

19. SPERLONGA E TIBERIO*

Lo stato di incertezza che regna nell'ambito degli studi sull'arte ellenistica non potrebbe trovare illustrazione migliore della ormai più che decennale vicenda di Sperlonga. La bibliografia citata da Hampe nella sua opera riunisce 47 titoli (essa non è del tutto completa, come apparirà in seguito), e si arricchisce ogni anno con progressione continua: nonostante ciò, non siamo stati mai così lontani da una soluzione ragionevole.

Il volume di Hampe, di cui diamo qui notizia, contribuirà di certo ad aumentare la confusione: esso costituisce anzi una conferma di quanto pericoloso sia un metodo, sia pur talvolta agguerrito e raffinato, che, invece di aderire alla realtà concreta che si vuole interpretare, sia posto al servizio di premesse apodittiche ed astratte. La sistematicità, in tali casi, serve a rendere totale ed irrimediabile il fallimento.

L'idea dalla quale l'autore prende le mosse, e che risulta evidente fin dalle prime righe del libro, è che le sculture di Sperlonga appartengano tutte all'età flavia, più precisamente domiziana, e che i soggetti in esse rappresentati siano da collegare non tanto con il testo omerico, quanto piuttosto con quello di Virgilio (ciò appare chiaro già dal titolo). Queste premesse costituiscono una sorta di letto di Procuste, al quale viene sottoposta la documentazione: tutto quanto serve (o meglio, tutto quello che l'autore pensa che possa servire) ad appoggiare le tesi di partenza, viene senz'altro accolto, anche se a volte si tratta di argomenti francamente inconsistenti; tutto quanto a queste tesi si oppone (e non è poco) viene scartato con sufficienza o addirittura (non del tutto onestamente) passato sotto silenzio. Non si rifugge anche dal deformare le opinioni espresse da altri studiosi, sia per servirsene quali conferme delle proprie tesi, sia per renderle più facilmente criticabili.

Esaminiamo innanzitutto il contenuto del volume. In una breve introduzione si ricordano gli scarsi dati di scavo e si dà una rapida descrizione della grotta. Si definiscono successivamente l'ambito e i limiti della ricerca che si intende condurre.

Il primo capitolo prende in esame il complesso delle sculture: cioè, nell'ordine, i gruppi di Polifemo, di Scilla, di Palinuro (cioè del personaggio connesso con la poppa della nave, sulla quale sono le firme degli autori del Laocoonte, e in cui si vuol riconoscere il mito descritto in Virg., *Aen.*,

* A proposito di Hampe 1972.

833 ss.), di Menelao e Patroclo, del Ratto del Palladio, del Ratto di Ganimede. Si inizia sempre con un breve riassunto delle teorie avanzate negli studi precedenti a proposito della ricomposizione e dell'interpretazione dei soggetti. Nel caso del Polifemo, viene criticata la ricomposizione, sulla base dei calchi, di Andreae e di Conticello (nel Museo di Sperlonga e nell'Università di Bochum) basata sostanzialmente sul rilievo di Catania e sui frammenti di una copia alla stessa scala proveniente da Villa Adriana. Per quanto riguarda quest'ultima, si accetta l'attribuzione della testa nei Musei Vaticani ad uno dei compagni di Odisseo che manovrano il palo, mentre si dubita dell'attribuzione all'altro compagno della testa Polignac, basata non su dati di provenienza, ma solo sul confronto stilistico. Un altro punto riguarda la testa di giovane (riprodotta alle tavv. 14 e 16,2) che Sjöflund¹ attribuisce (a mio parere giustamente) al secondo compagno di Odisseo, e che Andreae vuole invece staccare dal gruppo di Polifemo per connetterla con quello del ratto del Palladio, ritenendola più piccola dell'unica testa attribuibile sicuramente al primo gruppo, quella del compagno con l'otre (tav. 9; 15; 16, 1 di Hampe). Giustamente Hampe (come Sjöflund) dubita di questa pretesa diversità di proporzioni, e tende quindi a riattribuire al gruppo di Polifemo la testa di giovane, sulla base della sua omogeneità stilistica con l'altra. Viceversa, egli pone in dubbio (pp. 10 s., 36 s.) l'appartenenza della testa di Odisseo al gruppo di Polifemo, e la riconnette, come faceva già Iacopi, con il braccio che tiene il Palladio. Ora, la misurazione da me effettuata delle tre teste, quelle di Odisseo, del giovane e del compagno con l'otre, ha dato i risultati esposti nella tabella che segue.

233-235

236-237

238

	<i>Odisseo</i>	<i>Giovane</i>	<i>Compagno con l'otre</i>
altezza (collo compreso)	m 0,39 (col pilos)	m 0,33	m 0,36
larghezza (da orecchia a orecchia)	0,23	0,25	0,23
distanza tra gli occhi (angoli esterni)	0,11	0,12	0,11
larghezza della bocca	0,063	0,052	0,055
larghezza dell'occhio	0,035	0,033	0,033
spessore del collo	0,16	0,16	0,17

Si può quindi concludere che non esistono sensibili differenze di dimensioni tra le tre teste in questione. Viceversa, il personaggio clamidato (riprodotto a tavv. 28, 29 a), certamente appartenente al gruppo del ratto del Palladio (nel quale Andreae riconosce Odisseo, e Hampe Diomede), è di dimensioni nettamente inferiori a quelle dei due compagni di Odisseo

¹ Cfr. da ultimo Sjöflund 1972, p. 25.

- 237 appartenenti al gruppo di Polifemo: quello con l'otre, già citato, e quello
 239-241 che tiene l'estremità del palo. Anche in questo caso vale la pena di allegare le misure:

	<i>Personaggio clamidato</i>	<i>Compagno col palo</i>	<i>Compagno con l'otre</i>
altezza (dalla punta del piede d. alla radice del collo)	1,76	2,01	2,00
gamba destra (dall'anca al tallone)	1,23	1,38	1,40
tibia (dal malleolo alla punta del ginocchio)	0,57	0,63	0,62
larghezza del bacino	0,355	0,42	0,42
distanza fra i capezzoli	0,25	0,295	0,28
avambraccio (dal polso al gomito)	0,29	0,38	0,41
circonferenza del polpaccio d.	0,38	0,53	0,53
circonferenza della coscia s.	0,67	0,74	0,76
circonferenza della caviglia d.	0,20	0,315	0,29
altezza totale approssimativa (in posizione eretta)	2,05	2,30	2,30

Di conseguenza, tanto la testa di Odisseo, quanto quella del giovane non possono appartenere al gruppo del ratto del Palladio, che è di scala nettamente più ridotta. L'identità di dimensioni tra queste teste e quella del compagno con l'otre rende praticamente certa la loro appartenenza al gruppo di Polifemo, del resto confermata dalla loro sostanziale unità stilistica. Anche il corpo di Odisseo, riunito erroneamente da Iacopi al gruppo del «Pasquino», presenta dimensioni equivalenti ai personaggi del gruppo di Polifemo, al quale evidentemente appartiene (ad es., gamba sin.: dall'anca al tallone - ricostruito - c. m 1,40; tibia m 0,63; circonf. polpaccio m 0,54). Sono quindi da scartare tanto le ipotesi di Andreae, quanto quelle di Hampe, mentre ha colto nel segno Söflund, che attribuisce tutte e tre le teste al gruppo del Polifemo.

Hampe critica in seguito la ricomposizione del gruppo con cinque personaggi, sostanzialmente basata sul rilievo di Catania. Egli vorrebbe aggiungerne almeno un sesto, che manovrerebbe il palo insieme con gli altri due (cfr. tav. 12,2).

Dal testo di Omero risulta infatti (*Od.* IX, 336 sgg.) che Odisseo scelse quattro compagni per aiutarlo (il personaggio con l'otre non fa evidentemente parte di questo gruppo: egli sta a rappresentare gli altri che non partecipano all'azione). Ma in tal caso, dovremmo aspettarci non tre, ma quattro personaggi intenti all'operazione, per i quali non c'è assolutamente posto nel gruppo. L'evidenza del rilievo di Catania, certamente fedele all'o-

riginale (come del resto lo stesso Hampe mostra di credere, quando completa giustamente la sua ricostruzione con un ariete e con un kantharos, desumendone l'esistenza proprio da questo rilievo); la mancanza di frammenti che si possano attribuire a un ipotetico terzo personaggio (con il quale viene collegata la testa giovanile); la stessa disastrosa evidenza della ricostruzione proposta da Hampe, con quel confuso affollarsi di tre personaggi in uno spazio ristrettissimo, quando la si confronti con l'euritmica composizione del rilievo di Catania, permettono di scartare senza esitazione questa ipotesi.

Ad un'impossibile corrispondenza con il testo dell'Odissea, per quanto riguarda il numero dei personaggi che partecipano all'azione, gli scultori del gruppo hanno preferito una dimensione in certo modo riassuntiva e simbolica: i due compagni col palo «rappresentano» sinteticamente i quattro dell'Odissea, esattamente come il personaggio con l'otre «rappresenta» i compagni rimasti inattivi, certo i meno validi e coraggiosi, che assistono terrorizzati all'azione. Questa dimensione quasi simbolica è del resto sottolineata dallo stesso autore, quando, riferendosi alla coppa e all'ariete, giustamente da lui inseriti nella ricostruzione, ne riconosce il valore espressivo, consistente nell'allusione alle fasi precedente e successiva dell'avventura di Odisseo: nel gruppo in tal modo si realizza non solo un evento puntuale, ma vengono restituite simbolicamente anche le dimensioni del passato e del futuro.

