

UNIVERSITÀ DI UTRECHT
FACOLTÀ DI SCIENZE UMANISTICHE
Dipartimento di Lingue, letteratura e comunicazione
Scienza della Traduzione



TESI MAGISTRALE
'I giorni di Roma' in lingua olandese
La saggistica storica-artistica tradotta

Relatore

Ch.mo dr. Raniero Speelman

Correlatore

Ch.mo dr. Gandolfo Cascio

Mark Boelens

Matricola 9378871

2018-2019

Copertina: *Giunone Cesi*, particolare, Musei Capitolini, Roma.

Sommario

INTRODUZIONE	4
PARTE PRIMA	6
1. Il contesto delle traduzioni.....	7
1.1. I Musei Capitolini.....	7
1.2. I saggisti.....	9
1.3. Il saggio.....	10
2. La teoria: verso una strategia traduttiva	12
2.1. La teoria traduttiva di base.....	12
2.2. La teoria dei realia	16
2.3. La categorizzazione dei realia	17
2.4. Le strategie traduttive dei realia.....	17
2.5. La traduzione di nomi propri e di nomi di cosa	24
2.6. La strategia traduttiva	26
Appendice alla parte teorica: immagini.....	28
PARTE SECONDA.....	40
Le traduzioni annotate	41
Vertaling 1	42
Vertaling 2.....	64
Appendix bij de vertalingen (afbeeldingencatalogus).....	88
Verklarende woordenlijst	93
Testo originale 1	102
Testo originale 2.....	119
Appendice ai testi originali (catalogo di immagini)	139
CONCLUSIONI	144
Abstract in italiano.....	145
Abstract in English	146
Abstract in het Nederlands.....	147
BIBLIOGRAFIA	148
SITOGRAFIA	151

INTRODUZIONE

Il soggetto di questa tesi è la traduzione di testo di carattere storico-artistico, nell'ambito dell'archeologia. Si faranno due traduzioni annotate di alcuni saggi che fanno parte di un catalogo museale, composto in occasione della mostra intitolata *L'eta della conquista. Il fascino dell'arte greca a Roma*. Questa mostra era la prima di un progetto quinquennale tenutosi nei musei capitolini, *I giorni di Roma*, con cui si sono offerte cinque mostre annuali, a partire dal 2010.

Il primo saggio, scritto da Claudio Parisi Presicce, ha come titolo *L'ascesa di Roma nei paesi di cultura ellenica. Dalla conquista del Mediterraneo alla costruzione dell'immagine del Romano*. Il secondo, scritto da Eugenio La Rocca, è intitolato *La maestà degli dèi come apparizione teatrale*. Le traduzioni prodotte potrebbero essere interessanti sia per il pubblico olandese in generale, sia per gli esperti, o studenti di storia dell'arte/archeologia che vorrebbero approfondire le loro conoscenze dell'arte romana e preferiscono farlo con l'aiuto di testi nella loro lingua madre.

Lo scopo della tesi è trovare una strategia traduttiva adatta a testi storico-artistici, in questo caso dei saggi, che porta a delle traduzioni di lettura abbastanza semplice, come erano anche intesi i saggi originali. Questa tesi è composta di due parti. La prima parte (contestuale e teorica) sta in funzione alla seconda parte (pratica), la traduzione dei due saggi, scelti in modo casuale.

Innanzitutto si farà, nel primo capitolo della prima parte, una contestualizzazione della traduzione: vengono introdotti i Musei Capitolini, i saggisti ed il saggio. Nel secondo capitolo sarà descritta la teoria traduttiva di base, basato sull'approccio funzionale di Nord¹ (*skopos*), in relazione al lavoro di Toury e Holmes² (*target-oriented* vs. *source-oriented*). Successivamente, si farà un'analisi dei testi da tradurre per rilevarne gli elementi rilevanti per la traduzione, basata sul modello di analisi rilevante per la traduzione di Hönl³.

Oltre ai problemi-traduttivi 'in generale' che si incontreranno durante il processo della traduzione, ad esempio le differenze specifiche della combinazione di lingue italiana e olandese, ci sarà un'attenzione particolare ai realia e di nomi propri di persona e di cosa, degli elementi traduttivi di cui – probabilmente – si troveranno molto esempi in un testo sulla cultura antica di duemila anni fa. Partendo dalle teorie sui

¹ Nord.

² Toury, 1980 e 1995, Holmes.

³ Hönl.

realia di Osimo, Vlahov e Florin, e Grit⁴, verrà chiarito cosa sono i realia, ne sarà fatta una categorizzazione e verranno descritti i numerosi modi in cui possono essere tradotti. Descrivendo pure la materia dei nomi propri trattata da Osimo, dovrebbe risultare una strategia traduttiva che porterà a testi comprensibili, informativi e istruttivi per il lettore olandese, che si troveranno nella seconda parte della tesi. Nelle conclusioni seguiranno le esperienze acquisite durante il processo della traduzione.

⁴ Osimo, 2014 e 2019, Vlahov e Florin e Grit.

PARTE PRIMA

1. Il contesto delle traduzioni

1.1. I Musei Capitolini⁵

La formazione delle collezioni dei Musei Capitolini dev'essere considerata nel quadro di un interesse più ampio nel patrimonio archeologico dell'antica Roma nel XV secolo, non ispirata da un motivo di riuso dei materiali, ma da un interesse antiquario e collezionistico. Nel 1471, papa Sisto IV donò al popolo romano quattro statue in bronzo – la Lupa, lo Spinario, il Camillo, la testa bronzea di Costantino con la mano e il globo⁶ – che erano collocate davanti al Patriarchio lateranense dove erano il simbolo di continuità tra la Roma imperiale e il potere temporale della Chiesa. Con questo atto, il papa non volle fare semplicemente una donazione, ma una vera 'restituzione' "al popolo romano delle opere scultoree, che erano testimonianza dell'antica grandezza dello stesso popolo romano dal quale erano state create."⁷ Inoltre, con quel dono, Sisto IV volle sottolineare la preponderanza del potere pontificio sul Campidoglio, contrapponendosi al ruolo di centro propulsore dell'autonomia civica, sostenuto dalla magistratura capitolina. Con questa nuova concentrazione di antiche opere scultoree sul Campidoglio, il complesso museale Capitolino nacque in un posto dove, dopo la caduta dell'impero romano, erano spariti nei secoli seguenti di devastazione e di abbandono i templi, gli archi onorari e le statue. Nei periodi seguenti i successivi papi aggiunsero altre opere provenienti dagli scavi di Roma, dal Vaticano o acquistate intenzionalmente per le collezioni del museo e vennero eseguiti vari rinnovamenti del Palazzo dei Conservatori, che portarono a risistemazioni delle opere conservate. Anche nel XVI secolo entrarono nelle collezioni numerosissime opere importanti, tra le quali le due statue di Giulio Cesare e del Navarca, il Bruto Capitolino e la Lex de imperio Vespasiani⁸. Nel 1603 Clemente VIII pose la prima pietra del Palazzo Nuovo, che fece parte del progetto di Michelangelo per completare il disegno della piazza capitolina, in aggiunta ai preesistenti Palazzo Senatorio e Palazzo dei Conservatori, realizzato su disegno di Buonarroti.⁹

Nel 1734 si apre ufficialmente il primo museo pubblico nel mondo (occidentale), voluto da papa Clemente XII Corsini, anche per dare degna sistemazione alle 416 sculture antiche acquisite dalla collezione del cardinale Alessandro Albani nel 1733. A partire dal febbraio del 1794 le sculture della

⁵ Queste informazioni sono una sintesi di, tra l'altro, informazioni trovate su due siti web. Per consultarli, si veda la sitografia.

⁶ Si vedano, nell'appendice, le immagini 1, 2, 3 e 4.

⁷ Si veda: <http://capitolini.info/campidoglio/>, consultato il 6 giugno 2019.

⁸ Si vedano, nell'appendice, le immagini 5, 6, 7 e 8.

⁹ Si veda, nell'appendice, l'immagine 9.

collezione Albani furono trasferite dal palazzo degli Albani alle Quattro Fontane in Campidoglio, dove furono allestite, a poco a poco, negli ambienti del Palazzo Nuovo.¹⁰

Con l'istituzione nel 1771 del Museo Pio Clementino in Vaticano si fermò l'incremento delle raccolte archeologiche capitoline; da quel momento i papi dirigevano la loro attenzione al nuovo museo. Nel 1797, con il trattato di Tolentino, concluso tra la Francia rivoluzionaria e lo Stato Pontificio, tante opere celebri furono trasferite in Francia. Dopo la caduta di Napoleone nel 1815 molte opere tornarono in Italia, tra le quali la Venere Capitolina ed il Galata morente.¹¹ Con il trasferimento a Roma della nuova capitale del nuovo regno d'Italia nel 1870, cominciò un periodo di cambiamenti che si rispecchia in una trasformazione e un ampliamento del complesso museale capitolino. L'ordinamento delle collezioni archeologiche, collocate principalmente al Palazzo Nuovo, fu cambiato. Grazie all'apporto di nuovi materiali provenienti dagli scavi in ambito urbano, messo in moto dalle nuove attività edilizia ed i conseguenti lavori di sbancamento di vaste aree periferiche, il prevalente carattere antiquario delle collezioni fu sostituito da un'impostazione di carattere scientifico. Questo ordinamento, secondo criteri museografici che danno precedenza al dato archeologico invece di sottolineare il valore estetico delle sculture come capolavori dell'arte antica, si applicò anche nel Palazzo Conservatorio, dove si poté attrezzare una nuova sezione vista la perdita della funzione magistratura civica. Questa tendenza scientifica si è protratta anche negli anni del Governatorato, con l'acquisizione di Palazzo Caffarelli, il Museo Mussolini (successivamente Museo Nuovo), il Braccio Nuovo e la galleria già esistente al di sotto della piazza Capitolina che connette il Palazzo dei Conservatori, il Palazzo Nuovo e Palazzo Senatorio con il Tempio di Veiove ed il Tabularium.¹²

Negli ultimi decenni il procedimento delle ricerche all'interno del museo e dei suoi depositi ha portato ad importanti acquisizioni di opere e nuove ristrutturazioni hanno portato ad una nuova sede museale decentrata, la Centrale Montemartini. La ex-centrale elettrica dispone di spazi ampi e luminosi, nelle quali le opere scultoree, fra le quali i resti del Tempio di Apollo Sosiano, vengono esposte tra i vecchi macchinari perfettamente conservati. Il nuovo ordinamento a base di accurate ricerche storiche e d'archivio delle collezioni del complesso Clementino-Caffarelli ed il Palazzo dei Conservatori ha portato a un'esposizione inedita dei materiali rinvenuti sul Campidoglio antico, di cui la collocazione della statua equestre originale di Marco Aurelio nell'edicola interna del palazzo dei Conservatori è un esempio.¹³

¹⁰ Dodero e Parisi Presicce, p. 11.

¹¹ Si vedano, nell'appendice, le immagini 10 e 11.

¹² Complesso architettonico dove, nell'antichità, si conservarono gli atti pubblici iscritte nelle tavole. Si veda: http://www.treccani.it/enciclopedia/tabulario_%28Enciclopedia-Italiana%29/, consultato 14 marzo 2019.

¹³ Si veda, nell'appendice, immagine 12.

1.2. I saggisti

Claudio Parisi Presicce (1960)¹⁴, autore del saggio intitolato *L'ascesa di Roma nei paesi di cultura ellenica. Dalla conquista del Mediterraneo alla costruzione dell'immagine del Romano*, al momento della scrittura del saggio era membro della Direzione Musei e Unità Operativa Musei Archeologici e Polo Grande Campidoglio. Ha ottenuto un diploma di Specializzazione in Archeologia Classica e un diploma di Laurea in Lettere Classiche, indirizzo archeologico, presi entrambi all'Università di Roma (La Sapienza). In qualità di Direttore Musei era responsabile di tutte le attività delle strutture museali di Roma. Ha organizzato o partecipato a comitati scientifici nazionali e internazionali per convegni e seminari, per mostre e manifestazioni culturali, per celebrazioni e anniversari. Ha partecipato all'organizzazione – e allo svolgimento – di corsi di specializzazione nello scavo e nel restauro. È stato curatore di numerose mostre, inoltre ha al suo attivo tante pubblicazioni scientifiche nel campo dell'archeologia.

Eugenio La Rocca (1946)¹⁵, autore del saggio *La maestà degli dèi come apparizione teatrale*, è professore emerito all'università La Sapienza di Roma. Ha insegnato alle università di Siena e Pisa e dal 1997 è stato direttore di scavi tra cui quelli dei Fori Imperiali. Nel suo lavoro scientifico si è focalizzato principalmente sui problemi della cultura figurativa di età greca e romana, sui rapporti tra arte e ideologia politica, sulla topografia ed i monumenti di città ellenistiche, principalmente di Roma, e sul tema del paesaggio nell'antichità. Ha ideato e coordinato alcune importanti mostre a Roma ed all'estero, tra cui *I giorni di Roma, L'età della conquista*, 2010; *I giorni di Roma. I ritratti. Le tante facce del potere*, 2011; *I giorni di Roma. L'età dell'equilibrio*, 2012; *Augusto*, 2013). Inoltre ha coordinato, tra l'altro, l'esposizione delle sculture del Palazzo dei Conservatori nella Centrale Montemartini: il riassetto dei Musei Capitolini con il nuovo padiglione espositivo nel Giardino Romano del Palazzo dei Conservatori, ed il nuovo Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano.

¹⁴ Tutte le informazioni in questa sintesi sono provenienti dal Curriculum Vitae dell'autore, consultato il 19 marzo 2019. Si veda: https://www.comune.roma.it/PCR/resources/cms/documents/PARISI_PREVICCE_CLAUDIO.pdf

¹⁵ Tutte le informazioni in questa sintesi sono provenienti dal Curriculum Vitae dell'autore, consultato il 14 marzo 2019. Si veda: <https://www.lettere.uniroma1.it/users/eugenio-larocca>

1.3. Il saggio

Quando si apre il catalogo delle esposizioni nei Musei Capitolini, si vede che non si tratta solo di un semplice ‘elenco’ di opere d’arte da vedere nei musei, ma pure di un libro che contiene un numero di *saggi* che trattano una quantità di fenomeni che, nel loro insieme, formano una miniera di informazioni che mettono la luce sul contesto delle opere d’arte esposte. La forma saggistica dei testi potrebbe avere un’influenza sulla loro traduzione, quindi è giusto soffermare anche su di essa. L’*Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*, comunemente nota come La Treccani¹⁶, definisce il saggio quanto segue:

“[...] Scritto di carattere specifico o monografico, di limitata estensione, in cui l’autore analizza criticamente un determinato argomento storico, biografico o critico o dà una breve descrizione di un luogo o di un carattere.”¹⁷

Secondo la voce di Treccani, di questo scritto *espositivo* esistono tre tipi: il saggio che dà una sintesi dell’esperienza e dell’informazione dell’autore intorno ad un argomento; il saggio che offre una disquisizione non formale intorno a un punto del costume o del gusto, ed il saggio che si serve del normale processo espositivo a fine burlesco. Secondo la voce, è con il terzo tipo di saggio, nelle sue varietà espressive, che si può accertare storicamente la sua genealogia, dalle scritture antiche agli articoli nei giornali italiani moderni. Per divulgare in modo comodo un’esposizione di soggetti filosofici, gli antichi si servirono di un *tono* peculiare, di “disinvoltura e familiarità col lettore”¹⁸, che viene dalla forma epistolare adottata da Cicerone, a fianco al dialogo originariamente platonica. Questi lavori servirono da modello ai Padri della chiesa ed anche agli umanisti, nel quadro della loro trattazione di numerosi soggetti. L’influsso degli antichi si vede nella “spigliatezza”¹⁹ del ragionamento e l’uso di “esempi e aneddoti”²⁰ che facevano parte del trattatello degli umanisti, una specie di ‘studio’ che svolge metodicamente una materia, che ora si identificherebbe con il termine monografia.²¹ Di questo tipo, ne ha scritto pure Montaigne: filosofo, scrittore e politico francese, che fu il primo ad usare la parola *essay*.²² In altri saggi più letterari però egli accentuò il tono di intimità e familiarità, sostituendo così il tono ancora abbastanza anonimo e cattedratico degli umanisti, con il quale cominciò ad esporre le proprie opinioni. Così, Montaigne segnò l’inizio della moderna tradizione saggistica che portò, nel Settecento inglese, ai saggi nei quali venne

¹⁶ Enciclopedia in lingua italiana, edita a cura dell’Istituto dell’Enciclopedia Italiana, fondata a Roma il 18 febbraio 1925, si veda: <http://www.treccani.it/>

¹⁷ Si veda: <http://www.treccani.it/enciclopedia/saggio>, consultato il 10 giugno 2019.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Si veda: <http://www.treccani.it/vocabolario/trattato/>, consultato il 10 giugno 2019.

²² Cfr. Obaldia, p. 2. La parola francese *essayer* (sperimentare, provare) deriva dalla parola latina *exagium*, cioè ‘pesare’ un soggetto o un’idea, esaminandolo/-la da vari punti di vista.

sottolineato lo scopo didascalico e moraleggiante, con la satira di costumi, gli aneddoti capricciosi autobiografici reali o finti e l'immaginazione di forme ideali di società. Infine, in quei saggi confluirono le varie tendenze saggistiche: l'etica, l'umorismo e l'impronto intimo e autobiografico.²³

Si può constatare che anche nei testi da tradurre si vede, fino ad un certo livello, questa familiarità con il lettore. La Rocca, a un certo punto, scrive: "Siamo ormai in una fase in cui il linguaggio artistico greco e quello romano tendono verso la definitiva fusione."²⁴ Anche qui l'autore, con la prima forma plurale del verbo 'essere', prova a coinvolgere il lettore, mentre fa la sua esposizione, racconta la sua storia. Neppure non mancano gli esempi di opere d'arte che mostrano tendenze artistiche eccetera, e gli aneddoti: nel testo di Parisi Presicce si vede, ad esempio, un aneddoto storico (uno dei tanti) che riguarda uno dei numerosi sovrani menzionati: "Gabinio, abbandonando a sé stessa la sua provincia e trascurando tutte le deliberazioni del Senato e del popolo romano, invase l'Egitto portandosi dietro il re esiliato [...]"²⁵. Qui, l'autore evidenzia uno dei modi in cui Roma ottenne il potere nel bacino Mediterraneo e le conseguenze per l'arte, il filo rosso della storia di Presicce.

Nonostante il fatto che nei testi ci siano degli aneddoti che portano in sé qualcosa di umoristico, mancano i giudizi etici e gli elementi 'capricciosi' specificamente autobiografici e l'esposizione di opinioni, il che porta all'idea che i saggi da tradurre si avvicinino più al carattere monografico dei trattatelli umanistici che ai saggi di carattere più letterari di, per esempio, Montaigne. Gli elementi menzionati servono, appunto, esclusivamente per delineare le circostanze in cui si produssero le opere d'arte antica, le loro origini, i loro aspetti artistici. Inoltre, dato pure l'enorme apparato scientifico bibliografico sul quale i saggi sono basati, è probabile che non siano molto diversi dagli articoli accademici. Conseguentemente, nella luce della traduzione da fare, è importante memorizzare che l'aspetto più rilevante è il contenuto scientifico/espositivo dei testi che dovrà essere reso, tramite la traduzione, al più chiaro al lettore olandese. Al di là di questo obiettivo si potrebbe, per far partecipe ai testi tradotti pure i lettori olandesi, mantenere certi tratti stilistici, in linea con la maniera di coinvolgimento sopramenzionato.

²³ Si veda: <http://www.treccani.it/enciclopedia/saggio>, consultato il 10 luglio 2019.

²⁴ La Rocca, p. 103.

²⁵ Parisi Presicce, p. 27.

2. La teoria: verso una strategia traduttiva

2.1. La teoria traduttiva di base

Al fine di trovare una strategia traduttiva è stata fatta una contestualizzazione dei testi da tradurre, ora occorre soffermarci sulla funzione, lo scopo della traduzione. Nord, con il suo approccio funzionalista della traduzione, la teoria dello *skopos*, che è basato sul lavoro di Bühler (1934) e Jakobson (1960), descrive alcune funzioni comunicative di testi/traduzioni.²⁶ Prima c'è la funzione *espressiva* che comprende non solo gli aspetti estetici di testi letterari o poetici, ma pure l'atteggiamento verso gli oggetti ed i fenomeni del mondo. Se un mittente esprime dei sentimenti o delle emozioni – per esempio un'interiezione – la funzione espressiva è di carattere emotiva. Se si esprime invece una valutazione – per esempio una decisione governativa – la funzione espressiva è di carattere valutativa. Anche nel caso dei saggi da tradurre, talvolta si vede la funzione espressiva, nella forma di una valutazione estetica, quando La Rocca scrive, nel contesto di sculture romane che replicano i modelli greci: “La più bella di esse [...]”²⁷ Secondo Nord, è pure possibile che la funzione sia di carattere ironica, o che ci sia una combinazione.

La seconda funziona su cui si sofferma Nord è quella *appellativa*, disegnata in modo tale che il lettore reagisca in un certo modo. Per esempio, il mittente può illustrare un'ipotesi con l'aiuto di un esempio, facendo così un appello sulla conoscenza o l'esperienza del lettore. Il mittente può anche provare a spingere il lettore a comprare un certo prodotto o, facendo un appello sulla sensibilità del lettore, di influenzarne l'opinione. Rispetto ai testi da tradurre, può essere illustrativo il fatto che vengono menzionate numerosissime opere d'arte che fanno vedere, per esempio, una certa tendenza artistica, il che deve convincere il lettore.

La terza funzione, quella *fatica*, ha solo lo scopo di stabilire, mantenere o finire il contatto tra il mittente e il lettore ed è basata sulla convenzionalità dei mezzi linguistici, non-linguistici e paralinguistici che si usano in una situazione particolare. Un esempio potrebbe essere una chiacchierata sul tempo, al fine di iniziare una conversazione, per rompere il ghiaccio. Riguardo ai testi da tradurre, può essere illustrativo il caso con il verbo 'essere' nella sua prima coniugazione plurale 'siamo', già menzionato prima.

L'ultima funzione descritta da Nord è quella *referenziale*. Secondo l'autore, può riferire ad oggetti nel mondo in generale, in un mondo particolare, reale o fittizio. Se riferisce a un fatto o a uno stato delle cose

²⁶ Nord, pp. 39-44.

²⁷ La Rocca, p. 107.

sconosciuto al lettore, la funzione può essere mirata ad informargliene. Se riferisce ad una lingua, o un uso specifico di una lingua, la funzione referenziale può essere di carattere metalinguistica. Se un testo spiega l'uso di una lavatrice, può essere di carattere direttiva, se il testo è scritto per insegnare qualcosa su certi fenomeni/una certa materia, la funzione referenziale è di carattere didattica. L'autrice sottolinea che, ovviamente, il numero di 'sottofunzioni' non è esauriente. Riguardando le funzioni menzionate da Nord, si può concludere che, anche se i testi da tradurre portano in sé elementi della funzione espressiva appellativa e fatica, stanno in funzione soprattutto allo *skopos* generale del testo, cioè la funzione referenziale: principalmente vuole fornire delle informazioni.

Al fine di trovare una strategia che permette di arrivare allo scopo della traduzione, è importante soffermare pure sulle teorie di Toury. Nel suo contributo del 1980, intitolato 'In Search of a Theory of Translation', si sofferma sulle norme che influenzano il processo della traduzione.²⁸ L'autore mette in rilievo che i sociologi e i psicologi considerano le norme in generale come la 'traduzione' di valori e di idee – che sono proprio a una certa comunità, fanno vedere cosa è giusto e cosa è sbagliato, cosa è adeguato e cosa è inadeguato – in una specie di 'istruzioni' che portano a un modo di comportamento desiderato in certe situazioni. Queste istruzioni, queste norme, vengono acquisite da membri della comunità durante il processo della socializzazione e possono servire come criterio, con cui si valuta il comportamento del gruppo o degli individui.²⁹ In connessione a questa idea, è da considerare che nella cultura olandese, riguardo al contatto interpersonale, in generale, c'è un atteggiamento che potremmo definire come 'diretto', 'concreto' che, pure in generale, nei testi scritti non letterati porta ad un modo di scrivere in frasi più paratattiche, al contrario delle frasi ipotattiche che sono la norma nella cultura scritta italiana. Qui si tratta di una delle differenze specifiche della combinazione di lingue italiana e olandese: spesso nei testi italiani si vedono le frasi combinate, mentre nei testi olandesi vengono separate. Un altro esempio potrebbe essere la scelta di usare sinonimi per riferire ad un certo fenomeno, proprio della tradizione scritta italiana ("variatio"), invece di ripetere sempre la stessa parola come si fa in generale nella cultura scritta olandese. Ovviamente sono delle generalizzazioni, che però possono avere il loro influsso sulla strategia traduttiva; è chiaro che il traduttore, durante il suo lavoro, può decidere di stare più vicino alla cultura emittente, o scegliere di avvicinarsi a quella ricevente.

In questa luce, Toury ha descritto due strategie traduttive, che indica con 'traduzione orientata alla fonte' (*source-oriented*) e 'traduzione orientata al destinatario' (*target-oriented*).³⁰ Una traduzione orientata alla fonte implica un approccio volto a riprodurre le strutture ed il contesto culturale della lingua di partenza, il che

²⁸ Toury (1980), pp. 51-62.

²⁹ Toury (1980), p. 51.

³⁰ Toury (1980), p. 36.

risulta in un testo che, dal lettore della cultura ricevente, viene percepita come una traduzione. Con la traduzione orientata al destinatario si prova ad adattare il testo alle strutture e al contesto culturale della lingua di destinazione, risultando in un testo che per il lettore della lingua ricevente viene percepito come se fosse scritto originariamente nella sua lingua, quindi senza elementi ‘estranei’ alla sua cultura. Toury sottolinea che, più che si rispettano le regole, le norme e le strutture linguistiche della cultura ricevente, più diventa ‘accettabile’ (*acceptable*) la traduzione. Dall’altra parte, una traduzione è più ‘adeguata’ (*adequate*) nel caso in cui rimane più fedele alla lingua di partenza e rispetta le strutture del testo originale: il risultato non nasconde la sua natura di traduzione.³¹ In questo senso è pure interessante pure l’esposizione di Holmes:³² il traduttore sceglie quindi una soluzione che si trova sull’asse che va da *proprio* ad *altrui*, una scelta *naturalizzante* o *esotizzante*. Tra l’altro, questa scelta può riguardare il contesto linguistico, per esempio la sintassi, che il traduttore può rendere più in concordanza con la lingua emittente. Nello stesso tempo però, il traduttore può decidere di naturalizzare la situazione socioculturale, sostituendo un certo simbolo che fa parte della cultura emittente con un simbolo di quella ricevente; quindi si vede che il traduttore rispetto a diversi aspetti della traduzione può fare scelte ‘contrapposte’. Per lo più, Holmes descrive una seconda asse, che va dalla storicizzazione alla modernizzazione. Per esempio, nel caso di un romanzo, il traduttore può usare nel testo di arrivo, un linguaggio arcaizzante per ‘rimanere’ più vicino possibile all’originale, o può, nel caso di una vecchia poesia attualizzarne la rilevanza in un linguaggio moderno. Holmes conclude che non si fanno quasi mai le traduzioni che vanno *esclusivamente* in una delle direzioni soprammenzionati, invece il traduttore fa una serie di scelte riguardo a certi elementi della traduzione, che alcune volte sono di carattere esotizzante, modernizzante, naturalizzante o storicizzante.³³ Un aspetto che probabilmente si vedrà anche nelle tradizioni nell’ambito della tesi: si può immaginare che si possa rendere il contenuto dei saggi in modo più chiaro con la naturalizzazione delle strutture linguistiche, mentre, alla luce della funzione didattica si potrebbero ‘lasciare’ certe parole latine, invece di sostituirle con le parole neerlandesi.

Dopo averci soffermato sulle funzioni di testi e le possibili ‘direzioni in generale’ della traduzione, ora occorre fare un’analisi dei testi da tradurre, con il modello di Hans G. Hönl.³⁴ La sua analisi rilevante per la traduzione consiste in tre domande, che sono da rispondere prima che si comincia la traduzione. La prima domanda, ‘Chi parla dove – e perché è lui/lei che parla?’, mette in rilievo la relazione tra la posizione del testo nell’ambito socioculturale di cui fa parte e l’autore che emette il suo messaggio. Poi, Hönl si chiede di che cosa tratta il testo, e perché è scritto così. La terza domanda, ‘Che cosa va tradotto?’, riguarda la chiarificazione di tutto gli aspetti del testo, in relazione allo scopo della traduzione.

³¹ Toury (1995), pp. 56-57.

³² Holmes, pp. 185-186.

³³ Holmes, p. 186.

³⁴ Hönl, pp. 129-144.

Per rispondere alle domande, il che farò in modo sintetico, si possono fare alcune osservazioni. Originariamente i saggi, collezionati in un libro, sono scritti in occasione di esposizioni e danno una contestualizzazione agli oggetti esposti. Gli autori – tutti e due autorità scientifiche nel campo dell'archeologia – descrivono le circostanze storico-artistiche in cui sono stati prodotti, o ne sottolineano certi aspetti. Come già detto prima, si può constatare che i testi sono scritti per dare informazioni e, se vogliamo, per insegnare qualcosa ai lettori, tramite un tipo di testo molto adatto a questo scopo: il saggio 'scientifico', o forse è meglio dire come già detto: l'articolo scientifico. Nella situazione comunicativa fra la traduzione ed il lettore della lingua d'arrivo, il ruolo più importante è per la funzione referenziale della traduzione: il lettore verrà informato su un argomento sul quale prima della lettura forse sapeva di meno, o quasi niente. Va tradotto quindi, in modo più chiaro, la conoscenza incorporata nei saggi.

Secondo Nord³⁵, questa conoscenza si riferisce ad oggetti in un mondo reale o fittizio, in questo caso il mondo museale, specificamente l'ambito scientifico dell'archeologia e l'immagine del lettore del mondo antico. L'autore sottolinea che i 'modelli del mondo' vengono determinati da prospettivi e tradizioni culturali, il che può portare ad interpretazioni diverse della funzione referenziale del testo da parte dei rispettivi lettori della lingua di partenza e di arrivo, risultando in problemi traduttivi. Quindi la funzione referenziale dipende dalla comprensibilità del testo: quando i rispettivi lettori non hanno la stessa conoscenza degli oggetti e fenomeni a cui si riferisce emergono i problemi, specificamente nel caso di oggetti o fenomeni culturali sconosciuti nella cultura ricevente. In questo caso però si tratta di un caso particolare visto che, nel testo originariamente in italiano, ci sono anche parole/fenomeni che fanno parte della realtà (culturale) classica. Quindi, nell'ambito delle traduzioni da fare occorre soffermare sulla traduzione di questi fenomeni/oggetti di cultura straniera, ovvero i realia, per poter arrivare ad una strategia traduttiva. Prima verrà descritto cosa sono realia. Poi ne sarà fatta una categorizzazione e verranno delineati quali sono le strategie traduttive.

³⁵ Nord, pp. 40-41.

2.2. La teoria dei realia

La parola ‘realia’, che significa ‘le cose reali’, è una parola latina, però non proveniente dal latino antico, ma dal latino medievale dei filosofi, della scienza e della ricerca, parlato dagli studiosi nei paesi diversi. Secondo Osimo³⁶, ‘realia’ sono “parole (e locuzioni composte) della lingua popolare che rappresentano denominazioni di oggetti, concetti, fenomeni tipici di un ambiente geografico, di una cultura, della vita materiale o di peculiarità storicosociali di un popolo, di una nazione, di un paese, di una tribù, e che quindi sono portatrici di un colorito nazionale, locale o storico; queste parole non hanno corrispondenze precise in altre lingue”.³⁷

Secondo Vlahov e Florin³⁸ ci sono sempre due difficoltà da superare, mentre si traduce. Da un lato, c’è la mancanza nella cultura ricevente di una parola che corrisponde ai realia, vista l’inesistenza in quella cultura dell’oggetto/il fenomeno a cui riferisce. Dall’altro, oltre al senso semantico dei realia, dev’essere trasmessa pure la connotazione, cioè la ‘sfumatura’ nazionale o storica. Secondo gli autori, la traduzione dei realia è complessa perché il traduttore dovrebbe tener conto di tante circostanze che non rendono particolarmente facile il processo della traduzione; chi traduce deve conformarsi a certe norme teoriche, mentre si basa sulla propria padronanza della lingua emittente e quella ricevente, la propria conoscenza di base, le proprie esperienze, la propria intuizione e la memoria, ma soprattutto sulla situazione contestuale. Grit mette in rilievo che sono pure importanti le relazioni con il tipo di testo, lo scopo del testo ed i lettori della traduzione. Per esempio il testo può essere, tra l’altro, di carattere letterario, giornalistico o amministrativo.³⁹ L’obbiettivo (*σκοπος*) della traduzione può essere, tra l’altro, dare in modo accurato delle informazioni, o trasmettere un’immagine atmosferico di un romanzo. Poi, il livello di conoscenza dal lettore della materia trattata nel testo può variare; tutti elementi da prendere in considerazione mentre si traduce. Per fare la scelta, il traduttore ha diverse soluzioni a disposizione che saranno descritte in seguito, dopo una categorizzazione fatta da Vlahov e Florin, citata e approfondita da Bruno Osimo⁴⁰.

