioè che la pretesa attività di Faustino nella grotta si basa sul verbo molto impegnativo dell'ultimo verso — *Faustinus felix hoc [condidit antrum]*¹⁶ — che è una semplice restituzione moderna, priva di qualsiasi fondamento che non sia quello metrico. Si potrebbe sostituire a *condidit* un verbo meno impegnativo, in miglior accordo con il carattere più che modesto dell'iscrizione; si potrebbe naturalmente sostituire anche il sostantivo *antrum*. Credo anch'io, sulle orme della più recente critica del testo, che l'epigramma si debba datare in epoca tarda, tra la fine del III e l'inizio del IV secolo e.n.,

¹⁵ Sulla ricostruzione dei gruppi di Polifemo, citato a n. 1, specialmente p. 50 ss.; aggiungiamo che in questo passo l'A. amplia e conferma quanto aveva già avanzato nel precedente articolo sull'epigramma di Faustino (*Das Faustinusepigramm*, citato a n. 5): "Faustinus hätte also die grossartige Grottenanlage mit den monumentalen, einzigartigen Skulpturguppen gestiftet".

¹⁶ Che il Sâflund si sia ancorato al verbo *condere* è provato dal verso di Sildonio Apollinare (*Carm.*, 22, 142 ss.) che egli così sagacemente cita a dimostrazione e sostegno della pretesa attività di Faustino nella grotta: "*et ne posteritas dubitet quis conditor extet, fixus in introitu lapis est...*"

quando la moda dei centoni virgiliani era dilagante. In tal caso Faustino può aver semplicemente visitato e ammirato il sito, come già Marziale; e ha voluto lasciare memoria di quelle opere mirabili e naturalmente della sua presenza, secondo l'uso prettamente romano. Ma non è mio compito proporre una nuova e più appropriata restituzione dell'ultimo verso; mi sembra tuttavia opportuno, anzi necessario, attirare l'attenzione di epigrafisti e filologi sulla possibilità di altra restituzione, più consona alla modestia dell'iscrizione e della piccola composizione metrica.

Ritornando alle sculture, liberi ormai da problemi secondari e ingombranti, dobbiamo innanzitutto osservare che prima cura — ovvia, direi — di quanti se ne sono occupati è stata da una parte la ricostruzione delle singole figure (lenta e faticosa per la già ricordata distruzione dei pezzi) nonché il loro inserimento nei vari gruppi e, dall'altra, la distribuzione di tali gruppi negli anfratti della grotta.

È apparso chiaro, sin dall'inizio, che Scilla dovesse occupare la grande base del bacino centrale per la sua stessa struttura irradiata; gli infelici compagni di Ulisse, addentati dai molossi e serrati nelle spire del mostro, si dovevano sbattere nell'acqua del bacino stesso. La ricomposizione del gruppo è tuttora in corso, ma non è difficile immaginarlo nelle sue forme originarie, data la grande popolarità di tale composizione nell'arte romana, specialmente nei mosaici¹⁷.

Incerta e discussa rimane ancora la disposizione della Nave, che, secondo alcuni studiosi e anche secondo me, doveva essere un pezzo a parte e non composto con la Scilla¹⁸; mentre il Polifemo, a lungo collocato nella grotticella rotonda laterale, troppo piccola per le sue colossali proporzioni, ha finalmente ritrovato la sua "scena". Si deve allo studio recente e penetrante di un architetto — Eugenia Salza Prina Ricotti¹⁹ — l'aver precisato in maniera documentata e irrefutabile la sapiente distribuzione degli spazi nella grotta, dal funzionamento del piccolo triclinio nell'isolotto, all'uso della grotta circolare laterale per musicisti, piccoli spettacoli teatrali o declamazioni poetiche (cfr. fig. 1, B), alla disposizione del gran gruppo del Polifemo (cinque persone) in fondo alla grotta, nel punto di migliore visibilità (fig. 4): al centro, presso un muretto artificiale ricoperto di stucco — non sappiamo se nel colore scuro della grotta o colorato — che costituiva una specie di fondale (fig. 1, L), giaceva il colosso immerso nel suo sonno pesante e tuttora ignaro del pericolo; intorno a lui si muovevano liberamente (cioè ben distanziati gli uni dagli altri) Ulisse e i suoi compagni: due di questi si avvicinavano da sinistra, in posizione ascendente, con l'acuminato tronco di pino, pronti al folle gesto, pur di liberarsi dalla prigionia e dalla inevitabile morte, mentre dall'altra parte, un terzo compagno, con l'otre nella sinistra abbassata, sollevava l'altra mano in gesto di paura, spettatore atterrito di quanto stava per accadere — mitico antenato di quegli spettatori che, ormai, non erano più emozionati dal dramma in atto di compiersi, ma dalla forza espressiva e dalla poderosa bellezza dell'opera d'arte. Ulisse, schizzato nella tavola da noi riprodotta di profilo a sinistra (fig. 5), doveva essere un po' girato dietro la testa del Ciclope, col suo bel volto verso quello del mostro dormente, pronto a intervenire nel