Anche giusta è la critica a Blanckenhagen², che vorrebbe staccare la figura con l'otre dal gruppo: non solo questa, per dimensioni e stile, è perfettamente omogenea alle altre, ma la presenza ne è indispensabile per la completezza della vicenda. Del tutto errata invece è la posizione che il personaggio assume nella ricostruzione proposta: frontale cioè rispetto all'osservatore. Il gruppo, come risulta in parte anche dalla ricostruzione con i calchi, era non già disposto sul piano, ma articolato in profondità: se si considera infatti il personaggio che tiene l'estremità del palo (cfr. tav. 8), riprodotto in genere sempre da un punto di vista errato, si noterà che esso, per la particolare deformazione del torace, che evidentemente va visto di scorcio, deve essere collocato in modo che le gambe siano parallele al piano dell'osservatore. In tale posizione, il palo descrive un angolo di circa 36 gradi rispetto alle gambe: esso quindi veniva spinto verso un punto, che è assai più in profondità rispetto al corpo del personaggio.

239-241

Se si considera che questo è posto dietro all'altro compagno col palo, che a sua volta è in secondo piano rispetto alla gamba sinistra di Polifemo, risulterà evidente che il corpo di quest'ultimo è disposto non su di un piano normale all'osservatore, ma nettamente obliquo verso il fondo, da sinistra verso destra. Si crea di conseguenza un vuoto sulla destra della composizione, che è opportunamente riempito dal compagno con l'otre: questo era

² Blanckenhagen 1969.

237 certamente girato di schiena, come prova il fatto che il piede sinistro si appoggiava sulla roccia che sosteneva il Ciclope, e inoltre la quasi totale invisibilità dei puntelli in questa posizione (questo criterio vale anche per il personaggio che regge l'estremità del palo). In tal modo lo sguardo, rivolto verso la testa del Ciclope, veniva a costituire una linea di forza della composizione, convergente con l'altra costituita dal palo, che ha la stessa funzione per quanto riguarda la parte sinistra del gruppo. Queste due linee convergenti creano in tal modo uno spazio piramidale, intorno al quale è costruita tutta la composizione, e contribuiscono ad attirare l'attenzione dello spettatore verso la testa del Ciclope, punto focale del dramma che sta per svolgersi. La visione di spalle del compagno con l'otre costituisce una soluzione geniale: nelle ricostruzioni in cui esso appare di fronte si spezza l'unità compositiva del gruppo, la cui tensione drammatica risulta in tal modo irrimediabilmente diluita.

229-230

228 In un'appendice a questo paragrafo l'autore critica l'ipotesi recente della Ricotti³, secondo la quale il gruppo era collocato davanti al podio che precede l'apertura di destra della grotta. Pur riconoscendo che il gruppo, se collocato nell'ambiente di sinistra, contrassegnato con la lettera B, avrebbe impedito l'accesso al retrostante vano C, egli insiste su questa ipotesi, ricorrendo a una spiegazione estremamente complessa: in un primo periodo la stanza C sarebbe stata adoperata come triclinio, e solo in un secondo tempo sostituita in questa funzione dall'isola nel bacino antistante alla grotta. Le sculture quindi sarebbero state collocate in B solo in un secondo tempo (che coinciderebbe naturalmente con il periodo flavio), rendendo in tal modo inutilizzabile il vano C. Di tutto ciò, ovviamente, non si fornisce l'ombra di una prova. Tutto quello che si può dire, in effetti, come ha ribadito giustamente la Ricotti, è che l'ambiente B è del tutto inadatto ad ospitare il gruppo del Polifemo. La scoperta di una gamba del Ciclope in un punto del bacino circolare diametralmente opposto all'ambiente B, se non conferma la collocazione della Ricotti, conferma ancor meno quella tradizionale, sostenuta da Hampe. Sono però giustificate le critiche rivolte alla ricostruzione del gruppo e alla sua collocazione, proposte dalla Ricotti.

228-230

242-243

In realtà, mi sembra che ambedue le tesi siano da respingere. La posizione originaria del gruppo di Polifemo va ricostruita, a mio avviso, nella zona più profonda della grotta di destra, indicata con il n. 4 nella pianta della Ricotti, come sostenni in occasione di un convegno di studi a Sperlonga nel settembre del 1968, i cui atti non furono mai pubblicati. In questa zona restano tracce evidenti di un gruppo colossale, le cui dimensioni coincidono perfettamente con quelle del Polifemo. La visibilità del gruppo, non coperto dall'antistante Scilla, e il suo inserimento in una grotta di aspetto naturale, non trasformata in un ambiente artificiale da murature e pavimenti marmorei, come l'ambiente B, sono proprio quelli che ci dovremmo aspet-

³ Salza Prina Ricotti 1969-70.

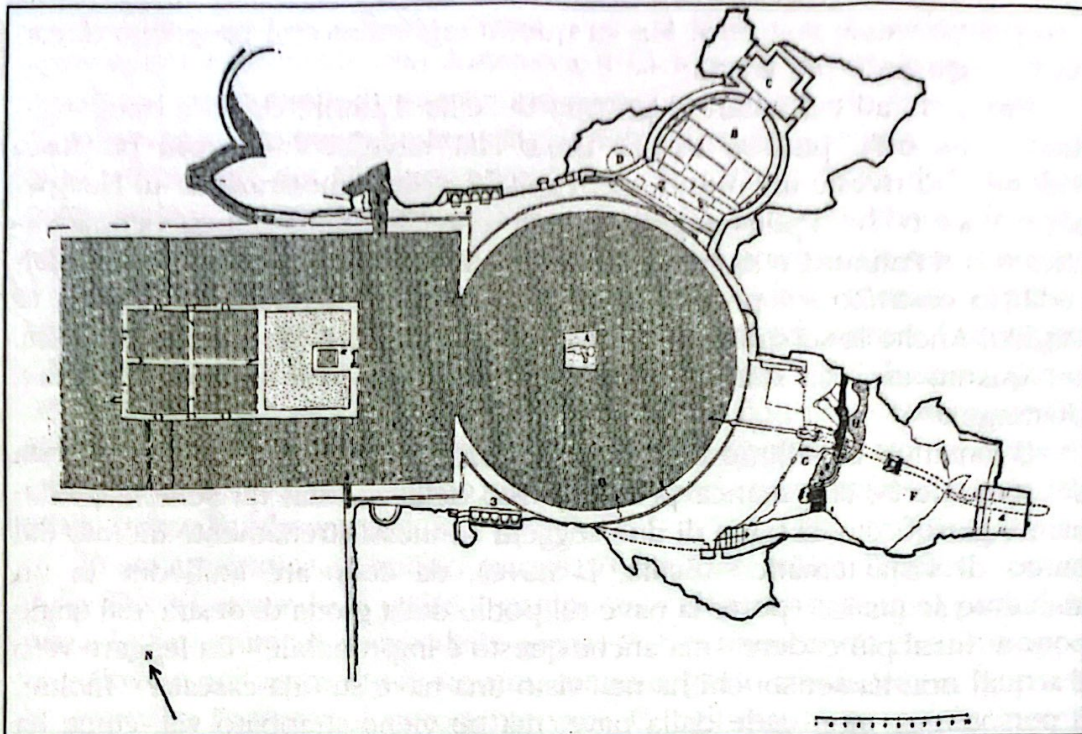
tare per un simile soggetto. Ma su questo argomento mi propongo di tornare in una sede più adatta.

Passando ad esaminare il gruppo di Scilla, l'autore esclude categoricamente che esso potesse essere unito alla nave, come aveva proposto Söflund. Ciò riveste un'importanza capitale nella dimostrazione di Hampe, dal momento che il personaggio barbuto che cade dalla poppa viene identificato con Palinuro, e su tale curiosa identificazione poggia gran parte dell'edificio costruito sul preteso rapporto tra queste sculture e il poema di Virgilio. Anche la separazione tra la nave e la Scilla è per me inaccettabile, per quanto essa sia stata sostenuta da altri autorevoli studiosi (Andreae, L'Orange). 244-247
253

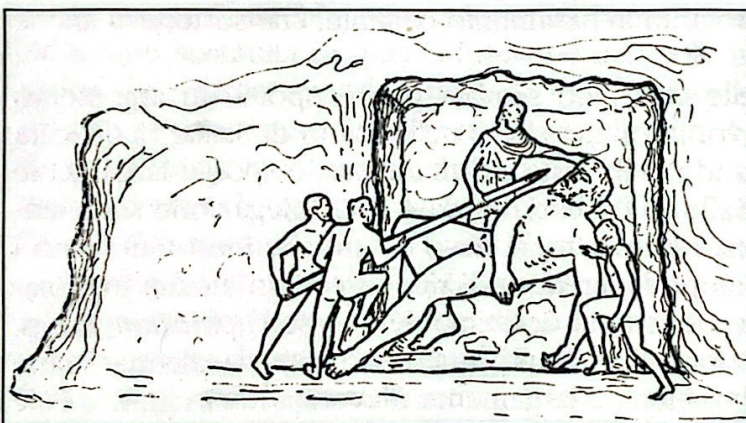
Il tentativo di Söflund di collegare la mano destra di Scilla con la testa del «timoniere», che manca per l'appunto della calotta, mi sembra pienamente giustificato: si tratta di due soggetti connessi strettamente tra loro dal punto di vista tematico (Scilla, la nave), da collocare ambedue in un ambiente acquatico (porre la nave sul podio della grotta di destra, dal quale poteva tutt'al più cadere - ma anche questo è improbabile - un leggero velo d'acqua, non ha senso: chi ha mai visto una nave su una cascata?). Inoltre, il personaggio non cade dalla nave, ma ne viene strappato via, come ha dimostrato Söflund. Va notato che i frammenti della nave sono stati trovati al centro della piscina, accanto al basamento centrale, che sosteneva anche la Scilla. 248, 250
245, 247