³⁶ Osimo (2011).

³⁷ Osimo (2011).

³⁸ Vlahov e Florin.

³⁹ Grit, p. 190.

⁴⁰ Osimo (2014).

2.3. La categorizzazione dei realia

La prima categoria di realia che distingue sono quelli geografici, che possono essere suddivise in:

- 1) Oggetti di geografia fisica e meteorologica, per esempio steppa, mistral.
- 2) Nomi di oggetti geografici legati ad attività umane, per esempio polder.
- 3) Denominazioni di specie endemiche di piante e di animali, come coala, kiwi e sequoia.

La seconda categoria di realia sono quelli etnografici. Queste parole indicano parole provenienti dalla disciplina che studia la vita quotidiana e la cultura dei popoli, ma anche le manifestazioni di cultura materiale e spirituale, la morale e le consuetudini, la religione, l'arte, il folclore e così via. Qui ci sono le sottocategorie seguenti:

- 1) La vita quotidiana: trattoria, toga, mocassini, gondola.
- 2) Il mondo del lavoro: brigata, gilda, kolchoz, receptionist, hotel.
- 3) L'arte e la cultura: tarantella, coro, canzonetta, blues, balalajka, carnevale, murales, banjo, geisha.
- 4) Soggetti etnici: copto, cosacco, basco, cockney, yankee.
- 5) Misure e denaro: miglio, piede, ettaro, quarto, dollaro, peseta, talento.

Segue poi la terza categoria, i realia che indicano dei fenomeni politici e sociali. Le sottocategorie sono:

- 1) Entità amministrative territoriali: regione, provincia, rijkswaterstaat, arrondissement, waterschap.
- 2) Cariche e organi: agora, forum, knesset, faraò, doge, sherrif, kanselier, stadhouder, ayatollah.
- 3) La vita sociale e politica: ministro delle politiche agricole alimentari e forestali, college, campus, società civile, union jack, bandiera rossa, bolscevico, tifoso, peuterspeelzaal.
- 4) Realia militari: maresciallo, falanx, manipel, atamano, dragone, corazziere, marines.

2.4. Le strategie traduttive dei realia

Come si trasmettono poi questi realia nel testo della cultura ricevente? Innanzitutto si possono distinguere la traduzione e la trascrizione. Nel caso di traduzione, c'è una maggiore volontà di appropriare il caratteristico estraneo della parola che si traduce, mentre, con la trascrizione, il traduttore prova a conservare il carattere 'esotico', servendosi dei mezzi propri. Secondo Osimo questa distinzione è un

criterio importante nel mettere sull'asse *proprio* (target-oriented) verso *altrui* (source-oriented) il trattamento dei realia, il principio che già visto prima.

La trascrizione si suddivide, a sua volta, nella traslitterazione e la trascrizione. Nel processo di traslitterazione si trasmettono le *lettere* di una parola in un sistema alfabetico diverso (ad esempio l'arabo, il greco o il cirillico) nell'alfabeto della cultura ricevente, per esempio l'alfabeto latino. Questo metodo segue uno specifico schema di conversione che fa corrispondere a ciascuna lettera (o a certi gruppi di lettere) dell'alfabeto di origine una o più lettere dell'alfabeto di destinazione. Durante la traslitterazione il traduttore può ricorrere all'uso di segni diacritici, per precisare particolarità di pronuncia non rese dai segni consueti della lingua di arrivo. Questi si possono essere posti sopra, sotto o accanto a una lettera dell'alfabeto nella lingua di arrivo. Può trattarsi, per esempio, della tilde dello spagnolo (ñ) e la pipa delle lingue slave (č). Un esempio sarebbe la parola ναός che si traslittera, con l'aiuto di un elenco di traslitterazione greco-antico⁴¹, in 'naòs', con cui si intende lo spazio centrale di un tempio antico, la cui *traduzione* più appropriante sarebbe 'cella'.

Con la trascrizione si intende la trasmissione dei *suoni* dalla lingua straniera nella lingua ricevente, tra gli stessi sistemi alfabetici. Il traduttore può ricorrere all'*International Phonetic Alphabet*⁴² (IPA), nel quale ogni suono pronunciabile corrisponde a una sua rappresentazione grafica, indipendentemente dalla lingua di origine e di destinazione. È uno standard con cui si può trascrivere in modo univoco i suoni linguistici (foni) di tutte le lingue. Ogni simbolo dell'API corrisponde a un solo suono, senza la possibilità di confusione. Consultando poi una lista in cui sono elencati i simboli dell'IPA utilizzati per la lingua italiana accanto alle lettere 'normali' corrispondenti⁴³, si può trovare la lettera (o gruppo di lettere) regolari. Un esempio sarebbe la parola inglese chewing gum, scritta nell'alfabeto fonetico internazionale come /tʃu:ɪŋ gəm/, che in italiano potrebbe essere resa come 'ciuinga(m)'; parola da un lato pronunciabile in italiano e dall'altro in linea con una strategia traduttiva estraniante che mira a conservare una certa atmosfera 'americana', per esempio nel caso di un romanzo.

Dopo aver trattato la traslitterazione e la trascrizione, ora si passa alle strategie traduttive dei realia. Si incontrano diverse possibilità/modi di incorporazione, che saranno elencate (non in modo esauriente) qui sotto.

⁴¹ Si veda, per esempio: <http://www.marcomgmichelini.it/wp-content/uploads/2011/03/ALFABETO-GRECO2.pdf>, consultato il 20 luglio 2019.

⁴² Si veda, per esempio: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/IPA_chart_2018.pdf, consultato il 15 luglio 2019.

⁴³ Si veda, per esempio: <https://fadeibuoni.files.wordpress.com/2018/03/ipa-italiano.pdf>, consultato il 20 luglio 2019.

- Il neologismo, che spesso corrisponde a un calco, cioè un ‘calco traduttivo’: nella lingua ricevente si forma una parola che può essere una parola composta, con cui si traduce ‘alla lettera’ gli elementi dell’espressione proveniente dalla cultura emittente. Un esempio sarebbe *kurkentrekker*, la resa in olandese della parola *tirebouchon* in francese o il *grattacielo*, per la parola inglese *skyscraper*. In olandese però, la sua traduzione in *wolkenkrabber* è un’altra forma del neologismo, il ‘mezzo calco’, in cui è rimasto solo una parte dell’espressione composta nella lingua emittente: la parte della parola *sky* invece è stata sostituita con la parola olandese per ‘nuvole’: *wolken*. Un altro esempio: l’espressione tedesca *Dritte Reich* in italiano si traduce in *Terzo Reich*, in inglese sarebbe *Third Reich* mentre, in olandese, tutte e due le parti vengono tradotte ‘letteralmente’, formando un calco: *Derde Rijk*.
- L’appropriazione, cioè la creazione di una parola appropriante nella lingua ricevente, che è fondata però soprattutto sulla struttura fonetica globale della parola originaria. Un esempio sarebbe la parola tedesca *Walküre*, che in italiano si traduce in *Valchiria* ed in inglese in *Valkyrie*. In tanti casi si tratta di un’appropriazione ‘grammaticale’: l’adattamento fornisce la possibilità di trattare le parole in sintonia con le regole (le coniugazioni e le declinazioni) della lingua ricevente.
- Calco semantico. Sul *sensu* di una parola già preesistente nella lingua ricevente si sovrappone quello della parola emittente. Un esempio sarebbe il verbo ‘realizzare’, cioè diventare reale, che si usa nella traduzione secondo il senso del verbo inglese *to realize*, ovvero capire, rendersi conto di.
- Sostituzione dei realia della cultura emittente con dei realia della cultura ricevente. Per esempio, in un romanzo che viene tradotto dall’italiano in olandese si potrebbe sostituire ‘Rinascenza’, il grande magazzino italiano in ‘Bijenkorf’, un grande magazzino più o meno simile e noto al lettore olandese.
- Traduzione approssimativa: si traduce il contenuto materiale di un’espressione in modo (in misura maggiore o minore) approssimativo, perdendo però spesso il ‘colorito’, visto che l’espressione è sostituito da un’espressione necessariamente privo di connotazione e stilisticamente neutro rispetto alla strategia dello scrittore del testo originale. All’interno di questo tipo ci sono i sottotipi seguenti:
 - Sostituzione con un’espressione generica. Si può applicare questa strategia quando il traduttore preferisce di rendere il riferimento all’oggetto, materiale, senza trasmettere il *colorito* del testo originale. Un esempio sarebbe tradurre *‘ndrangheta* in *criminele organisatie*. In questo caso specifico però si cambia pure il registro: un nome proprio diventa un nome comune, e c’è da considerare se questo mutamento è opportuno nel contesto traduttivo.
 - Sostituzione con un analogo funzionale. In questo caso il traduttore sostituisce un’espressione nella lingua emittente con una parola che dovrebbe suscitare, nel lettore

della cultura ricevente, una reazione simile a quella della cultura emittente. Per esempio il traduttore potrebbe sostituire un gioco che è molto noto nella cultura emittente, per esempio *tombola*, con un gioco molto conosciuto nella cultura ricevente, per esempio *bingo*, o *lotto* in inglese o olandese. È da chiedersi però se questa strategia, che vuole suscitare nel lettore del testo sia originale sia di destinazione la stessa reazione emotiva/intellettuale, quindi parte del presupposto che esista una specie di 'lettore media' in ambedue le lingue, sempre riesce a portare allo scopo a cui mira. Evidentemente è difficile confrontare obiettivamente sia i modi di suscitare sia le reazioni dai rispettivi lettori della cultura emittente e quella ricevente, potenzialmente molto diverse tra di loro. Conseguentemente non si può sapere se la traduzione porta alle stesse reazioni, quindi sembra una strategia un po' debole.

- Descrizione, spiegazione, interpretazione degli elementi di realia. Con questa tecnica il traduttore fornisce una spiegazione del contenuto esclusivamente denotativo. Per esempio, si potrebbe tradurre la parola russa *armjak* in *indumento di lana grezza*, la parola Sinterklaas in *Festa di San Nicola* e *Elfstedentocht* in *Giro di pattinaggio per le 11 città della Frisia*. Quindi si tratta di interpretazioni lessicografiche, che fanno capire il senso dei realia al lettore della cultura ricevente, una strategia che, in ogni caso, può essere molto utile nei testi maggiormente informativi, come i testi da tradurre per la tesi.
- Un'altra strategia traduttiva è la traduzione contestuale di elementi dei realia. In questo caso si sostituiscono agli elementi di realia le parole che nel contesto e nel co-testo in cui sono collocate nel lavoro originale spiegano quella collocazione. Invece di tradurre il senso lessicografico si traduce il senso sistemico, relazionale. Il traduttore non si focalizza su una specifica parola nella frase, ma sul significato *globale* della frase. Questa strategia si può applicare nel caso in cui il traduttore è del parere che il contesto sia il fattore dominante di un messaggio. Ad esempio, si potrebbe tradurre la frase neerlandese: 'We hadden afgesproken om met de trein te gaan, heb je je ov-chipkaart mee?' in 'Abbiamo deciso prima di andare in treno, ti sei comprato il biglietto?' Il significato globale delle frasi è uguale, è diverso solo l'elemento dei sistemi amministrativi di trasporto, tenuto meno rilevante.
- Due strategie traduttive ancora da menzionare proposto da Grit sono la ripetizione e l'omissione. Nel primo caso, non si traduce del tutto la parola strana, perché il traduttore assume che il lettore abbia una certa conoscenza della materia. Un esempio potrebbe essere la parola inglese *leader*, che si sente abbastanza spesso durante il telegiornale, o si legge nei giornali. L'omissione può essere applicata nel caso in cui il traduttore è dell'opinione che un certo valore denotativo sia irrilevante per il lettore target. Quando si traduce un articolo di giornale per un'agenzia di stampa britannica,

si possono omettere certe cose: ‘Una delegazione parlamentare composta da membri del PD e La Lega ha visitato l’area inondata’ potrebbe essere tradotto in: ‘A delegation of Italian MP’s visited the flooded area’. Qui si vede che il traduttore ha tralasciato i nomi di partiti politici italiani, apparentemente tenuti meno importanti per il lettore inglese.

Fin qui le strategie traduttive qui trattate che sono, in sintesi: la trascrizione, la traslitterazione, la traduzione, il neologismo (calco, mezzo calco, appropriazione, neologismo semantico), la sostituzione di realia, la traduzione approssimativa (generalizzazione, analogo funzionale, descrizione, spiegazione, interpretazione) e la traduzione contestuale, la ripetizione e l’omissione. Dopo aver visto i modi in cui si possono ‘tradurre’ i realia, sarà chiaro che non è sempre facile scegliere una soluzione e non c’è una soluzione che risolve tutti i problemi traduttivi di cui spesso i realia sono la parte più importante. Bisogna quindi, in ogni situazione, scegliere la soluzione più adatta, tenendo conto di altri variabili sui quali si sofferma Osimo.⁴⁴

Per primo è importante il tipo del testo da tradurre. Secondo l’autore, i traduttori preferiscono sempre di più la traslitterazione, perché spesso l’elemento esotico è un aspetto molto importante nei testi *fiction*, ma non solo: è anche preferibile nella *non fiction* vista la sua chiarezza e non confondibilità. Anche nei testi divulgativi, dove una volta reggeva un modo di tradurre adattato e appropriante, negli ultimi tempi si vede una preferenza alla traslitterazione, anzi, alla ripetizione, eventualmente con l’uso di una nota o un glossario.⁴⁵ Bisogna solo visitare alcuni siti giornalistici/politici finanziari per vedere la ripetizione di parole inglesi; si incontrano parole come *cobousing*, *gallery*⁴⁶, o il termine *spread*⁴⁷ che, successivamente, viene spiegato in una rubrica chiamata ‘parole chiave’⁴⁸, ovvero il glossario. Sembra quindi che ci sia uno sviluppo in direzione dell’esotizzazione, dovuto al fatto che gli europei conoscono sempre meglio la cultura altrui, a causa dell’uso globale dell’internet, il numero aumentato dei viaggi all’estero, i reportage dall’estero in tv eccetera. In questo ambito potrebbe manifestarsi una specie di ‘pigrizia’: prendendo spunto dalla conoscenza della cultura altrui, presente da parte dei lettori, per i traduttori/giornalisti diventa più facile/alettante non dover riflettere su una traduzione di una parola e usare semplicemente la parola originale.

Un altro variabile che il traduttore dovrebbe considerare è il valore nel contesto dei realia e quanto sia importante. Se l’elemento è estraneo anche alla cultura emittente, molte volte l’aspetto esotico è voluto e

⁴⁴ Osimo (2011), pp. 111-116.

⁴⁵ Osimo (2019), p. 113.

⁴⁶ Si veda: <http://www.ilgiornale.it/news/cronache/bologna-centro-sociale-abusivo-sgomberato-ruspa-1736726.html>, consultato il 06-08-2019.

⁴⁷ Si veda: <https://www.ilsole24ore.com/art/tassi-negativi-croce-e-delizia-germania-ACzDCnb>, consultato il 29-07-2019.

⁴⁸ Si veda: <https://argomenti.ilsole24ore.com/le-parole-chiave.html>, consultato il 29-07-2019.

bisogna conservarlo anche in qualche modo nella traduzione con l'aiuto della trascrizione/traslitterazione. Se l'elemento era parte della cultura emittente, però, nella cultura ricevente si crea un esotismo che prima non c'era, visto che non fanno parte della cultura ricevente. Però, se la trascrizione o la traslitterazione porta a risultati incomprensibili, bisogna scegliere una parola comprensibile nella cultura ricevente, quindi ricorrere alla traduzione.⁴⁹

Un terzo variabile è il tipo dei realia, di cui si è già fatta un'ampia esposizione qui sopra. L'essenziale per il traduttore è tener conto della conoscenza che si ha nella cultura ricevente della cultura emittente. Certi termini che sono stati traslitterati o trascritti, come bolscevico, toreador o murales, che si sono diffusi con l'andare del tempo, oramai non daranno problemi, visto che i lettori possono pure cercarli nei dizionari o nelle enciclopedie. Però, il traduttore deve essere attento nel caso di determinate entità territoriali o economiche o politiche.⁵⁰ Quando si traduce un testo giornalistico sulla politica estera degli stati uniti, in cui si parla del *Secretary of State*, invece di tradurre questa espressione semplicemente in 'segretario di Stato', termine poco chiaro per il lettore italiano, bisogna essere consapevoli che si tratta del ministro degli Affari Esteri. Tradurre il soprannome *kaaskop* (con cui si indica una persona olandese) semplicemente in 'testa di formaggio' non ha alcun senso per un lettore italiano che non s'intende del tutto della cultura olandese, come nemmeno la traduzione 'letterale' in 'andare all'olandese' dell'espressione inglese *going dutch*: per la precisione, bisognerebbe almeno inserire nel testo una (breve) descrizione o si potrebbe, se esiste, usare una frase idiomatica della cultura italiana che comunica lo stesso messaggio, per esempio 'pagare/fare alla romana'.

L'ultimo variabile consiste nella cultura emittente, quella ricevente e le loro rispettive lingue. Certe culture sono più propense ad assorbire parole di un'altra cultura. S'incontrano, ad esempio, numerose parole inglesi nella lingua olandese e, negli ultimi anni, anche nella lingua italiana. Si pensa alle parole inglesi già menzionate prima nel paragrafo sulla ripetizione di realia.

Secondo Osimo, è chiaro che le relazioni (e qualche volta i rapporti di potenza) tra le culture abbiano la loro influenza sulla scelta della traduzione di realia. Secondo l'autore, il grande numero di parole americane ed inglesi nei dizionari di tante lingue moderne rivela una maggiore benevolenza verso l'accettazione (e la disponibilità di capirne il senso e posizionarlo in un contesto culturale) di realia provenienti dalla cultura anglosassone rispetto ai realia provenienti da altre culture che sono internazionalmente meno visibili. Concludendo, alla fine è sempre il traduttore e/o il committente che

⁴⁹ Osimo (2014), no. 38.

⁵⁰ Osimo (2014), no. 38.

decide in che misura è auspicabile che si intravedano gli elementi/accenti estranei nel prodotto della traduzione.

2.5. La traduzione di nomi propri e di nomi di cosa

Visto che i testi storico-artistici da tradurre contengono tanti nomi propri, occorre pure focalizzare sulla traduzione di essi. Secondo Osimo⁵¹, anche i nomi propri sia di persona sia di cosa attribuiscono una connotazione locale ad un testo. A primo sguardo sembra che la traduzione dei nomi propri non porti a problemi. Si potrebbe affermare che è una questione del passato, quando si adattavano tutti i nomi di scrittori ed artisti alla lingua e cultura ricevente, usando la versione onomastica: si traduceva *Charles Dickens* in *Carlo Dickens*, *Wolfgang Amadeus Mozart* in *Volfango Amedeo Mozart*, eccetera. Secondo l'autore questa pratica esiste ancora parzialmente: nella grafia occidentale si adatta – con l'aiuto della trascrizione o la traslitterazione – il nome a una versione comodamente pronunciabile nella lingua d'arrivo, specialmente nel caso dei nomi propri provenienti da lingue con alfabeto non latino.

A proposito di nomi propri di cosa, Osimo distingue tre tipi: nomi di enti, nomi di cinema, teatri e nomi di vie. Tranne nei casi di enti nazionali, che hanno un variante ufficiale in tante lingue (per esempio: Unione Europea, Europese Unie, Union Européenne, European Union, Europäische Union, eccetera), la traduzione dei nomi propri di enti in generale può creare confusione. Per esempio, il traduttore deve realizzarsi che, nel caso in cui il nome di un'università porta in se il nome di una città, o una regione ecc., può essere veramente situata in quel posto, ma non è sempre così. Quindi, in questo caso, occorre fare una piccola ricerca. In conclusione, Osimo afferma che “[...] se si incontra un elemento di realia o un nome proprio, la prima domanda da farsi è in quale cultura, in quale lingua abbia origine. [...]”⁵² Poi il traduttore dovrebbe traslitterare o trascrivere la grafia originaria, o tradurre o adattare la grafia originaria. In più, Aixelá⁵³, basandosi su Hermans⁵⁴, distingue due tipi di nomi propri: quelli ‘convenzionali’ e quelli ‘espressivi’. Secondo l'autore, i nomi convenzionali sono nomi propri che non hanno un significato, indipendentemente da possibili riferimenti testuali o intertestuali forniti/intesi dallo scrittore. I nomi propri espressivi sono i nomi propri letterari che sono ‘motivati’ in qualunque modo: vanno da nomi e soprannomi sottilmente ‘suggestivi’ a quelli chiaramente ‘espressivi’, includendo pure i nomi fittizi e non, intorno ai quali si sono formate le reti di associazioni storiche e culturali nel contesto di una cultura specifica. Può trattarsi pure di toponimi importanti, nomi storici fittizi o non eccetera. Nel caso dei nomi convenzionali, oggi c'è la tendenza di ripetere, trascrivere o traslitterare il nome, tranne nei casi in cui esiste una traduzione già preesistente basata sulla tradizione. Degli esempi della ripetizione di nomi potrebbero essere il fatto che si incontra il nome di persona ‘Gerrit’ in una versione italiana di *Max Havelaar* (Iperborea, 2007). Addirittura, in quell'edizione si vede pure la ripetizione del nome olandese

⁵¹ Osimo (2014), 40.

⁵² Osimo, 40.

⁵³ Aixelá, p. 59/60.

⁵⁴ Hermans, pp. 11-24.

espressivo *non* convenzionale ‘Trutje’; qui, nella versione italiana, si è persa la connotazione negativa della parola ‘Trutje’, che è il diminutivo di ‘trut’, una denominazione negativa per una donna.

2.6. La strategia traduttiva

Visto che si tratta di testi principalmente intesi come divulgativi, cioè con la funzione referenziale di Nord, che sarà pure l'obiettivo della loro tradizione, verrà adottata una strategia traduttiva maggiormente addomesticante, che dovrebbe rendere il testo in modo più chiaro al lettore olandese. Ovviamente è importante tenere in mente il pubblico che leggerà la traduzione: possono essere sia gli specialisti e gli studenti nel campo archeologico o studenti di storia dell'arte che vorrebbero approfondire la loro conoscenza dell'arte antica, sia il lettore 'a casa' che, forse, leggerà il testo da un punto di vista meno professionale. Quindi, dalla traduzione dovrebbero risultare dei testi in olandese scorrevoli, leggibili e comprensibili per ogni tipo di lettore.

Con le tecniche discusse ampiamente qui sopra che riguardano la traduzione di realia, di nomi propri e di nomi di cosa dovrebbe essere possibile tradurre/rendere chiaro, per esempio, il significato di termini latini che non sono estranei in un libro come questo: un catalogo museale. I termini latini potrebbero essere più familiari ai lettori italiani in generale, vista la 'vicinanza' della lingua italiana e la lingua latina, la maggiore diffusione dell'educazione nelle lingue e nelle culture classiche in Italia e la presenza vicina di numerose rovine antiche.

Per quanto riguarda il nostro caso, bisogna sottolineare un altro aspetto che riguarda i nomi propri di persone. In testi italiani, si incontrano sempre le versioni italiane dei nomi originariamente latini. Per esempio, *Marcus Aurelius* viene 'italianizzato' in *Marco Aurelio*. In olandese però questo non si fa, si 'usa' il nome originale latino, quindi il traduttore dovrebbe tradurre 'indietro' i nomi italiani nella loro versione in latina. Parzialmente è possibile, con l'aiuto di un manuale di linguistica italiana, in cui si può leggere, per esempio, che la ultima lettera '-o' in italiano (quasi) sempre deriva dalla desinenza 'u(s)' in latino.⁵⁵ Però, se il traduttore non ha conoscenza approfondita del latino, trovare una soluzione per la questione della caduta delle consonanti finali (-m,-t,-s)⁵⁶ nell'adattamento dal latino classico all'italiano, sembra troppo complesso. Quindi, in questo caso, la strategia adatta sarebbe cercare i nomi 'italianizzati' nelle enciclopedie, per poter 'rintracciare' il nome in latino, che fa sempre parte della voce.

Ovviamente ci sono anche altri elementi 'generali' che faranno parte della traduzione. Si parte, come già detto, dal principio della traduzione di cultura: i testi dovranno essere scritti in modo tale che il lettore olandese li percepisca come se fossero parte della propria cultura, 'naturali', non 'difficili' o 'strani', quindi bisogna tener conto delle differenze specifiche della combinazione di lingue italiana e olandese. In primo

⁵⁵ Dardano, p. 71.

⁵⁶ Ivi, p. 83.

luogo ciò potrebbe essere realizzato con l'uso di espressioni idiomatiche tipicamente olandesi, dove opportune. Nelle traduzioni si verrà pure, quando appropriato, l'uso dei pronomi possessivi, un'abitudine in olandese, che non è propria alla scrittura italiana. Per esempio: 'Leo si è rotto *il* braccio' si tradurrebbe in 'Leo heeft *zijn* arm gebroken'. Merita pure menzionare l'aspetto dell'immediatezza 'olandese', descritta già prima, che alcune volte potrebbe portare all'uso del pronome personale 'je' (tu) in olandese, anche se non viene indirizzato direttamente qualcuno in particolare. Effettivamente, si tratta di una forma impersonale/indiretta usata spessissima, che ha solo l'*aspetto* di una forma diretta. Un esempio potrebbe essere la frase 'Als *je* een serie hoofden of fragmenten van kolossale cultusbeelden naast elkaar ziet staan [...]'], mentre nell'originale si usa, ad esempio, un *si impersonale*, o un *gerundio*: 'Vedendo una a fianco dell'altra la serie di teste o di frammenti di statue di culto colossali [...]'.⁵⁷ Un altro elemento è l'uso di sinonimi (specificamente dei sostantivi) che è proprio ai testi in italiano, laddove in testi in olandese è più comune la ripetizione di parole. Visto il carattere divulgativo non letterario delle traduzioni, sembra utile applicare una strategia ripetitiva. Però, ci sono anche i casi in cui il lettore olandese potrebbe arricchire il proprio vocabolario latino riguardante l'archeologia. Il testo porta in sé pure dei tratti didattici, quindi se l'autore italiano usa la parola *simulacrum*, che in olandese si tradurrebbe, dipendente dal contesto della frase, ad esempio in *beeltenis* o in *beeld*, preferisco usare la parola originale latina e corredare il testo di una nota esplicativa nel testo stesso, seguito dall'abbreviazione 'n.d.t.', o a piè di pagina. A proposito delle note, bisogna pure menzionare che le note esplicative saranno in caratteri 'normali', mentre le note con le quali riporto le mie considerazioni durante il processo di traduzione saranno in *corsivo*.

Per la completezza occorre ancora menzionare brevemente che le frasi generalmente ipotattiche nei testi italiani saranno separate durante la traduzione, il che dovrebbe risultare in testi ben leggibili per i lettori olandesi.

⁵⁷ La Rocca, p. 95.

Appendice alla parte teorica: immagini



1. Lupa Capitolina, inv. MC1181, Musei Capitolini, Roma.

Fonte:

http://www.museicapitolini.org/it/percorsi/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_della_lupa/lupa_capitolina

Consultato il primo marzo 2019.



2. Lo spinario, inv. MC1186, Musei Capitolini, Roma.

Fonte:

http://www.museicapitolini.org/it/percorsi/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_d_ei_trionfi/spinario

Consultato il primo marzo 2019.



3. Il camillo, inv. MC1184, Musei Capitolini, Roma.

Fonte:

http://www.museicapitolini.org/it/percorsi/percorsi_per_sale/appartamento_dei_conservatori/sala_d_ei_trionfi/camillo

Consultato il primo marzo 2019.



**4. Testa bronzea di Costantino con la mano e il globo,
invv. MC1072, MC1070 e MC1065, Musei Capitolini, Roma.**

Fonte: <https://www.welt.de/kultur/article176822328/Kaiser-Konstantins-Zeh-ist-in-Wirklichkeit-sein-Finger.html#cs-Musei-Capitolini-in-Rome.jpg>

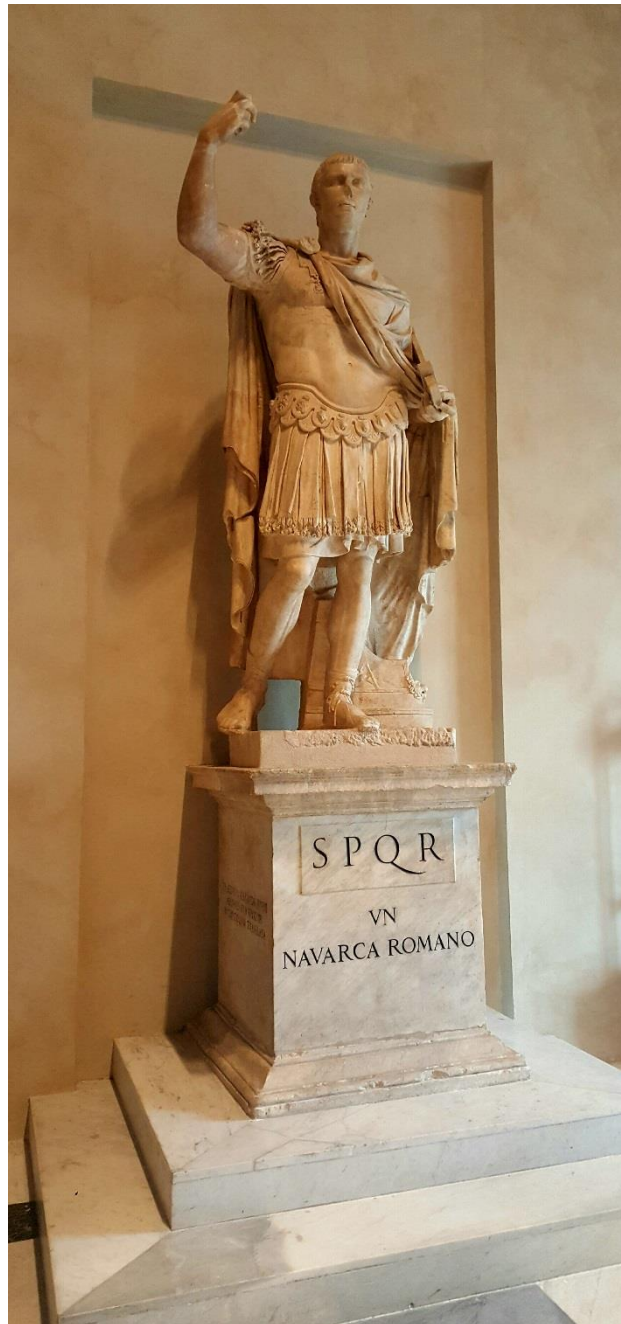
Consultato il primo marzo 2019.



5. Statua di Giulio Cesare nell'aula di Giulio Cesare al Palazzo Senatorio, Campidoglio, Roma.

Fonte: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4367>

Consultato il primo marzo 2019.



6. Statua del Navarca nell'aula Giulio Cesare al Palazzo Senatorio, Campidoglio, Roma.

Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Navarco#/media/File:Navarca_in_sala_Giulio_Cesare.jpg
Consultato il primo marzo 2019.