¹⁷ Vedi ad es. G. Mansuelli, *Ricerche sulla pittura ellenistica*, Bologna, 1950, p. 71 ss., figg. 71—77; per il mosaico di Tor Marancia, cfr. EAA, VII, p. 110, fig. 141 (ivi bibliografia anche per il mosaico di Ostia).

¹⁸ Il Säflund — *Fynden i Tiberiusgrottan e Sulla ricostruzione dei gruppi...*, citati a n. 1 —, collegando l'unico frammento del busto femineo di Scilla — una mano grassa e viscida che afferra la calotta ricciuta di un uomo — al nocchiere della nave, che è appunto senza calotta, ha sostenuto strenuamente che la nave facesse un gruppo unico con la Scilla, come appare ad es. nella scena a bassorilievo che orna una patera bronzea del British Museum (*Sulla ricostruzione dei gruppi...*, fig. 116); ipotesi cui sembra aderire anche un fine conoscitore dell'arte antica quale E. Paribeni (EAA, VII, p. 110, s.v. Scilla). Però, dopo la precisa dimostrazione della non appartenenza della calotta alla testa del nocchiere, l'ipotesi sembra insostenibile. In questo senso vedi specialmente H. P. L'Orange, *Osservazioni sui ritrovamenti di Sperlonga e Sperlonga again*, citati a nota 1.

¹⁹ *Il gruppo di Polifemo a Sperlonga. Problemi di sistemazione*, Rend. Pontif. Accad. Rom. di Archeologia, XLII, 1969—1970, p. 117 ss.

caso di un inopinato risveglio (fig. 6). Così, quale eroe principale, egli coronava il gruppo, a simbolo dell'eterno trionfo dell'intelligenza sulla forza bruta.

Rimando all'articolo citato di E. Salza Prina Ricotti per tutte le precise osservazioni di dettaglio fatte sul sito stesso della grotta, sino ai fori lasciati dalle solide travi dell'impalcatura, necessaria al sollevamento e alla messa in opera dell'immenso corpo di Polifemo. ~~Attriamo solo~~ l'attenzione sul fatto che, nel gruppo così ricostituito, i vari personaggi, nella loro disposizione ascendente, si inquadrano perfettamente nell'irregolare arco della grotta e costituiscono un gruppo che aveva, sì, il suo punto di vista principale (cfr. tav. fig. 4) ma era anche plurivisuale dato che, a destra di esso, esiste una scaletta per salire sulla scena del dramma e poter ammirare da presso la espressione di quegli uomini disperati, travagliati da sentimenti discordanti (coraggio e paura); e, tra essi, il volto concentrato e patetico di Ulisse che si può realmente considerare uno dei capolavori del barocco ellenistico.

Trattandosi di una restituzione certa, abbiamo finalmente recuperato uno di quei gruppi paesistici, creati dal barocco ellenistico, che nella mentalità greca e poi romana erano subordinati a un'architettura, considerati cioè di carattere decorativo. È nell'epoca ellenistica che antiche saghe, che già circolavano nell'alto arcaismo, vennero riprese in versioni di rinnovato e grandioso impegno, nel desiderio di enfatizzarne il carattere drammatico e patetico, e si crearono gruppi numerosi e esagitati che svolgevano davanti allo spettatore il punto culminante di un dramma divino ed umano — compiuto o in atto di compiersi. Così i Niobidi, l'accecamento di Polifemo, il supplizio di Dirce, Ercole che libera Prometeo, Diana e Atteone. Gruppi numerosi, grandi al vero (o più grandi del vero) che richiedevano vasti sfondi naturali di grotte o giardini, articolati e variati da cascate, collinette e recessi ombrosi.

Di tali gruppi ci sono rimaste numerose copie romane; ma trattandosi di immagini libere nella natura, unite solo dal tenue filo del mito, per di più numerose — quindi di altissimo prezzo nel loro complesso —, spesso sono state copiate in modo preferenziale e parziale: ciascuna delle statue infatti può costituire un problema a sé, dato che l'artista creatore, nella molteplicità delle figure e delle situazioni, aveva tentato di colorare efficacemente gli aspetti diversi di un dramma unico. A illustrazione di questo processo basti ricordare le copie isolate dei Niobidi, con preferenza per il gruppo del pedagogo, forse il più patetico dell'insieme.