Al collegamento delle due parti sembra però opporsi un argomento apparentemente definitivo: la calotta che è nella mano di Scilla, ricollocata in posto, appare più grande della testa del timoniere, e sporge largamente sul lato posteriore. Né Söflund è riuscito a dare una spiegazione sufficiente di questo fatto (a questo proposito, si deve notare che inesistenti sono i fori per perni, che lo Hampe ha creduto di riconoscere in alcune irregolarità del marmo sul taglio della testa del «timoniere» e sull'*apblaston*: cfr. p. 23). Dalla stessa descrizione di Söflund emergono tuttavia alcune strane anomalie: la testa del «timoniere» è largamente rilavorata tutt'in giro, specie sui due lati e sulla parte posteriore. Sul lato sinistro si nota che i capelli sono stati rilavorati: invece di ciocche brevi, plastiche, quali sono quelle del resto della testa e della calotta nella mano di Scilla, notiamo un gruppo di ciocche più allungate, prive del tutto di rilievo, rese con lunghe incisioni parallele. Tracce di rilavorazione appaiono anche sul tratto di *apblaston* adiacente. In conclusione, risulta evidente che qui è stata asportata una scheggia, e che la superficie della testa è rilavorata. Lo strano taglio obliquo del cranio, nonostante i tentativi di spiegazione di Hampe, non può essere originario: dobbiamo concludere che ad un certo momento fu asportata anche una larga fetta della testa, in senso obliquo, da destra verso sinistra. Si deve inoltre notare che il foro del perno, sul taglio della testa, non è centrale, ma è spostato nettamente verso il lato destro, proprio dove più evidenti sono le tracce della rilavorazione. Esso inoltre si dispone in profondità secondo un asse che non è quello stesso della testa, ma è obliquo, perpendicolare alla superficie del taglio. 246
245-247
253

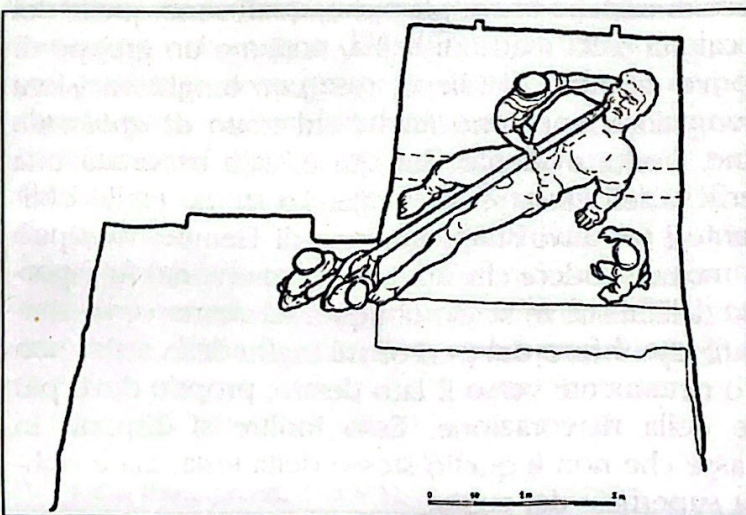
228



229

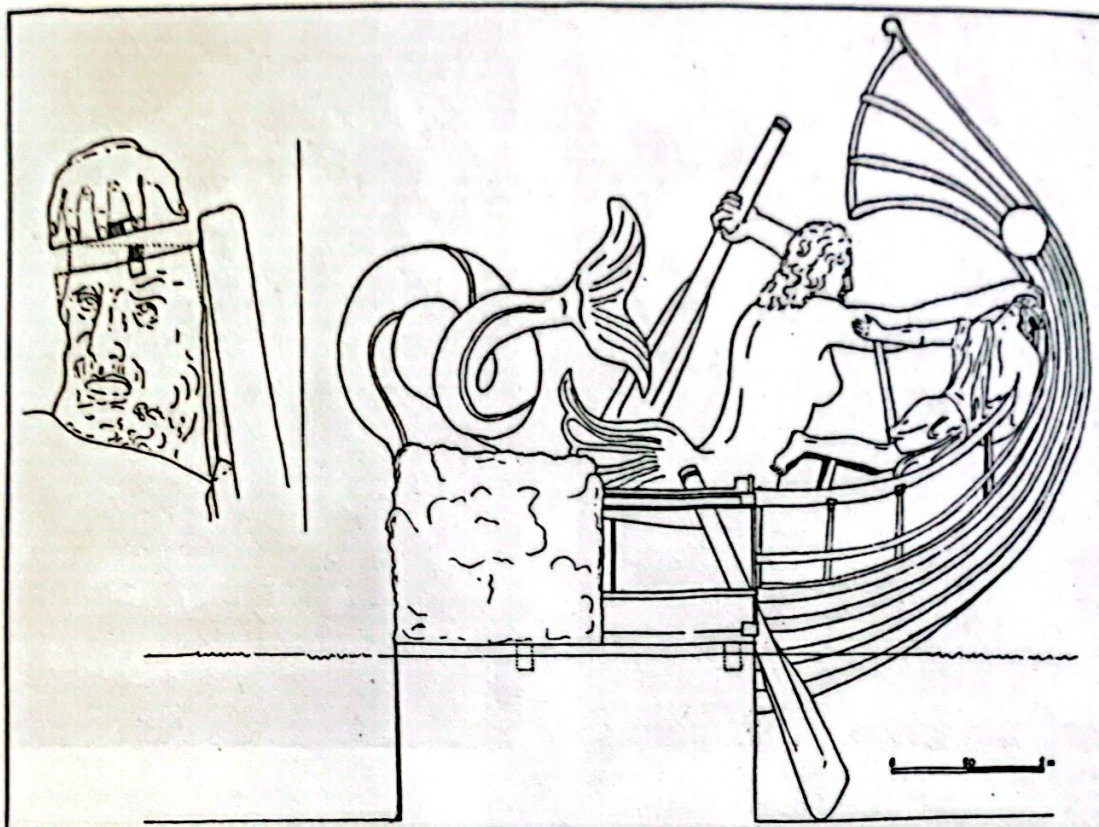


230

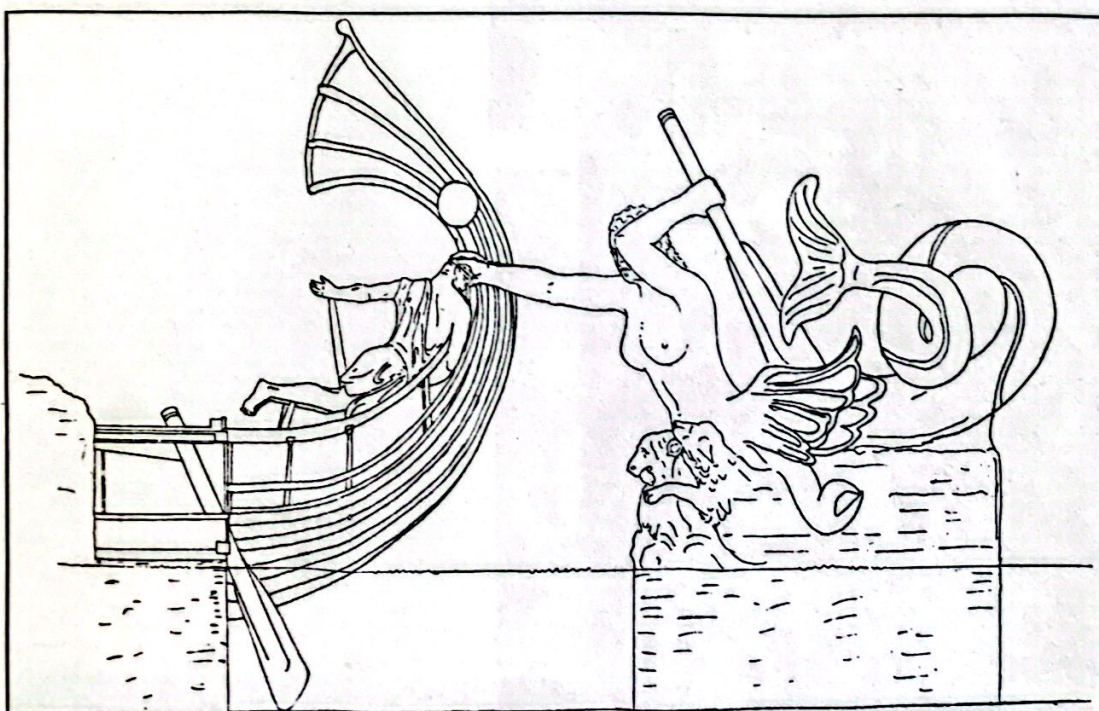


228. Sperlonga.
Pianta della grotta.

229. Posizione ricostruita del Polifemo nell'ambiente 4 della grotta (prospetto).
230. Posizione del Polifemo nell'ambiente 4 (pianta).



231



232

231. Posizione della Scilla e della nave nella grotta di Sperlonga (in puntinato sono indicati i fori per i tenoni ancora esistenti sulla base al centro della piscina circolare). Dettaglio della testa del «timoniere» con la mano di Scilla.
 232. Posizione originaria di Scilla e della nave.



233-234



235

233-234. Testa di giovane (gruppo del Polifemo). Sperlonga, Museo Nazionale.
235. La stessa. Visione posteriore.



236-237

236. «Personaggio con l'otre».
Dettaglio della testa. 237.
«Personaggio con l'otre».
Visione posteriore.

238. Odisseo (gruppo del
Polifemo). Sperlonga, Museo
Nazionale.



238



239-240



241

239-241. «Compagno col palo». Sperlonga, Museo Nazionale.

242. Grotta di Sperlonga, ambiente 4 (si notano chiaramente il taglio regolare della roccia, destinato a ricevere un grande blocco marmoreo, e i due fori circolari per i perni di fissaggio).

243. Grotta di Sperlonga, ambiente 4: particolare della parete destra. Si distingue la forma triangolare del taglio nella roccia, prova che il blocco inserito aveva la forma di un prisma triangolare.



242



243



244



246-245



247

244. Nave e «timoniere». Sperlonga, Museo Nazionale. 245. Testa del «timoniere». Lato posteriore. 246. Testa del «timoniere» e mano della Scilla nella posizione originaria. 247. Testa del «Timoniere». Visione dall'alto.