7. Bruto Capitolino, inv. MC1183, Musei Capitolini, Roma.

Fonte:

https://it.wikipedia.org/wiki/Bruto_capitolino#/media/File:Capitoline_Brutus_Musei_Capitolini_MC1183.jpg

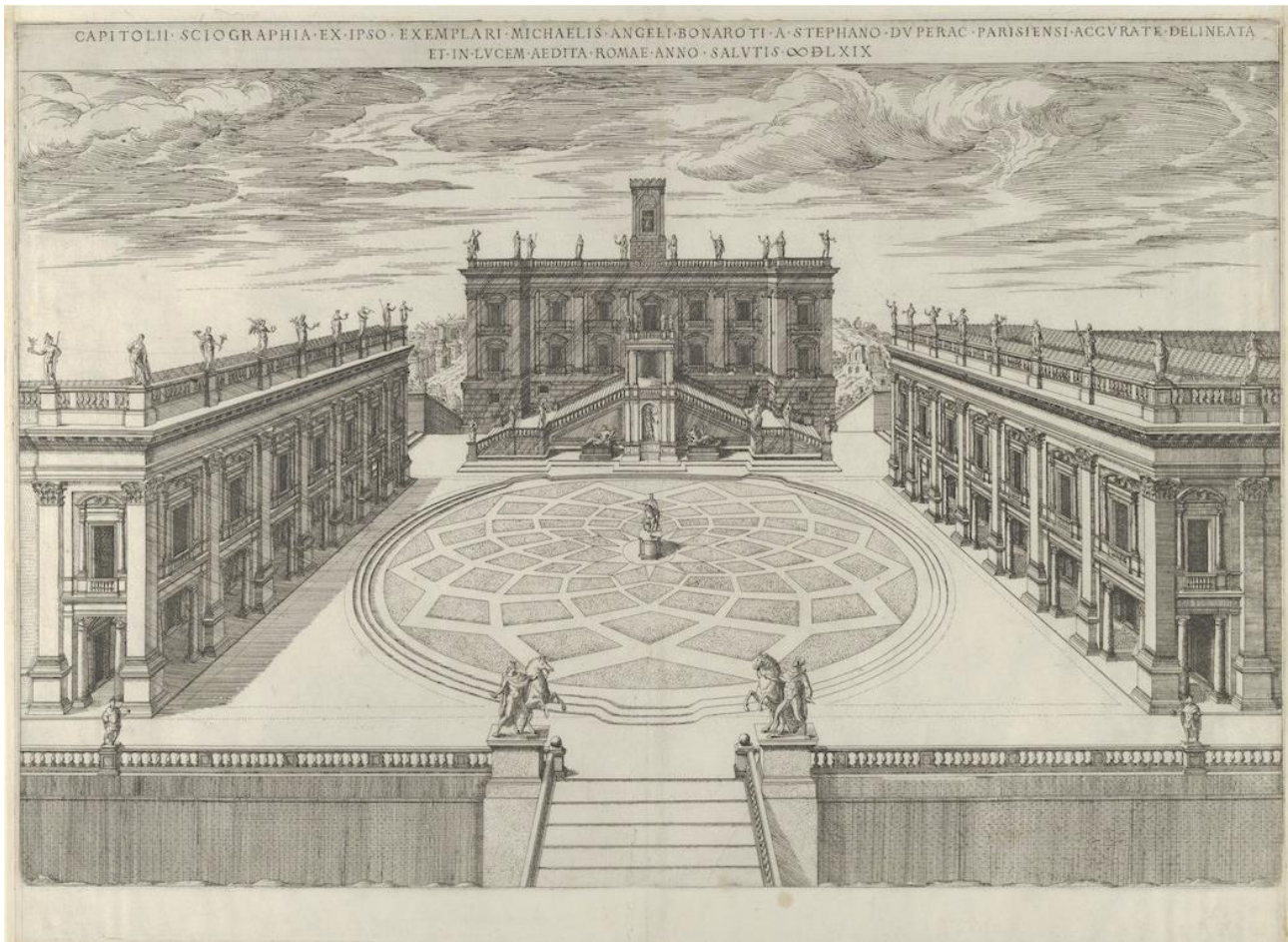
Consultato il primo marzo 2019.



8. Lex de imperio Vespasiani, inv. NCE2553, Musei Capitolini, Roma.

Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Lex_De_Imperio_Vespasiani -
 Palazzo Nuovo - Musei Capitolini - Rome 2016.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/aa/Lex_De_Imperio_Vespasiani_-_Palazzo_Nuovo_-_Musei_Capitolini_-_Rome_2016.jpg)

Consultato il primo marzo 2019.



9. Étienne Duperac, *Veduta del Campidoglio*, incisione, 1569.
Inv. MR 18308, Museo di Roma, Roma.

L'incisione è fatta secondo il progetto ideato da Michelangelo. A sinistra si vede il Palazzo Nuovo, di fronte il Palazzo Senatorio, a destra il Palazzo Conservatorio; al centro della piazza sorge la statua equestre di Marco Aurelio.

Fonte: <https://claudiaviggiani.it/il-campidoglio-di-michelangelo/>
Consultato il primo marzo 2019.



10. Statua della Venere Capitolina, inv. MC0409, Musei Capitolini, Roma.

Fonte:

http://www.museicapitolini.org/it/collezioni/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/gabinetto_della_venere/statua_della_venere_capitolina

Consultato il primo marzo 2019.



11. Statua della Galata Morente, inv. MC0409, Musei Capitolini, Roma.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/0_Galata_Morente_-_Musei_Capitolini_%281%29.jpg

Consultato il primo marzo 2019.



12. Statua equestre di Marco Aurelio, inv. MC3247, Musei Capitolini, Roma.

Fonte:

http://www.museicapitolini.org/it/percorsi/percorsi_per_sale/museo_del_palazzo_dei_conservatori/esedra_di_marco_aurelio/statua_equestre_di_marco_aurelio

Consultato il primo marzo 2019.

PARTE SECONDA

Le traduzioni annotate

De opkomst van Rome in landen met een helleense⁵⁸ cultuur.

Vanaf de verovering van de Middellandse Zee tot de constructie van het beeld van de Romein.⁵⁹

Claudio Parisi Presicce

De ontmoeting tussen Rome en de Griekse steden in Italië en Egypte

Tot aan het begin van de derde eeuw v. Chr. waren er tussen Rome en de Griekse steden in Zuid-Italië geen noemenswaardige banden geweest, ook geen economische. De bescheiden woningen, de sobere kleding en de uitsluitend lokale, handmatige en functiegerichte productie van goederen hadden nog niet geleid tot een behoefte aan luxe en kunst, evenmin naar de waardering van verfijning op het gebied van voedsel, dranken en wat er op tafel kwam.

Toen de Griekse kolonie Turi in 285 v. Chr. werd bedreigd door de Lucani en niet vertrouwd op de steun van Taranto, wendde zij zich tot de Romeinen om van hen een garnizoen te krijgen. De Romeinse bemoeienis had geen politieke achtergrond, maar was tijdens de helleense periode een wijdverbreide gewoonte waarbij soldaten tegen betaling werden ingehuurd. Dat men zich tot Rome wendde is wel veelzeggend: het laat zien dat de roem van de Romeinse oorlogsmachine intussen ook tot in de Griekse wereld was doorgedrongen. Plinius (*Naturalis Historia*⁶⁰, 34, 15, 32) brengt twee standbeelden in herinnering die bij deze gelegenheid ter ere van twee Romeinen werden opgericht. Het ene was gewijd aan de tribuun⁶¹ Gaius Elius, die een wet had voorgesteld tegen de Lucanische generaal die de stad tweemaal had aangevallen. Het andere was opgedragen aan consul Caius Fabricius Lucinus, die het beleg van de stad beëindigde. De gelaatstreken van de beelden zijn onbekend, maar wat betreft het uiterlijk ervan zal het militaire aspect de boventoon hebben gevoerd.

In 273 v. Chr., meteen na de dood van Pyrrhus, stuurde Ptolemaeus II Philadelphus een delegatie naar de Romeinen om een vriendschapspact tot stand te brengen. Deze gebeurtenis markeert het begin van de banden tussen Rome en de Ptolemaeërs. (Livius, *Periochae*⁶², 14; Cassius Dio, fr. 41 (=Zonara, VIII, 6);

⁵⁸ Dit is (mogelijk) het eerste geval van realia dat we in de teksten tegenkomen. Het betreft in dit geval een geschiedkundige term. De realia zullen worden verklaard óf via een bondige verklaring tussen haakjes direct achter de term, voorzien van de afkorting 'n.d.t.', óf, indien noodzakelijk, via een uitgebreidere voetnoot. Dit is de vertaalstrategie die bij beide teksten zal worden toegepast.

Periode in de Griekse historie vanaf de dood van Alexander de Grote (323 v. Chr.) tot aan de slag bij Actium (het tegenwoordige Arta), waarin Rome heerser werd van Egypte (31 v. Chr.). In deze periode verspreidde de Griekse cultuur zich in het Nabije-Oosten (Zuidwest-Azië) en het Midden-Oosten, van Macedonië tot aan India, van de Zwarte Zee en de Donau tot aan Nubië.

⁵⁹ Hier heb ik getwijfeld over 'het Romeinse' en 'de Romein'. Omdat de tekst vaak gaat over Romeinse heersers die onder invloed van Grieks-Ptolemeïsche kunst op een bepaalde wijze worden weergegeven, heb ik toch gekozen voor de wat 'concretere' oplossing, de Romein.

⁶⁰ In dit geval heb ik de Latijnse naam overgenomen. Dit omdat dit werk mij redelijk bekend lijkt, een aanwijzing daarvoor is ook dat de titel ervan op Wikipedia niet wordt vertaald, wat bij veel andere (kennelijk minder bekende) werken uit de oudheid wel gebeurt. Andere (naar mijn idee) mogelijk onbekendere werken met titels in het Latijn, of in het Italiaans vertaalde titels, zal ik in het Nederlands weergeven.

⁶¹ Tribuun was de titel van twee à drie voor een bepaalde periode verkozen ambtsdragers in de Romeinse Republiek. Ze konden de Raad van de Plebejers (concilium plebis) bijeenroepen en deze voorzitten, hadden het exclusieve recht om wetsvoorstellen te doen, konden de Senaat bijeenroepen en ook daar voorstellen doen.

⁶² *Periochae*: samenvatting uit de 4e eeuw van de *Ab Urbe Condita*, een door Livius geschreven monumentaal werk over de geschiedenis van het Romeinse Rijk.

Eutropius, 2, 15; Appianus, *Siciliaanse oorlog*⁶³, 1). Zijn vader Ptolemaeus I Soter, diadoch⁶⁴ van Alexander de Grote en stichter van de Ptolemeïsche dynastie, had Rome meer dan dertig jaar genegeerd.

Het jaar daarna veroverden de Romeinen, nadat zij als overwinnaars uit de defensieve oorlog tegen Pyrrhus waren gekomen, Taranto, waardoor zij de zeggenschap over het zuidelijke deel van het schiereiland kregen. Met de val van de laatste grote stad van Magna Graecia – die door Rome gedwongen werd troepen en oorlogsschepen te leveren, de Romeinse bezetting te accepteren en gijzelaars uit te leveren als daarom gevraagd werd – was de geopolitieke kaart van het westerse Mediterrane gebied voorgoed veranderd.

Vanaf het moment dat Rome de Italische steden overheerste en de controle over alle Italiaanse kusten verkregen had, begon de stad nieuwe wegen aan te leggen om verbindingen tot stand te brengen. Ook werden de archaische valuta vervangen door de eerste zilveren, de denarius, die typologisch gezien leek op de Attische drachme. De Romeinen verkregen daardoor niet alleen een economische eenheid op het schiereiland, maar ook een adequaat betaalmiddel om handel te kunnen drijven in het hele Middellandse Zeegebied.

Ptolemaeus II Philadelphus⁶⁵, die na de dood van zijn vader in 283 v. Chr. een heel welvend koninkrijk had geërfd, realiseerde zich de consequenties van de nieuwe machtsituatie en begreep, als eerste van de opvolgers van Alexander de Grote, dat het beter was om *socius et amicus* (bondgenoot en vriend, n.d.t.) van het Romeinse volk te zijn. De houding van de koning van Egypte, die zowel steun zocht tegen Pyrrhus – die zich steeds meer op Griekenland en Azië richtte – als zich verzekerde van de beste economische akkoorden met de nieuwe macht, leidde ertoe dat zijn afstammelingen zich als laatsten voegden naar de onstuitbare Romeinse opmars richting het oosten.⁶⁶



1 Alexandrië, Grieks-Romeins museum, en profiel reliëfafdruk van Ptolemeïsche vorsten, mogelijk Ptolemaeus I en Berenice, 250-200 v. Chr., reliëfpleister, waarschijnlijk uit Fayum.

Het Ptolemeïsche rijk bereikte tussen 270 en 240 v. Chr. onder Ptolemaeus II Philadelphus (285-246) en Ptolemaeus III Euergetes I (246-222) zijn hoogtepunt. Het strekte zich in het oosten uit tot de Eufraat en in het westen tot aan de lengtegraad van het zuidelijkste punt van het Italiaans schiereiland. Tijdens deze jaren hadden de Ptolemeïsche vorsten hun politieke en economische belangen in het westen geconcentreerd, meer dan enig andere oosterse heerser. Dit verklaart de schijnbaar tegenstrijdige houding van de Egyptische politiek in de 3^e eeuw v. Chr., die blijk gaf van een totale en wederzijdse onverschilligheid ten opzichte van Rome.

⁶³ De auteur gaat hier kennelijk uit van kennis bij de lezer. In dit geval heb ik de nogal cryptisch weergegeven titel "Sic." opgezocht door Appianus op te zoeken, en de titel volledig weergegeven.

⁶⁴ Titel voor Macedonische generaal uit het leger van Alexander de Grote. De diadochen streden na Alexanders dood om de macht in zijn enorme rijk, het viel daardoor uiteen in een aantal zogenoemde diadochenrijken.

⁶⁵ Deze vertaling heb ik gevonden door de koning op te zoeken op de Italiaanstalige Wikipedia, en vervolgens door te klikken naar de Nederlandse of, als deze niet bestaat, de Engelse versie, waar ook de Latijnse naam vaak wordt vermeld. Dit is een strategie die ik steeds zal toepassen. Wat opvalt in de Italiaanse tekst is dat de auteur vaak de getalsmatige benaming van de koning weglaat. Waar bekend vul ik deze voor de volledigheid aan.

⁶⁶ Hoewel deze zijn op deze manier in het Nederlands gesteld redelijk hypotactisch van aard is, lijkt mij deze toch goed leesbaar.



2 Rome, Capitoolijnse Musea, altaar gewijd door Claudia, Syntyche van de Magna Mater, 1e eeuw na Christus C., marmer, uit Rome, Via Marmorata.

Enkele verzen van het gedicht *Alexandra* (1226-1230), in 270 geschreven door Lycophron aan het Egyptische hof, verwijzen naar de macht van Rome op het land en op de zee. Het is hetzelfde jaar waarin de Romeinen, die Egypte zeker als model zagen, een vriendschapspact sloten met Hiëro II, de nieuwe machthebber van Syracuse, waarmee er voor het eerst beïnvloeding plaatsvond op Siciliaans grondgebied.

Volgend op het hartelijke begin in 273 bleven de Ptolemaeërs neutraal gedurende bijna de hele oorlogsperiode tussen Rome en Carthago (Appianus, *Siciliaanse oorlog*, 1), die andere westelijke grootmacht die de routes van de maritieme handel beheerste en die grensde aan Egypte. Toen echter duidelijk werd dat Carthago een nederlaag zou gaan lijden waarvan de stad zich niet meer zou herstellen, koos Ptolemaeus IV Philopator (222/1 – 205/4 v. Chr.) de kant van de Romeinen (fig. 3). Nadat Demetrios II van Macedonië in 229 was gestorven en Philippus V de troon al op zevenjarige leeftijd bestegen had, begon voor de

Macedonische dynastie een crisisperiode die voor de Romeinen het excuus vormde om in het Adriatische gebied hun invloed uit te breiden. Een aantal jaren eerder was de hulp van Rome al ingeroepen door de Griekse kolonie op het eiland Lissa, die leed onder de plunderingen door Illyrische piraten. De Macedonische zwakheid zette de deur niet alleen op een kier voor Romeinse inmenging in de helleense wereld, maar gaf ook ruimte aan allianties die de Macedoniërs de directe toegang tot de zee ontnamen, waarmee de kiem werd gelegd voor toekomstige conflicten.

Athene en Korinthe ontvingen op plechtige wijze Romeinse delegaties, die werden behandeld alsof ze vertegenwoordigers waren van een Griekse macht en geen barbaren. Ze werden toegelaten tot Eleusinische mysteriën en de Isthmische Spelen, iets dat nooit eerder was toegestaan aan een volk dat een andere taal sprak dan het Grieks. Ook de delegaties die naar de Aetolische en Achaëische Bond

werden gestuurd boekten grote successen tijdens hun missies. Tijdens het conflict tussen de Achaëische Bond, bondgenoot van Macedonië, en de Aetolische Bond, gesteund door Rome, uitte de Aetoliër Agelaos, voorvechter van de vrede van Naupaktos, in één van zijn toespraken de beroemde verwijzing naar het Romeinse gevaar dat hij omschreef als “de donkere⁶⁷ wolk die in het westen verschenen is” (Polybios⁶⁸, 5, 104, 10).



3 Parijs, Louvre, hoofd van Ptolemaïsche koning, mogelijk Ptolemaeus IV, 246-222 v. Chr., marmer, waarschijnlijk uit het Serapeion van Alexandrië.

Toen de Griekse stad Syracuse – die onder Hieronymus een paar jaar eerder tevergeefs gepoogd had een alliantie aan te gaan met de Ptolemaïsche dynastie (Polybios, 7, 2, 2) – gedurende de tweede Punische oorlog in 212 net was ingenomen, stuurde Rome gezanten naar de Egyptische koning om zijn steun te vragen. Helaas zijn er geen documenten overgeleverd waaruit zijn antwoord blijkt, maar als we afgaan op het feit dat Egypte in 210 hulp stuurde aan de Romeinen die leden onder een ernstige hongersnood (Polybios, 9, 11a), dan blijkt dat Ptolemaeus zichzelf als bondgenoot van

⁶⁷ Hoewel mij niet bekend is of het woord ‘nuvola’ an sich voor de Italiaanse lezer meteen iets dreigends in zich heeft, heb ik wel het idee dat dat is wat er bedoeld wordt, vandaar de toevoeging van ‘donkere’.

⁶⁸ Hoewel deze historicus ook bekendstaat onder zijn gelatiniseerde naam Polybius, heb ik, omdat hij Grieks was, zijn ‘Griekse’ naam gebruikt. Deze strategie gebruik ik bij beide teksten.

de overwinnaar zag. Dat Rome hier ook zo over dacht, valt af te leiden uit het feit dat er zich tussen de giften die de stad in datzelfde jaar naar de koning stuurde een toga bevond.

In 205 stierf Ptolemaeus en erfde zijn zesjarige zoon Ptolemaeus V Epiphanes (204 – 180 v.C.) de troon. Nadat de koningin-moeder, Arsinoë, III was overleden, stuurde Agathocles, de tutor van de nieuwe koning op het moment van diens proclamatie (203 – 202) twee delegaties. De ene naar de Romeinse senaat (Polybios, 15, 25, 13 – 14), de andere naar Filippus V, om een huwelijksvereenkomst te bewerkstelligen tussen Epiphanes en een dochter van de Macedonische koning. Het jaar daarna stuurden de Romeinen hun delegatie weer naar Alexandrië, bestaande uit M. Emilius Lepidus, G. Claudius Nero en P. Sempronius Tuditanus, om het nieuws van de overwinning op de Carthagers over te brengen en de koning ook te bedanken voor het feit “dat hij ook in moeilijke tijden trouw was gebleven aan de Romeinen, zelfs toen de meest trouwe bondgenoten [ofwel de Italische *socij*] hen in de steek hadden gelaten”. Tegelijkertijd vroegen ze hem om “dezelfde houding jegens het Romeinse volk te koesteren wanneer dit, gedwongen door provocaties, een oorlog tegen Filippus begint” (Livius, 31, 2, 3 – 4). De plotselinge wil van de Romeinen om de expansiedrift van Filippus V te beteugelen verschaftte het Egyptische hof waarschijnlijk de kans om de westerse bondgenoten te vragen zowel de nog erg jonge Ptolemaeus als zijn grondgebied onder hun hoede te nemen. De senaat vertrouwde de bescherming van de koning toe aan Marcus Emilius Lepidus, die net de *toga virilis*⁶⁹ aangemeten had gekregen en begonnen was aan zijn eerste missie. Dit voorval, waarvan Livius slechts gedeeltelijk verslag doet, wordt door Justinus met de volgende woorden aangehaald: “tutoris nomine regnum pupilli [ofwel Ptolemaeus V] administret”⁷⁰ (Justinus, 30, 3, 4; zie ook Valerius Maximus, 6, 6, 1 (“tutorem populum romanum filio”)⁷¹; Tacitus, *Annalen*, 2, 67). Hiermee begint de Romeinse inmenging in Ptolemeïsche aangelegenheden door invloedrijke Romeinse personen, op uitnodiging van de Alexandriërs zelf.

Het Egyptische hof was, nadat het zich bevrijd had van Agathocles en zijn aanhang, duidelijk bezorgd over het nieuws over de akkoorden tussen de Macedonische koning en die van Syrië, gesloten met het oog op het opdelen van Egypte door middel van een steeds verdergaande bezetting van Egyptisch grondgebied (Justinus, 30, 2, 8 – 3, 1). De eerbiedige toon die door de Ptolemeïsche delegatie werd gebezigd moet echter eerder worden opgevat als antwoord op de groeiende macht van de Romeinen, dan als gevolg van de ondernomen acties door de grootste helleense machten, aangevoerd door de Antigoniden en de Seleuciden.

Tijdens deze jaren vindt er ook toenadering plaats tussen Rome en de stad Pergamon, waarvan de koning, Attalus, in 210 een bondgenootschap sloot met de Romeinen. De Pergameense koning, die bang was om zijn onafhankelijkheid te verliezen, stuurde samen met de Rhodezen een delegatie naar Rome. Daardoor zal hij zeker een rol gespeeld hebben in het openbaar maken van de plannen van Antiochus III en Filippus III en het geheime akkoord dat zij hadden gesloten.

Toen Attalus op zijn beurt weer bezocht was door een door de Romeinse senaat gestuurde delegatie, verzette hij zich niet tegen de overbrenging naar Rome van de *Magna Mater Idaea*⁷² (fig. 2). Het

⁶⁹ Ook wel *toga pura* geheten. Volledig (ivoor)witte toga, die een Romeinse jongen droeg vanaf het bereiken van de volwassen leeftijd, dat met een uitgebreid ritueel werd gevierd.

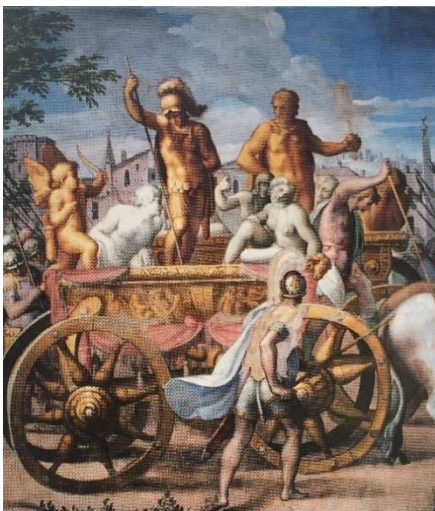
⁷⁰ “regeren uit naam van de wees [Ptolemaeus V], in de rol van voogd”.

⁷¹ “bewaker van de Romeinse zoon”.

⁷² Altaar gewijd aan de godin Cybele, die van oorsprong Frygisch was en door de Romeinen gelijkgesteld werd met de Griekse godin Rhea, die op de berg Ida op Kreta woonde; een moedergodin die werd vereerd als vruchtbaarheidsgodin.

overbrengen was ingegeven door een raadpleging van de Sibillijnse boeken, volgend op een *ostentum* (voorteken, n.d.t.) dat daarnaar verwees in 205 (Livius, 29, 10-11). De godin die door een beeld – wellicht van steen – werd gerepresenteerd, zou uit de hemel zijn komen vallen en werd vereerd in Pessinus in Klein-Azië, in een groot van oorsprong Keltisch heiligdom, in de buurt van de rivier de Sakarya. Het *simulacrum*^{73/74} werd via zee naar Rome gebracht, kwam in april 204 in Ostia aan en werd na een tocht over de Tiber door Publius Scipio Nasica in de stad ontvangen met een plechtig religieus ritueel, dat eindigde op de Palatijn.

Het orakel⁷⁵ van Delphi, dat de voorspellingen uit de Sibillijnse boeken bevestigde, werd in die jaren meerdere keren geraadpleegd. Daarbij werden vooral offers gebracht aan Apollo, waarbij steevast strikte rituelen werden gehanteerd. In deze periode ontwikkelde zich specifiek de cultus rondom Venus, de aloude rustieke godin van de overvloedige natuur, die geëerd werd op 19 augustus, de dag van de wijnfeesten die ‘Vinalia’ genoemd werden. De Romeinse godin werd vereenzelvigd met de Griekse Aphrodite, met wie de Romeinen in contact kwamen via het heiligdom te Eryx op Sicilië. De Venuscultus uit Eryx werd in 217 in Rome door Quintus Fabius Maximus geïntroduceerd, het jaar waarin de eerste van de drie tempels werd opgetrokken die in de loop van een eeuw zouden verrijzen.



4 Rome, Capitolijnse Musea, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi, M. Alberti en G. Rocca, Triomf van Lucius Emilius Paolus op Persus van Macedonië, 1569-1570, detail van de strijdvagen met marmeren en bronzen beelden ontnomen aan de vijand, fresco.

De door Rome behaalde zege bij Cynoscephalae in 197 was niet alleen het gevolg van de eigen verdedigingskracht, maar was ook ingegeven door het verlangen om de eigen grenzen richting het oostelijke bekken van de Middellandse Zee te verplaatsen. Volgens het oordeel van Polybios (XVIII, 28 – 32), een militaire deskundige, liet de slag de superieure Romeinse manipuleertactiek zien, beweeglijk en in staat tot gewaagde manoeuvres, in tegenstelling tot de inflexibele en logge Macedonische falanx⁷⁶, waarvan de potentie alleen op specifiek geschikt terrein naar voren kwam. De overwinning werd hoofdzakelijk behaald door een niet nader genoemde krijgstribuun die de falanx van achteren aanviel met de twintig manipels⁷⁷ die hij tot zijn beschikking had, een voor hem nadelige toestand die bij de helleense bevolking herinneringen opriep aan heroïsche gebeurtenissen. Bij de daaropvolgende vredesonderhandelingen was Titus Quinctius Flamininus erop gebrand om namens het Romeinse volk de vrijheid van de Griekse steden te garanderen, zodat de invloed en het prestige van Rome toenamen. Toen de vrede van Tempe getekend was, was Flamininus met een vertegenwoordiger van de senaat aanwezig bij de aanvang

⁷³ *Simulacrum*: beeltenis/weergave/gelijkenis/representatie. Hyperoniem/algemenere benaming voor bijvoorbeeld een standbeeld, dat er een verschijningsvorm van is: een driedimensionaal kunstwerk.

⁷⁴ *Ik heb deze term om educatieve redenen in de tekst laten staan en uitgelegd.*

⁷⁵ Vorm van profetie die in de Oudheid bij verschillende volkeren voorkwam, waarbij een priester of priesteres door goddelijke inspiratie een antwoord kreeg op vragen die betrekking hadden op onbekende zaken in het verleden, het heden of de toekomst. Men kreeg antwoord op de vraag hoe met bepaalde dingen om te gaan. Het woord ‘orakel’ kan ook de plek aangeven dit gebeurde, zoals in dit geval.

⁷⁶ De falanx (Grieks: φάλαγγξ) is een gesloten infanterieformatie, bestaande uit infanteristen die bewapend waren met lange lansen en beschermd door metalen helmen en grote schilden, vaak ook door andere pantsering. Zij werden opgesteld in een diepte van 8 tot 20 rijen. Het was de traditionele slagorde van de Grieken in de klassieke oudheid.

⁷⁷ Troepenafdeling in het Romeinse leger, bestaande uit twee centuriën (afdelingen van honderd man).

van de Isthmische Spelen van juni/juli 196. Hij proclameerde de Griekse vrijheid, wat door Polybios wordt gememoreerd (18, 46, 5; zie ook Livius 33, 32, 5, Plutarchus, *Titus Quinctius Flaminius*, 10, 5 en met enige afwijkingen, Appianus, *Macedonische oorlog*, 9, 4): “Nadat de Romeinse Senaat en de proconsul Titus Quinctius koning Filippus en de Macedoniërs hebben overwonnen, verklaren zij dat de Korinthiërs, de Phociërs, de Lokriërs, de Eubiërs, de Achaea Phthiotiërs, de Magnesiërs, de Thessaliërs en de Perrhaebiërs vrij zijn, geen belasting betalen, niet militair worden overheerst en zijn onderworpen aan hun eigen wetten.”

In 198, een jaar eerder, had Flaminius een delegatie naar Antiochus gestuurd ter ondersteuning van de protesten van de steden Lampsacus en Smyrna tegen de Syrische aanwezigheid in de Hellespont, omdat de Syrische koning Hannibal als raadgever had verwelkomd en door een huwelijk een alliantie was aangegaan met de heersende dynastie in Cappadocië. In 196 werd weer protest aangetekend vanwege de Syrische inmenging in Thracië. Twee jaar later trok Flaminius alle Romeinse soldaten terug en verliet hij Griekenland.

Tijdens de feestelijke triomftocht bij binnenkomst in Rome toonde Flaminius een nog nooit geziene oorlogsbuit (zie fig. 4; collectie *Fasti Triumphales*⁷⁸ Capitolijnse Musea: Insc. Ital., 13, 1, pp. 78 e.v.). Deze bestond uit beelden, wapens van vele soorten, kunstobjecten, 43.270 zilveren munten, 84.000 Attische tetradrachmen, 3.714 gouden munten, 14.514 munten uit Filippi en 114 gouden kronen, geschonken door verschillende steden (Livius, 32, 16; 34, 52). Belangrijker nog dan de rijkdom die naar Rome vloeide was dat Flaminius, gesteund door de Scipio-familie, blijk gaf van een welwillender visie op de Griekse cultuur en nieuwe gebruiken die in Rome werden geïntroduceerd, zoals de atletiek en de naaktheid van standbeelden.

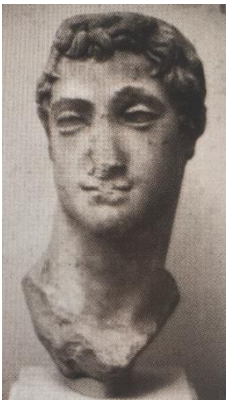
Het is deze verandering in de houding tegenover de helleense cultuur die ertoe leidde dat Pompeius vier generaties later, in 74 v. Chr., op het Capitool niet een godenbeeld liet neerzetten, maar dat van een atleet die zichzelf schoonmaakt met een huidkrabber (*apoxyomenos*). Het beeld had al deel uitgemaakt van de Bithynische koninklijke collecties (Paulus Festus, 320, 7 – 2 Lindsay; Pape 1975, 152). Het is niet vast te stellen of het gaat om het beroemde werk van Lysippus, dat door Agrippa vóór de door hemzelf opgerichte publieke thermen was gezet en waarvan de geleerden denken dat het uit Klein-Azië komt. Opgemerkt moet wel dat het feit dat men niet meer weet om welke reden en voor welke persoon het beeld was gemaakt, juist veroorzaakt kan zijn door de verplaatsing ervan, in het kader van een nieuwe propagandistische boodschap.

Toen het conflict tussen Rome en Syrië en hun bondgenoten, de Aetoliërs, weer oplaaide, bleek al snel de superioriteit van de Romeinen. Met een gezantschap naar Rome van de Macedonische koning Filippus V, vermeld in de annalen (Livius, 36, 4, 1, 4), hoewel misschien verzonnen, begon een nieuw tijdperk waarin twee exponenten van de *gens*⁷⁹ *Cornelia* zich gingen bezighouden met de oostelijke Middellandse Zee. Dit waren Lucius, consul vanaf 190 en ook wel ‘de Aziaat’ of Asiagenus genoemd, en zijn broer Publius, ‘de Afrikaan’, die volgens de wet die de loopbaan van magistraten regelt geen functies van

⁷⁸ Chronologische lijsten van Romeinse magistraten, die geëerd werden door middel van een triomftocht die diende als erkenning van een belangrijke militaire overwinning. De namen werden op marmeren platen gegraveerd, die op hun beurt weer aan bepaalde gebouwen op het Forum Romanum werden bevestigd.

⁷⁹ De *gens* (meervoud *gentes*) was een Romeinse, Italische, of Etruskische familie, bestaande uit allen die dezelfde *nomen* (tweede deel van een Romeinse naam, vergelijkbaar met een achternaam) hadden en beweerden af te stammen van een gemeenschappelijke voorvader.

bevelhebber mocht bekleden en dus *legatus* (Romeins officier, n.d.t.) was. Toen Antiochus bij Magnesia aan de Sipylos verslagen was, begonnen er langdurige onderhandelingen waaraan ook een door de senaat gestuurde commissie deelnam, die zich bij de Scipio's voegde, op hun hoofdkwartier in de buurt van Sardis. Er zijn geen namen bekend van de mensen die deel uitmaakten van de commissie, maar het vormde zeker een kans voor enkele van Rome's invloedrijkste families om de steden van Klein-Azië te leren kennen. De territoriale afspraken uit de vrede van Apamea van 188, genoemd in een passage van Livius (38, 38, 4, onzeker in de manuscripttraditie), duiden op het opgeven door Syrië van “alles wat ligt tussen het Taurus-gebergte tot aan de Alys, ofwel van de vallei van de Alys tot het punt waar het Taurus-gebergte naar Lycaonië afbuigt” (vertaald vanuit het Latijn door De Sanctis). In deze eerste jaren van de tweede eeuw v. Chr. is de architect Hermogenes uit Alabanda actief, de bouwer van de tempel voor Artemis en Zeus in Magnesia aan de Meander, en van de tempel voor Dionysos in Teos. Hermodorus uit Salamis, gevormd volgens de school van Hermogenes, bouwde de *porticus*⁸⁰ van Metellus om de Tempel van Jupiter Stator, de eerste *peripteros*⁸¹ in Rome die helemaal in marmer was uitgevoerd.