Ora che conosciamo il gruppo di Sperlonga, tanto più valido e perspicace ci appare il tentativo di ricostruzione del gruppo dei Niobidi di Firenze, recentemente proposto da P. Mingazzini²⁰: le statue degli infelici figli di Niobe sono disposte a tutte le altezze, in uno schema compositivo che potrebbe esser racchiuso in un triangolo di circa 11 m. di base per 8 m. di altezza. Il Mingazzini si allontana dal vero soltanto nel considerare le statue di "scarsissimo spessore" (quando è ben noto che si tratta non solo di statue a tutto tondo, ma ben lavorate da tutte le parti) applicate "a una roccia spianata... a veduta unica... in modo da formare come un grande altorilievo". I Niobidi invece devono essere immaginati nella libera natura di un parco, forse su un rialzo boscoso (ove si svolse l'inumana punizione), riuniti in un gruppo a visione unica e multipla, come quello di Ulisse e Polifemo — dato che le vere opere d'arte devono essere ammirate da ogni parte, oltre quella principale. Le copie dei Niobidi trovate a Villa Adriana²¹ suggeriscono gli spazi verdi del sito quale sfondo ideale di questo gruppo famoso.

Equalmente nei recessi ombrosi di una grotta o nella libera natura dobbiamo immaginare il gruppo di Diana e Atteone che un vivido passaggio di Apuleio (*Met.*, II, 4) ci permette d'intravedere nella sua viva e ricca realtà, più e meglio di opere correnti dell'arte decorativa quali pitture pompeiane, tavolette votive o sarcofagi.

²⁰ Bollet. d'Arte, LII, 1967, p. 10 ss., fig. 15; vedi anche a fig. 16 lo schema geometrico della composizione.

²¹ Per la statua di una Niobide fuggente, oggi al Museo Chiaramonti, vedi S. Aurigemma, *Villa Adriana*, fig. 199.

Nella congerie dei problemi pressanti come quelli della ricomposizione delle statue e del loro aggruppamento, della collocazione dei gruppi ricostituiti (e ricostituibili) nei vari punti della grotta, dello studio delle iscrizioni, sono stati totalmente negletti gli aspetti più propriamente artistici delle sculture, quale il loro inserimento tra i gruppi paesistici, cui sopra abbiamo accennato, e quello del loro stile — quindi della loro cronologia — che è unitario, nonostante sensibili differenze qualitative tra i vari pezzi. Tale studio è in preparazione, per uno dei prossimi fascicoli della *Antike Plastik*, a cura di B. Conticello, che da sette anni si occupa con assiduità di Sperlonga, e di B. Andreae.

Intanto, attiriamo l'attenzione su uno studio recente di Peter H. von Blanckenhagen²² che mi sembra il più valoroso contributo addotto sinora ai complessi aspetti delle sculture di Sperlonga, anche quelli artistici: mettendo in rapporto i gruppi omerici della grotta con il Laocoonte (per le firme degli artisti e lo stile) e basandosi sull'originalità e indipendenza degli scultori di età romana verso gli originali ellenistici, egli considera gli artisti rodi dell'iscrizione della Nave quale i più grandi del tardo ellenismo (verso il 50 prima dell'e.n.), ricreatori di prototipi famosi del barocco ellenistico (l'altare di Pergamo, per intenderci) e così fedeli al gusto e all'arte dei loro modelli, da poter essere essi stessi considerati veri e propri maestri creatori. Virgilio, secondo il Blanckenhagen, avrebbe ispirato tanto i maestri del Laocoonte quanto quelli di Polifemo e Scilla²³ — che il poeta nomina e descrive sempre insieme, dettagliatamente, infondendo loro vita nuova; ridando soprattutto a Polifemo, che già da Teocrito era divenuto l'infelice e un po' ridicolo amante della bella Galatea, le sue tragiche dimensioni di accecato dall'insidia di Ulisse. Poeta ed artisti naturalmente, attingono alla viva fonte di prototipi greci, ampliati, arricchiti di nuovi accenti e realmente rinnovati.

È un'interessante ipotesi di lavoro; ma possiamo tuttora concludere che, dopo tredici anni dalla scoperta, la ricerca sui complessi problemi della grotta di Sperlonga è ancora ai suoi inizi.

²² *Laokoon, Sperlonga und Vergil*, AA, 1969, p. 267 ss.

²³ E sempre in rapporto a Virgilio, del quale è pedissequo imitatore, Faustino — di qualunque epoca esso sia — avrebbe menzionato, secondo una sottile ipotesi del Blanckenhagen (l.s.c.), soltanto i tre gruppi di Polifemo, di Scilla e del nocchiero di Ulisse.