244



246-245



247

244. Nave e «timoniere». Sperlonga, Museo Nazionale. 245. Testa del «timoniere». Lato posteriore. 246. Testa del «timoniere» e mano della Scilla nella posizione originaria. 247. Testa del «Timoniere». Visione dall'alto.



248



249

248. Mano della Scilla e taglio calotta: si notano i due perni giustapposti.

249. Mano di un personaggio maschile con spada (gruppo del Ratto del Palladio). Sperlonga, Museo Nazionale.

250. Mano di Scilla con la calotta appartenente al cranio del «timoniere».



250

Se passiamo ad esaminare la calotta che fa corpo con la mano di Scilla, notiamo i resti non di uno, ma di due perni, uno di piombo e l'altro, un po' eccentrico rispetto al primo, di ferro. Se si collegano fra loro tutti questi dati, ne derivano le seguenti conclusioni:

1) al momento di collegare la Scilla con la nave le due parti non combaciavano perfettamente nel punto di unione (mano destra della Scilla - testa del «timoniere»);

2) non solo le due parti erano leggermente sfalsate l'una rispetto all'altra, ma i piani della calotta e del cranio si venivano a trovare reciprocamente inclinati;

3) si dovette allora tagliare obliquamente la testa del «timoniere», fino a far coincidere questi due piani; si asportò inoltre quanto della testa sporgeva rispetto alla calotta, verso la parte posteriore, e successivamente si rilavorarono i capelli. La parte che veniva a mancare sull'altro lato, dove la calotta sporgeva rispetto al cranio, venne scalpellata e completata in stucco (di questo restano tracce abbondanti); il perno originario della calotta si venne a trovare sfalsato rispetto al foro del cranio: a questo si ovviò con un altro perno, spostato di quanto bastava rispetto al primo;

4) da tutto ciò risulta evidente che le posizioni relative della Scilla e della nave vennero a un certo punto modificate: in pratica, da una posizione in cui le due parti praticamente si fronteggiavano, formando un leggero angolo (composizione lievemente ad abside, simile a quella del Laocoonte), si passò ad un capovolgimento dello schema: la nave fu girata e fissata ad un lato della base esistente al centro del bacino (quello cioè rivolto verso l'ambiente B della grotta), dove sono ancora ben visibili due grossi fori di fissaggio. Ciò risulta anche dal fatto che l'elemento sporgente della nave, opposto a quello su cui è la firma degli autori, evidentemente d'impaccio, fu asportato in un secondo tempo.

In questa fase la mano di Scilla afferrava il «timoniere» *da dietro*, posizione questa che si ritrova in alcune riproduzioni del gruppo, anche a tutto tondo, come quelle del Vaticano e di Palermo.

Lo stile del «timoniere» non contrasta con quello delle altre figure del gruppo di Scilla (Hampe, tavv. 17-21 e 4-5): il confronto più preciso per queste è costituito proprio dai figli del Laocoonte, che presentano lo stesso aspetto classicistico, contrastante con quello della figura centrale, legata ancora a moduli dell'ellenismo barocco. Non a caso, il migliore confronto per la testa del Laocoonte è proprio quella del «timoniere». Queste differenze di stile vanno spiegate probabilmente con la pluralità degli autori, uno dei quali certamente più anziano degli altri.

Del tutto insostenibile è quindi la tesi che vede nella nave, separata da Scilla, un gruppo autonomo, nel quale sarebbe da riconoscere la rappresentazione del mito di Palinuro. Insostenibile anche che le sculture siano state eseguite appositamente per la grotta da artisti che lavoravano in Italia. È chiaro infatti che il gruppo di Scilla non era in origine collocato nella posizione che poi occupò nella grotta, al centro del bacino rotondo, ma venne qui adattato. Non si capisce come Hampe possa affermare, a questo proposito,

che gruppi così grandiosi e complessi non fossero trasportabili. Tutto quanto sappiamo sul commercio di opere d'arte in età romana prova per l'appunto il contrario. Tanto per fare un esempio parallelo, l'originale del «Toro Farnese» fu trasportato da Rodi a Roma per ornare l'*atrium Libertatis* di Asinio Pollione all'inizio del periodo augusteo (e questo sicuro *terminus ante quem* ci ha forse risparmiato l'attribuzione anche di quest'opera, così vicina al gruppo del Polifemo di Sperlonga, all'età flavia).

L'iscrizione in mosaico *navis Argo Ph*, connessa con la prua di nave scolpita nella roccia, pone vari problemi. A proposito della forma abbreviata *Ph* l'autore respinge le varie ipotesi avanzate da Iacopi: *Phtia*, *Phsia*, *Phasiaca*, *Puppis* *H(aemonia)*: esse richiederebbero eccezionali conoscenze mitologiche nel lettore. Si propone invece un'improbabile (e non meno difficile da capire) *p(rofectio)* *b(eroum)*. Ma cade opportuno a questo proposito ricordare il passo di Suetonio, in cui si accenna all'abitudine di Tiberio di porre ai suoi ospiti difficili indovinelli mitologici (e specialmente di soggetto omerico!) quali: «*quae mater Hecubae? quod Achilli nomen inter virgines fuisset? quid Sirenes cantare sint solitae?*» (Suet., *Tib.* 70). Ma anche la nave viene attribuita ad età flavia: gli argomenti sono la forma delle lettere, che Iacopi attribuisce ad età flavia (chi conosca le difficoltà della datazione su base paleografica di iscrizioni latine, specie di età imperiale, non potrà che sorridere davanti a un argomento del genere) e una pretesa «rinascenza flavia» del mito di Argo, tutta da dimostrare, e che naturalmente non proverebbe niente nel nostro caso. Anche le conclusioni sul gruppo del ratto del Palladio sono a mio avviso inaccettabili. L'attribuzione a questo della testa di Odisseo, del tutto omogenea, come si è visto, per dimensioni e stile al gruppo di Polifemo, non regge. Ma soprattutto, la discussione sull'oggetto tenuto con la mano sinistra dal personaggio più completo del gruppo (cfr. tavv. 11, 1; 28, 29) fa seriamente dubitare che Hampe abbia mai visto direttamente le sculture. Egli afferma infatti che si tratta di un lembo del panneggio, il che sarebbe insostenibile anche sulla base delle sole fotografie. L'«oggetto informe» è in realtà perfettamente lavorato nella sua parte inferiore (si distingue anche l'inizio della lama della spada), e tra l'indice e il medio, largamente divaricati, è ben visibile il foro per un perno di ferro (restano abbondanti tracce di ossidazione) che serviva evidentemente a fissare l'impugnatura della spada. Tutto ciò rende dubbia l'ipotesi che non si tratti di Odisseo, ma di Diomede (ipotesi che è basta esclusivamente sull'aspetto giovanile del corpo).

La parte forse più debole del volume è però quella dedicata alla scultura in pavonazzetto che rappresenta il ratto di Ganimede. Va in primo luogo notato che la testa non appartiene al corpo: essa è infatti troppo grande, e la parte che andava inserita nel cavo resta parzialmente fuori di esso, per quanto mascherata con molto gesso (ciò appare anche dalla tav. 31). Non si capisce a che titolo questa modesta scultura venga inserita accanto agli altri, grandiosi gruppi, con i quali non ha evidentemente nulla da spartire (perchè d'altra parte non vengono prese in considerazione le

altre, numerose statue decorative della villa e della grotta?). Ma soprattutto, da questa scultura procedono alcune deduzioni che lasciano sconcertati: si tratterebbe nientemeno che di una rappresentazione simbolica dei rapporti intercorrenti tra lo stesso Domiziano (confrontato ovviamente con Giove dai poeti di corte contemporanei) e un suo giovane protetto. E anche sulla base di simili argomentazioni si pretende di ribadire la datazione tardo-flavia della fase principale della villa e delle sue sculture. Sono argomenti questi che uno studioso serio non dovrebbe prendere in considerazione neanche per un istante.

258 Si passa poi all'esame delle iscrizioni: la firma degli scultori della nave
257 e l'epigramma di Faustinus. Nel primo caso ci si basa giustamente sul confronto, mai approfondito finora, con le iscrizioni rodie. Per motivi che ci sfuggono, l'esame viene però limitato alle iscrizioni di Lindos, pubblicate da Blinkenberg (Blinkenberg 1941), e non si tiene alcun conto delle ricchissime raccolte apparse in «Clara Rhodos» e nell'«Annuario della Scuola Italiana di Atene». L'esame paleografico si conclude naturalmente con la riaffermazione, scontata, della datazione flavia. Gli esempi che sembrano ad Hampe più vicini a quello di Sperlonga sono il n. 444 di Lindos (datato al 70 d.C.) e soprattutto il 445 (dell'80 circa). Anche in questo caso la preferenza dell'autore per queste iscrizioni è del tutto soggettiva, se si tien conto anche del fatto che solo pochi esemplari sono documentati fotograficamente o con fac-simile dal Blinkenberg. Il giudizio di Hampe poggia dunque, anche per quanto si è detto sopra, su di un materiale scarsissimo. Anche su una base così ristretta però un osservatore meno condizionato e più obiettivo non avrebbe mancato di notare che l'iscrizione di Sperlonga è assai più vicina ad esemplari di età tardo ellenistica o augustea, quali ad esempio il n. 332 (56 a.C.) o il 378a (25 a.C. circa) o il n. 389, dei primissimi anni del I secolo d.C.