5 Alexandrië, Grieks-Romeins museum, hoofd van Ptolemaeus VI, 176-145 v. Chr., marmer, misschien uit Alexandrië.

Tegelijkertijd begonnen ook de Romeinen in de loop van de tweede eeuw v. Chr. hun huizen te verfraaien met kunstwerken, die meestal uit de Levant waren geïmporteerd. De eersten die hun woonhuizen van marmer gingen voorzien wekten daarmee de afgunstige bewondering op van hun tijdgenoten en veroorzaakten wedijver; iedereen wilde tenslotte het eigen prestige vergroten. Aan het begin van de tweede eeuw v. Chr. waren beelden vooral bedoeld voor tempels, de huizen van aristocraten waren hooguit gedecoreerd met beeltenissen die waren afgeleid van de dodenmaskers van voorouders. Na de tweede Punische oorlog kwamen er vanuit Griekenland comfortabelere levensstijlen overwaaien, persoonlijke verzorging kreeg meer aandacht en het dieet werd verfijnder. Tot aan het begin van de tweede eeuw v. Chr. waren zilveren gebruiksvoorwerpen in Romeinse privéhuizen een zeer zeldzame luxe, die slechts was weggelegd voor een handjevol mensen, die vaak als extravagant en onbescheiden werden gezien.

De Romeinse mentaliteit werd erg beïnvloed door de hoge materiële levensstandaard die de Grieken hadden bereikt, en velen wilden die levensstijl dan ook imiteren. Pas veel later werden de kinderen van de rijkste families, in het kader van een streven naar verfijndere cultuur, naar Griekenland gestuurd om daar te studeren, of ze kregen in Italië les van Griekse onderwijzers. Dit was echter alleen weggelegd voor een selecte groep mensen uit de hoogste klasse. Marcus Porcius Cato, *homo novus*⁸² geboren in Tusculum, verzette zich echter juist tegen een diepgaandere, substantiëlere Griekse beïnvloeding van het Romeinse leven.

De Scipio's werden dan weer de voorvechters bij uitstek van de introductie van nieuwe gewoontes in Rome, en zij namen de rol aan van de verdedigers van de bedreigde Griekse vrijheid. In speciale berichten die zij stuurden naar enkele heiligdommen en steden – in het bijzonder aan Nieuw Kolophon (SEG I, 440 = IV, 567) en aan Heraclea bij de berg Latmus (SEG II, 566) – werd autonomie erkend en werden

⁸⁰ Overdekte, van zuilen voorziene ingang van een gebouw, bijvoorbeeld een tempel. De zuilengalerij kan verder uitlopen, en zo meerdere gebouwen omsluiten.

⁸¹ Een peripteros is een Griekse tempel waarbij de cella – de centrale ruimten omgeven door muren van de tempel – geheel omgeven is door een rij vrijstaande zuilen.

⁸² *Homo novus* is een term die men in het Oude Rome gebruikte voor een man die als eerste in zijn familie de Romeinse Senaat diende, tot consul werd gekozen.

traditionele rechten in ere hersteld, inclusief het recht van asiel in bepaalde heilige gebouwen. Vanaf de vrede van Apamea in 188, toen de banden met Pergamon en Rodos waren geconsolideerd, had Rome niet meer uitsluitend belangen in het centrale en westelijke Middellandse Zeegebied en werd het een grote helleense staat, die voor het eerst het hele Middellandse Zeegebied controleerde.

De erkenning van de macht van Rome in het Middellandse Zeegebied en de ontvangen erfenissen.

In 184 en 183 stuurden de Romeinen senaatscommissies om het nieuwe conflict te onderzoeken dat ontstaan was tussen Sparta en de Achaeïsche Bond. Er werd weer een delegatie gestuurd toen er nog een conflict ontstond tussen Ptolemaeus VI Philometor en Antiochus IV Epiphanes die in 174 – terwijl hij in Rome was – zijn oudere broer Seleucus IV had opgevolgd. Deze was een jaar eerder vermoord door zijn minister Heliodorus, die het regentschap op zich had genomen in naam van Seleucus' zoon.⁸³

In 172 hield koning Eumenes van Pergamon voor de Senaat een lange toespraak over de opvallende militaire voorbereidingen van Perseus. Deze had in 170 Philip V opgevolgd nadat hij zijn als tweede geboren broer Demetrius had laten doden door stiekem een vervalste brief – zogenaamd afkomstig van Flamininus – aan zijn vader te geven. De annalen stellen dat de Romeinse beslissing om weer oorlog te gaan voeren met Macedonië op dat moment werd genomen, de senaat stuurde echter pas in 168 de consul Lucius Aemilius Paulus naar Macedonië. Na een snel besliste strijd en een vruchteloze vluchtpoging gaf de Macedonische koning zich over, samen met zijn zoon en de schatten van de kroon. Toen de goud- en zilvermijnen – een van de stevigste pijlers van het vroegere koninkrijk van Karel de Grote – waren geconfisqueerd, kon Aemilius Paulus zijn triomf vieren met een oorlogsbuit van 30 miljoen denarii.

Toen Epiphanes in 180 was gestorven, was het overzeese Ptolemeïsche koninkrijk zo goed als verdwenen; van de maximale expansie was het geslonken tot de centrale provincies Egypte, Cyprus en Cyrenaica. De opvolger van Ptolemaeus V was opnieuw een minderjarige, Ptolemaeus VI Philometor (180 – 145 v. Chr.), die waarschijnlijk slechts zes jaar was toen hij de troon erfde, en tien toen hij gekroond werd in 176. Cleopatra I was een poosje regentes geweest, maar na haar dood namen twee ministers haar taken feitelijk over. Dit waren Euleus en Leneus, mannen van lage afkomst (Porfirio, fr. 41 Jacoby), die het koninkrijk naar de rand van de afgrond brachten door de strijd aan te gaan met Antiochus IV van Syrië, neef van Cleopatra, de kwestie van Coele-Syrië, bruidsschat van de koningin.

Toen in 173 de derde Macedonische oorlog op het punt stond om uit te breken, stuurde Rome vijf legati naar Ptolemaeus in Alexandrië, overduidelijk om – na de dood van de koninginmoeder – de voogden nader tot elkaar te brengen, hun plannen te achterhalen en de *amicitia* (vriendschap, n.d.t.) te vernieuwen. De missie vond plaats in het kader van een degelijke diplomatieke voorbereiding die, behalve het Egyptische hof onder Eumenes in Azië, ook het Antiochische hof in Syrië betrof.⁸⁴ Alle koningen, mede door aansporing van de afgezanten van Perseus, zetten hun toewijding jegens Rome voort (Livius, 42, 6, 4 – 6 en 26, 7 e.v.: “missi circa socios reges”; echter, wat betreft Ptolemaeus ging het niet om een bondgenoot-koning).

⁸³ Zoals al vaker is gebeurd, is de oorspronkelijk zijn in meerderde delen opgesplitst, waardoor expliciete herhalen van de naam Seleucus mij nodig leek, in plaats van “van deze laatste”, (“di quest’ultimo”).

⁸⁴ Ik heb hier, zoals vaker, een langere zin, die verbonden was door een dubbele punt, in tweeën gesplitst. Ondanks het feit dat de zinnen nu niet meer direct zijn verbonden, blijft het verband naar mijn idee nog wel aanwezig.

De provincie Coele-Syrië was erg rijk en dus werd de kwestie van de bruidsschat van Cleopatra – die om verschillende redenen zeer belangrijk was voor zowel Antiochus, Eulaeus en Lenaeus – voorgelegd aan de Romeinse senaat. Er kwam een dubbele delegatie naar Rome, alwaar de koning van Syrië de Egyptische regering beschuldigde van het bedreigen van zijn koninkrijk (Polybios, 27, 19; zie ook 28, 1; Diodorus, 30, 2). De senaat ging echter totaal niet in op de zaak en liet de consul Q. Marcius Philippus de kwestie ter plaatse naar eigen inzicht afhandelen (Livius, 42, 47, 4).



6 Brussel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, hoofd van Ptolemaeus VIII, 170-116 v. Chr., dioriet.

In 170 was de 16-jarige Philometor hulpeloos getuige van de invasie van zijn koninkrijk door Antiochus IV die, mogelijk om Rome niet te alarmeren door een nieuwe verovering, de jonge koning op de troon liet en zich met zijn leger terugtrok om de winter door te komen. Voor de trotse burgers van Alexandrië was het idee om bestuurd te worden door een marionet van de Seleuciden echter onverdraaglijk, en onder gejuich van het volk werd de jongere broer van Philometor op de troon geplaatst, Ptolemaeus VIII, ook wel ‘De Dikke’ genoemd (Physcon). Een jaar later hadden de twee broers met moeite overeenstemming bereikt en een eenheidsregering gevormd (169 – 164 v. Chr.), wat niet in goede aarde viel bij Antiochus. Hij viel Egypte opnieuw binnen in het voorjaar van 168, veroverde eerst Memphis en trok toen op naar Alexandrië. Voor de Romeinen was dat de druppel: de senaat droeg Antiochus op zich uit Egypte terug te trekken. Een ex-consul, Gaius Popillius Laenas, de invloedrijkste van de drie afgevaardigden die in datzelfde jaar door de senaat werden gestuurd, bracht het bevel over naar Alexandrië en reisde door naar Cyprus om de terugtrekking van de bezettingsmacht van Antiochus te controleren. Over de beslissende ontmoeting tussen Antiochus en Popillius Laenas doet Polybios uitgebreid verslag (29, 27, 2 – 6). Vanaf dat moment stonden de Ptolemeïsche koningen in het krijt bij de Romeinse senaat, die sterker stond vanwege de voortdurende ruzies tussen de twee broers.

In 167 stichtten de Romeinen een vrijhaven op het eiland Delos, dat daarmee werd omgevormd van een belangrijk religieus centrum tot een van de belangrijkste maritieme centra van de oostelijke Middellandse Zee. Op die manier rekenden de Romeinen ook meteen af met de Rhodiëten, die te vaak blijk gaven van een te onafhankelijke houding.

Na vijf jaar regeren verbande Physcon zijn broer. Philometor trok zich terug in Rome en leverde zich over aan de genade van de senaat, door de hulp in te roepen waarop hij volgens het symmachie-pact⁸⁵ recht had (Justinus, 34, 2, 8; Diodoros, 31, 18; zie ook Polybios, 31, 2, 14). Het was 163, en de Romeinse senaat greep de kans om het Ptolemeïsche koninkrijk verder te verzwakken en in tweeën te splitsen. Er werd besloten dat Philometor zou regeren over Egypte en Cyprus, en Physcon over de Cyrenaica. Het jaar erop vroeg Physcon om een herziening van de verdeling van het koninkrijk. De senaat gaf hem zijn zin en vertrouwde T. (Manlius) Torquatus en Gn. (Cornelius) Merula de taak toe om de jonge Ptolemaeus op Cyprus te installeren, mits dit zonder bloedvergieten zou gebeuren (Livius, *Periochae*, 47; Polybios, 31, 10, 10; 17, 4).

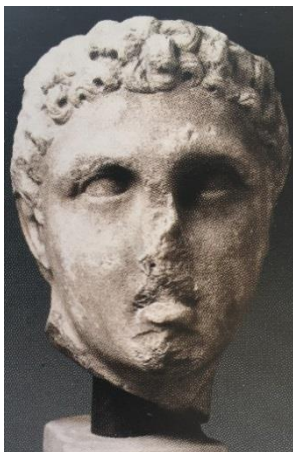
We bevinden ons aan de vooravond van de felle strijd die in de volgende eeuw tussen de verschillende partijen losbarst rond de noodzaak – of het gevaar – van een directe annexatie van Egypte door de

⁸⁵ Een militair verdrag uit het oude Griekenland, waarbij bepaalde partijen elkaar beloofden elkaar over en weer bij te staan in geval van oorlog.

Romeinen. De betrekkingen tussen de twee broers blijven zó gespannen dat Ptolemaeus Physcon, om zijn positie te versterken, in 155 Rome onder druk probeert te zetten door een aanslag te melden en het Romeinse volk vroeg zijn koninkrijk te verdedigen, in het geval dat hij vroegtijdig aan zijn einde zou komen. Er werd een kopie van zijn testament naar Rome gestuurd, een andere werd uitgehouwen in een marmeren *stèle*⁸⁶, die gevonden is te Cyrene (SEG 9 (1938), 7, met name regels 15-16 en 21).

Het jaar erna begaf Ptolemaeus zich voor de verzamelde senaat om zich te verdedigen tegen het diskrediet waarin zijn broer hem had gebracht, en om zijn versie te geven van de manier waarop de wonden waren toegebracht waarvan hij op zijn hele lichaam de littekens droeg. Tijdens zijn verblijf in Rome deed de koning ook een huwelijksaanzoek aan Cornelia, de moeder van de gebroeders Gracchus, die het aanzoek pertinent afsloeg (Plutarchus, *Leven van Tiberius Gracchus*, 1, 3). Op Cyprus kreeg hij de steun van de senaat voor het verjagen van de de Philometor-delegatie (Polybios, 33, 11, 4-6), aan wie Rome sinds 161 de titel van *symmachos* (partij bij symmachie-pact, n.d.t.) had ontnomen (Polybios, 31, 20, 3; Diodoros, 31, 23). In een poging om zijn oudere broer verder onder druk te zetten, liet hij Physcon vergezellen door vijf legati, waaronder L. (Minucius) Thermus.

Net als toen Marcius Philippus, Torquatus en Merula naar Egypte werden gestuurd, kwam er ook deze keer scherpe kritiek, deze keer door Cato de Oudere. Hij was een trotse vijand van Carthago en voormalig verdediger van de Rhodemen, was eerder al beschuldigd van aarzeling in loyaliteit jegens Rome en werd – om historisch-juridische redenen, of ter verdediging van de Egyptische autonomie – als een van de belangrijkste tegenstanders van de imperialistische tendens beschouwd. Hij rebelleerde vanaf het begin en kwam met felle beschuldigingen tegen Thermus, sprekende ter verdediging van Philometor (Cato, *Tegen*⁸⁷ *Minucius Thermus*, fr. 79, ed. Malcovati, I, blz. 172 e.v.; zie ook blz. 31 e.v.).



7 Londen, British Museum, hoofd van een helleense koning met diadeem, waarschijnlijk Ptolemaeus Apion, eind 2e begin 1e eeuw v. Chr., marmer, uit Cyrene.

Nadat Philometor in 145 plots stierf, verenigde Ptolemaeus VIII Euergetes II (145-116 v. Chr.) de overblijfselen van het Ptolemeïsche rijk, te weten Egypte, Cyprus en Cyrenaica, inmiddels wel onder toezicht van de dominante macht. Tijdens de kroning van Euergete II vond er in Alexandrië een missie plaats onder leiding van Thermus (Flavius Josephus, *Tegen Apion*, II, 50), die tot de kring van de Scipio's behoorde en in Egypte mogelijk alleen de belangen van handelsgroepen behartigde.

In 148 was Macedonië een Romeinse provincie geworden en twee jaar later, met de vernietiging van Korinthe, werden de Achaïsche Bond en alle andere Rome vijandig gezinde bondgenootschappen ontbonden. In het jaar waarin Carthago vernietigd werd namen de Romeinen, die een paar jaar eerder in 154 geprobeerd hadden om de Cyrenaica te veroveren door middel van een voor hen voordelig testament, de macht over op de Afrikaanse kust en maakten ook van die regio een provincie. Vanuit hier en het naburige Numidia, geregeerd door de trouwe bondgenoot Massinissa, begon men kostbare materialen naar Rome te vervoeren, zoals gekleurd marmer dat werd gebruikt bij de decoratie

⁸⁶ Term uit de archeologie voor een tablet of pilaar, doorgaans gehouwen uit één stuk steen of hout, met daarin een in reliëf gebeeldhouwde voorstelling en/of tekst.

⁸⁷ *Ik heb getwijfeld of ik hier nu 'Contra' (en in tegengestelde gevallen) 'Pro' zou kunnen gebruiken, of de Nederlandse versies 'Voor' en 'Tegen'. Ondanks dat Nederlandse lezer op zich bekend is met de Latijnse termen, heb ik toch gekozen voor de Nederlandse versies. Deze strategie wordt in de hele tekst toegepast.*

van de nieuwe stadsresidenties, en vakmensen die gespecialiseerd waren op het gebied van inrichting en de productie van huisraad.

Gedurende die jaren verbleven prominente Romeinse persoonlijkheden lange tijd in Egypte. Hieronder bevonden zich bijvoorbeeld Lucius Caecilius Metellus, consul in 142 voor Christus, maar ook Spurius Memmius en Publius Cornelius Scipio Aemilianus. Zij behoorden tot een delegatie die in 140-139 v. Chr. door de senaat naar het oosten werd gestuurd om de situatie in het bevriende koninkrijk te observeren “Ad inspicienda sociorum regna” en daarbij ook Alexandrië aandeed: Ptolemaeus Physcon “quam cruentus civibus, tam ridiculus romanis fuit”⁸⁸ (Iustinus, 38, 8, 8. Zie ook Diodoros, 33, 28a; Polybios, fr. 76 B.-W. (=Athenaeus, VI, blz. 273a); Posidippus, fr. 6 Jacoby (= Athenaeus, XII, blz. 549d), fr. 30 J. (=Plutarchus, *Moralia*, 777A); Valerius Maximus, IV, 3, 13; Lucianus, *Lang-levenden*, 12; Strabo, XIV, 669).

Na amper vijf jaar regeren stierf in 133 de koning van Pergamon, Attalus III, die met Rome een pact had gesloten in ruil voor steun op het moment van zijn opvolging. In zijn testament wees hij de stad aan als erfgenaam van zijn koninkrijk (OGIS 338). Een paar jaar later werd de provincie Azië gesticht die, naast een aanzienlijke territoriale en demografische toename vormde, ook van groot economisch en cultureel belang was.

Toen Euergetes II in 116 stierf werd het Ptolemeïsche koninkrijk opnieuw opgedeeld volgens zijn testament. Cyrenaica maakte geen deel meer uit van Egypte en kreeg als koning een van Euergetes' onwettige zoons, Ptolemaeus Apion (116-96 v. Chr.) (fig. 7). De troon van Egypte en Cyprus ging naar Ptolemaeus IX Soter II (eerste koninkrijk, 116-107 v. Chr.), de oudste zoon van Euergetes tweede vrouw (en nicht), Cleopatra III. Door het complot van Cleopatra, die probeerde haar favoriete jonge zoon Ptolemaeus X Alexander op de troon te krijgen, ontstonden nieuwe problemen. Het was ondertussen echter al wel duidelijk dat de positie en de inrichting van Egypte afhingen van de politieke facties die elkaar bestreden in Rome, in de senaat en tijdens de volksvergaderingen. Met de dood van Cleopatra III in 101, wellicht een gevolg van moedermoord (volgens Pausanias, I, 9, 3 en Posidonius, fr. 26 Jacoby; *Tegen Porfirius*, fr. 2 Jacoby) daalde de populariteit van de jongste zoon; hij werd in 89 zelfs het land uitgezet. De Romeinen staken nog geen vinger uit. In een poging om zijn koninkrijk terug te krijgen, verbond Ptolemaeus X zich via een testament aan Rome, in ruil voor zoveel geld als nodig was om een vloot te bewapenen. Hij stierf terwijl hij probeerde Cyprus in handen te krijgen, de Romeinen probeerden alleen het geleende geld terug te krijgen. Op deze manier kon de oudste zoon van Euergete II en Cleopatra III, Ptolemaeus IX Soter II (tweede koninkrijk, 89-80 v. Chr.), Egypte en Cyprus weer verenigen.

Ondertussen was Cyrenaica onherroepelijk verloren: de periode van directe annexatie van de bezittingen van het Egyptische koninkrijk kwam op gang. In 96 v. Chr. stierf Ptolemaeus Apion kinderloos en liet zijn koninkrijk via een testament na aan het Romeinse volk, naar het voorbeeld van Attalus III van Pergamon en Nicomedes II van Bithynië. Hoewel Rome het gebied niet onmiddellijk annexeerde door de Griekse steden in de regio autonomie te geven, werd Cyrenaica na bijna 200 jaar aan betrekkingen voorgoed van het Ptolemeïsche koninkrijk gescheiden. Het lijkt er niet op dat Ptolemaeus IX geprotesteerd heeft, toen het testament van Apion bekend werd. Hij, *symmachos kai philos* (militair

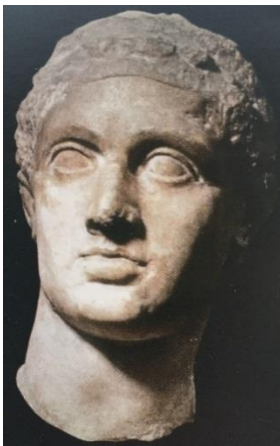
⁸⁸ In dit specifieke geval heb ik het citaat wel voorzien van een vertaling via een noot, omdat het citaat andere informatie geeft, die de lezer anders zou missen.

⁸⁹ Ptolemaeus is net zo wreed (voor zijn burgers), als dat hij belachelijk is (voor de Romeinen).

bondgenoot, n.d.t.) van de Romeinen (Flavius Josephus, *Oude geschiedenis van de Joden*, 14, 250) bevond zich een jaar na zijn terugkeer in Egypte in een machtspositie die geen enkele Ptolemeïsche koning sinds de 3^e eeuw v. Chr. meer had gekend. Bewijs hiervoor vormt het feit dat de koning, ondanks het feit dat hij Lucullus – legatus onder Silla – met alle eer ontving, tóch op elegante wijze weigerde zijn schepen beschikbaar te stellen als hulpmiddel tegen piraten (Plutarchus, *Leven van Lucullus*, 2).

Toen Soter II in het jaar 80 stierf, arriveerde de nieuwe koning vanuit Rome, met de zegen van de senaat. Ptolemaeus XI Alexander II (80 v. Chr.), zoon van Soter, had in Rome gewoond sinds Silla hem had gered uit de handen van Mithridates VI, koning van Pontus (Porphyrius, fr. 2, 11 Jacoby (=Eusebius, I, 76). Toen Alexander II Alexandrië binnentrok had de koningin-weduwe, Berenice III, zes maanden alleen geregeerd en was ze geliefd bij het volk. De koning liet haar vermoorden en veroorzaakte daarmee een opstand waarbij Ptolemaeus zelf werd gedood, na slechts negentien dagen regeren.

Ptolemaeus XI Alexander II was gekozen door de Romeinse senaat en was bovendien laatste rechtmatige mannelijke erfgenaam van de troon. Toen hij stierf moest er in het buitenland naar een alternatief worden gezocht: er werden twee onwettige zonen van Soter II gevonden, die ten tijde van de dood van Ptolemaeus XI in Syrië waren. De oudste, die de laatste vier jaar veel in Rome had verkeerdt, kreeg de Egyptische troon. Hij nam de titel Ptolemaeus ‘Theos Philopator’ aan (“de god die zijn vader liefheeft”) en later ‘Neos Dionysos’ – ook al stond hij ook bekend als “de bastaard” (Nothos) – of “de fluitspeler” (Auletes). De minderjarige werd koning van Cyprus, en kreeg ook de naam ‘Ptolemaeus’ (Livius, per, 104; Cassius Dio, 38, 30; Strabo, XIV, 684; Appianus, *Romeinse Burgeroorlogen*, II, 23).



8 Parijs, Louvre, portret van Ptolemaeus XII, 80 v. Chr., marmer.

Toen Ptolemaeus XII (80-51 v. Chr.) de troon besteeg, werd de situatie in Egypte nog gecompliceerder. Veel Romeinen vonden dat de troon van Alexandrië niet langer toekwam aan het Alexandrijnse hof maar aan Rome, de senaat weigerde dan ook nieuwe koningen te erkennen. De volgende 22 jaar probeerde Auletes, die regeerde onder dreiging van Romeinse bezetting en het gevaar van afzetting, een balans te vinden in de delicate situatie waarin hij zich bevond. Daarnaast moest hij verschillende staatsgrepen het hoofd bieden, zowel van binnen als van buiten het koninkrijk. Op het moment van zijn troonsbestijging werd een kopie bekendgemaakt van het veronderstelde testament van Ptolemaeus X Alexander I, waarin hij het koninkrijk aan Rome overdeed. Tijdens de jaren 70 kwamen twee legitieme zonen van Ptolemaeus IX – voortgekomen uit het huwelijk met zijn tweede vrouw – naar Rome om hun recht op de troon op te eisen, net als haar twee andere zonen, voortgekomen uit haar vierde huwelijk met Antiochus X van Syrië (Cicero, *Tegen Verres*, II, 4, 60 e.v.). Geen van hen kreeg echter de steun van Rome: de stad zou het herstel van een dusdanig groot koninkrijk, dat een gevaar voor Rome zelf zou kunnen vormen, nooit toestaan.

Ondertussen begonnen de meest ambitieuze Romeinen hun aandacht te richten op Egypte, als bron voor zelfverrijking. Een zeer levendige controverse ontstond tussen de voor- en tegenstanders van annexatie (Cicero, *Agrarische wet*, II, 16, 42), ook door een verondersteld testament van Ptolemaeus X Alexander I, die zijn koninkrijk aan Rome had afgestaan. Cicero (*Agrarische wet*, I, 1) noemt een echt ‘testamentum regis Alexandri’, en een kopie daarvan – mogelijk vals – werd al bekend gemaakt toen Auletes de troon



9 Stuttgart, Württembergische Landesmuseum, hoofd van Gnaeus Pompeius Magnus (Pompeius de Grote) rond 60-50 v.Chr., geschilderd terracotta, uit Cortona.

besteeg. In 65 eiste de censor Crassus daarom de Egyptische inkomsten op, terwijl de *aedilis*⁹⁰ Caesar probeerde om de Egyptische provincie aan hem toegewezen te krijgen, door een tribuun een wetsvoorstel te laten doen (Suetonius, *Leven van Julius Caesar*, 11; Cicero, *Agrarische wet*, I, 1; II, 17, 43-44; Plutarchus, *Leven van Crassus*, 13). Inmiddels was de politieke strijd tot een factiestrijd verworpen en de politieke tegenstanders van Pompeius, die van Auletes 8000 cavaleristen kreeg voor de Mithridatische oorlog (Plinius, *Naturalis Historia*, 33, 136), waren de Egyptische koning zeker niet goedgezind.

In 59 v. Chr. dreigde Gaius Julius Caesar – een van de Romeinse consuls dat jaar – opnieuw de Egyptische kwestie aan de orde te stellen. Het lijkt erop dat Ptolemaeus – die van Pompeius geen hulp had gekregen tegen zijn opstandige onderdanen (Appianus, *Mithridatische oorlogen*, 114), ondanks dat Pompeius wél geschenken van de Egyptische koning had aanvaard – Caesar 6000 zilveren talenten gaf. Dat was de helft van zijn jaarlijks inkomen, en hij deed dit zodat Rome hem officieel bleef erkennen als koning van Egypte met de titel *socius et amicus* (Suetonius, *Leven van Julius Caesar*, 54, 3; Cassius Dio, 39, 12; zie ook Cicero, *Voor Rabirius Postumus*, 3, 6; *Voor Publius Sestius*, 26-27). Het hielp niet veel, want hoewel de Romeinse politiek zich enige tijd niet met Egypte bemoeide, richtte zij haar aandacht wel op Cyprus. In 58 werd Cato naar aanleiding van een *rogatio Clodia*⁹¹ naar het eiland gestuurd om het koninkrijkje te annexeren, dat tot dan toe geregeerd werd door een broer van Auletes, wiens bewind echter nooit erkend was door Rome (Cicero, *Voor Publius Sestius*, 26, 57).

Toen het nieuws van de annexatie van Cyprus en de zelfmoord van de koning van het eiland bekend werd, reageerde het Alexandrijnse volk door hun eigen koning te verjagen, die naar Cato op Cyprus ging (Plutarchus, *Leven van Cato minor*, 35). Ondanks dat Cato het hem afraadde, en aanbood hem naar Egypte te vergezellen, met de bedoeling de verzoening met zijn onderdanen te bevorderen, ging hij echter meteen door naar Rome (Cicero, *Pro Rabirius Postumus*, 2; Livius, *Periochae*, 104; Pompeius Trogus, *Prologo*, 40; Strabo, 12, 588; 17, 796) Daar stelde hij dat hij verdreven was (Cassius Dio, 39, 12; de Alexandriër Timagenes beweerde echter dat het niet waar was: Plutarchus, *Leven van Pompeius*, 49, 13).

De senaat besloot eerst om de restauratietaak toe te vertrouwen aan Cornelius Lentulus Spinther, maar toenemende meningsverschillen leidden tot de raadpleging van de Sibillijnse boeken⁹², die uitdrukkelijk het gebruik van geweld verboden (Cassius Dio, 39, 12 en 15 e.v.; wat betreft de meningsverschillen, zie Cicero, *Aan familie en vrienden*, 1, 1). De facties bleven kibbelen om te voorkomen dat de ander zou kunnen profiteren van de voordelen die zouden voortvloeien uit een actie in het Egyptische koninkrijk.

⁹⁰ Magistraat (door het volk gekozen burger die een openbaar bestuursambt bekleedde) die verantwoordelijk was voor tempels en openbare gebouwen in Rome. De *aediles* werden in de tweede en derde eeuw steeds belangrijker en namen ook de verzorging van de toevoer van water en voedsel (bijvoorbeeld de toevoer van graan uit Egypte) op zich, in hun hoedanigheid van marktopzichter beslisten ze soms ook als ‘rechters’ in marktzaken.

⁹¹ Wetsvoorstel gedaan door Publius Clodius Pulcher, Romeins politicus uit de eerste eeuw v. Chr.

⁹² De Sibillijnse boeken (Latijn: Sibyllini Libri) waren een verzameling van profetische uitspraken, in Griekse hexameters, die werden geraadpleegd gedurende ernstige crises tijdens de Republiek en het Keizerrijk.



10 Rome, Capitoolijnse Musea, Centrale Montemartini, zogenaamde 'Togato Barberini', 1e eeuw v. Chr., marmer.

Vervolgens beloofde Auletes, te gast in het huis van Pompeius (Cicero, *Voor Rabirius Postumus*, 3; Cassius Dio, 39, 14; Strabo, 17, 796) 10.000 talenten aan de gouverneur van Syrië, Aulus Gabinius, die hij leende van de Romeinse bankier G. Rabirius Postumus. Gabinius liet zijn provincie echter aan haar lot over, negeerde beslissingen van de senaat en het Romeinse volk en viel Egypte binnen met een bezettingsleger waarvan een jonge cavalerist genaamd Marcus Antonius deel uitmaakte. Gabinius nam de afgezette koning met zich mee en maakte Rabirius tot diens nieuwe minister van financiën (Cicero, *Voor Rabirius Postumus*, 8 en 11; *In Tegen Lucius Calpurnius Piso*, 21; *Philippische redevoeringen tegen Marcus Antonius*, II, 19; Cassius Dio, 39, 58 e.v.; Plutarchus, *Leven van Antonius*, 3, 4 e.v.; Appianus, *Romeinse Burgeroorlog*, 5, 8). Het was 55, en Auletes zat nog vier jaar op de troon voor hij stierf, aan het begin van 51. Hij liet zijn koninkrijk na aan zijn oudste dochter Cleopatra VII (51-30 v. Chr.) en aan haar oudere broer Ptolemaeus XIII (51-47 v. Chr.). Deze laatste werd vervolgens eerst opgevolgd door haar jongere broer Ptolemaeus XIV (47-44 v. Chr.) en daarna door de zoon die voortkwam uit de verhouding die de koningin had met Julius Caesar, Ptolemaeus XV, ook wel Caesarion (44-30 v. Chr.). Het militaire garnizoen van Gabirius, waardoor een protectoraat tot een echte militaire bezetting was verworven, was nog steeds – zij het in afgeslankte vorm – aanwezig in Alexandrië.

Senatoriale delegaties en het beeld van de Romein.

De Romeinen namen aanvankelijk alleen de uiterlijke en oppervlakkige aspecten van het helleense leven over. De Romeinse mentaliteit werd vooral beïnvloed door de hoge materiële levensstandaard die de Grieken hadden bereikt, en in eerste instantie wilden velen hun manier van leven overnemen. Pas veel later, toen men een verfijndere cultuur begon na te streven, werden de kinderen uit de rijkste families naar Griekenland gestuurd om daar te studeren, of ze kregen Griekse leraren in Italië. Deze mogelijkheid was echter wel beperkt tot de hogere klassen. Marcus Porcius Cato, homo novus geboren in Tuscolo, verzette zich tegen een diepgaandere, meer substantiële Griekse invloed op het leven van de Romeinen. Direct vanaf de tweede Punische oorlog werd Rome volledig gedomineerd door een kleine groep rijke en machtige families, die openbaar bestuursambten en zetels in de senaat onder elkaar verdeelden. Politieke verkiezingen waren ingewikkeld en duur, vereisten flinke financiële middelen en een grote aanhang. Je⁹³ kon niet gekozen worden als je niet over geld beschikte om stemmen te verkrijgen: niet alleen door ze te kopen, maar ook door algemeen aanvaarde gebruiken als het geven van geschenken, het laten uitvoeren van openbare werken, of het laten opvoeren van voorstellingen, allemaal op kosten van de kandidaten.