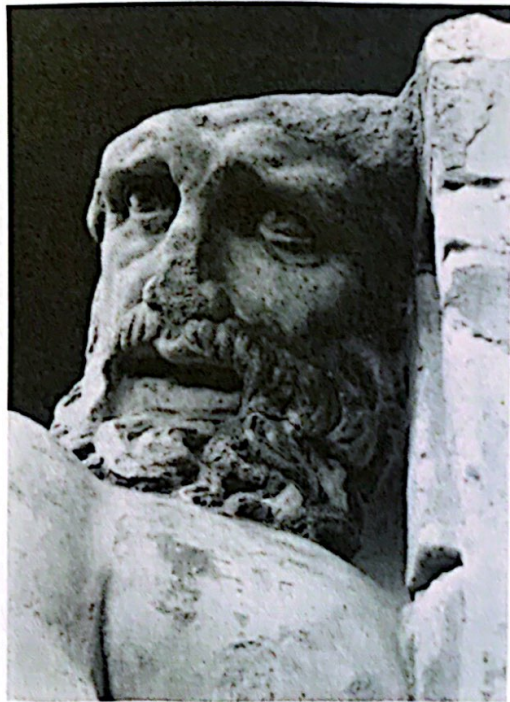
L'aspetto paleografico non è comunque sufficiente, anche per le incertezze che sono inevitabili quando si tratti di materiale di età tardo ellenistica o imperiale, a dirimere la questione. Del resto, anche se si trattasse di un'iscrizione di età augustea (come ha proposto la Guarducci)⁴, ciò non basterebbe a dimostrare l'appartenenza del gruppo a questa stessa epoca.

Se, come sembra, la Scilla non era stata ideata per la grotta di Sperlonga, ma fu qui trasportata solo in un secondo tempo, si può pensare che l'iscrizione fosse incisa in origine sulla base primitiva, e che sia stata sostituita in occasione dello spostamento con quella attualmente esistente. In tal caso si avrebbe una conferma della data che sembra la più logica per il trasporto: i primi anni del I secolo d.C. Questa osservazione vale anche per le altre basi con iscrizioni relative agli autori del Laocoonte trovate in Italia (tutte con il nome di Athanodoros, figlio di Hagesandros: da Anzio, Capri, Ostia e Roma-Trastevere): anche se le iscrizioni sono di età imperia-

⁴ Guarducci 1960.



251



252-253

251. Parti della Scilla. Sperlonga, Museo Nazionale.

252. Testa del Laocoonte. Roma, Musei Vaticani.

253. Testa del «timoniere». Sperlonga, Museo Nazionale.



254



255-256



254. Compagno di Ulisse nelle spire di Scilla. Particolare. Sperlonga, Museo Nazionale.

255-256. I figli di Laocoonte. Particolari. Roma, Musei Vaticani.



257



258

257. Iscrizione di Faustinus.
Sperlonga, Museo Nazionale.

258. La firma degli autori sulla
nave di Sperlonga. Sperlonga,
Museo Nazionale.

le, ciò non proverebbe affatto la contemporaneità delle statue: sono numerosi i casi testimoniati a Roma di basi con iscrizioni di età imperiale che sostenevano sculture greche molto più antiche. Del resto, in almeno due casi la paleografia delle iscrizioni sembra corrispondere a un periodo anteriore all'età imperiale. Il frammento di provenienza ignota (Loewy 446), ora a Parigi, presenta caratteri (in particolare il π con la seconda barra verticale più breve) che sembrano dover risalire ancora piuttosto indietro nell'ambito del I secolo a.C.

Anche la base da Anzio, ora a villa Albani (Loewy 203), sembra attribuibile ad età tardo ellenistica (il π presenta la stessa forma tipica già descritta). L'osservazione di Hiller von Gaertringen a proposito di questa iscrizione, secondo la quale la α con barra orizzontale spezzata, il θ con lineetta centrale, invece del punto, e il π a tratti diseguali non si troverebbero mai insieme in iscrizioni rodie è inesatta: queste caratteristiche appaiono, ad esempio, in una epigrafe databile tra il II e il I secolo a.C.⁵

È anche curioso che Hampe non sottolinei la coincidenza notevole costituita dal fatto che una di queste iscrizioni è stata trovata a Capri nella villa, certamente tiberiana, del Castiglione⁶. Di nuovo, come a Sperlonga, il collegamento con Tiberio sembra inevitabile, tanto più che uno dei ninfei di Capri, anch'esso di età tiberiana, la grotta dell'Arsenale, ricorda in modo impressionante, nella pianta e nella sistemazione interna, la grotta di Sperlonga, il che è stato già notato da tempo⁷.

Ma si ha veramente il diritto di dubitare della buona fede dell'autore quando si nota come egli eviti accuratamente di ricordare l'unica iscrizione sicuramente datata in cui appare il nome di uno degli autori del Laocoonte, o comunque di uno scultore appartenente alla stessa famiglia: si tratta infatti di un elemento sufficiente, da solo, per far crollare tutta l'artificiosa impalcatura cronologica proposta. Mi riferisco alla nota base di Lindos, firmata da 'Αθανόδωρος figlio di 'Αγήςανδρος, datata all'anno 42 a.C.⁸. Questa iscrizione, che Hampe certamente non ignora (dal momento che l'opera del Blinkenberg costituisce la sua principale fonte di informazione epigrafica su Rodi) ci assicura che almeno un membro della famiglia alla quale appartengono due degli autori del Laocoonte era attivo verso la metà del I secolo a.C. Si tratta probabilmente, come ha mostrato Blinkenberg, della stessa persona che fu sacerdote di Athena Lindia nel 22 a.C. L'iscrizione di Sperlonga, che ci fornisce i patronimici anche degli altri due probabili autori del Laocoonte, ha però dimostrato l'infondatezza della supposizione che vedeva in questo Athanodoros, e nell'Hagesandros, figlio di Hagesandros

⁵ «ASAtene» 1944-45, n. 136, p. 162, tav. LXXXI.

⁶ Loewy 1885, n. 520, p. 347: località S. Valentino (cioè villa del Castiglione): cfr. Maiuri 1956, pp. 29, 84.

⁷ Maiuri 1931; Mingazzini 1955, p. 157, n. 3.

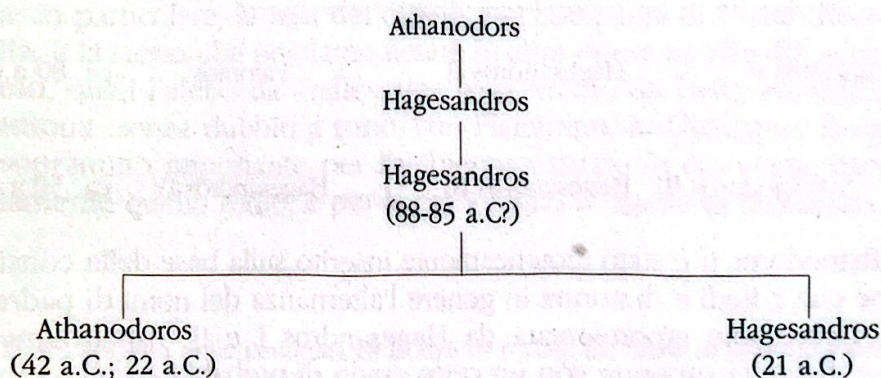
⁸ Blinkenberg 1941, n. 347, cc. 678 ss.

(probabile fratello del primo, e sacerdote di Athena Lindia l'anno seguente), gli autori del Laocoonte. L'iscrizione di Sperlonga ci restituisce infatti un altro patronimico, Paionios, il che ha permesso a Iacopi (Iacopi 1958, pp. 160 ss.) un diverso tentativo di ricostruzione dell'albero genealogico della famiglia.

L'iscrizione di Sperlonga è la seguente: 'Αθανόιδωρος / 'Αγησάνδρου καὶ / 'Αγήσανδρος / Παίωνιου / καὶ / Πολύδωρος / Πολυδώρου / Ρόδιοι ἐποίησαν.

In Plinio troviamo invece un ordine diverso (Plin., *n.b.* XXXVI, 37): *de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii*. Dove il primo scultore dell'iscrizione di Sperlonga è finito all'ultimo posto.

La menzione del patronimico di Hagesandros, Paionios, ci permette non solo di escludere l'ipotesi di Blinkenberg, ma di completare l'albero genealogico della famiglia. Dalla Cronaca di Lindos sappiamo che i sacerdoti di Athena Lindia per gli anni 22 e 21 furono rispettivamente Athanodoros, figlio di Hagesandros e Hagesandros, figlio di Hagesandros. Nel primo dei due dobbiamo identificare l'autore delle statue di Filippo e di Agauride, datate al 42 a.C.: egli dovette quindi giungere al sacerdozio in età abbastanza avanzata, e la sua attività dovette svolgersi negli anni centrali del I secolo a.C. Il padre dei due deve essere identificato in quell'Hagesandros, figlio di Hagesandros, nipote di Athanodoros, il cui nome appare in un'iscrizione di Lindos databile, per la menzione che vi vien fatta della prima guerra mitridatica, agli anni 88-85 a.C.⁹ e in una lista di nomi che, per vari motivi, è stata datata alla prima metà del I secolo a.C., con più probabilità per gli anni iniziali del secolo¹⁰. Da queste osservazioni possiamo ricavare la seguente genealogia:

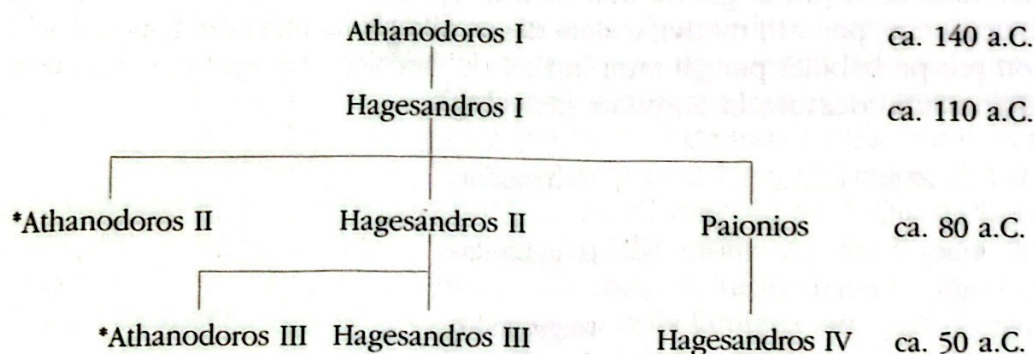


Per quanto riguarda il secondo nome che appare sulla nave di Sperlonga, Iacopi aveva già segnalato l'esistenza a Rodi di un Hagesandros figlio di Paionios (*IG* XII, 1, 107, 15) e di un Paionios figlio di Hagesandros

⁹ Blinkenberg 1941, n. 292, l. 13, cc. 605 ss.

¹⁰ *IG* XII, 1, 46, 18.

(IG XII, 1, 46, 425). Secondo questo autore, il primo sarebbe padre del secondo, e siccome l'iscrizione nel quale quest'ultimo è nominato è databile ai primi decenni del I secolo a.C., il padre dovrebbe aver vissuto negli ultimi decenni del II secolo. Trattandosi di uno dei probabili autori del Laocoonte, dovremmo attribuire a quest'ultimo una data non diversa. Iacopi però ammette che lo Hagesandros figlio di Paionios possa anche essere non il padre, ma il figlio di Paionios figlio di Hagesandros. Ora, questa sembra essere proprio la soluzione più probabile: a Iacopi è infatti sfuggito che l'iscrizione su cui appare il nome del primo è incisa su di una base con la firma seguente: Χαρίνος Λαοδικεύς, ᾧ ἂ ἐπιδαμία / δέδοται ἐποίησε. Questo scultore, di cui possediamo altre iscrizioni, dovette ottenere la cittadinanza di Rodi intorno al 70 a.C., e la sua attività sembra proseguire fino alla metà del secolo circa. A questi stessi anni andrà datata l'iscrizione in cui appare il nome di Hagesandros, figlio di Paionios: essa è dunque più recente di quella in cui appare il nome di Paionios, figlio di Hagesandros, il quale è dunque il padre del precedente. Questo stesso Paionios è inoltre contemporaneo dello Hagesandros citato in *Lindos* 292, in quanto ambedue appaiono nella stessa iscrizione IG XII, 1, 46. La parentela fra i due rami della famiglia, nei quali compare lo stesso nome, Hagesandros, e che collaborano almeno a due opere di scultura, mi sembra certa. La ricostruzione più probabile dell'albero genealogico appare dunque la seguente:



Athanodoros II è stato ipoteticamente inserito sulla base della considerazione che a Rodi è di norma in genere l'alternanza dei nomi di padre in figlio. L'eccezione rappresentata da Hagesandros I e II, rispettivamente padre e figlio, fa supporre con un certo grado di probabilità che il secondo avesse un fratello maggiore chiamato Athanodoros. Dal momento che nell'iscrizione di Sperlonga il primo nome che appare, evidentemente quello dello scultore più anziano, è proprio Athanodoros, figlio di Hagesandros, potremmo pensare a questo ipotetico Athanodoros II come a uno degli autori del gruppo di Scilla. Un'ipotesi alternativa è che si tratti invece di Athanodoros III, che sappiamo attivo come scultore da una firma datata al 42 a.C., ove questi fosse più anziano del cugino Hagesandros IV, nel quale dobbiamo riconoscere con ogni probabilità, ora che ne conosciamo il patronimico, il secondo autore della Scilla. In entrambi i casi, la data di rea-

lizzazione del gruppo dovrà essere circoscritta entro gli anni 80-20 a.C., con più probabilità per il primo trentennio di questo periodo. Resta comunque esclusa ogni possibilità di datazione posteriore all'inizio dell'età augustea, epoca dopo la quale non possediamo alcuna testimonianza epigrafica dell'attività, e dell'esistenza stessa, di questa famiglia di scultori. Del resto, le distruzioni dovute all'assedio e al saccheggio di Cassio nel 42 a.C. diedero il colpo di grazia alla città, i cui artisti dovettero trasferirsi in massa a Roma. Non a caso, mancano quasi completamente testimonianze epigrafiche dell'attività degli artisti rodii dopo questa data¹¹. Gruppi delle dimensioni e del costo del Polifemo e della Scilla (che si trattasse di opere pubbliche, come mi sembra il caso, o private) difficilmente potranno esser stati eseguiti dopo il 42 a.C. In questi stessi anni dovette iniziare il saccheggio delle opere d'arte, di cui uno dei primi esempi testimoniati è il gruppo con il supplizio di Dirce¹². In età augustea, comunque, viene a cessare a Rodi la possibilità di una produzione artistica coerente e autonoma. Il trasferimento degli artisti in Italia può essere provato almeno in un caso: quello della scultura proveniente dai paraggi di Tuscolo, firmata da un Ophelion figlio di Aristonidas, rodio, nel quale sembra possibile identificare un membro (forse l'ultimo) della più antica e più numerosa famiglia di artisti rodii a noi nota¹³.

In conclusione, la data di esecuzione della Scilla va circoscritta nei decenni compresi tra l'80 e il 40 a.C. La paleografia dell'iscrizione non contraddice a una simile data, e di conseguenza mi sembra difficile precisare se si tratta della firma originale, o di una copia eseguita al momento del trasporto in Italia, e cioè nei primissimi anni del I secolo d.C., anche se questa seconda ipotesi mi sembra più probabile.

Del tutto coerente con questa cronologia è anche lo stile della scultura: in particolare, la resa dei capelli, nei compagni di Ulisse divorati da Scilla, è la stessa che possiamo notare in altre opere tipiche del tardo ellenismo, quali l'efebio da Tralles, una testa ritratto da Delfi, identificata da Chamoux, senza dubbio a torto, con Flaminino, il «Gladiatore Borghese» e (soprattutto importante per l'ambiente artistico in cui venne eseguito, certamente quello rodio, e per la cronologia) il ritratto di Posidonio, attri-

¹¹ Dallo spoglio delle centinaia di iscrizioni rodie con firme di scultori, risulta che di esse solo due sono databili dopo il 42 a.C.: una di Hekaton di Kryassos (intorno al 10 a.C.: Blinkenberg 1941, n. 383, 8) e una di Athenais di Mindos (7 a.C.: Blinkenberg 1941, n. 389 b).

¹² Il primo caso in assoluto di importazione a Roma di un'opera d'arte rodia è probabilmente quello di una testa colossale di bronzo, opera di Chares di Lindos, dedicata sul Campidoglio dal console P. Lentulus (Plin., *n.b.* XXXIV, 44), che va identificato con P. Cornelius Lentulus Spinther, *cos.* 57, *procos. Ciliciae* negli anni 56-54. A Lindos esiste una dedica di questo personaggio (Blinkenberg 1941, n. 323).

¹³ Loewy 1885, 432 = *IG* XIV, 1277. Nella famiglia si alternano i nomi di Aristonidas, Mnasitimos e Timagoras. Il primo di essi, Aristonidas figlio di Mnasitimos, lavora a Rodi poco dopo la metà del IV secolo.

252-253

254-256

buibile alla maturità del filosofo, e quindi agli anni 80-51 a.C. Agli anni intorno al 70 a.C. appartiene il carico di Antikythera, una delle statue del quale è vicinissima alla Scilla¹⁴. Il confronto della testa di Laocoonte con quella del «timoniere», e soprattutto il confronto tra le teste dei figli di Laocoonte e quelle dei compagni di Odisseo divorati da Scilla è d'obbligo: anche se non ci fossero le firme a dimostrarcelo, dovremmo dedurne che si tratta dello stesso ambiente artistico, e della stessa bottega. Tuttavia, alcuni elementi farebbero pensare a una datazione leggermente più alta per quanto riguarda il Laocoonte: in particolare, la resa dei capelli dei figli, a ciocche staccate dal cranio e piuttosto animate, ancora abbastanza lontana dal rendimento piatto e calligrafico delle teste del gruppo di Scilla (escluso però il «timoniere»). A questo proposito, è opportuno tener conto di una sottile osservazione di Sjöflund (p. 77), che prende le mosse dal diverso ordine dei nomi nell'iscrizione di Sperlonga e nel passo di Plinio relativo al Laocoonte: rispettivamente, Athanodoros - Hagesandros - Polydoros e Hagesandros - Polydoros - Athanodoros. È a mio avviso certo, infatti, che Plinio in questo caso non si rifà a un autore precedente, ma trascrive un'iscrizione da lui stesso letta nella *domus Titi*. Se questa diversità nell'ordine non dipende da una semplice esigenza di eufonia (argomento questo che non è qui il luogo di approfondire, ma che meriterebbe un supplemento di indagine), dovremmo pensare che le due sculture sono dovute ad autori almeno parzialmente diversi, sia pur nell'ambito della stessa famiglia, dal momento che il più anziano di essi doveva figurare in testa all'iscrizione. La conclusione che Sjöflund trae dalla sua osservazione non è, a mio avviso, sostenibile: il Laocoonte cioè sarebbe posteriore alla Scilla. Ciò contrasta con gli elementi stilistici, che sembrano semmai suggerire una soluzione contraria. Non pare quindi azzardato proporre che gli autori del Laocoonte vadano identificati in Hagesandros I, Polydoros I (il padre cioè dell'autore della Scilla, che si dice infatti «figlio di Polydoros») e Athanodoros II. Quest'ultimo lavorerebbe più tardi alla Scilla, insieme ad Hagesandros III e a Polydoros II, ed essendo il più anziano, verrebbe a trovarsi questa volta in testa alla lista. Ciò farebbe risalire la data del Laocoonte al primo quarto del I secolo a.C. Altre soluzioni sono teoricamente possibili, ma si tratta in ogni caso di mere ipotesi, basate su un solo dato (l'ordine degli autori in Plinio) che potrebbe rivelarsi senza significato.