Vanaf het begin van de 2e eeuw v. Chr. werd de politieke strijd in Rome steeds complexer, omdat zich enorme vermogens en belangengroepen vormden. Het systeem van beschermelingen nam een grote vlucht. Het was niet langer slechts een middel tussen min of meer gezaghebbende en machtige groepen in de Romeinse samenleving, beperkt tot een klein aantal families en zeer rijke persoonlijkheden, maar

⁹³ Het gebruik van 'je' op deze plek is een voorbeeld van het direct-zijn, dat deel uitmaakt van de Nederlandse cultuur, wat besproken is in het theoretische deel van de scriptie. Deze tactiek wordt, waar mogelijk, in deze tekst toegepast.

breidde zich uit naar grotere groepen mensen en zwaarwegende belangen waardoor nog meer ‘pressiegroepen’ werden gevormd, die een vooraanstaande leidende rol in de samenleving en in de politiek gingen spelen. Daardoor legde de individuele burger in de verhouding met de staat steeds minder gewicht in de schaal, leidende persoonlijkheden en grote dominante groepen traden naar de voorgrond.

De enorme schare aan beschermelingen van de machtigen, de onbezoldigde aard van openbare ambten en het geld dat nodig was om de posities te bemachtigen had als gevolg dat alleen de rijken *magistratus*⁹⁴ konden worden. Het was een voorrecht van een oligarchie van patriciër- en plebejerfamilies⁹⁵ die over veel geld beschikten en veel in grond hadden geïnvesteerd. Als iemand, die niet uit de beperkte groep leidende families van hogere klasse (*nobilitas*) afkomstig was, een dergelijk ambt ging bekleden, was dat heel buitengewoon. De groep grootgrondbezitters, die de heersende klasse en leiders van de Romeinse staat vormde, was geen gesloten aristocratische kaste, maar voerde wel een conservatief beleid om te voorkomen dat er nieuwe leden bij kwamen. Zo probeerden ze de eigen bevoorrechte economische en politieke positie te behouden.

Oorspronkelijk bestond de *nobilitas* uit mensen die de *ius imaginum*⁹⁶ genoten, ofwel zij die in het *atrium*⁹⁷ van hun huis de wasmaskers tentoon konden stellen van hun voorouders die een *magistratus curulis*⁹⁸ hadden bekleed. Veranderingen die zich in deze sfeer voordeden, leidden ertoe dat het concept werd uitgebreid tot allen die afstamden van voorouders die een curulisch ambt hadden bekleed. Tegen het midden van de 2e eeuw v. Chr., en helemaal ten tijde van Tiberius Gracchus, zijn alleen zij *nobilis* die onder de eigen voorouders een consul hebben, een situatie die voortduurt gedurende het tijd van Cicero. Diegene die binnen de familie als eerste macht kreeg door een curulisch ambt te bekleden, werd *homo novus* genoemd. Meestal waren het mensen die rijkdom hadden vergaard, soms waren ze van aanzien, beschermd door een hooggeplaatste familie die beschikte over het toekomstige lot van de nieuwe familie. Feitelijk traden er tijdens de 2^e en de 1^e eeuw v. Chr. weinig *homines novi* toe tot het ambt van consul.

Het contrast tussen de personen die opklommen vanwege hun capaciteiten en een oligarchie die gesteld was op de eigen privileges werd het grootste probleem van de nieuwe politieke situatie. Exemplarisch hiervoor is de spanning tussen Scipio – gesteund door de Iberische legioenen die als eerste als beschermelingen van zijn familie zouden kunnen worden gezien – en de aanhangers van de traditionele republikeinse orde. Zij verleenden namelijk de senaat de bevoegdheid om het bevel (*imperium*) uitsluitend te geven aan een zoals gebruikelijk gekozen magistraat. Mogelijk is het een vervalsing uit de Silla-periode (De Santis), óf uit de tijd van Caesar tegen het risico op een dictatuur (voor Mommsen in 49 en voor Meyer in 44) óf uit de tijd van Augustus (voor Motzo na 22), maar uit de oratie van Tiberius Gracchus tegen Scipio (Livius, 38, 56, 10 e.v.) blijken zeker de risico's van te veel persoonlijke macht, waartegen men zich vanaf toen moest beschermen.⁹⁹ Caesar en Augustus¹⁰⁰ zijn tenslotte consul voor het leven,

⁹⁴ Door het volk gekozen burger die een openbaar bestuursambt bekleedde.

⁹⁵ Plebejers (Latijn: plebeius, afgeleid van plebs: volk, menigte) waren in de Romeinse maatschappij gewone burgers, niet-patriciers, veelal boeren en vaklieden die, in tegenstelling tot de proletariërs (*capite censi*), grond bezaten. Plebejers hadden burgerrechten en werden door het Romeinse recht beschermd.

⁹⁶ Het recht om beeltenissen van de eigen voorouders in het eigen atrium te hebben.

⁹⁷ Centrale grote ruimte in een gebouw/woning, waarop verschillende vertrekken uitkomen.

⁹⁸ Ambten die het recht verleenden om een *sella curulis* (erezetel met kenmerkende kruisvormige poten) te gebruiken, zoals de consul; waarbij men ook gerechtigd was om de *toga praetexta* (met brede purperen zoom) te dragen.

⁹⁹ Deze zijn bevat erg veel toegevoegde informatie, die als in een soort ‘tangconstructie’ tussen de twee delen van de hoofdzin staat. Deze delen heb ik in het Nederlands weer samengevoegd, voorafgegaan door alle andere informatie/zinnen. Een strategie die vaker toegepast kan worden.

¹⁰⁰ Omwille van leesbaarheid in het Nederlands heb ik hier de al eerdergenoemde namen expliciet vermeld, in plaats van ‘ze’ (*essi*).

dictators, voor wie standbeelden werden opgericht op het *Comitium*¹⁰¹, op de *Rostra*¹⁰², in de *Curia*¹⁰³ of in de *cellae* (tempelkamers) van de Tempel van Jupiter, op het Capitool. Deze moesten het beeld van de overwinnaar overbrengen, met alle triomfantelijke ornamenten.

Tijdens het bewind van Scipio lag het gevaar van een monarchistische ontwikkeling van de staat zo op de loer, dat de daaropvolgende reactie van de senaat gerechtvaardigd was, die leidde tot een grotere concentratie van de regeringsmacht bij een oligarchie van families. Van de 200 consuls die elkaar gedurende de eeuw tussen 232 en 133 v. Chr. opvolgden kwamen er 159 uit slechts 26 families en bijna de helft daarvan, 99, uit slechts 10 families: de *gens* Cornelia leverde er 23, Aemilia 11, Fulvia 10, Fabia, Claudia Marcellus en Postumia 9 elk, Sempronia 8, Valeria en Claudia 7 elk, Manlia 6, Servilia 5, Sulpicia, Quintia, Iunia, Atilia, Marcia, Calpurnia, Popilia, Livia, Licinia, Elia 4 elk, Flaminia, Hostilia, Minucia, Cecilia, Aurelia 3 elk. Patriciërfamilies leverden 92 consuls, waarvan er 85 slechts uit 10 gentes afkomstig waren; plebeïsche families leverden 108 consuls, waarvan 74 van 16 gentes afkomstig waren.

Tussen het einde van de tweede Punische oorlog en de verwoesting van Carthago en Korinthe (eind 202-146 v. Chr.), beslissende jaren voor de geschiedenis van Rome, behoorden slechts 16 van de 110 consuls tot families waarvan de namen nooit op de *fasti*¹⁰⁴ waren aangebracht. Slechts 4 van hen waren echte *homines novi*, wiens voorouders geen curilische ambten hadden bekleed: Marcus Porcius Cato, consul in 195, Manius Acilius Glabrio, in 191, Cneus Octavius, in 165 en Gaius Memmius in 146 (Scullard; Broughton; Cassola).

Vanuit bestuurlijk oogpunt oefende de senaat zijn macht uit met het exclusieve recht om over de financiële middelen van de staat te beschikken, want de senaat had het recht om toezicht te houden op het hele bestuursproces, en te beslissen over de bedragen die door de magistraten waren gevraagd. Ook oorlogen konden niet worden begonnen als de senaat niet de nodige middelen verschaftte, en het was de rol van de senaat om met buitenlandse delegaties om te gaan. Ook de delegaties die Rome zelf stuurde werden altijd gekozen en benoemd door senatoren. De samenstelling van de delegaties had ook consequenties voor het maken van beeltenissen van opkomende Romeinse families, en zeker de beelden van de Ptolemeïsche koningen zullen enorme invloed gehad hebben op de vorming van een nieuwe beeldtaal waarmee men zichzelf representeerde.

Aan het begin van de 3e eeuw voor Christus bedienen de portretten van de eerste Ptolemaeërs zich in het algemeen van een eenvoudige en krachtige vormentaal met een diepe zoektocht naar het weergeven van het innerlijk. De invloed van Alexanders innovatieve iconografie lijkt overduidelijk, deze verspreidt zich snel en wordt typologisch vooral gekenmerkt door het kapsel met de karakteristieke *anastolé*¹⁰⁵, ook zichtbaar bij¹⁰⁶ een aantal terracotta votiefhoofden van centraal-Italische makelij. Het portret van Ptolemaeus I – en in mindere mate ook die van zijn twee opvolgers – laat echter toch vernieuwende elementen zien ten opzichte van het Macedonische. Behalve de karakterisering van het gezicht als moedig

¹⁰¹ Politiek centrum van Rome, gelegen op het Forum Romanum.

¹⁰² Spreekgestoelte/podium opgesteld voor de Curia, vanwaaraf de consuls het volk toespraken.

¹⁰³ Ruimte waar de Romeinse senaat vergaderde, op het Forum Romanum in Rome.

¹⁰⁴ Chronologische lijsten van priesters en, in het geval van *Fasti Triumphales*, Romeinse magistraten die geëerd werden door middel van een triomftocht die diende als erkenning van een belangrijke militaire overwinning. De namen werden op marmeren platen gegraveerd, die op hun beurt weer aan bepaalde gebouwen op het Forum Romanum werden bevestigd.

¹⁰⁵ Golvend kapsel met de scheiding in het midden, kenmerkend voor Alexander de Grote.

¹⁰⁶ *In dit geval lijkt het woordje 'in' in het Italiaans te zijn weggevallen 'Appare evidente..., anche in un certo numero...'; waardoor een koppeling van het laatste deel van de zin na de komma ontbrak, deze heb ik in de Nederlandse tekst toegevoegd door het woordje 'bij'.*

leider – een man van actie begiftigd met de kracht en de deugd van een redder, *strategos* en *savior* (Soter) (legeraanvoerder en redder, n.d.t.) – heeft het gezicht iets individueels gekregen, dat eerder onverenigbaar was met de ideale uitbeelding van de deugden die de monarch bezat.

Van Ptolemaeus I zijn twee verschillende portretten in marmer bekend, beide gekenmerkt door grote, overdreven opengesperde bolle ogen. Dit fenomeen komt ook terug op munten en andere objecten waarmee het beeld van de koning werd verspreid en dat ook door zijn opvolgers als onderscheidend goddelijke eigenschap werd gehandhaafd. Dit dubbele beeld van de soeverein is een innovatieve eigenschap van het vroege Ptolemeïsche tijdperk, waarin krachtige portretten in een formele, zeer eenvoudige beeldtaal worden afgewisseld met heftigere en agressievere typeringen van een gedurfdere en complexere opzet. Over de chronologische relatie tussen de twee versies is niets bekend, maar het lijkt aannemelijk dat de typologische ontwikkeling van de portretten van Ptolemaeus I gelijk op ging met die van de eerste portretten van Octavianus Augustus.

De combinatie van natuurlijke trekken en de geïdealiseerde uitdrukking van het personage wordt onmiddellijk een zeer vruchtbare bodem voor de portretkunst van de Romeinen van hogere rang, die op dat moment niet tevreden waren met de tot dan toe door de helleense cultuur ontwikkelde modellen, waarbij individualiteit werd uitgedrukt door middel van typologische schema's. Sommige grotere objecten – zoals sarcofagen van nenfro (vulkanisch gesteente, n.d.t.) en kalksteen van het *obesus*¹⁰⁷ *etruscus*-type – tonen in het portret van de nonchalant op het deksel liggende, mollige overledene iets individueels, gelijk aan diegene die we terugzien bij het portret van de stichter der Ptolemeïsche dynastie.

Onder de privébeeltenissen van sarcofagen en urnen gevonden in grafkamers, of als beelden, bustes en kleihoofden uit votiefdepots¹⁰⁸, afkomstig uit heiligdommen in het Etruskische of Centraal-Italische gebied, bevinden zich veel voorbeelden die te dateren zijn tussen midden 3^e en midden 2^e eeuw v. Chr. De objecten werden gemaakt in series, de vorming van het individuele portret was dus afhankelijk van het ambachtelijke productieproces, dat uitging van het bestaan van archetypen waarvan prototypen worden gemaakt. Deze fungeerden op hun beurt weer als modellen, waarvan series replica's en varianten daarop direct of indirect werden afgeleid. Gezien de enorme hoeveelheid materiaal is de identificatie van de 'hoofden in serieproductie' nog steeds aan de gang; daarom is de studie naar zowel hun indeling qua geografisch begrensde ambachtelijke gebieden als naar de circulatiepatronen van de modellen en de onderlinge contacten tussen de werkplaatsen nog niet afgerond.

Formules, tekens en opzettelijke individualiseringselementen die die in gezichten zijn aangebracht hebben als hoofddoel het typologisch onderscheiden van gezichten. Hierbij valt te denken aan een uitstekende kin, een dubbele kin, een gesloten mond, of (half)open, afhangende mondhoecken, uitstekende of sensueel gebogen lippen, diepe labionasale rimpels of gladde wangen, uitstekende jukbeenderen of perfect ovale gezichten. Maar ook opgezette gezichten of met een nadrukkelijkere botstructuur, grote of goed zichtbare oren, diepliggende ogen, of bolle ogen, overdreven opengesperd. Rimpels aan de buitenkant van het oog, kraaienpoten of plooitjes, grote oogholtes, visgraatvormige wenkbrauwen, neuzen in iedere vorm, min of meer geaccentueerde rimpels onderaan de neus, of juist geen rimpels. Zachte plooiën of echte rimpels

¹⁰⁷ Onder de Romeinen heerste het idee dat de Etrusken een hang hadden naar overdreven luxe, dat zij decadent waren, omdat op Etruskische sarcofagen de overledene vaak corpulent is uitgebeeld.

¹⁰⁸ Archeologische term voor de plaats waar geschenken aan de goden werden opgeslagen om, bijvoorbeeld in of bij tempels, plaats te maken voor nieuwe.

op het voorhoofd, verzorgde en schematische kapsels, bewegend en met lange volle lokken, of als een soort helm. Alles wordt onafhankelijk vermengd binnen een vaststaand repertoire, hoewel soms wel wordt afgeweken van de waarschijnlijke prototypen. Het herhaaldelijk gezamenlijk toepassen van een aantal op bepaalde wijze vastgelegde trekken leidt naar verloop van tijd tot het ontstaan van patronen die, vaak toegepast, tijdens een bepaalde periode ‘mode’ worden. Natuurlijk droegen ook de keuzes van de beschermelingen hieraan bij, vooral die van de hogere rangen, die al vroeg een voorkeur hadden voor het overnemen van aspecten die ideologisch gekleurd waren door de helleense cultuur. Zo gaven zij richting aan smaak en oefenden zij een belangrijke invloed uit op de vaststelling en de verspreiding van typen.

Aan de ontwikkeling van deze nieuwe expressieve taal, die in zwang kwam vanaf de derde eeuw v. Chr. hebben de kunstenaars, die de portretten maakten van de eerste Ptolemeïsche koningen en van personen van senatoriale rang die deel uitmaakten van de delegaties die naar Egypte waren gestuurd, een belangrijke bijdrage geleverd.

Er waren ook standbeelden voor Ptolemaeus I Soter opgericht buiten Egypte. Zo waren er beeltenissen van de Lagiden¹⁰⁹ in Olympia en Athene (Pausanias, I, 6, 8; zie ook IX, 1 e.v.). In Athene stond het beeld van de voorvader, geflankeerd door de andere koningen van de dynastie, vóór de ingang van de *Odeion*¹¹⁰ op de agora¹¹¹. Het gelaat van Soter, evenals dat van Ptolemaeus IV Philopator, is een meesterwerk van de portretkunst, dat door zijn grote expressiviteit de eigen periode en de daaropvolgende niet minder heeft beïnvloed dan de even beroemde portretten van Menander en Demosthenes. De invloed van het Ptolemeïsche portret op de portretkunst van de Romeinen uit de 3de eeuw v. Chr. deed zich gelden via de Griekse reizende kunstenaars, van wie sommigen zeker vanuit Alexandrië Rome bereikten, maar ook vanuit Taranto en de andere Griekse steden in Zuid-Italië. De verrassende gelijkenis tussen het hoofd van het personage bekend als de ‘Dichter’, liggend op de sarcofaag in de Vaticaanse Musea, en de beeltenis van de Lagide op de munten gevonden in La Rocca is zo treffend, dat er directe beïnvloeding kan worden verondersteld door de ambachtslieden die werkzaam waren aan het Alexandrijnse hof.

Deze connectie had in het Italisch gebied waarschijnlijk de introductie tot gevolg van de trend waarbij gezichten werden voorzien van een sterk benadrukte innerlijke expressiviteit, die tot stand komt door de vlezigheid van de gezichten en de omvang van de haardos. Dit is terug te zien bij een flink aantal verwante portretten van personen die liggen op de deksels van enkele gesloten of Volterraanse sarcofagen. Mogelijk kwamen er ook Alexandrijnse kunstenaars naar Rome vanuit Syracuse, alwaar het marmeren privéportret van een rijke Siciliaanse persoon wordt bewaard, uitgebeeld met die verfijnde gevoeligheid die eigen is aan de Ptolemeïsche portretkunst.

De gelijkenis tussen enkele typologisch gekarakteriseerde grafportretten, afkomstig uit één en hetzelfde familiegraf, vormt nog geen individuele levensechte accentuering. Hij doet eerder denken aan de homogeniteit van de eerste Ptolemeïsche portretten, bedoeld om die dynastieke stabiliteit aan te duiden die ook tot uiting kwam door herhaald gebruik van dezelfde naam – ‘Ptolemaeus’ – voor alle koningen. Duidelijke voorbeelden zijn de gezichten van Velthur en dat van de beroemde ‘Obesus’ (‘dikkerd’) van

¹⁰⁹ De dynastie van Ptolemaeus I is de laatste faraonische dynastie. Leden daarvan worden ook weleens de ‘Lagiden’ genoemd, naar de naam van Ptolemaeus’ vader, Lagos.

¹¹⁰ Gebouw voor zang en muziekvoorstellingen, - wedstrijden en voordrachten. Meestal halfroond en overdekt.

¹¹¹ Marktplaats, plein, vergaderplaats, in het Oude Griekenland.

de Partunus-familie uit Tarquinia, waarvan de tweede, met een heroïscher uiterlijk, invloeden van Ptolemeïsche elementen verraadt. De homogeniteit van de gezichten die het bij sommige hoofden moeilijk maakt ze te identificeren, zoals bij Philadelphus of bij Euergetes, drukt een geïdealiseerde koninklijke stijl uit, die goddelijke eigenschappen suggereert. Toch is er verschil met godenbeelden vanwege de innerlijke expressiviteit, die bij de Ptolemaeërs nooit lijden uitdrukt, maar de aandacht van de soevereinen voor hun onderdanen, ofwel de koninklijke deugd van de filantropie.

Het geïdealiseerde beeld van de Ptolemeïsche koningen uit deze periode wordt hoofdzakelijk gekenmerkt door een mollig en rond gezicht, soms perfect elliptisch, met wijd opengesperde ogen. De opbouw van de gezichten en de stilering van het haar, golvend gemodelleerd, zijn vergelijkbaar met die van het bronzen hoofd van een jongeling bewaard in Florence, traditioneel gedateerd in de 3e eeuw voor Christus. Het lijkt erop dat er aan een klassiek opgebouwd gezicht – licht naar rechts gebogen en met wijd opengesperde ogen, afkomstig van de geïdealiseerde portretten van de twee Ptolemaeërs – wat iconografische elementen zijn toegevoegd die de persoon als individueel Romeins karakteriseren. Het gezicht heeft dikke aarvormige wenkbrauwen, van oudsher gezien als Romeins; een brede, wilskrachtige mond die gemarkeerd is door een diepe lineaire kloof die de lippen scheidt – de bovenlip het prominentst – iets dat alleen van onderaf gezien duidelijk zichtbaar is. Deze trekken contrasteren met de geordende haardracht, waarbij parallelle lokken, strak tegen het hoofd, eindigen in punten, vergelijkbaar met het kolossale Parijse portret van Ptolemaeus II.

Het door de senaat aan de jonge Marcus Aemilius Lepidus opgedragen standbeeld op het Capitool, genoemd in literaire bronnen (Valerius Maximus, III, 1, 1: “[...] cuius tam memorabilis operis index east in Capitolio statue bullata et incincta praetexta senatus consulto posita”)¹¹², is bekend door de beeltenis op de achterkant van een munt die vele jaren later is geslagen door zijn gelijknamige afstammeling, *tresvir monetalis* (muntmeester, n.d.t.) in 65 of 61 v.Chr. Hij werd later lid van het tweede triumviraat, samen met Marcus Antonius en Octavianus. Door hem weten we dat het beeld op een pilaar stond en dat Marcus Lepidus¹¹³ op een galopperend paard zat, gekleed in *praetexta*¹¹⁴. Daarmee werd een moment van de oorlog herdacht waarbij hij – volgens de legende – op vijftienjarige leeftijd de vijand doodde en de bevolking redde (RRC, nr. 425/1, plaat 51, nr. 17, met de inscriptie: “M(arcus) LEPIDUS AN(norum) XV PR(aetextatus) H(ostem) O(ccidit) C(ivem) S(ervavit)”¹¹⁵. Op de voorzijde van de munt¹¹⁶ was het hoofd van de godin Roma afgebeeld. De achterzijde van een andere munt, uitgegeven door dezelfde muntmeester, toont Lepidus in Romeinse kledij, terwijl hij een kroon op het hoofd van Ptolemaeus V zet. Deze laatste heeft een scepter vast en is op zijn Grieks gekleed. Met deze muntzijde werden de gunsten van de voorouder, als beschermer van de Egyptische koning, onderstreept (RRC, nr. 419/2, tabel LI, nr. 9, met de inscriptie: “M(arcus) LEPIDUS TUTOR REG(is) S(enatus) C(onsultum) PONTIF(ex) MAX(imus)”¹¹⁷. Op de voorzijde wordt het hoofd met de muurkroon van de stad Alexandrië weergegeven.) Het gezicht van het personage heeft zeer waarschijnlijk trekjes van de portretten van

¹¹² “[...] hiervan getuigt een standbeeld op het Capitool, dat een *bullā* (amulet) om de hals heeft en de *toga praetexta* draagt, die hem bij senaatsbesluit was toegekend”.

¹¹³ *Toevoeging van ‘Marcus Lepidus’ om leesbaarheid/begrijpelijkheid te vergroten.*

¹¹⁴ Romeinse toga met een purperen boord, alleen gedragen door magistraten die een curulisch ambt uitoefenden, door de belangrijkste priesters en, bij formele aangelegenheden, door vrije jongens van 15 tot en met 17 jaar.

¹¹⁵ “Marcus Lepidus, 15-jarig adolescent, redde een burger van de vijand.”

¹¹⁶ *Ik heb hier ‘van de munt’ toegevoegd, aangezien door de hoeveelheid informatie niet meer duidelijk zou kunnen zijn over welke ‘voorzijde’ het nu eigenlijk gaat.*

¹¹⁷ “Marcus Lepidus, beschermer van de koning, met instemming van de senaat tot Pontifex Maximus benoemd”.

Ptolemeïsche koningen, net als het bronzen hoofd in het archeologisch museum te Florence dat, vanwege de onzekere herkomst, anoniem blijft.

De invloed van de manier waarop portretten iets individueels werd meegegeven, in gebieden waar de eigen heldendaden inmiddels flink werden bezongen, blijkt enkele jaren later duidelijk uit de beeltenis van de winnaar van (de slag bij)¹¹⁸ Cynoscephalae, Titus Quinctius Flamininus. De in Griekenland geslagen gouden staters¹¹⁹ met zijn portret hebben ons de oudste met zekerheid dateerbare Romeinse portretten overgeleverd.

De homogenisering van de portretkunst die te zien is tijdens de regeerperiodes van Ptolemaeus II en Ptolemaeus III wordt een belangrijk aspect van de dynastieke ideologie van Augustus, die nog twee andere ongewone aspecten van de zelfrepresentatie van de Ptolemeïsche koningen overneemt. Zo is er de voorkeur voor het afbeelden van koninginnen, dat regelmatig voorkomt bij munten en in beeldhouwkunst ter ere van het koninklijk paar, en de aandacht voor de kinderen van de dynastie.

De stabiele macht en de dynastieke continuïteit die door de Ptolemeïsche koninklijke familie verkregen waren (al dan niet met positieve resultaten), door de troon van de huidige heerser te associëren met opvolger, en de introductie van het huwelijk met bloedverwanten, vormden waarschijnlijk een referentiemodel, eerst voor Julius Caesar en later voor Augustus. De opvatting van de Ptolemaeërs over de dynastiek heeft mede geleid tot de creatie van postume portretten die werden ingevoegd in familiegroepen, die later op grote schaal werden gebruikt (en soms misbruikt) bij de legitimatie van de opvolging.



11 Florence, archeologisch museum, hoofd van een jonge man (Marcus Aemilius Lepidus?), 3e eeuw v. Chr., brons.

De portretten van Ptolemaeus VI en Ptolemaeus VIII beelden de vorst uit met een uitgesproken realisme, in vloeiende stijl; ook opvallende fysieke gebreken komen heel duidelijk naar voren, zoals de kaakafwijking bij de een en de zwaarlijvigheid bij de ander. Zelfs een kolossaal hoofd, gevonden op Kos, door Smith en Dontas geïdentificeerd als zijnde Ptolemaeus Physcon, laat duidelijk de nieuwe werkwijze zien; een nieuwe balans tussen typologische expressiviteit en lichamelijke kenmerken¹²⁰, waaruit nieuwe mogelijkheden voor individuele karakterisering naar voren komen. De realistische eigenschappen van het hoofd, zoals het vierkante en bijna opgezwollen gezicht, de uitstekende kin, de hoge en prominente jukbeenderen, de kleine, ingevallen ogen in brede, diepe oogkassen, beïnvloeden niet het beeld van kracht en strengheid van de persoon, die leeftijdsloos lijkt.

Veel Romeinse portretten uit het midden van de 2e eeuw v. Chr. tot het tijdperk van Silla werden beïnvloed door de Griekse realistische stijl, die werd meegevoerd door kunstenaars die na de definitieve nederlaag van Macedonië naar Rome kwamen. De iconische hoofden en standbeelden die op het eiland Delos gevonden

¹¹⁸ Ik heb de Latijnse benaming opgezocht, en 'de slag bij' toegevoegd. Meer context leidt tot meer zekerheid bij het vertalen.

¹¹⁹ Gewichtseenheid die sinds de uitvinding van muntgeld in het derde kwart van de 7e eeuw v. Chr., waarschijnlijk in Lydië, werd gebruikt voor het maken van munten van elektrum, een in de natuur voorkomende goud-zilver-koperlegering.

¹²⁰ Hier het woord 'connotatief' gebruiken leek mij niet erg verhelderend, vandaar 'kenmerken', gezien het daar in de vorige zinnen ook over gaat: het evenwicht tussen de expressie van een beeldtype en de fysieke eigenheid van de persoon die wordt afgebeeld.

zijn getuigen van een portretkunststroming met klassieke trekken, waartoe enkele beeltenissen van Italische personen behoren waarvan duidelijk is dat zij handeldreven en langdurige contacten hadden met de Griekse wereld. Voorbeelden hiervan zijn enkele in Italië gevonden hoofden, zoals de zogenaamde ‘Orator’, en enkele hoofden gevonden in Arezzo en andere stedelijke gebieden. Op deze stroming bouwt het specifieke fenomeen voort dat zijn oorsprong heeft in Klein-Azië en die emoties benadrukt (“pathossteigerung”). Naast deze stijl is er nog een andere, die een bondig en lineair realisme uitdrukt, gebaseerd op contourlijnen en op enkele essentiële kenmerken van het gezicht, waardoor de link met de Ptolemeïsche portretkunst duidelijk naar voren komt.

Om te begrijpen via welke kanalen deze stijl de Romeinse kunst heeft beïnvloed, moeten de directe relaties tussen het Ptolemeïsche Egypte en Rome niet worden onderschat. Vooral vanwege de aanwezigheid in de stad, zo nu en dan, van Ptolemaeus VI en Ptolemaeus VIII, gedurende een heel decennium beginnend vanaf 164/3. Dit nog los van de anekdote van het huwelijksvoorstel dat in 154 zou zijn gedaan door Ptolemaeus Physcon en dat zou zijn afgeslagen door Cornelia, moeder van de Gracchi (Plutarchus, *Leven van Tiberius Gracchus*, 1, 3) Zelfs het in Fiesole gevonden bronzen beeld van een volwassen man dat zich in het Louvre bevindt, en dat wordt beschouwd als een van de beste voorbeelden van de Midden-Italische stijl en gedateerd is tussen de 3e en 2e eeuw v. Chr., heeft zoveel gemeen met de portretten van de Ptolemeïsche koningen, dat er wel beïnvloeding moet hebben plaatsgevonden door Grieks-Alexandrijnse ambachtslieden. Het Romeins realisme dient niet per om alles zo realistisch mogelijk vast te leggen; maar onderstreept trekken en lichamelijke kenmerken die verwijzen naar leeftijd, of de civiele, politieke of militaire verantwoordelijkheden van de persoon die – in visuele kenmerken vastgelegd middels een lang proces van selectie, uitwerking en verfijning – een sterk individualiserend effect hadden.

Het veelvuldige contact tussen Rome en Egypte en de regelmatige aanwezigheid in de Urbs van de laatste Ptolemeïsche koningen moeten een stempel hebben gedrukt op de receptie van vormen en portretformules, en op de verspreiding van die realistische, droge stijl, die werd gekenmerkt door kort haar en strenge gezichten, die typerend is voor de laat-republikeinse portretstroming. Hoofden als de zogenoemde Cnaeus Octavius (V. Poulsen) of Marcus Aemilius Lepidus, de triumvir (G. Grimm), die is vastgelegd door middel van drie exemplaren die bewaard worden in Rome, Kopenhagen en Monaco, of hoofden als de pseudo-Cicero van Kopenhagen (geïdentificeerd door V. Poulsen als Titus Pomponius Atticus en door Balty met Varro) weerspiegelen de soberheid van de Ptolemeïsche portrettraditie.

De Romeinse receptie van de helleense iconografische typen verschilde per sociaal niveau. Terwijl bij de meest prominente personages in de Italiaanse steden en de homines novi van Rome heldhaftige naakte beeltenissen steeds meer in trek raakten, heersten er in de hogere regionen van de aristocratie gematigder stijlen en meer klassieke trends. Na de aanvankelijke selectieve overname van helleense formules door een select deel van de aristocratie, ging zij later over tot een gedeeltelijke en toenemende afwijzing ervan, met de duidelijke bedoeling om de senatoriale tradities en de privileges van de eigen kaste te behouden als tegenwicht tegen de gretige innovaties door de nieuwe elite.

De karakterisering waarbij het (emotieve) innerlijk zich weerspiegelt in het uiterlijk¹²¹ nam steeds verder af, wat kenmerkend is voor de hoofdstroming in de Romeinse portretkunst van de tweede eeuw voor Christus. De afname heeft, volgens Giuliani, te maken met een spontane reactie van de Romeinse

¹²¹ De term *pathognomonisch* leek mij geen algemeen bekende term, ik heb deze om die reden vervangen door een uitleg in de lopende tekst.

heersende klasse op het overnemen van die karakterisering door de lagere regionen van de Romeinse bevolking. Deze afname is niet alleen waarneembaar bij de portretten in Rome en Italië, maar ook in Griekenland, op Delos en in Athene. De werkplaatsen die in Alexandrië voor de Ptolemeïsche koningen en voor het Egyptische hof produceerden, lijken in de loop van de tijd een grote samenhang en continuïteit in stijl te hebben behouden. Deze zouden dus voor een groot deel kunnen hebben bijgedragen aan stijlkeuzes en de realistische individualiseringsformules die het Romeinse portret uit de laatste decennia van de republiek kenmerken.

Vertaling 2

De grootsheid¹²² van de goden als theatrale verschijning

Eugenio La Rocca

De kolossale cultusbeelden

Als je¹²³ de serie hoofden of delen van kolossale cultusbeelden uit de helleense¹²⁴ periode naast elkaar ziet staan, krijg je als eerste de indruk van saaie eentonigheid. De emotioneloze, gladde gezichten, soms met pruilende lippen, dan weer met grote wijd opengesperde ogen die in de leegte staren en de toeschouwer volledig negeren, lijken allemaal op elkaar. Ze tonen emoties noch gevoelens, en als je goed kijkt hebben ze nogal iets weg van de porseleinen hoofden van oude poppen. Zelfs als ze zijn gemaakt volgens een opzet die passie, gevoel of spanning moet overbrengen, schrikken de levensloosheid van de oppervlakken en het idee achter het ontwerp je toch af. Je kunt terecht stellen dat een van de belangrijkste hiaten in onze kennis van de cultuur van de klassieke wereld gevormd wordt door het feit dat we niet begrijpen waarom de cultusbeelden, de zichtbare projectie van hoe de Grieken hun goden zagen, op ons zo'n emotionele onverschilligheid overbrengen. Op zich maakt onze reactie niet zoveel uit, het is eerder de reactie van de toeschouwers uit die tijd, van de gelovigen die de heiligdommen en cultusplaatsen bevolkten, die moet worden begrepen en geïnterpreteerd. Alleen door hun ogen kunnen we¹²⁵ de verloren essentie van deze beelden proberen te begrijpen.