Le iscrizioni trovate in Italia (tutte di Athanodoros, figlio di Hagesandros: ma non è detto che si tratti sempre dello stesso autore)¹⁵ vengono trattate da Hampe con la stessa disinvoltura: nessun rilievo, intanto, vien dato al fatto che, nei casi in cui possediamo i dati precisi di ritrovamento, si tratta sempre di edifici di età augustea o giulio-claudia (Capri, tea-

¹⁴ Bol 1972, tavv. 38-40; per la cronologia, Zevi 1966.

¹⁵ Loewy 1885, 203, 479, 480, 520, forse 446.

tro di Ostia, villa di Anzio): si è già sottolineata in precedenza l'importanza della scoperta di una di queste iscrizioni in una delle ville di Tiberio a Capri, e l'aspetto paleograficamente piuttosto antico di almeno due di esse. Anche questi elementi si vengono ad aggiungere agli altri che rendono assolutamente improponibile una data in età flavia, e estremamente improbabile quella in età augustea.

Assai più approfondito e dettagliato è l'esame dell'iscrizione di Faustinus. Hampe respinge giustamente la datazione tarda (III secolo d.C.) proposta da Krarup, e altrettanto a ragione quella che vede nei *domini* in essa citati dei semplici privati, proprietari della villa. Si ribadisce che si tratta della villa di Tiberio ricordata da Tacito e da Suetonio (e anche qui non si può che concordare) e che il personaggio dell'iscrizione va identificato con l'amico di Marziale. E così, l'autore crede di essere finalmente in possesso di un dato concreto per attribuire il complesso della grotta ad età domiziana. L'integrazione dell'ultimo verso proposta dal Krarup in un primo tempo (*Faustinus Felix dominis hoc [dedicat altis]*) viene respinta sdegnosamente: questa farebbe saltare infatti la connessione diretta tra l'epigramma e la sistemazione della grotta, e quindi anche l'interesse cronologico di esso. Si propone invece un orribile *hoc fecit in antro*: e la conclusione è, evidentemente, «dass die letzten beiden Verse sich auf das *immensum opus* und nicht auf das bescheidene Epigramm beziehen, scheint mir sicher». Riesce difficile comprendere su che cosa si basi tale sicurezza dell'autore, se non sull'amore per la sua tesi: la stessa analisi condotta da Hampe pone in evidenza la modestia della lastrina marmorea (marmo lunense, diverso da quello delle sculture: quest'ultimo certamente di Cos) su cui l'iscrizione è incisa, la trascuratezza e il carattere privo di qualsiasi ufficialità di essa. Tutto ciò contrasta in modo stridente con la sua presunta funzione: nientemeno che una specie di firma di colui che avrebbe organizzato la sistemazione della grotta. Ora, in tutta la civiltà antica non esistono, a mia conoscenza, esempi comparabili: come dovremo intendere infatti l'opera di Faustinus? Come quella dell'architetto? Ma, anche in tal caso, dovremmo riconoscere che assai raramente gli architetti romani hanno firmato la loro opera, e comunque sempre nel modo più semplice e laconico¹⁶. Il committente infatti era considerato il vero autore dell'opera, sia che si trattasse di un magistrato, sia che si trattasse di un privato (e quale committente potrebbe essere più importante dello stesso imperatore?). Quello che soprattutto colpisce, però, è il tono di sfrenata autoesaltazione che il testo, qualora si accettasse l'integrazione di Hampe, verrebbe ad assumere. Ora, questo tono è inconcepibile proprio se Faustinus è l'autore, in un modo che non mi è chiaro, dello *immensum opus*: tutti gli esempi di dedica all'imperatore che ci sono noti (ad esempio, di opere lettera-

¹⁶ Calabi Limentani 1958, pp. 89 ss. Cfr. Macer, *Dig. I, 10, 3, 1-2*: «*Inscribi autem nomen operi publico alterius quam principis, aut eius, cuius pecunia id opus factum sit non licet*».

rie: basti citare Marziale e Stazio) sono caratterizzati semmai dalla esagerata svalutazione dell'opera offerta, come è del resto ovvio. Il senso dell'iscrizione di Faustinus è certamente diverso: si tratta dell'esaltazione della dimora imperiale (e quindi, indirettamente, dello stesso imperatore) dovuta a un poeta estemporaneo, eternata sul marmo, come gli epigrammi che, a partire dall'età tardo ellenistica, ornavano grotte e ninfei¹⁷. Questo particolare genere letterario è del resto particolarmente diffuso in età domiziana: gli esempi più celebri sono le descrizioni di ville nelle *Silvae* di Stazio. Basterà ricordare la villa di Manilio Vopisco, la cui descrizione fu composta dal poeta in un solo giorno («*Manilius certe Vopiscus ... solet ultro quoque nomine meo gloriari, villam Tiburtinam suam descriptam a nobis uno die*») o, addirittura, la lode della stanza da bagno di Claudio Etrusco, scritta in attesa della cena («*Nam Claudii Etrusci testimonium de me vivi est, qui balneolum a me suum intra moram cenae recepit*»)¹⁸. È molto probabile che l'epigramma di Faustinus non sia altro che il modesto contraccambio per un invito a cena dell'imperatore. L'integrazione più probabile allora sarà quella suggerita da A. Degrassi in un recente congresso di epigrafia: *Faustinus felix dominis hoc concinit antrum*. O qualcosa di simile¹⁹.

Cade così ogni rapporto diretto tra l'iscrizione e la sistemazione delle sculture nella grotta: questo documento, prezioso per l'identificazione dei soggetti rappresentati, dal punto di vista cronologico può costituire solo un generico *terminus ante quem*.

In un lungo capitolo conclusivo, Hampe riprende organicamente gli argomenti trattati in ordine sparso nelle pagine precedenti. Vengono in primo luogo riprese in esame le varie ipotesi sulla cronologia del complesso di Sperlonga, e in particolare quella di Lauter²⁰, che attribuisce le sculture all'ultimo quarto del II secolo a.C. La strettissima connessione, che questo autore ha avuto il merito di stabilire tra la testa del «timoniere» e una testa barbata da Rodi (tav. 55, 1), è evidente, e Hampe non può negarla, anche se tenta di sminuirne il significato documentario. Tuttavia la mancanza dei dati di scavo in questo caso non è sufficiente a togliere ogni valore a questa testimonianza: difficilmente essa potrà appartenere a un periodo posteriore al saccheggio di Cassio. Semmai nell'articolo di Lauter è criticabile l'attribuzione ad uno stesso periodo di tutte le sculture di Sperlonga: ipotesi scarsamente metodica, se si ammette che si tratta di opere importate, non eseguite appositamente per la grotta, e che comunque contrasta con le evidenti divergenze stilistiche tra i vari gruppi. L'unico studioso che ha affrontato il problema del suo complesso è Säflund, dal

¹⁷ Ad esempio, l'*Amaltheion* di Attico a Butroto: Cic., *Att.* I, 16, 15: «*Epigrammatis tuis quae in Amaltheo posuisti contenti erimus*».

¹⁸ Stat. *Silv.* I, *proem.* (in fine).

¹⁹ Degrassi 1967, p. 159.

²⁰ Lauter 1969.

quale peraltro dissento per quanto riguarda la datazione del Polifemo, da lui attribuito agli anni intorno al 200 a.C., anche se dal testo non risulta del tutto chiaro se per questo autore si tratta di un originale o di una copia (la datazione va fissata a mio avviso intorno alla metà del II sec. a.C.).

Hampe crede di poter dedurre altri elementi per la datazione flavia del complesso dalle fasi architettoniche della villa (argomento questo che nessuno studioso ha affrontato in modo serio). Sua unica fonte è in questo caso una lettera privata di F. Rakob, pubblicata da Blanckenhagen (*art. cit.*). Del tutto ignorato è invece lo studio di Fasolo, come pure la nota ad esso relativa di Cagiano de Azevedo²¹. Secondo Rakob, non sarebbero rintracciabili resti repubblicani della villa: una prima fase proto-augustea sarebbe seguita da un'altra, neroniano-flavia, con la quale dovrebbero essere connesse le sculture. È quasi superfluo ricordare che la datazione di questa seconda fase viene intesa in senso estensivo da Hampe. Purtroppo, anche in questo caso un'attenta osservazione dei resti architettonici e della loro decorazione ci riporta ad una realtà ben diversa. Resti notevoli di costruzioni in opera incerta e pavimenti in signino dimostrano inequivocabilmente la presenza di almeno una fase repubblicana (fase che era già stata identificata da Fasolo). Una conferma è fornita dai ritrovamenti di ceramica a vernice nera tarda, attribuibile alla prima metà del I secolo a.C.²². Sembra probabile identificare nel proprietario della villa repubblicana quel M. Aufidius Lurco, nonno materno di Livia, che sappiamo originario di Fondi, e proprietario di importanti *praedia*²³. È questa probabilmente la via per cui la villa giunse a Tiberio (un accenno in questo senso si può trovare anche nel volume dello Hampe, a p. 57, n. 80). Ora, la seconda fase della villa, in regolare reticolato di tufo e di calcare, è senz'altro attribuibile ad età augustea. Un'evidente conferma ne è costituita dai frammenti di pittura di terzo stile che con essa sono collegabili, e da alcune tegole bollate²⁴. Proprio questa è la fase più grandiosa, in coincidenza della quale i gruppi scultorei furono installati nella grotta (che però era già sistemata a ninfeo nella precedente fase repubblicana). Infine, limitati restauri possono essere attribuiti ad età flavia: ad esempio, fu rimaneggiato il ninfeo posto a sinistra della grotta minore (F), chiudendo alcune aperture tra i pilastri a mezzo di muretti, sui quali furono applicate decorazioni pittoriche di quarto stile. Ciò costituisce un evidente *terminus ante quem* per la

²¹ Fasolo 1957; Cagiano de Azevedo 1956.

²² Inedita. La pubblicazione sarà curata dall'Istituto di Archeologia dell'Università di Roma. La datazione della ceramica mi è stata confermata dall'amico J.-P. Morel, che ha avuto modo di esaminarla.