Feitelijk zien we slechts de schamele overblijfselen van een scenografisch geheel dat soms heel imponerend was. De bewaard gebleven hoofden maakten deel uit van grote beelden, doorgaans meer dan levensgroot. Ze konden zes of acht meter hoog zijn, de twee belangrijkste werken van Phidias daargelaten: de Athena *Parthenos* en de Zeus van Olympios waren rond de 12,5 meter hoog, inclusief hun basementen. Een enkele keer werden cultusbeelden gemaakt van goud en ivoor, met de toevoeging van decoraties in glaspasta en harde kostbare stenen. Dit is het geval bij de genoemde beelden van Phidias, maar ook de Capitolijnse Jupiter in de tempel aan hem gewijd door Quintus Lutatius Catulus in 69 v. Chr. Veel andere beelden werden gemaakt volgens de akroliet-techniek: het hoofd en de ledematen werden in marmer uitgevoerd, de rest van het lichaam bestond uit een houten frame, dat bedekt was met kostbare stoffen of metaalbeplating, of bewerkte dunne marmeren beplating. In andere gevallen werd de zogenaamde *piecing*-techniek toegepast: de beelden bestonden uit losse delen marmer, die aan elkaar werden gezet met houten of metalen pinnen.

Het concept van een cultusbeeld – de meest voorkomende Griekse term is *agalma* – is niet eenduidig. Een kolossaal beeld in een tempel hoefde niet noodzakelijkerwijs een cultusbeeld te zijn: de Athena *Parthenos* en de Zeus van Olympia, hoewel kostbare geschenken aan de goden in goud en ivoor, waren

¹²² Wellicht had 'majesteitelijkheid' hier ook gekund, echter, de rode draad van het verhaal heeft juist betrekking op de grootte van de beelden, daarom 'groots', wat wellicht ook iets 'majesteitelijks' suggereert.

¹²³ Het gebruik van 'je' op deze plek is een voorbeeld van het direct-zijn, dat deel uitmaakt van de Nederlandse cultuur, wat besproken is in het theoretische deel van de scriptie. Deze tactiek wordt, waar naar mijn idee toepasselijk, in deze tekst toegepast.

¹²⁴ Periode in de Griekse historie vanaf de dood van Alexander de Grote (323 v. Chr.) tot aan de slag bij Azio (het tegenwoordige Artta), waarin Rome heerser werd van Egypte (31 v. Chr.). In deze periode verspreidde de Griekse cultuur zich in het Nabije-Oosten (Zuidwest-Azië) en het Midden-Oosten, van Macedonië tot aan India, van de Zwarte Zee en de Donau tot aan Nubië.

¹²⁵ In dit geval heb ik juist gekozen om de wij-vorm uit het origineel over te nemen, waardoor de lezer bij het verhaal betrokken wordt: de auteur 'neemt de lezer mee' in zijn verhaal. Een effect dat niet zou zijn overgekomen door het gebruik van 'je'.



1 Standbeeld van Apollo te Daphne op een zilveren tetradrachme van Antiochus IV, 166 v. Chr.

het niet. Het goud dat werd gebruikt om de *Parthenos* uit te voeren woog 44 talenten, wat overeenkomt met 1137 kg; genoeg om 10.000 vakmensen voor een heel jaar te kunnen betalen, exclusief feestdagen. Voor de Atheense magistraten was het in feite een elegante en slimme manier om de publieke middelen op te potten. Onder het mom van goddelijke bescherming – het goud zelf werd tenslotte omgevormd tot een beeltenis van de goden – probeerde de staat de schatkist te behoeden voor diefstal, beroving en plunderingen. Met wisselend resultaat: het is bekend dat beide chryselefantien¹²⁶ beelden de hebzucht van tirannen, avonturiers en dieven opwekten.



2 Standbeeld van de Zeus Sosipolis op een bronzen munt uit Magnesia aan de Meander uit de tijd van Severus Alexander.

In sommige gevallen bleef naast het kolossale beeld ook het archaische houten cultusbeeld – in het Grieks *xoanon* – staan. Onduidelijk is of het kolossale beeld voor de cultus van dezelfde ‘rang’ was.

In het Archaische tijdperk waren de cultusbeelden, in tegenstelling tot de votiefbeelden¹²⁷ die net buiten de heiligdommen werden geplaatst, meestal niet zo groot. Dat kon ook niet anders, want ze moesten vervoerd kunnen worden, bijvoorbeeld gedurende processies; ze werden ontkleed, gewassen en gekleed tijdens bepaalde ceremonies. De tempels daarentegen waren groot, omdat ze zelf een votiefgeschenk aan de goden waren. De cultusbeelden binnen de tempels waren verhoudingsgewijs niet van dezelfde grootte.



3 Standbeeld van Zeus van Aigeira op een bronzen munt uit Aigeira uit het Severiaanse tijdperk.

Pas in het klassieke tijdperk werden de cultusbeelden¹²⁸ over het algemeen hoger. De Athena en de Hephaistos in de *Hephaisteion* van Athene waren bijvoorbeeld 2,5 meter hoog. De beroemde Nemesis van Rhamnous, een meesterwerk van Agorakritos, leerling van Phidias, was 3,5 meter hoog. De twee reuzen van de hand van Phidias waren echter een uitzondering; men was door hun gigantische afmetingen met stomheid geslagen omdat men gewend was aan een evenwichtiger relatie tussen de grootte van de *cella*¹²⁹ en de cultusbeelden. Om deze reden werd de onrechtvaardige kritiek geuit dat, als Zeus van zijn troon zou zijn opgestaan, hij het dak van de cel met zijn hoofd zou hebben doorboord.



4 Standbeeld van Athena Poliās op een Pergameense gouden stater uit de tijd van Philetaerus, ongeveer 334-323 v. Chr.

In de helleense periode werd het theatrale aspect van de cultusbeelden verder versterkt. Niet zozeer door een toename in hun afmetingen (pas in de Romeinse tijd waren er cultusbeelden hoger dan de *Parthenos* en de Zeus te Olympia) of door meer nadruk op hun gebaren en houdingen, maar door een meer duidelijkere relatie tussen hun hoogte en de ruimte waarin ze stonden. Het merendeel was tussen anderhalf en tweemaal levensgroot. Daarentegen zijn er bijna geen sporen gevonden van latere beelden die kleiner zijn dan levensgroot en die gemaakt zijn van hout en kostbare

¹²⁶ Oudgrieks: χρυσός, chrusos, ‘goud’ en ἐλεφάντινος, elephantinos, ‘ivoren’. De beeldhouwtechniek waarbij goud en ivoor gebruikt werden bij het maken van monumentale cultusbeelden.

¹²⁷ Votief: offer of schenking uit dankbaarheid of devotie, vrome toewijding.

¹²⁸ Dit is een typisch voorbeeld van de verschillen in taal: in het Italiaans staat er ‘essi’, in dit geval een ander woord voor de cultusbeelden. Ik heb hier als vertaler naar het Nederlands toch de neiging om het woord ‘cultusbeelden’ te berhalen, wat ik ook gedaan heb, mede omdat er sprake is van een nieuwe alinea en er zo geen onduidelijkheid kan ontstaan.

¹²⁹ Meervoud: *cellae*. Romeins equivalent van de Griekse *naòs*, het heilige der heiligen in een tempel, de centrale ommuurde ruimte.

stoffen: een teken dat de archaische beelden in de bekende gevallen nog steeds werden gebruikt. De echt kolossale werken zijn, voor zover bekend, niet talrijk; daaronder bevinden zich de Athena in Priëne, van zes meter hoog, en de groep van Apollo, Artemis en Leto in Clarus, van ongeveer acht meter hoog. De Asklepios in Pheneos en de zogenoemde Zeus in Aigeira (als het inderdaad om de Zeus door Eukleides gaat) (cat. n. I.23) zijn driemaal levensgroot. Van de Lycosura-groep, een werk door Damophon van Messene, waren Artemis en Anytos (cat. n. I.15) tweemaal levensgroot, terwijl Despoina en Demeter twee en een half keer levensgroot waren. Over sommige van de beelden was natuurlijk maar weinig bekend: over de Apollo uit Daphne bij Antiochië, weergegeven als een citaredo¹³⁰ met een lange chiton¹³¹ en twee prachtige aquamarijnen in de oogholtes, zei men bijvoorbeeld dat hij zo groot was als de Zeus van Olympios (fig. 1). Het beeld wordt soms toegeschreven aan Bryaxis, de beeldhouwer die actief was in het Mausoleum van Halicarnassus en ook het cultusbeeld van Serapis in Alexandrië maakte.

Veel iconografische elementen van de nieuwe beelden uit de cultus van de helleense tijd zijn consequent gebaseerd op het rijke repertoire uit de klassieke periode, beginnend bij de standbeelden van Phidias, maar vaak, zoals nog zal blijken, met een voorkeur voor latere werken uit de vierde eeuw v. Chr. en later. Zoals Hans Peter Laubscher al had opgemerkt, gaat het om een ‘cultureel classicisme’, dat in het geval van de cultusbeelden van de belangrijkste goden neeg naar ontwerpen die waren ontleend aan de figuratieve cultuur van de klassieke tijd, en ruimte liet voor grotere vrijheid in het geval van goden zonder een sterke iconografische traditie.

Asklepios werd daarom altijd bescheiden afgebeeld – een mantel rond het lichaam en leunend op een stok – om zijn zorg te benadrukken voor de mensen op wie hij zelf lijkt, het beeld van de ‘goede burger’ in het Athene van de 4e eeuw in Athene v. Chr. Niemand durfde echter het uiterlijk van Zeus of Athena aan te passen, waarmee zou worden afgeweken van de beproefde klassieke modellen (en, in het geval van Athena, soms van archaische modellen). Het prestige van de kunst van Phidias, dat tegen het einde van het helleense tijdperk mythische vormen begon aan te nemen, had de Athena *Parthenos* en de Olympische Zeus het toonbeeld gemaakt van de manier waarop de goddelijke *maiestas*¹³² en *ethos*¹³³ zou moeten worden vormgegeven, een model dat iedereen wilde evenaren. Er werd gezegd dat Phidias met ‘zijn’ Zeus iets aan de traditionele religie had toegevoegd (Quintilianus, *Opleiding tot redenaar*, 10, 10, 9). De *Parthenos* heeft als voorbeeld gediend voor de Athena *Poliàs* te Priene, die daarvan een gehalveerde replica lijkt te zijn. Van de Olympische Zeus zijn de Zeus *Sosipolis* in Magnesia aan de Meander (fig. 2) en de Zeus van Eukleides in Aigeira (fig. 3; cat. n. I.23) afgeleid, die beide kunnen worden gereconstrueerd op basis van de beeltenissen op lokaal geslagen munten uit de Romeinse tijd.

Gezien de overgeleverde werken valt desondanks op, dat het ‘evenaren’ nooit leidt tot een slaafse imitatie en dat de helleense voorkeur voor vormen van intensere expressiviteit toch steeds de kop opsteekt, ook in het werk van klassiek georiënteerde kunstenaars.

Deze bewondering voor het klassiek figuratieve bestond naast een soort herstel van de grote archaische traditie op basis van het wijdverbreide idee, zowel in meer als in minder gecultiveerde kringen, dat de archaische beelden waardiger waren om te worden vereerd. Aeschylus had al verklaard dat de oude

¹³⁰ Klassieke Griekse zanger (*oidos*), die zichzelf begeleidde op een snaarinstrument.

¹³¹ Oudgrieks kledingstuk. Meestal van linnen of van wol, later ook van katoen en soms zijde.

¹³² Nobele, ernstige grootsheid, autoriteit.

¹³³ Het moreel, de strijd lust, de moed.

*agalmata*¹³⁴, hoewel eenvoudig gemaakt, als goddelijk moesten worden beschouwd, terwijl de nieuwe, uitvoeriger gemaakte beelden, hoewel wel bewonderd vanwege hun schoonheid, een ‘lager’ idee van de god inhielden (Porphyrius, *Over de ontbouding van dierlijk voedsel*, 2, 18 e). Het is een cliché, en het is eigen aan religieus conservatisme om aan de oudste, sinds eeuwen aanbeden voorwerpen meer religieuze waarde te hechten. Dit belette de Grieken echter niet om zich in de loop van de tijd van die modellen te bevrijden en steeds natuurgetrouwere beelden te maken van goden, soms ingrijpend op het niet iconische cultusobject, in een poging het een menselijk uiterlijk te geven.



5 Londen, British Museum, Apollo uit Cyrene.

Ook in dit geval werden de archaische modellen niet getrouw nagemaakt, maar geherinterpreteerd vanuit een nieuwe optiek, die een grote vlucht nam in de eindtijd van de republiek en in de eerste fasen van het keizerrijk. Een van de belangrijkste voorbeelden vormt het beeld van Athena Poliàs, in de gelijknamige tempel in Pergamon, gemaakt in navolging van een archaische, strijdende Athena (*promachos*), maar met een andere inslag: een elegant maniërisme dat met de volwassen archaische kunst niets van doen had (fig. 4). Het is waarschijnlijk dat de stad Pergamon met dit beeld zijn band met Athene wilde onderstrepen, hét symbool bij uitstek van de grote helleense beschaving, de plaats waar de kunsten volgens unaniem oordeel het hoogste niveau hadden bereikt. De archaische component wil vooral herinneren aan de oudste religieuze traditie: een religie die nog niet door nieuwe tijden is aangetast; deze is een uitdrukking van authentieke morele waarden.

Bepaalde goden – die van de feesten en de volksvieringen waarbij sommige weelderige processies erg belangrijk waren – onthulden via hun vormen en hun kleding, volgens de mode van die tijd, hun wereld die bestond uit pracht, praal en weelde, volgens formules die inmiddels weinig meer te maken hadden met de echte klassieke traditie. Vooral Apollo en Dionysos boden hun gelovigen de illusie van tijdelijk geluk, door middel van speciale officiële feestdagen. Deze werden vrijgevig georganiseerd door machthebbers of burgers die over aanzienlijke economische middelen beschikten, waarbij het iedereen vergund was om boven de eigen stand te leven en zich zo te laten zien. Apollo en Dionysos¹³⁵ werden samen met Aphrodite de goden van de *tryphe*, de verheerlijking van luxe, waarbij iconografische schema’s werden ingezet waarin vrouwelijke elementen werden benadrukt. Ze kregen weelderige kapsels, vergelijkbaar met dat van Aphrodite, een vol en vlezig gezicht, een dubbele kin, mollige lichamen, een lome en sensuele blik. Apollo wordt vaak weergegeven in het lange, vrouwelijke citaredo-gewaad (in het geval van de Apollo uit Daphne: fig. 1) of, net als Dionysos, losjes tegen een pilaar leunend terwijl een prachtige draperie langs zijn benen naar beneden valt en zijn geslachtsdelen argeloos onbedekt laat (fig. 5).

Deze levenswijze, die in de context van democratische *poleis*¹³⁶ als verwerpelijk werd beschouwd en werd bekritiseerd, was in deze periode juist een positief model geworden, waarmee de heersers en de élite de macht behielden. In de hogere sociale klassen werd de *tryphe* niet gehekeld, omdat deze de mensen dichter bij het inmiddels nieuwgevormde beeld van de goden leek te brengen, dat bestond uit nadrukkelijke

¹³⁴ Beelden/beeldjes van goden met beweegbare ledematen.

¹³⁵ *Ik heb hier, na alle informatie uit de vorige zin, de namen van de goden expliciet vermeld, in plaats van ze ('essi') te gebruiken, zodat duidelijk is dat het nog over hen gaat.*

¹³⁶ Oude Griekse stadsstaten.

gebaren en overdadige verschijningen. De grote architect Dinocrates, die door Alexander de Grote wilde worden ontvangen, bood uitkomst, vertelt Vitruvius (Vitruvius, 2, *Inleiding* 1-2). Hij was knap, groot en had een nobele houding. Hij kleedde zich uit, zalfde zich met olie, kroonde zich met een populierentwijn, bedekte zijn linkerschouder met een leeuwenvel en greep met zijn rechterhand een knots. Zo, vermomd als Heracles, meldde hij zich bij Alexander, die in het gerechtsgebouw was om recht te spreken en die hem, omdat hij een goddelijke verschijning leek, meteen bij zich riep. Deze anekdote is belangrijk: tegenwoordig zou een man gekleed als god zich grote hilariteit op de hals halen, of worden afgevoerd als verdacht persoon; destijds kon hij de aandacht trekken van de machtigste man op aarde.

Romeinse goden van terracotta

Toen de Romeinen uit de laat-Republikeinse periode naar de Griekse cultusbeelden keken, zagen zij niets vreemds: de beelden waren hun volkomen vertrouwd. Dit wordt bevestigd door een gebeurtenis uit het leven van Aemilius Paulus, gedurende de maanden onmiddellijk volgend op de overwinning bij *Pydna* (169 v. Chr.), op de Macedonische koning Perseus. Aangekomen in Olympia, bewonderde hij bewogen de Zeus van Phidias en had de indruk dat de god zelf aanwezig was: “Iovem velut praesentem intuens motus animo est”. Daarom beval hij een rijker offer dan gewoonlijk, “niet anders dan wanneer er op het Capitool geofferd wordt” (Livius, 45, 27 e.v.). Gezien het feit dat er in de archaische tempel van Jupiter op het Capitool nog het terracotta cultusbeeld stond van de kunstenaar Vulca uit Veii, dat volgens de huidige opinie gemaakt is in de eerste helft van de 6e eeuw voor Christus, moet er worden toegegeven dat Aemilius Paulus, met zijn spontane bewondering voor het beeld van Phidias en de onmiddellijke identificatie van Zeus met Jupiter, op duidelijke wijze de opstelling weerspiegelt van de Romeinse aristocratie wat betreft Griekse kunst en religie, in de decennia na de tweede Punische oorlog. In die tijd was voor een aanzienlijk deel van de Romeinse samenleving de identificatie van de Romeinse goden met de Griekse goden totaal vanzelfsprekend. Het was geen simpele identificatie op basis van namen, maar een cultureel complexe, veelzijdige assimilatie binnen bepaalde grenzen, gebaseerd op de structuur van de Romeinse religie en het rituele systeem, die beide nooit verdwenen. Daaruit vloeide een vermenging van de twee mythologieën voort of, preciezer, een definitieve reconstructie van de Romeinse mythologie als ondergrond, volgens de schema’s van de Griekse mythologie. Mars/Ares, Hercules/Heracles, Venus/Aphrodite, Aeneas en de vele andere helden die in Italië waren aangeland, hadden niet alleen een Griekse iconografische façade; bij het vertellen van hun verhalen – hun mythen – werden hun Griekse en Romeinse aspecten (bijna) totaal samengevoegd.



6 Rome, Museum di Villa Giulia, terracotta torso van Hercules (?), afkomstig uit het heiligdom van Portonaccio in Veio.

Hoewel de functies van de goden een andere herkomst hadden en de assimilatie niet leidde tot een duidelijk omlinnende identiteit, hadden de Romeinse goden sinds de koningstijd een (gedeeltelijk) Grieks uiterlijk aangenomen, zij werden ook als Grieks gezien. Hoewel de mensen soms wel zaken door elkaar haalden, hadden ze als basis wel een zekere kennis van de Griekse mythen, die zich via Etrurië of de Griekse steden in Zuid-Italië had verspreid. Bij de terracotta acroteriën¹³⁷ op de archaische tempel (wellicht gewijd aan *Mater Matuta*?) in Sant’Omobono is

¹³⁷ Akroterion (Oudgrieks: ἀκρωτήριον), ook wel acroterium, is een term uit de Griekse bouwkunst. Het is een beeldhouwd ornament/bekroning op de top en/of op de hoeken van een timpaan (driehoekig geveldeel tussen de kroonlijst en de schuin oplopende daklijsten van een gebouw), of fronton (bekroning van een gevel, een ingang of een venster).



7 Rome, Museo Nazionale Romano, detail van de buste van Libera, uit een heiligdom gewijd aan Ceres en Libera in Valle Ariccia.

dit goed te zien: daar wordt de apotheose¹³⁸ van Heracles op de Olympus-berg weergegeven, en misschien die van Dionysos en Ariadne.¹³⁹

Uitspraken van Fabius Pictor, een politicus en annalist die leefde tegen het einde van de 3e eeuw v. Chr., die volgden op de processie die plaatsvond tijdens de eerste viering van de Romeinse ludi (religieus festival, n.d.t.) ter ere van Capitolijnse Jupiter (5e eeuw v. Chr.) onderstrepen dit. Volgens hem werden er beelden van alle goden op schouders gedragen “met hetzelfde uiterlijk als de beelden gemaakt door de Grieken, hetzelfde gekleed en met dezelfde symbolen, dezelfde geschenken die, volgens traditie, allemaal waren uitgevonden door en bestemd voor het menselijk ras” (Dionysius van Halicarnassus, 7, 72, 13). Misschien liep Fabius Pictor iets te ver vooruit; niet zozeer wat betreft de oorsprong van het feest, als wel de rituele opzet van de processie. Het is echter zeker – en dit wordt bevestigd door de overgeleverde Romeinse figuratieve documentatie uit de vroege Republikeinse periode – dat de Romeinen kennis hadden van de beeltenissen van de Griekse goden en de aan hen toegeschreven eigenschappen. De complexe scènes op de *ciste prenestine*¹⁴⁰, gemaakt in werkplaatsen waarvan de belangrijkste zich wellicht in Rome bevond, tonen aan dat er een complex proces op gang was gekomen, waarbij de Griekse goden over de Romeinse werden ‘heen gelegd’. Hierdoor werden de Romeinse goden in korte tijd getransformeerd in lokale verschijningen van de Olympische.

In de tempel van de Capitolijnse Jupiter waren de beelden en de architectonische decoraties, tot de tempel verwoest werd door een brand op 6 juli 83 v. Chr., hoofdzakelijk van terracotta. Door de eeuwen heen heeft er onderhoud en ‘verfraaiing’ plaatsgevonden, maar over het geheel genomen had het enorme gebouw uit de late koningsperiode zijn archaische exterieur behouden. Het Capitolijnse Jupitercultusbeeld van terracotta wordt toegeschreven aan Vulca, die het maakte in opdracht van Tarquinius Priscus. In afwachting van de voltooiing van de tempel werd het beeld waarschijnlijk op een tijdelijke locatie geplaatst. Het beeld stelt de god zittend voor, gekleed in weelderige gewaden die typerend zijn voor een Etruskische koning (tunica palmata¹⁴¹, purperen¹⁴² toga, bulla aurea¹⁴³, kroon, scepter) en met een bliksemschicht in de rechterhand. Plinius schrijft Vulca¹⁴⁴ ook een *Hercules fictilis* (van terracotta, n.d.t.) toe waarvan niet bekend is waar het stond. Wellicht is dit het Forum Boarium, mogelijk de thuisbasis van de belangrijkste cultusplaats voor Hercules. Soms wordt het beeld, hoewel ongefundeerd, met een klein beeld (een *sigillum*) geïdentificeerd dat beschreven is door Martialis (Martialis, *Epigrammen*, 14, 178). De toeschrijving aan Vulca van het vierspan dat het fastigium¹⁴⁵ van de tempel sierde is ook twijfelachtig, omdat dit, gezien zijn plaatsing, met de voltooiing van de tempel vele decennia later moet zijn gebeurd,

¹³⁸ Verheffing van een sterveling tot de rang van een god, opneming onder de goden.

¹³⁹ *Ik heb hier, ‘tegen de gewoonte in’, juist twee zinnen aan elkaar gezet, het verband tussen beide zinnen wordt nu naar mijn idee wat meer onderstreept, terwijl de zin in zijn geheel goed leesbaar is in het Nederlands.*

¹⁴⁰ Soort bewaardoos/-bus, gemaakt van hout en/of brons, met daarop scènes afgebeeld, soms ook met kleine sculpturen staand op het deksel.

¹⁴¹ Letterlijk: ‘gepalmde tuniek’; tuniek die door middel van borduurwerk voorzien is van palmmotieven; decoraties die het ambt, de autoriteit van de drager onderstrepen.

¹⁴² Bepaalde kleur. Purper werd in de Griekse Oudheid door de Kretenzers, de Feniciërs, de Hebreërs, de Romeinen en de Grieken gewonnen uit twee in zee levende slakkensoorten. Het was de kleur van rijkdom, smaak en aanzien. Vanaf Nero mochten alleen keizers een geheel purperen toga dragen, beelden van goden kregen haar ook wel omgeslagen.

¹⁴³ Amulet, in dit geval van goud, bevestigd aan een kokertje waardoor het draagkoord werd geregen, dat door jongens om de hals werd gedragen.

¹⁴⁴ *Hier heb ik de naam van de kunstenaar expliciet vermeld in plaats van ‘hem’, ‘gli’, om de leesbaarheid te verbeteren.*

¹⁴⁵ Het hoogste deel van (de bekroning) van een dak, nok van het dak.

ten tijde van Tarquinius Superbus. Behalve het vierspan moeten er andere acroteriën in Etruskische stijl op het fastigium van de tempel van Jupiter aanwezig zijn geweest, want in 275 v. Chr. werd een acrotische terracotta, die *Summanus* (Etruskische godheid, n.d.t.) voorstelde, ernstig beschadigd door een blikseminslag (Cicero *Over vergoddelijking*, 1, 10, 6; Livius, *Periochae*¹⁴⁶, 14).

Al in 295 v. Chr. moest de decoratie van de stokoude tempel kennelijk worden gerestaureerd, of het werd als verouderd gezien, aangezien de aediles curules¹⁴⁷ Quintus en Gnaeus Ogulnius de ingang van bronzen deuren voorzagen.¹⁴⁸ Ook plaatsten ze op het *fastigium* (Livius, 10, 23, 11) een door Jupiter bereden bronzen strijdwagen, die het terracotta exemplaar verving en waarvan het gewicht verdere structurele aanpassingen aan de tempel noodzakelijk maakte. Een andere, beperktere ingreep aan de tempel is toegeschreven aan de aediles curules Marcus Aemilius Lepidus en Lucius Aemilius Paulus, die de tempel in 193 v. Chr. versierden met gouden *clipei*¹⁴⁹ (Livius, 35, 10, 11, e.v.; 41, 10). In 179 v. Chr. bracht dezelfde Marcus Aemilius Lepidus samen met Marcus Fulvius Nobilior, ditmaal als censoren¹⁵⁰, pleister aan op de muren en de pilaren van het gebouw (Livius, 40, 51, 3).

Gedurende deze periode werden enkele terracotta bekledingsplaten (*anthemia*) vervangen door nieuwe, waarvan de ornamentale motieven afweken van het oorspronkelijke decoratieve programma. Het gebouw met de archaische terracotta versieringen uit de middelste republiek en de nieuwe acrotische sculpturen – sommige in brons – zal als architectonisch geheel een eclectische uitstraling hebben gehad, waarbij verschillende stijlen werden gemengd volgens een systeem dat alleen samenhang vertoonde door de imponerende afmetingen.



8 Parijs, Louvre, vrouwelijk hoofd, kopie van de Aphrodite Cnidia door Praxiteles, kolossaal hoofd van Aphrodite, uit de Albani-collectie.

Uit overgeleverde bronnen blijkt overigens dat het cultusbeeld door Vulca tot 83 v. Chr. prima voldeed, en niemand eraan dacht het te vervangen door een versie in een nieuwere stijl. Volgens Varro werden de goden gedurende honderdzeventig jaar vanaf de stichting van Rome vereerd zonder het gebruik van cultusbeelden: “Als dit gebruik zou zijn gehandhaafd,” voegde Varro eraan toe, “zou de godencultus op eerbiediger wijze zijn uitgevoerd” (Augustinus, *De stad van God*, 4, 31). Tarquinius Priscus zou op deze iconoclastische¹⁵¹ traditie gereageerd hebben door Vulca de opdracht te geven voor het eerste cultusbeeld in

Rome dat ons bekend is, de Capitolijnse Jupiter. Volgens Plinius waren vanaf toen tot de Aziatische oorlogen de beelden in Romeinse tempels voornamelijk gemaakt van hout of terracotta. Plinius (*Naturalis historia*, 35, 157-158) stelt bovendien dat de aardewerken beelden van Vulca in hun tijd als de prachtigste

¹⁴⁶ *Periochae*: samenvatting uit de 4e eeuw van de *Ab Urbe Condita*, een door Livius geschreven monumentaal werk over de geschiedenis van het Romeinse Rijk.

¹⁴⁷ Magistraten die verantwoordelijk waren voor tempels en openbare gebouwen in Rome. Ze werden in de tweede en derde eeuw steeds belangrijker en namen ook de verzorging van de toevoer van water en voedsel (bijvoorbeeld de toevoer van graan uit Egypte) op zich. In hun hoedanigheid van marktopzichter beslisten ze soms ook als ‘rechters’ in marktzaken.

¹⁴⁸ *Het ingrijpen, ‘intervennero’, heb ik hier weggelaten, omdat dat dubbelop lijkt.*

¹⁴⁹ Enkelvoud: *clipeus*. Ten tijde van de klassieke oudheid was de *clipeus* (Oud Grieks: ἄσπις) een groot schild dat de Grieken en de Romeinen ter verdediging aan de arm droegen. Het was rond, en in het midden zat een grote ronde ijzeren bout, met een scherpe punt. Plinius spreekt over bustes/portretten van voorouders die erop werden geschilderd; ze werden vervolgens in tempels of in andere openbare gebouwen opgehangen. In dit geval wordt dus een schijf bedoeld van metaal of marmer met daarin de afbeelding van een persoon.

¹⁵⁰ In de Romeinse Republiek de titel voor een ambtenaar die om de vijf jaar werd verkozen om de census (volkstelling) te houden. Ook hielden de censoren toezicht op het gedrag van burgers.

¹⁵¹ Religieuze traditie waarbij men de goden niet gerepresenteerd wilde zien in beelden.

en meest goddelijke beelden werden beschouwd, en dat het de voorouders niet kon worden verweten dat ze terracotta beelden vereerden, aangezien men bij de vervaardiging destijds nog geen goud en zilver gebruikte. Op verschillende plaatsen, vervolgt Plinius, waren niet alleen nog zulke beelden te zien, maar ook aardewerken decoraties op het fastigium van tempels. Deze waren opmerkelijk door hun kwaliteit van vakmanschap en artistieke verdienste: eerbiedwaardiger dan goud, en zeker onschuldiger (*sanctiora auro, certe innocentiora*).

Marcus Porcius Cato, bekend als ‘de Censor’, leefde in de periode tussen het einde van de tweede Punische oorlog en het begin van de Romeinse imperialistische politiek in het oostelijk Middellandse Zeegebied. Hij gaf een gezaghebbende en compromisloze stem aan de oppositie tegen een volledige hellenisering van gebruiken, die voelde als tegengesteld aan de Romeinse belangen en traditionele moraliteit. In het kader van een oratie ter ondersteuning van de *lex Oppia*¹⁵², die een einde moest maken aan de steeds wijdverspreidere vrouwelijke luxe, zei hij: “Geloof me, vijandig zijn de beelden die vanuit Syracuse naar deze stad zijn gebracht. Al van vele kanten hoor ik totale bewondering opkomen voor de decoraties uit Korinthe en Athene, en de bespoting van de architectonische ornamenten in terracotta (*antefixa fictilia*) van de Romeinse goden” (Livius, 34, 4, 4).

Waarschijnlijk moet er niet te veel geloof worden gehecht aan deze moralistische verhandelingen, waarin flink wat elementen doorschemeren van een bitter politiek conflict over eventuele bemoeienis in Griekse aangelegenheden. Cato drukte zijn bezorgdheid niet zozeer uit vanwege de schadelijke effecten die de Griekse beelden door hun uiterlijke eigenschappen zouden hebben, hij dacht eerder aan het risico dat de Griekse goden boos zouden kunnen worden over het ‘gebruik’ in Rome van hun cultusbeelden, zonder de traditionele formule van de *evocatio*¹⁵³, puur areligieus ingezet als decoratief element aan privégebouwen. Het verschil tussen Korinthische en Atheense decoraties aan de ene kant en terracotta decoraties aan de andere heeft geen betrekking op (cultus)beelden voor wat betreft hun esthetische en religieuze eigenschappen, maar vergelijkt twee decoratieve systemen waarvan het eerste overdadiger is dan het tweede. De Catoniaanse politieke geschriften zijn slechts bekend door uit hun context gehaalde fragmenten, die op een later tijdstip ideologisch zijn bewerkt door magistraten en schrijvers die betrokken waren bij de bloedige burgeroorlogen die Rome teisterden, vanaf het Gracchi-tijdperk tot de komst van het principaat¹⁵⁴ van Augustus. De indruk bestaat dat het conflict met betrekking tot de helleense cultuur tussen voorstanders – Scipio Africanus en zijn kringen – en de tegenstanders – waaronder Cato een prominente positie inneemt – een ideologische constructie *post eventum* (achteraf, n.d.t.) is. Een zeer beroemde versregel van Horatio (Horatius, *Epistulae*, 2, 1, 156), waarin een frase met een iets andere betekenis van Cato doorklinkt (Livius, 34, 4, 3), stelt dat het veroverde Griekenland inmiddels de woeste Romeinse overwinnaar had overwonnen, omdat er ondertussen op de plek van het terracotta beeld van Vulca een kolossale Capitolijs Jupiter van goud en ivoor stond, in de nieuwe gigantische tempel die gebouwd was na de brand van 83 v. Chr., en ingewijd door Quintus Lutatius Catulus in 69 v. Chr.