²³ Suet., *Cal.* 23 (cfr. *Tib.* 5); Varro, *r.r.* III, 6, 1.

²⁴ Una di esse, da me identificata, reca il bollo *CIL* XV, 1141 (prima metà del I sec. d.C.); l'altro bollo (Patroni, in *NSA* 1898, p. 493) è da identificare probabilmente con *CIL* XV, 2247 (età giulio-claudia).

fase precedente, la più importante, per la quale si può escludere quindi una datazione in età flavia.

La conclusione cui si è tratti inevitabilmente è che il rifacimento della villa in forme grandiose nei primi anni del I secolo d.C. sia dovuto a Tiberio, come pure a Tiberio vada attribuita la sistemazione della grotta: gruppi originali di tale grandiosità sono concepibili in quest'epoca solo in una villa imperiale. Sappiamo che Tiberio, nel corso del suo viaggio a Rodi, si fece cedere a Paro una statua di Hestia da collocare nel tempio della Concordia (Cass. Dio LV, 9, 6): con questo stesso viaggio sembra da collegare anche l'importazione dei gruppi di Sperlonga. Il fatto che a Capri, in un'altra villa di Tiberio, si sia trovata una base con firma di Athanodoros, e quanto sappiamo sulle preferenze artistiche dell'imperatore, il cui gusto privato era chiaramente orientato verso l'arte ellenistica, contribuiscono a confermare questa tesi: l'episodio relativo all'Apoxiomenos di Lisippo (Plin., *n.b.* XXXIV, 62) e la scelta delle statue che decoravano il tempio della Concordia, da lui ricostruito (Plin., *n.b.* XXXIV, 73), possono servire di esemplificazione. Del resto, anche le preferenze letterarie sono significative: *«Fecit et graeca poemata imitatus Euphorionem et Rhianum et Parthenium, quibus poetis admodum delectatus, scripta omnium et imagines publicis bibliothecis inter veteres et praecipuos auctores dedicavit»* (Suet., *Tib.* 70).

Sempre a proposito dell'architettura, troviamo più avanti una delle ipotesi più avventurose. Sulla base di un timido accenno in nota di un articolo di A. Hermann²⁵ si propone di riconoscere in un Severus ricordato da Marziale l'omonimo architetto della *Domus Aurea*, che sarebbe anche autore, in una fase più tarda, della villa di Sperlonga. Vale la pena di citare per intero il testo di Marziale (VII, 38 ss.):

*«Tantus es et talis nostri, Polypheme, Severi
ut te mirari possit et ipse Cyclops.
Sed nec Scylla minor. Quod si fera monstra duorum
iunxeris, alterius fiet uterque timor».*

Si dovrebbe dunque ammettere: 1) che il Polifemo e la Scilla in questione siano due statue, il che non risulta affatto dal testo (l'interpretazione normale di questo enigmatico epigramma è che si tratti di due giganteschi schiavi); 2) che si tratti proprio delle statue di Sperlonga (in tal caso, in che modo si potrebbe immaginare che esse appartengano al presunto architetto della villa, come sembra indicare il testo?); 3) che il Severus di Marziale (ricco proprietario al quale sono indirizzati altri epigrammi) sia un architetto, anzi proprio uno degli architetti della *Domus Aurea*, ancora vivo e attivo più di venti anni dopo quest'opera; 4) infine, che questo stesso personaggio abbia lavorato alle dipendenze di Domiziano (il cui

²⁵ Hermann 1969.

architetto ufficiale, come sappiamo dallo stesso Marziale, era Rabirio). Non mi sembra necessario spendere parole per demolire questo fantastico castello.

Quando ci aspetteremmo qualcosa di più concreto, cioè precisi confronti con opere di età domiziana, ci troviamo invece di fronte al vuoto. Lo stesso Hampe deve riconoscere che «stilistische Vergleiche mit Werken römischen Charakters, etwa mit historischen Reliefs oder Bildnissen nicht gelingen wollen». Ma non per questo egli si perde di coraggio: e così viene inventato di sana pianta uno stile scultoreo particolare, che troverebbe corrispondenze solo nella «grande pittura» (il cui merito principale è di non esserci pervenuta, e quindi di essere sempre disponibile quando manchino altri elementi concreti), i cui riflessi si coglierebbero nella pittura di quarto stile (i confronti citati sono la «Io in Egitto» del tempio di Iside a Pompei, riprodotta alla tav. 39, e l'«Odisseo e Penelope» dal *Macellum*, sempre di Pompei). Ora, se da un lato le affinità fra queste pitture e le sculture di Sperlonga si spiegano con la derivazione delle prime da modelli ellenistici (assai più vicine, stilisticamente, alle sculture sono infatti pitture di secondo stile iniziale, quali i quadretti paesistici della Villa dei Misteri, databili negli anni immediatamente posteriori alla deduzione della colonia, e quindi in pratica contemporanei al gruppo di Scilla), dall'altro non si potrà non ricordare ad Hampe, che sembra averlo dimenticato, il noto passo di Plinio relativo alla decadenza della pittura di cavalletto ai suoi tempi, cioè proprio della «grande pittura» invocata come modello delle sculture di Sperlonga (Plin., *n.b.* XXXV, 2).

La critica alla ricostruzione del «programma» figurativo proposta da Andreae, l'«Odissea di marmo», se in qualche punto di dettaglio può anche essere giusta, è comunque esagerata. È ben vero che i soggetti non sono tratti solo dall'Odissea, ma è altrettanto vero che essi sono tutti in rapporto con il mondo omerico (con Omero, non con Virgilio: non si capisce perchè scultori certamente greci, che firmavano in greco, avrebbero dovuto trarre ispirazione dall'Eneide per rappresentare miti già compiutamente espressi in Omero o comunque nel ciclo troiano). All'Iliade o al ciclo iliaco appartengono il gruppo del «Pasquino» e il ratto del Palladio, all'Odissea i due gruppi più grandiosi, il Polifemo e la Scilla. Il Ganimede, come le altre statue minori, non può essere considerato sullo stesso piano dei gruppi maggiori: e del resto, esso era collocato fuori della grotta.

È curioso come Hampe (ma anche a quasi tutti gli altri autori che si sono occupati del problema si potrebbe fare lo stesso appunto) non abbia riflettuto all'evidente connessione tra il ciclo di sculture e la località stessa dove esso era collocato. La villa di Tiberio sorgeva sul *sinus Amyclanus*, come ricorda Tacito, cioè lungo la parte settentrionale del golfo di Gaeta, tra la stessa Gaeta e Terracina. Qui sarebbe sorta la leggendaria Amyclae, fondata da Laconi guidati dai Dioscuri. Tutta la località del resto è connessa con miti greci dell'età eroica: dalla grotta si può scorgere il Circeo; poco a sud di Sperlonga, tra Gaeta e Formia, si identificava la sede dei

Lestrigoni. Come non vedere la connessione evidente che lega le sculture con l'ambiente circostante? In particolare, la *navis Argo*, certamente contemporanea alla sistemazione della villa e della grotta, dal momento che è scolpita in uno sperone naturale di roccia, appena completato con strutture in muratura, va collegata con una versione del mito degli Argonauti, che li faceva giungere fin presso Circe, dopo aver trasportato la mitica nave su per il Po e giù per il Rodano, fino al Tirreno. Chi fece eseguire la scultura aveva ben chiara questa tradizione. Viene ancora una volta alla mente il nome di Tiberio, omerista accanito, come sappiamo da varie fonti (si ricordino gli indovinelli citati in precedenza).

In polemica con Blanckenhagen viene poi affrontato il problema della composizione del Laocoonte. È respinta (giustamente, a mio avviso) la tesi che vede nel figlio maggiore di destra un'aggiunta ad una composizione originaria a due soli personaggi. Un'approfondita analisi del mito mostra che la composizione riflette da vicino una delle redazioni di esso (ciò era stato del resto già notato da altri): uno dei due figli, il maggiore, si salva, mentre l'altro viene ucciso insieme al padre. Tutto il peso della composizione si sposta quindi sul padre e sul figlio minore, mentre il maggiore resta ai margini di essa. Ci aspetteremmo a questo punto l'ovvia conclusione che il gruppo del Laocoonte non ha nulla a che fare con la versione del mito narrata da Virgilio: nell'Eneide, come è noto, ambedue i figli periscono. Davanti ad una così patente smentita della sua tesi di fondo, che si può ricavare dalla sua stessa analisi, Hampe si tira indietro: nasce così la tesi di compromesso che gli artisti rodii avrebbero lasciata volutamente aperta la questione, introducendo nel gruppo vaticano un elemento di ambiguità, che lo renderebbe interpretabile secondo le due versioni del mito. Ciò è insostenibile: il Laocoonte riflette chiaramente la versione antica e quindi, come i gruppi di Sperlonga, non ha niente a che vedere con Virgilio.

Molto convincente mi sembra invece la ricostruzione della posizione del serpente che attacca il padre, la cui testa non va posta sul fianco sinistro, come è nel restauro cinquecentesco, ma emergeva al di sopra della spalla destra: ciò spiega la convulsione patetica del volto e la torsione violenta del corpo, conseguente allo sforzo di allontanare dal viso il morso letale del serpente. La posizione della statua viene ad essere così molto meno arbitraria e ingiustificata di quanto non appaia ora.

Anche se non mancano qua e là osservazioni di dettaglio di una certa finezza, il libro di Hampe deve considerarsi radicalmente errato: le sculture di Sperlonga non hanno niente a che fare con Virgilio, e non sono flavie. Ma soprattutto sono errati e pericolosi i presupposti metodologici che hanno guidato la stesura di questo lavoro, il cui unico risultato di rilievo è di aumentare la confusione in un campo, come quello dell'arte tardo-ellenistica, dove non se ne sentiva certo il bisogno.