Om de oorzaak van bovengenoemde controverse te kunnen achterhalen is kennis over de soorten, de stijlen en de productiewijzen van de oudste cultusbeelden van hout en terracotta onmisbaar. Alleen

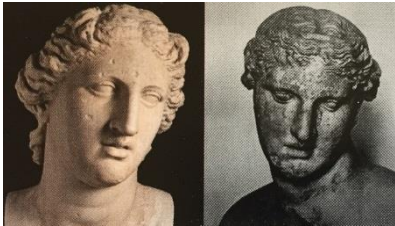
¹⁵² De *lex Oppia* was een van de *sumtuariae leges* (een soort ‘anti-luxe-wetten’), uit de periode van de Tweede Punische Oorlog in 213 v. Chr. Deze wet bepaalde dat geen enkele vrouw meer dan een half ons goud mocht hebben, niet te levendig gekleurd gekleed mocht gaan en ook niet in een *carpentum* (bepaald type koets) mocht rijden in de Stad (Rome) of in welke stad dan ook, of in een straal van één mijl ervandaan, tenzij het voor een religieuze ceremonie was.

¹⁵³ Het rituele oproepen, het zich daadwerkelijk richten tot de godheid die het beeld voorstelt.

¹⁵⁴ Door Augustus ingestelde gematigde alleenheerschappij in Rome, de vroege Romeinse Keizertijd.

daarmee kan de Romeinse mentaliteit worden begrepen, en ook de wijzen waarop de archaische cultusbeelden in vergelijking met de cultusbeelden van de Griekse kunstenaars werden ontvangen.

De gemiddelde persoon uit de laat-Republikeinse tijd was doorgaans goed geoefend in het kijken naar moderne cultusbeelden van Griekse kunstenaars uit de klassieke en helleense tijd. Het valt goed voor te stellen dat de nogal onuitgesproken figuur van de Jupiter door Vulca op hen net zo overkwam als op ons een cultusbeeld uit het Ottoonse of Romaanse tijdperk. Beide beelden worden door niet-kenners eerder waargenomen als een soort poppen, dan als het resultaat van een inspannende reis naar een steeds realistischere nabootsing van het menselijk lichaam.



9 Rome, Capitolijnse Musea, kolossaal hoofd van Apollo (?), uit de Albani-collectie (cat. n. I.17); St. Petersburg, Hermitage, hoofd van de Apollo van het Cirene-type, uit Rome.



10 Rome, Capitolijnse Musea, hoofd van de zogenoemde Juno Cesi (cat. n. I.18); Parijs, Louvre, hoofd van de Aphrodite van Melos.

Van die archaische Jupiter weten we helaas niet hoe hij eruitzag. In plaats daarvan zouden we kunnen proberen om ons een beeld te vormen van dat andere beeld dat door Plinius toegeschreven is aan Vulca, de zogenoemde *Hercules fictilis*. Hoewel er niets bekend is over de iconografie ervan, helpt in dit geval wel een mannelijke torso in terracotta uit het Portonaccio-heiligdom te Veii, die Giovanni Colonna onlangs gedateerd heeft in de derde kwart van de 6e eeuw v. Chr. Belangrijk is ook dat de torso deel uitmaakte van een beeld dat bedoeld was om aan alle kanten bekeken te worden, en dat uit twee delen bestond die aan elkaar waren gezet bij de heupen. Deze waren mogelijk bedekt met een metalen lendendoek. Hercules werd mogelijk uitgebeeld met zijn rechterarm opgeheven, de linker naar beneden en iets naar achteren, met een doek op de heupen en met in zijn linker vuist een knots, meer als attribuut dan als wapen, en een boog in zijn rechterhand geklemd. Gekleed in een leeuwenvel volgens een iconografisch schema uit de Cypriotische traditie, maar beïnvloed door Griekse modellen, was hij zeker geen vreemde verschijning in Lazio en Etrurië.

Als Colonna gelijk heeft, kunnen we ons ook de *Hercules fictilis* van Vulca voorstellen, dat een van de vele Etruskische werken is die zijn gemaakt in navolging van Griekse beelden of, zoals in dit specifieke geval, de directe afleiding daarvan. Er is tussen de Etruskisch-Italische terracotta werken, uitgevoerd tussen de zesde en vijfde eeuw v. Chr. – dus ook de Hercules uit Veii – geen enkel exemplaar dat niet voortbouwt op de algemene benadering van het figuur uit het Griekse repertoire, en dat niet getuigt van vernieuwing geïnspireerd op de zich continu evoluerende Griekse artistieke vormen. Zelfs in werken waarin inventieve originaliteit het meest aanwezig is, waar de wil om te experimenteren met autonome expressieve vormen naar voren komt, blijkt steeds weer de invloed van de Griekse figuratieve taal. Voorbeelden hiervan zijn de terracotta acroteriën van het heiligdom van Portonaccio in Veii, of die van de tempel van *Mater Matuta* in Satricum, en in het hoogrelief uit *Pyrgi*.

Bij het analyseren van de terracotta beelden, gemaakt tussen de 4e en 3e eeuw voor Christus, worden we soms geconfronteerd met werken die met enige zekerheid als niet-votief maar wel als cultusbeeld kunnen worden beschouwd. Denk hierbij aan de Minerva Tritonia uit Lavinium, de Minerva uit Roccaspromonte, de Ariadne uit Falerii Novi in het Louvre of de bustes van Ceres en Libera uit Ariccia (fig. 7). Hoezeer de uitvoering of de culturele achtergrond van de terracotta's ook verschilt, de invloed van de Griekse

artistieke cultuur is altijd onontkoombaar aanwezig. Soms is zij verkeerd opgevat, of ze komt door het kneedbare materiaal met een verrassende vaardigheid tot uiting, geslaagd omgezet in een taal die getuigt van een unieke frisheid. Deze werken tezamen vormen de concrete getuigenis van de Romeinse terracotta cultusbeelden waarover Cato en Plinius spreken.

De Grieken nemen Rome voor zich in

Vanaf zeker moment beginnen de eerste succesvolle militaire campagnes plaats te vinden in de Griekse en Aziatische staten, die waren verrezen op de as van het rijk van Alexander de Grote. Zo was er de campagne door Titus Quinctius Flamininus in Cinocefale (197 v. Chr.) tegen Philip V, koning van Macedonië; die door Lucius Cornelius Scipio (ook wel ‘de Aziaat’) in Magnesia (190 v. Chr.) tegen Antiochus III, koning van Syrië; die door Gnaeus Manlius Vulso tegen de Galaten (189 v. Chr.) en die door Lucius Aemilius Paulus in *Pydna* (168 v. Chr.) tegen Perseus, de koning van Macedonië. De



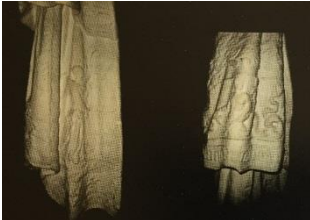
11 Athene, Nationaal Archeologisch Museum, kolossaal hoofd van Artemis, uit de cultusgroep van het heiligdom van Despiona in Lycosura (zie ook cat. n. I.15).

zegevierende bevelhebbers, die hun glorieuze daden met zoveel mogelijk uiterlijk vertoon wilden benadrukken, kwamen in Rome aan met in hun kielzog Griekse intellectuelen, acteurs en mimespelers, en natuurlijk kunstenaars, waardoor de Romeinse perceptie van de Griekse wereld radicaal veranderde. Tot dan toe bereikten Griekse kunstwerken Rome via beperkte kanalen: als oorlogsbuit (in ieder geval vanaf het einde van de 3e eeuw v. Chr. met de overwinningen op Syracuse en Taranto), maar ook in de vorm van beelden die in Rome waren opgericht door de steden van Magna Grecia, ter ere van hun nieuwe machthebbers. Vanaf de eerste decennia van de 2e eeuw v. Chr. begon de Griekse figuratieve cultuur in Rome direct door te dringen; de Griekse kunstenaars – uit Athene, van Rhodos, uit Klein-Azië – brachten een enorme productie op gang, ook voor Romeinse opdrachtgevers. Het was onvermijdelijk dat de ‘eigen’ Romeinse artistieke productie daardoor beïnvloed werd en zich vlot aanpaste aan de nieuwe figuratieve taal. Toch werden soms ook nog de traditionele materialen als terracotta en stucwerk van tufsteen ingezet.

Uit de verhandeling van Plinius weten we de namen van een aantal Griekse beeldhouwers die leefden in de 2e eeuw v. Chr., waarvan de werken werden bewaard in tempels die waren gewijd door succesvolle bevelhebbers, volgend op hun triomfantelijke heldendaden. Velen van de kunstenaars moeten daarom in Rome zelf actief zijn geweest, of hun werken aan Romeinen hebben verkocht terwijl ze in Griekenland bleven wonen. In de tempel van Apollo Medicus stond een beeld van Apollo met Leto, Diana en de negen Muzen, een werk van Philiskos van Rhodos (cat. n. I.21). Er was ook een naakt Apollo-beeld, door dezelfde kunstenaar, en een Apollo met de *kithara*¹⁵⁵, van de hand van Timarchides uit Athene. In de tempel van Juno Regina waren twee standbeelden van Juno, een door Polykles en een door Dionysos, beide zonen van Timarchides. Er stond ook een Venusbeeld, door Philiskos van Rhodos, en andere sculpturen door Pasiteles. In de tempel van Jupiter Stator bevond zich, behalve een Jupiterbeeld door Polykles en Dionysios, Pan in een worsteling met Olympus door Heliodoros, een zich wassende Venus door Doidalsas en een staande Venus door Polycharmos (Plinius, *Naturalis Historia*, 36, 34-35). Het gaat hier om kunstenaars afkomstig uit Athene, van Rhodos of uit Grieks Azië met voorouders die – volgens een bescheiden, maar belangrijke reeks literaire en epigrafische documenten – leefden in de tweede eeuw v. Chr. Het is daarom niet uitgesloten dat sommigen van hen ook in Rome actief zijn geweest, zoals in

¹⁵⁵ Grieks: κίθαρα, kithāra, Latijn: cithara, snaarinstrument uit de Griekse oudheid.

het geval van Polykles.¹⁵⁶ Plinius citeert een tweede Polykles (Plinius, *Naturalis Historia*, 34, 52), en plaatst deze tussen de grote beeldhouwers in brons, die floreerden tijdens de 156e Olympiade (156-153 v. Chr.). Uit een niet gemakkelijk te lezen epistel door Cicero valt af te leiden dat er aan deze kunstenaar ook een kolossaal beeld van Hercules werd toegeschreven dat op het Capitool stond, naast een ruitersstandbeeld van Scipio Aemilianus, waarschijnlijk opgedragen niet lang na diens benoeming als censor in 142 v. Chr. (Cicero, *Brieven aan Atticus*, 6, 1, 17). Het is inmiddels algemeen erkend dat het Herculesbeeld tijdens dezelfde gelegenheid moet zijn gewijd; waarschijnlijk is de Capitolijnse Hercules dan ook gelijktijdig gemaakt met de sculpturen door Polykles en zijn broer Dionysios, in de tempels van Jupiter Stator en van Juno Regina. De tempel van Jupiter Stator werd overigens – tegelijk met de *porticus*¹⁵⁷ die beide gewijde gebouwen omsloot – ingewijd door Quintus Caecilius Metellus (Macedonicus) na 148 v. Chr., volgend op zijn succesvolle militaire campagne tegen Andriscus, met de inlijving van Macedonië als Romeinse provincie. Het is onduidelijk of de tempel van Juno Regina, die al in 179 voor Christus was ingewijd door Marcus Aemilius Lepidus, bij deze gelegenheid is herbouwd, en of de werken meteen gereed waren na de triomf van 146 v. Chr., of pas nadat Macedonicus de positie van censor had aangenomen in 131 v. Chr. Gezien de chronologie van de activiteiten van Polykles (en van zijn broer Dionysios), die zonder twijfel vastgesteld zijn na het midden van de tweede eeuw v. Chr, blijft de rol Polykles als de maker van de Capitolijnse Hercules hoe dan ook vaststaan. Het is echter onlogisch hem te identificeren met de gelijknamige bronskunstenaar die, gezien zijn bloeiperiode tussen 156 en 153 v. Chr., van een vorige generatie moet zijn.



12 Athene, Nationaal Archeologisch Museum, mantel van Despoina, detail van het gipsen afgietsel uit het Gipsmuseum van de Universiteit van Rome.



13 Reconstructietekening van de mantel van Despoina, uit de cultusgroep van het heiligdom van Despoina in Lycosura (zie cat. n. I.15)

Of er was dus een familie van Atheense kunstenaars onder leiding van Timarchides en zijn zoons Polykles en Dionysios actief in Rome zelf, of ze produceerden in ieder geval een groot aantal werken voor Romeinse opdrachtgevers. Gebaseerd op Pausanias en een reeks waardevolle epigrafische documenten kan worden afgeleid dat de familie, die afkomstig was uit de Atheense *deme*¹⁵⁸ van Thorikos, behalve Athene ook in andere plaatsen in Griekenland aanwezig was, waaronder Elateia. Daar hadden drie broers – Polykles, Timokles en Timarchides – het cultusbeeld van *Athēna Kranaia* gerealiseerd. Onlangs is, niet ongefundeerd, geopperd om twee van hen te identificeren met de Timarchides van de Apollo met de kithara en met de bronskunstenaar Polykles, die floreerde tijdens de 156e Olympiade. De zonen van Timarchides, Polykles en Dionysios genaamd, hebben later in Rome aan de *porticus Octaviae*¹⁵⁹ gewerkt. De zoon van de laatstgenoemde Polykles – Timarchides was dus zijn grootvader – heeft, soms samen met zijn oom Dionysios, in Athene en op Delos tegen het einde van de 2^e eeuw v. Chr. een serie sculpturen gemaakt. Daar maakte het beroemde hoofdloze standbeeld van een Romeinse *mercator* (handelaar, n.d.t.), genaamd *Gaius Ofellius Ferus*, deel van uit.

¹⁵⁶ Ik heb hier, 'tegen de gewoonte in', juist twee zinnen aan elkaar gekoppeld, gezien dit naar mijn idee een beter lopend geheel opleverde.

¹⁵⁷ Overdekte, van zuilen voorziene ingang van een gebouw, bijvoorbeeld een tempel. De zuilengalerij kan verder uitlopen, en zo meerdere gebouwen omsluiten.

¹⁵⁸ In het antieke Attica een technische term voor een woonkern, vergelijkbaar met onze gemeente, met (op den duur) plaatselijke autonomie, een eigen grondgebied, financiën, een eredienst, een bevolkingsregister en een eigen leider.

¹⁵⁹ Herbouw door Octavianus van de eerdergenoemde *porticus Metelli*.

Door gelukkig toeval zijn er talloze fragmenten van cultusbeelden uit het Romeinse en Italische gebied overgeleverd. Dit zijn meestal marmeren hoofden, die een idee geven over hoe de Romeinen hun goddelijke beelden opnieuw vorm hebben gegeven, door ze te vormen naar het Griekse artistieke en figuratieve universum. Door de afmetingen, variërend van anderhalf tot vijf keer levensgroot, laten ze trekken zien van figuratieve ontwerpen die meestal zijn ontleend aan de traditie van de grote beeldhouwers van ná Phidias. Echter, werken die meer emotie uitdrukken – in lijn met de Griekse-Aziatische productie – ontbreken ook niet. Ook in dit geval geven het fixeren van vormen en een tendens richting grotere uniformiteit van de gezichtsvlakken blijk van een wending naar een waardig classicisme, dat mogelijk meer geschikt werd geacht voor de weergave van de goden. Het kapsel van een vrouwelijk hoofd, gevonden op de hellingen van het Capitool en, nog duidelijker, alle elementen van een hoofd dat al deel uitmaakte van de Albani-collectie en zich nu in het Capitolijnse Museum (cat. n. I.22) bevindt, zijn gebaseerd op de Cnidus door Praxiteles. Dit werk werd destijds al onder de *nobilis opera* (beroemdste/mooiste/beste werken, n.d.t.) van de klassieke figuratieve cultuur werd geschaard (fig. 8). Een ander hoofd (cat. n. I.17) uit de Albani-collectie, waarschijnlijk een Apollo, heeft bijeengehouden krullen en wellicht een soort knot bovenop. Het kapsel lijkt gebaseerd op een beroemd sculpturaal type: wellicht de Apollo van het Belvedere-type en daarvan afgeleide exemplaren, zoals het Apollo-hoofd van het Cyrene-type (fig. 9) of de Venus van het Dresden-Capitolijnse type. Het kapsel van het Diana-hoofd uit Ariccia, dat zich nu in Kopenhagen bevindt (cat. n. I.25), is afgeleid van de Artemis van Versailles, waar het mede op lijkt vanwege de duidelijke draai vanuit de hals naar links (ten opzichte van de kijker). Hierin zien we dus een verwijzing naar de artistieke omgeving van de 4e eeuw v. Chr., een ontwikkeld classicisme, dat vervaagd is en gepaard gaat met een, tenminste schijnbaar¹⁶⁰, gebrek aan zeggingskracht. In bepaalde gevallen, zoals bij een ander vrouwelijk Albani-hoofd (cat. n. I.16), een volwassen vrouwelijke godheid, is de helleense opzet van het gezicht expliciet gericht op classicistische oplossingen. Dit is ook zo bij het vrouwelijke hoofd uit Alba Pompeia (cat. n. I.30), als het tenminste gaat een cultusbeeld en niet, zoals recentelijk is geopperd, om een *imago clipeata*¹⁶¹. De dramatische draaiing van het gezicht naar boven en de nauwelijks verholten kreet – een precieze verwijzing naar werken als de Niobe uit de *horti Sallustiani*¹⁶² – wordt verzwakt door de gladde gepolijstheid van de oppervlakken en het totale gebrek aan uitdrukking in het gezicht.¹⁶³

De mix van klassieke en barokke componenten met vooral nadruk op de eerste is, zoals gezegd, kenmerkend voor deze fase. We worden vaak geconfronteerd met bewerkingen die op het eerste gezicht eclectisch lijken. Ze zijn echter het resultaat van de bewuste keuzes voor bepaalde formele en iconografische motieven uit de inmiddels gevierde Griekse artistieke traditie, samengebracht in een vorm die ook nog originele elementen bevat en dus niet uitsluitend innovatief is. Als het uiteindelijke totaalbeeld niet helemaal wordt begrepen, ligt dit aan de enorme onsamenhangendheid van dat wat is overgeleverd. Hoe moeten we ons bijvoorbeeld het lichaam voorstellen dat hoort bij het Albani-vrouwenhoofd dat lijkt op de Cnidus (cat. n. I.22), of het lichaam horende bij het hoofd van de Diana uit Ariccia (cat. n. I.25)?

Geen enkel werk illustreert deze gedachte beter dan de zogenaamde Juno Cesi (cat. n. I.18) dat, als het geen cultusbeeld was, toch zeker een votiefbeeld in een tempel moet zijn geweest. De Juno zal met grote waarschijnlijkheid niet vanuit een Griekse plaats naar Rome zijn gebracht, maar zal gemaakt zijn in de

¹⁶⁰ In dit geval heb ik getwijfeld over of ik de woorden ‘tenminste schijnbaar’ weg zou laten, omdat deze de zijn als geheel vager, onduidelijker maakt. Ik heb ze echter toch toegevoegd om de auteur niet te gaan ‘verbeteren’.

¹⁶¹ Een beeltenis die zich in een *clipeus* bevindt, een object dat al eerder besproken is, zie noot 149.

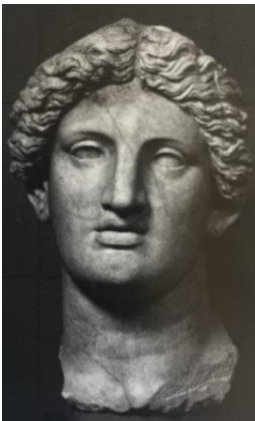
¹⁶² Tuinen van Salustius, een park in het oude Rome.

¹⁶³ ‘Gezichtsmasker’ was hier misschien letterlijker of preciezer geweest, maar naar mijn idee ook te overvloedig.



14 Kolossaal vrouwelijk hoofd, door de Athener Attalos, uit het zogenaamde Asklepion te Pheneos.

stad zelf. Haar stevige lichaam is onderdeel van de Aziatische traditie. Het is niet zonder verfijnde onevenwichtigheden en bewegingscontrasten die zichtbaar zijn door de volle draperie met de geslaagde, natuurlijk uitvoering van de plooien. Het is misschien Pergameens, hoewel log nagebootst, zonder die dramatische beweeglijkheid die de decoratiebeelden van het grote altaar kenschetst. Het hoofd, dat dicht bij het hoofd van Milo's Aphrodite staat – ook al is het wat voller (fig. 10) – kan in het beginnende classicisme worden geplaatst. Dit is precies de sfeer van de werken uit het midden van de tweede eeuw v. Chr., waarin ik zowel de Juno Cesi als de Aphrodite van Milo zou dateren. Tussen verschillende culturele tradities, met aan de ene kant de enorme aantrekking tot de serene klassieke wereld die inmiddels als norm gold, en aan de andere kant de behoefte om zich kind van de eigen tijd te tonen door op geraffineerde wijze de lichamen te draaien op een net zo complexe als kunstmatig manier, een tastbaar teken van deze complexe historische fase. Wanneer de Apollo met de kithara door Timarchides wordt erkend als van een beeldtype, waarvan de Apollo van Cyrene in het British Museum is (fig. 5)¹⁶⁴ het beste exemplaar is, zouden we de mogelijkheid hebben om een cultusbeeld uit deze periode als geheel te beoordelen. Het werk heeft dan een “open” ritme (volgens de geslaagde definitie van Gerhard Kraemer), met een kruislingse torsie (draaiing in de lengteas, n.d.t.) net als de Aphrodite door Milo, is voorzien van lijvige, zware draperie en een kapsel als dat van de Apollo Belvedere.



15 Rome, Musei Capitolini, kolossaal hoofd van de Fortuna huijsse diei, uit tempel "B" van Largo Argentina.

Dezelfde afwisselende, contrasterende tendensen zijn ook te vinden in Griekenland zelf, bijvoorbeeld bij de werken van Damophon van Messene (cat. n. I.15), dateerbaar tussen het einde van de 3e en het begin van de 2e eeuw v. Chr. Daarbij ontbreekt het barokke element geenszins, dat bijvoorbeeld te zien is bij de structurering van de gezichten, de golvende en grillige loop van de kapsels (van Demeter en Anytos) en de kleine en vlezige monden (fig. 11), maar ook bij de draperie (van Despoina) waarin – naast de plooien en rimpelingen – een zeer rijke, ‘borduurwerkachtige’ decoratie is aangebracht (figuren 12-13).¹⁶⁵ Dit allemaal ondanks de traditionele vorm van de kunsttaal van Damophon, die goed zichtbaar is in de algehele opzet van de figuren, en waaraan hij mogelijk de taak van het restaureren van de Olympische Zeus te danken had.

Ook de aan de Atheense kunstenaar Eubulides (cat. n. I.27) toegeschreven zogenoemde Nike (waarschijnlijk een Muze, gereconstrueerd met het hoofd van een ander beeld uit dezelfde beeldengroep), die dateerbaar is in de tweede helft van de tweede eeuw voor Christus, kan niet helemaal als klassiek worden beschouwd. Dit vanwege de torsie van het lichaam die benadrukt wordt door de alle kanten op bewegende plooien langs de taille, net onder de boezem.

Nog een ander interessant geval vormt een kolossaal hoofd uit Pheneos in Arcadia, tot nu toe geïdentificeerd als een Hygieia, en dat misschien Persephone voorstelt, het werk van de Athener Attalos

¹⁶⁴ Ik heb hier in de vertaling een aantal woorden die wel voorkomen in het origineel weggelaten, omdat deze de boodschap van de zin, zoals ik deze begrijp, alleen maar vertroebeld zouden hebben, dan wel tot onleesbaarheid zouden hebben geleid.

¹⁶⁵ In dit geval van ekphrasis, het proces waarbij een kunstwerk wordt beschreven waardoor de lezer het ‘voor zich ziet’ – zoals in deze tekst vaker voorkomt – is het tijdens het vertalen erg nuttig om een afbeelding van het werk te raadplegen. Door het object naast de bevoordingen in het Italiaans te zien kon ik treffender de boodschap overzetten in het Nederlands.

(fig. 14). De neiging tot enorme vergroting van gezichten en de gladde gepolijstheid van de levenloze oppervlakken laten zien dat de meest tot wasdom gekomen helleense fase voorbijgestreefd was. Dezelfde kenmerken zijn aanwezig bij de grootste Romeinse akroliet die tot dusver is gevonden, het hoofd van de *Fortuna huiusce diei*¹⁶⁶, afkomstig uit de cirkelvormige B-tempel, in het heilige Largo Argentina (fig. 15). De tempel is gesticht door Quintus Lutatius Catulus, na de overwinning op de Cimbren bij Vercellae in 101 v. Chr. De vergelijking tussen de twee reuzen toont aan dat het Romeinse en het Griekse model inmiddels helemaal uitwisselbaar zijn, zij maken deel uit van hetzelfde culturele milieu.

Ook een kolossaal beeld van Vejovis, afkomstig uit de tempel met dezelfde naam op het Capitool (fig. 16), heeft zachte, porseleinachtige oppervlakken, vergelijkbaar met die van een jonge Apollo, met een draperie die in brede regelmatige lagen valt. Het vertoont daardoor trekken die verwijzen naar in Delium geproduceerde sculpturen, die te dateren zijn tegen het einde van de tweede eeuw v. Chr.

Ten slotte was er in Rome, net als in Griekenland, grote belangstelling voor de archaïsche vormen uit voorbije tijden, waarin de beelden juist meer doortrokken waren van het goddelijke. Aan Griekse kant domineerde, als essentieel voorbeeld, de beeltenis van de Pergameense *Promachos* (fig. 4). In Rome was die rol weggelegd voor het beeld van Juno Sospita, te reconstrueren op basis van munten uit de republikeinse tijd (fig. 17), en een – inmiddels verloren gegaan – kolossaal hoofd, gevonden in Lanuvio. Uit dezelfde categorie is een groepssculptuur waarvan delen bewaard zijn. Deze beeldt de Dioscuren uit met hun paarden en bevond zich bij de *lacus Iuturnae*¹⁶⁷, op het Forum Romanum (cat. n. I.19). Het gaat hier niet overigens om cultusbeelden, maar om votiefbeelden. Hoe dan ook, de nadruk op de frontaliteit en de strenge, verheven houding van de helden en hun paarden maken de beelden, ondanks hun staat van bewaring, een zeer interessant voorbeeld van cultureel archaïsme. Dit werd mogelijk ingegeven door de wens om de oudste cultusgroep te imiteren die zich bij de Dioscuren-tempel bevond, en die door Aulus Postumius was gesticht na zijn overwinning op de Latijnen, bij het meer van Regillus in 499 of 496 v. Chr. Het is mogelijk dat ook de *Spes*¹⁶⁸, de personificatie van de hoop, al in het Republikeinse tijdperk dat archaïsche uiterlijk had waardoor zij zich onderscheidde; er zijn echter geen betrouwbare gegevens die deze hypothese ondersteunen.

We zijn inmiddels aangeland in de fase waarin de Griekse en Romeinse kunsttaal zich in de richting van een definitieve fusie bewogen. Hoewel lokale kunstenaars inmiddels gewend waren aan de Griekse stilistische formules, is van sommige in Rome gevonden marmeren beelden onbekend of ze door hen zijn gemaakt. Ongeveer tot het midden van de 1e eeuw voor Christus, toen de marmergroeven van Luni in gebruik werden genomen, lijkt dat onwaarschijnlijk; de productie in marmer zal een specialiteit zijn gebleven van de Griekse en Aziatische werkplaatsen. De Romeinse kunstenaars hadden de nieuwe taal echter wel al aangeleerd en eigen gemaakt, door hun technische en iconografische repertoire te vernieuwen op basis van de nieuwe modellen, die werden gebruikt voor werken in terracotta en gepleisterde tufsteen. Het is echter de smaak van de opdrachtgever die voorgoed verandert, omdat deze zich conformeert aan de Griekse, die ondertussen doordringt in (bijna) het gehele Middellandse Zeegebied.

¹⁶⁶ De godin van het geluk van de huidige dag.

¹⁶⁷ Bron van Juturna, godin van natuurlijke bronnen, putten en fonteinen.

¹⁶⁸ De Romeinse godin van de hoop, haar naam is gelijk aan het Latijnse woord dat zij personificeert.



16 Rome, Palazzo Senatorio, kolossaal standbeeld van *Vejovis*.

De verschijning van goden in de tempels.

Vanaf de helleense tijd begon men de relatie tussen het cultusbeeld en de tempel op een andere manier te bekijken. In het Parthenon en in de tempel van Zeus in Olympia had Fidiyas zijn chryselephantien beelden zorgvuldig uitgedacht, rekening houdend met de ruimte waarin zij zouden komen te staan. De kunstenaar zal met Iktinos hebben overlegd over de optische en proportionele relaties tussen het binnenontwerp van de tempel en het *Parthenos*-beeld, waarvoor de waarschijnlijk speciaal daarvoor ontworpen dubbele zuilenorde van de cella diende als omlijstend decor. Het gevoel van maat en orde was voor de toeschouwer waarneembaar vanaf de deur van de ruimte.

Bij het heiligdom van Olympia was dat anders, want die tempel bestond al enkele decennia toen Phidiyas zich ermee ging bezighouden. Om zijn kolos 'los te weken' uit zijn omgeving, liet de grote Atheense kunstenaar vóór het beeld een vierhoekig donkere kalkstenen bassin plaatsen, dat hij omringende met een reeks elegante balusters^{169/170}, zodat de bezoeker niet meer te dichtbij kon komen. Elk element was heel bedachtzaam geplaatst: het donkere kalksteen voorkwam dat het licht van de vloer zich reflecteerde in de oppervlakken van de Zeus, maar diende ook als optische barrière, waardoor de uniformiteit van de witte vloer vóór het beeld werd doorbroken. Om dezelfde reden waren alleen de balusters binnen door zijn broer Panaenus beschilderd met figuren, terwijl ze buiten in een uniforme blauwe kleur waren geschilderd.



17 Afbeelding van *Juno Lanuvina* op een *denarius* geslagen door *L. Proculus*, 80 v.Chr.

Helleense tempels, meestal van het type *prostylos* (met uitsluitend pilaren in de façade) of *in antis* (met pilaren tussen de doorgetrokken zijmuren van de cella), waren relatief klein, terwijl cultusbeelden alsmat groter werden dan de gebouwen waarin ze stonden. Dit is niet, zoals gezegd, te wijten aan een eenvoudige toename in de grootte van de beelden, maar aan een proportionele verhouding tussen beelden en de omgeving, gebaseerd op verschillende criteria. Het is niet toevallig dat de grootste bekende sculpturen, de Athena van Priëne en de groep van Apollo, Artemis en Leto van Clarus, geplaatst in twee *peripterale*¹⁷¹ tempels, de ene Ionisch, de andere Dorisch, veel groter zijn dan het helleens gemiddelde.

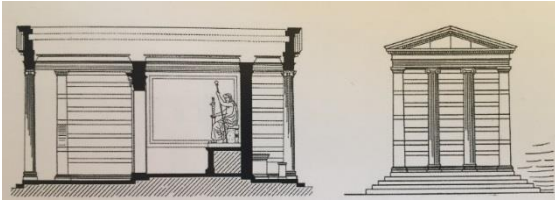
In de meeste bekende gevallen bevinden heilige gebouwen zich aan het einde van een processieroute die niet meer – zoals eerder in het geval van *peripterale* tempels – de hele zuilengang omvatte, maar alleen nog de façade en de deur tot de cella, de plek van het cultusbeeld. De tempel wordt een soort schrijn (bewaarplek, dan wel soort kist(je), n.d.t.), met het cultusbeeld als kostbare inhoud. Met een zorgvuldige regie werd er een theatrale impact op de toeschouwer gecreëerd, die versterkt werd door het feit dat de cultusbeelden ten opzichte van de kleine ruimte in verhouding enorm leken. De beelden moesten de indruk wekken levend te zijn, klaar om met nauwelijks ingehouden energie op te springen, uit een omgeving die niet geschikt voor hen was, vergelijkbaar met een kooi.

¹⁶⁹ Speciaal voor zijn doel vormgegeven zuil, die vaak deel uitmaakt van een balustrade.

¹⁷⁰ Mij is niet helemaal duidelijk of hier nu de 'balusters' of 'balustrades' worden bedoeld, afgaande op het meervoud (*balaustre*) heb ik voor het eerste gekozen, ook omdat 'ze' specifiek zijn beschilderd, zoals later blijkt.

¹⁷¹ Een *peripteros* is een Griekse tempel waarbij de *cella* – de centrale ommuurde ruimte van de tempel – geheel omgeven is door een rij vrijstaande zuilen.

Dit is het geval met het cultusbeeld van Zeus *Sosipolis* in de cella van zijn tempel in Magnesia aan de Meander. Het gebouw is klein (stylobaat¹⁷² van 7,38 x 15,82 m), maar voorzien van een zeer verfijnde architectonische decoratie. De cella is bijna vierkant (5,70 x 5,45 m). Binnen neemt de sokkel, die net zo breed is als de cella – wat ervan over is, is overigens een restauratie toegeschreven aan Nero – iets meer dan een derde van de ruimte in. De god, die tweemaal levensgroot is en in een houding die op een of andere manier doet denken aan de Zeus van Olympia, domineerde totaal de kleine ruimte, een wonderbaarlijke ervaring (fig 18). Het kon niet anders dan dat de Zeus van Olympia hét model werd voor alle daaropvolgende cultusbeelden voor de god, tot aan de Capitolijnse Jupiter.



18 Reconstructietekening met doorsnede en vooraanzicht van de tempel van Zeus *Sosipolis* in Magnesia aan de Meander (uit Humann, *Kobte*, Watzinger 1904).

Het betreft hier geen geïsoleerd geval. Het effect zal nog groter zijn geweest bij de zogenaamde Zeus van Aigeira, waarvan het kolossale hoofd, 0,88 meter hoog, werd gevonden in een klein tempelgebouw in de onmiddellijke nabijheid van het theater (de zogenoemde *naiskos* D). De cella, die circa 10 meter lang en 6,65 meter breed is, was door een stenen hekje in twee secties verdeeld, waardoor men het basement met het cultusbeeld (of de beelden)

niet te dicht kon naderen. In de vloer van het voorste deel was een mozaïek aangebracht dat een adelaar voorstelde. Er is berekend dat het beeld – op voorwaarde dat het hoofd bij het cultusbeeld in deze tempel hoorde, wat aannemelijk is – samen met het 0,80 meter hoge en cella-brede podium, vijf, of vijf en een halve meter hoog is geweest (driemaal levensgroot). Enorm dus, voor een tempel waarvan de cella niet meer dan zes of zeven meter hoog was. Ook de Zeus van Aigeira (fig. 3) zat, net als de kleinere Zeus van Magnesia (fig. 2), volgens het iconografische schema van de Olympische Zeus, maar zijn gezicht vertoont echter niet meer diens serene waardigheid. Het lijkt eerder een uitdruktingsloos masker, waarbij de delen onafhankelijk van elkaar zijn aangebracht; niet bedoeld als harmonieus geheel, met bovendien een baard die overdreven decoratief van opzet is (cat.nr. I.23). Hier zien we de opkomst van een wereld van de uiterlijke schijn, waarin effecten belangrijker zijn dan kwaliteit, en het schouwspel de religieuze inspiratie overstemt.

Zo presenteerden ook Despoina, Demeter, Anytos (cat. n. I.15) en Artemis (fig. 11) zich aan de gelovigen in de cella van het heiligdom van Despoina in Lycosura (fig. 19), dat ongeveer uit dezelfde tijd stamt als de tempel van Magnesia (fig. 18). Het gaat om een Dorische prostylon-tempel, met zes pilaren in de façade (11,15 x 21,34 m). De cella was 9,35 x 13,50 m (fig. 20). Net als in het geval van de *naiskos* “D” in Aigira, was de vloer gedeeltelijk bedekt met een kiezelmozaïek binnen een omlijsting van golvende plantmotieven, gekanteelde torentjes en twee zich tegenover elkaar bevindende katten. In het achterste deel, ook in dit geval gescheiden door een hekje, stonden de cultusbeelden op hun grote basement. Dit was met zijn 8,40 m breedte iets minder breed dan de cella, 1,26 m hoog, met het centrale deel (3,66 m) dat breder is dan de twee zijdelen (2,40 m). De door G. Dickins geopperde reconstructie van de cultusgroep bleek correct te zijn, toen er in Megalopolis een bronzen munt uit de tijd van Giulia Domna gevonden werd, die op schematische wijze de cultusgroep weergeeft. Deze bestond uit Despoina (een Arcadische godin die wordt geïdentificeerd met Kore) met haar moeder Demeter, zittend in het midden op de troon. Aan hun zijden zit links Artemis gekleed als jager, en rechts de Titan Anytos, lijfwacht van

¹⁷² De fundering van de tempels met Dorische en Ionische bouwordes bestond uit drie lagen steen. Elke laag was in omtrek kleiner dan de onderliggende laag, waardoor er een trap om het hele gebouw werd verkregen. De bovenste trede, tevens de vloer van de tempel, is het stylobaat.

Despoina, in harnas gekleed. Beide staan op twee eigen sokkels, zodat ze in grootte gelijk zijn aan de twee hoofdstandbeelden. De gehele groep was, inclusief sokkel, ongeveer 5.80-5.90 meter hoog. De kolossale beelden waren bedekt met een schitterende polychromie die, onder andere, de zichtbaarheid van de gedetailleerde reliëfdecoraties van Despoina's draperie accentueerde. De kolossen stonden in een kleine cella en de toeschouwer kon de cultusgroep niet benaderen door de aanwezigheid van een balustrade, zodat de groep alleen vanaf een bepaalde afstand te zien was. Naast de toegangsdeur was een spiegel bevestigd die de cultusbeelden weerspiegelde, zodat de mensen die de tempel uitgingen ze ook daar zagen. Al deze elementen en het feit dat de ruimte slechts door fakkels schaars was verlicht – met soms wat daglicht dat zijlings door een geopende zijdeur naar binnen viel – moesten het effect van een soort hallucinatie creëren, iets wat rationele waarneming te boven gaat: er werd een emotieve deelname gevraagd van de bezoeker.

Soms werden de cultusbeelden in een *aedicula*¹⁷³ geplaatst: nog een manier om hun heilige aanwezigheid op een scenografische manier te accentueren. Dit is bijvoorbeeld het geval bij het cultusbeeld van Cybele in het heiligdom van Mamurt Kale bij Pergamon. Dit is een Dorisch gebouw *in antis* dat nog uit de 3e eeuw v. Chr. stamt, met een zeer ruime *pronaos*¹⁷⁴ en een sokkel voor het cultusbeeld in een *aedicula*¹⁷⁵, tezamen te groot in verhouding tot de kleine cella (fig. 21). Dit is ook het geval bij het kolossale mannelijke beeld (alleen de naakte torso is er nog) in de Ionische tempel van het Gymnasium in Pergamon. Dit was een prostylon-gebouw met een relatief kleine cella en een groot basement achterin, zo breed als de cella, met een uitstekend middendeel dat, net zoals in Lycosura, groter is, wat de *aedicula* nog eens benadrukt (fig. 22). De ruimte stond vol met beelden; naast het hoofdbeeld moeten er ook nog andere op het podium hebben gestaan en minstens twee vóór het grote basement, op eigen kleinere sokkels.

Het dramatische effect van de kolossale cultusbeelden in hun kleine ruimte werd in de Romeinse wereld soms extra versterkt, omdat de relatief kleine tempels – hoewel groter dan de gemiddelde Griekse helleense – van oudsher over nog kleinere cellae beschikten. Gedurende het grootste deel van de tweede eeuw v. Chr., tot Hermodoros van Salamis met zijn revolutionaire ingrepen het peripterale schema (met een colonnade aan alle vier de zijden) introduceerde, behielden de tempels ten minste gedeeltelijk hun Italische typologie, met een *pronaos* die bijna even groot was als de cella. Dit was een architecturale oplossing om rituele redenen, die echter consequent een verkleining van de cellae tot gevolg had, waarin uitsluitend het beeld van de god stond. Pas aan het einde van de tweede eeuw v. Chr., met de onstuitbare ontwikkeling van het pseudoperipterale schema (met zuilen aan de lange zijden en aan de achterkant, die als het ware uit de cella-wanden komen), kreeg de cella een overheersende rol in het tempelgebouw. Vóór die tijd – min of meer tot de tijd van Augustus – moesten de kolossale cultusbeelden die door de Griekse kunstenaars voor Romeinse opdrachtgevers waren gemaakt tevreden zijn met heel kleine ruimtes.

Hoewel het standbeeld van *Fortuna huiusce diei* gedateerd wordt tussen het einde van de 2e en de eerste jaren van de 1e eeuw v. Chr., vormt het een voorbeeld van de eerste oplossing. De tempel werd opgedragen door Lutatius Catulus, net na de overwinning bij Vercellae op de Cimbren in 101 v. Chr. De godin stond, in plaats van te zitten, en omdat het hoofd (fig. 15) met de hals samen 1,46 meter hoog is, kunnen we uitgaan van een figuur van ongeveer acht meter hoog. In de eerste fase was de tempel in de

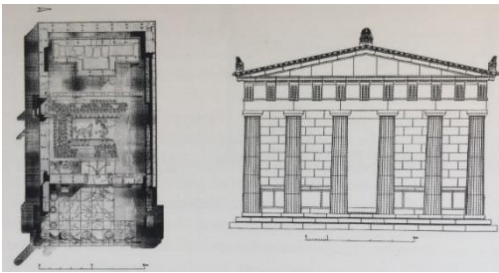
¹⁷³ Verkleinwoord voor *aedes*, tempel. Term uit de bouwkunst, gebruikt voor een soort 'minitempel', waarin een beeld staat. Hij bestond (vaak) uit pilaren of pilasters en een fronton.

¹⁷⁴ Voorruimte *in antis* van een Griekse tempel die aan de *naos* (cella) voorafgaat.

¹⁷⁵ In de originele tekst staat hier 'tabernacolo', gebruikt als synoniem voor *aedicula*. Het leek me echter nogal verwarrend om hier, in navolging van het origineel, een synoniem te gebruiken; vandaar wederom *aedicula*.



19 Reconstructietekening van de cultusgroep in het heiligdom van Despoina in Lycosura (uit Dickins 1906-1907, plaat 12).



20 Plattegrond en reconstructietekening van het vooraanzicht van de tempel van Despoina in Lycosura, (uit Leonardos 1896, plaat 2, 3-4).

vorm van een *monoptero*¹⁷⁶ met een diameter van 19,20 meter, waarbinnen de kleine cella ongeveer even hoog was als de pilaren van de zuilengang, 11 meter (afb. 23, links). In deze kleine, cirkelvormige en zwak verlichte cella domineerde het cultusbeeld de ruimte met een verontrustend effect (fig. 23, rechts). Het is mogelijk dat de toeschouwer, zelfs als deze zich op het verste punt van het beeld bij de toegangsdeur tot de cella bevond, niet het hele interieur en het beeld in de gehele hoogte kon overzien, terwijl hij/zij wel de opdoemende aanwezigheid van de kolos ervoer. Later besloot een andere Quintus Lutatius Catulus, afstammeling van degene die de tempel had gesticht (misschien de neef met dezelfde naam die in 78 v. Chr. consul was) in de cella drie extra beelden neer te zetten die aan Phidias zijn toegeschreven, twee in *himation*¹⁷⁷ gekleed en één naakte kolos. Het moge duidelijk zijn dat hij had besloten de tempel om te vormen tot een monoptero pseudoperiptero, waarbij de cella werd vergroot en zo de zuilen van de peristasis in haar muren opnam.

Interessante informatie wat betreft de tweede oplossing biedt de tempel van *Fides*, herbouwd door de consul uit 115 v. Chr., Marcus Aemilius Scaurus, en misschien ingewijd in 109 v. Chr.

Met zijn veronderstelde grootte van ongeveer 20 x 30-35 meter, was het een van de belangrijkste heilige gebouwen in het laat-republikeinse Rome. Het was mogelijk een prostylon hexastyle (6 tussenruimtes, dus 7 zuilen, n.d.t.) tempel, met een cella die veel groter was dan de pronaos, versierd met uitspringende pilaren en nissen (fig. 24). Binnen bevond zich het tevens staande cultusbeeld van de godin, mogelijk met een Hoorn des overvloeds in de hand. Uit de overgebleven fragmenten is het mogelijk een kolos van ongeveer zes meter hoog te reconstrueren, dus drie en een half keer levensgroot. Een imposante grootte, maar niet zó enorm vergeleken met een tempel die, met zuilen van tussen de 10 en de 13 meter, ook een cella van die hoogte moet hebben gehad.

Zoals gezegd, waren de Romeinse cultusbeelden uit deze periode meestal groter dan levensgroot. Van ongeveer anderhalf keer levensgroot tot het geval van, hoewel uitzonderlijk maar niet uniek, de *Fortuna huiusce diei*, die ongeveer vijfmaal levensgroot was (fig. 15). Langzaam werd de grootte van de sculpturen weer¹⁷⁸ aangepast aan die van de tempel, in een meer harmonieuze proportionele relatie, zoals tijdens de beste klassieke traditie, en meer verwant aan de geest van gebouwen als het Parthenon of de tempel van Nemesis van Rhamnous. Daar was de grootte van de beelden in verhouding met die van de ruimte waarin ze stonden, waardoor de toeschouwer bij het betreden van de cella geen gevoel van onrust bekroop, om niet te zeggen van onderdrukking.

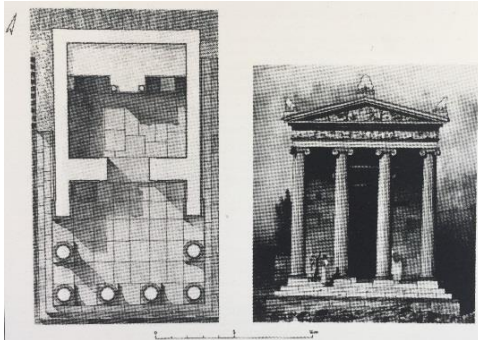
¹⁷⁶ Een rond gebouw met een koepelvormig dak en een ring van zuilen, al dan niet voorzien van een ronde, afgesloten ruimte (cella).

¹⁷⁷ Type kledingstuk in het Oude Griekenland, bestaande uit een grote, rechthoekige lap stof, doorgaans van wol maar soms ook van luxere materialen, die als een brede mantel of brede sjaal om het lichaam werd gedrapeerd.

¹⁷⁸ Ik heb hier het woord 'weer' ingevoegd, omdat ik de weer 'teruggaande' beweging wilde benadrukken, die in de brontekst wat 'verdeker' naar voren komt. Hoewel dit misschien als een verbetering zou kunnen worden gezien, denk ik dat het in dit geval gerechtvaardigd is omdat hierdoor de rode lijn van het verhaal bij de Nederlandse lezer meer naar voren komt.



21 Reconstructietekening van het heiligdom van Cybele in Mamurt Kale in Pergamon (van Conze, Schazmann 1911).



22 Plattegrond en reconstructietekening van het vooraanzicht van de Ionische tempel in het Gymnasium van Pergamon (uit Schrammen 1923, platen 24, 26).

Zowel in Griekenland als in Rome moesten de kolossale cultusbeelden, gemaakt volgens de toen heersende smaak en met hun realistische uiterlijk, de toeschouwer emotioneel betrekken, waardoor het dramatische effect van de verschijning werd vergroot. De oudere cultusbeelden, die waren uitgevoerd in minder kostbare materialen zoals hout en mogelijk bekleed waren met goud of edelmetalen, bleven onafhankelijk naast de nieuwere en luxueuzere beelden bestaan. De totstandkoming van de Phidiaanse Athena *Parthenos* heeft nooit geleid tot het einde van het cultusgebruik van het ware, mogelijk unieke cultusbeeld, de Athena *Poliàs*, dat in het Erechtheion stond. In Argo kreeg het oude cultusbeeld van Hera, wonderbaarlijk gespaard tijdens de brand die haar tempel vernietigde in 423 v. Chr., een plaats in de nieuwe tempel, naast het chryselefantien Hera-beeld, gemaakt *ex novo* (nieuw, n.d.t.) door Polykleitos. Gedurende de helleense tijd vereerde men de Artemis *Orthia* (ook bekend onder de *epiklese*¹⁷⁹ *Phosphoros* of *Oupesia*), die in de “K”-*oikos*¹⁸⁰ aan de westelijke kant van de *Asklepieion* te Messene stond. Het kolossale cultusbeeld, een werk door Damophon van Messene, stond achterin het vertrek. Vóór de sokkel van het

beeld bevond zich een kleinere, ronde sokkel, waarop waarschijnlijk het oude beeld van de godin stond. Dit was een kleine houten beeltenis in de vorm van een *herme*¹⁸¹, vastgehouden door Mego, een meisje dat in het heiligdom door een standbeeld werd gerepresenteerd, opgedragen door haar ouders, Damonikos en Timarchis. Ze heeft het cultusbeeld in haar ene hand, en een fakkel in de andere.

De praktijk om oude en nieuwe cultusbeelden naast elkaar te zetten was ook gebruikelijk in Rome, mogelijk als gevolg van de directe weerspiegeling van Griekse gewoonten. Volgens Plinius (Plinius, *Naturalis Historia*, 16, 216) was er in de tempel van Vejovis op het Capitool vanaf 193 v. Chr. een *simulacrum*¹⁸² in cipressenhout van de god aanwezig. Er werd echter tijdens opgravingen in de tempel, door Antonio Maria Colini, ook een kolossaal marmeren beeld van Vejovis ontdekt. Het gaat om een werk uit de laat Republikeinse tijd, het cultusbeeld dat waarschijnlijk op het basement in de cella van de tempel stond (afb. 16). Dit betekent dus dat er in de laat Republikeinse tijd en in de daaropvolgende keizertijd in de tempel van Vejovis zowel een cipressenhouten simulacrum als een kolossaal marmeren standbeeld aanwezig waren. In de tempel van Apollo Sosianus stond waarschijnlijk niet alleen het kolossale cultusbeeld, dat mogelijk het werk was van de Atheense kunstenaar Timarchides en waarvan het machtige basement terug te zien is op een marmeren fragment van de *Forma Urbis Severiana*¹⁸³: vanaf de tijd van Augustus lijkt er ook een Apollo in cederhout te hebben gestaan, die door Gaius Sosius vanuit Seleucia in Pieria was overgebracht naar Rome (Plinius, *Naturalis Historia*, 13, 53). In de Republikeinse

¹⁷⁹ Grieks woord voor bijnaam, aanroeping. Het werd in de oudheid gebruikt om de goden aan te roepen.

¹⁸⁰ De term *oikos* verwijst naar drie gerelateerde concepten, te weten ‘familie’, ‘familiebezit’ en het ‘huis’. Deze betekenissen worden door elkaar gebruikt, in dit geval kan deze het best worden opgevat als een aparte ruimte in gebouwencomplex.

¹⁸¹ Rechthoekige, naar onder toe enigszins taps toelopende zuil waarvan het bovenste deel bestaat uit een buste of hoofd.

¹⁸² *Simulacrum*: beeltenis/weergave/gelijkenis/representatie. Hyperoniem/algemenere benaming voor bijvoorbeeld een standbeeld, dat er een verschijningsvorm van is: een driedimensionaal kunstwerk.

¹⁸³ Grote marmeren stadskarta van Rome, uit het begin van de 3e eeuw n. Chr.

tijd lijkt er een houten cultusbeeld (een *bretas*) te hebben gestaan, dat in 129 v. Chr. drie dagen lang huilde, terwijl het stenen regende, wat aan veel tempels schade toebracht en ook doden tot gevolg had. Dit gebeurde tijdens de politieke conflicten die volgden op de dood van Scipio Aemilianus, waardoor de *nobiles*¹⁸⁴ hun macht dreigden te verliezen omdat ze weigerden de Italische gebieden verder te verdelen volgens de wet van Tiberius Gracchus. De Romeinen besloten om, op voorstel van de *haruspices*¹⁸⁵, het beeld stuk te slaan en het in de zee te gooien (Cassius Dio, 24, 84, 2). Dit soort wonderen gebeurden wel vaker; tijdens de oorlog tegen Antiochus III (190-88 v. Chr.), die tegen Perseus (170-167 v. Chr.) en die tegen Aristonikos (130 v. Chr.), weende een beeld van Apollo in Cuma driemaal, waarmee het de definitieve nederlaag van de Grieken tegen de Romeinen aankondigde (Julius Obsequens, *Het boek der wonderen*, 28 [87]; Augustinus, *Over de stad Gods*, 3, 11).

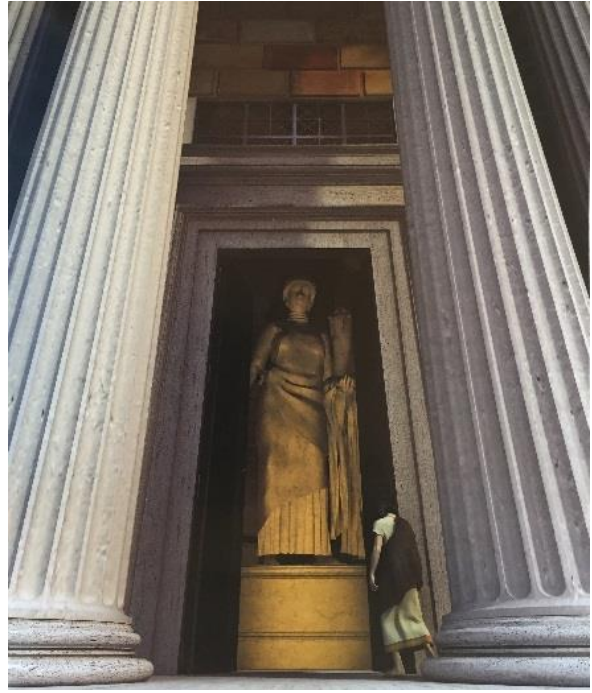
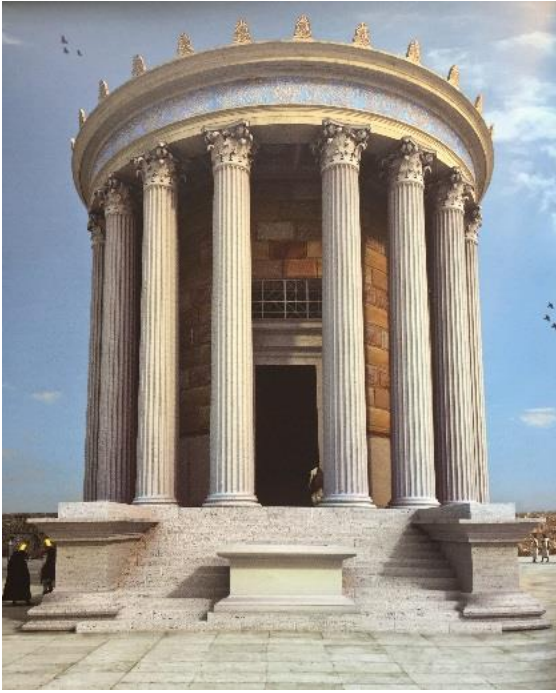
Het samenleven met de terracotta goden

Toen in Rome de eerste oorlogsbuiten aankwamen die uit Griekse kunstwerken bestonden, met de eerste Griekse en Grieks-Aziatische kunstenaars in hun kielzog, stopte het gebruik van terracotta niet. In een (Minerva?)heilgdom, gelegen aan de eerste mijl van de Via Latina, zijn behalve een Minervabeeld ook enkele terracotta Muzen en offerende jonge meisjes gevonden (cat.nr. I.9-13) – ongeveer tussen de helft en driekwart levensgroot –, evenals twee hermen met een bebaarde Dionysos. Minerva zit op een troon die voorzien is van een leeuwenkop en leeuwenpoten, haar voeten rusten op een voetenbankje en ze is bijna levensgroot (cat. n. I.14). De qua formaat, stijl en artistieke kwaliteit verschillende sculpturen lijken op selectieve wijze Griekse modellen te imiteren, die gemaakt werden tussen het einde van de 3e en de eerste twee decennia van de 2e eeuw voor Christus. De mooiste hiervan, een Minerva zittend op een troon, fungeerde mogelijk als een van de cultusbeelden van het heiligdom. Een treffende iconografische gelijkenis biedt de beeltenis op een munt¹⁸⁶ van de godin die op een stoel zit met leeuwenpoten, uitgegeven door Lysimachus (297-96 v.Chr.), geslagen bij gelegenheid van zijn overwinning bij Ipsos. Deze werd vervolgens, enigszins aangepast, gekopieerd door Philetairos (circa 274-263 v. Chr., fig. 25) en zijn opvolgers te Pergamon.

¹⁸⁴ Leidende families uit de hogere klasse.

¹⁸⁵ Meervoud van *haruspex*, Latijnse term voor een ziener die de verborgen bedoelingen van de goden afleidde uit bepaalde kenmerken van ingewanden van een offerdier.

¹⁸⁶ *Ik heb hier 'op een munt' toegevoegd, omdat anders misschien niet meteen duidelijk is dat het daar over gaat.*

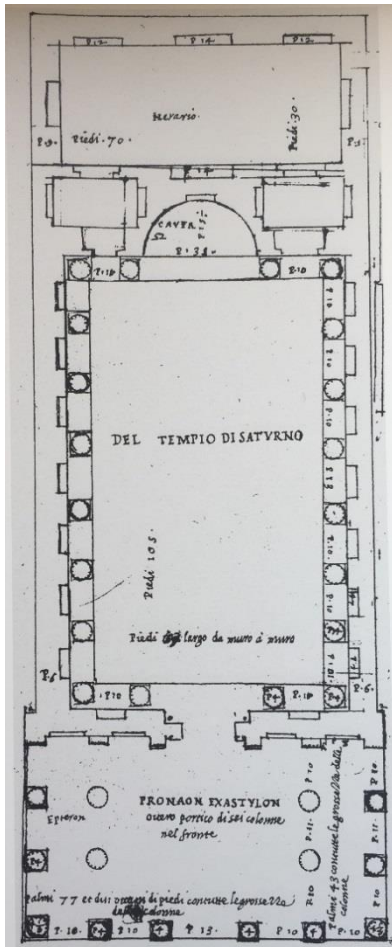


23 Reconstructietekening van tempel "B" van Largo Argentina en zicht op de ingang van de cella met het cultusbeeld op de achtergrond (tekeningen door Fabio Cavallero).

Het prachtige vrouwelijke beeld op een troon uit gebouw "C" (een *thesauros*¹⁸⁷), dat onderdeel uitmaakt van de *nemus Angitia*¹⁸⁸ in Luco dei Marsi in de Abruzzzen (cat.nr. I.6), dateert uit dezelfde tijd. Dit ondanks dat de draperie preciezer gemaakt lijkt door de fijnere bewerking van de plooien van de chiton in vergelijking met de zwaardere mantel die, verfijnd uitgevoerd, plooien heeft alsof deze zo uit de dekenkist komt. Het is kenmerkend voor deze tijd dat het cultusbeeld van terracotta is en de votiefbeelden in het heiligdom (cat. nrs. I.7-8) juist van marmer, aannemelijk van Griekse makelij, waarschijnlijk Rhodees.

¹⁸⁷ In de moderne archeologische terminologie bedoelt men hiermee een gebouwtje, dat een stad in een heiligdom wijdde aan een god. Daarin waren de benodigdheden aanwezig voor cultusceremonies en processies. Ze waren meestal in de vorm van een tempeltje *in antis*, bij voorkeur gemaakt van materiaal dat afkomstig was uit de stad zelf.

¹⁸⁸ Heiligdom voor de godin Angitia.



24 Parijs, Bibliothèque Nationale, Pirro Ligorio, tekening van de tempel die aan Saturnus gewijd zou zijn (maar waarschijnlijk de tempel van Fides op het Capitool).

De ontwikkelingen volgden elkaar echter in hoog tempo op. Tijdens de plundering van Ambracia in Epirus nam de Romeinse proconsul Marcus Fulvius Nobilior alle beelden mee uit de stad, en liet in plaats daarvan een paar terracotta werken achter die door de grote schilder Zeuxis waren geproduceerd, in de tweede helft van de 5e eeuw v. Chr. (Plinius, 35, 66). Kennelijk vond hij het niet de moeite waard om, al beladen met terracotta beelden, ook dat van een meester van het niveau van Zeuxis mee te nemen naar Rome.

De voorkeur voor terracotta nam af naarmate de interesse en bewondering voor werken in edelere materialen als marmer, brons en ivoor toenam. De Romeinse aristocraten uit die tijd beschouwden de terracotta beelden van Zeuxis als achterhaald. Andere sculpturen uit Ambracia, zoals de beroemde groep van Heracles die citer speelt met de Muzen, luisterden eerst de triomfantelijke binnenkomst van Fulvius Nobilior op, waarna hij de groep wijdde in de tempel van *Hercules Musarum*, door hemzelf gebouwd met de opbrengsten van de oorlogsbuit. Andere beelden gingen naar andere openbare gebouwen, ook buiten de Urbs. Toch werden er ook nog steeds architectonische decoraties en beelden van terracotta gemaakt, zoals in het fronton van San Gregorio (cat. n. I.2). De Griekse modellen werden steeds nauwkeuriger geïmiteerd en er werden figuren in de Griekse geest gemaakt, zonder dat daarvoor in Griekenland al een iconografische tegenhanger bestond. Daarnaast is het van belang dat, binnen korte tijd na de frontondecoraties van Luna (cat. n. I.1), die nog gemaakt waren volgens de bekledingstechniek waarbij dragende dakbalken worden bedekt met terracotta hoogrelieffpanelen, de frontondecoraties van de

San Gregorio-tempel in een consistente metrische verdeling op de Griekse manier werden uitgevoerd, binnen een gesloten timpaan.

Met uitzondering van een beperkte elite waren de Romeinen in het algemeen lange tijd niet erg thuis in het immense Griekse culturele erfgoed. Er zijn twee beroemde anekdotes bekend over het gedrag van Lucius Mummius in 146 voor Christus, na de verovering en de vernietiging van Korinthe. Er werd gezegd dat Mummius absoluut niets begreep van kunstwerken. Bij de verdeling van de oorlogsbuit gaf hij geen enkele blijk van interesse in de meesterwerken die de stad gedurende eeuwen van roemrijke geschiedenis binnen zijn muren had verzameld. Toen er echter schilderijen werden geveild en de koning van Pergamon, Attalus III, de verbijsterende som van 600.000 denarii bood voor een schilderij van Aristides uit Thebe met de voorstelling van Dionysos, werd Mummius achterdochtig en vermoedde hij dat het werk een voor hem onbekende waarde (mogelijk magisch of religieus) had. Daarop trok hij het schilderij van de veiling terug en nam het mee naar Rome, waar hij het wijdde in de tempel van Ceres, Liber en Libera (Plinius, *Naturalis Historia*, 35, 24). De tweede anekdote is nog sappiger: toen Mummius zich de verkoopwaarde realiseerde van de schilderijen en de sculpturen die vanuit Korinthe naar Rome zouden worden gebracht, en ondertussen geen idee had van hun artistieke waarde, waarschuwde Mummius de leiders van het transport dat zij, als ze werken kwijt zouden raken, deze moesten vervangen door nieuwe (Velleius Paterculus, 1, 13, 4).



25 Beeld van een zittende Athena op een Pergameense tetradrachme uit de tijd van Philetaerus, ongeveer 274-263 v. Chr.

Het is echter onwaarschijnlijk dat Nobilior en Mummius werkelijk zo onwetend waren als de latere literaire bronnen suggereren. Het kan bijvoorbeeld zijn dat Mummius' waarschuwing met betrekking tot het transport van kunstwerken naar Rome de 'uitvoering' was van een van de vele commerciële contracten die voorzagen in de terugbetaling van onkosten door de vervoerder, in geval van verlies van lading. De grappen over het Romeinse onvermogen om de artistieke waarde van Griekse kunstwerken te begrijpen gingen echter gewoon door, maar veel misverstanden waren waarschijnlijk niet het gevolg van Romeinse onbekendheid met het immense Griekse artistieke erfgoed op zich, maar met de historische ontwikkeling en de complexe stijlveranderingen ervan.



26 Rome, Capitolijnse Musea, fragmenten van architecturale terracotta's uit de Via Latina.

Toen de Romeinen uiteindelijk een compleet beeld hadden van de Griekse figuratieve wereld en de historische fasen ervan kenden, konden zij pas op de plaats maken en de buitengewone mogelijkheden van het gebruik van klei beter onderzoeken, waardoor bepaalde artistieke effecten bereiken konden worden. Je kunt stellen dat de kritische analyse van de Griekse kunst hen in staat stelde ook de kleinste stapjes die de Etruskisch-Italische kunst genomen had, en vervolgens ook die van de Romeinse kunst, beter te begrijpen in een continue poging de technische uitvoering alsmar aan te passen aan de zich immer vernieuwende helleense figuratieve taal. Pasiteles was een kunstenaar uit het tijdperk van Pompeius en Caesar. Hij was beeldhouwer en werkte met steen, ivoor, terracotta, was tevens graveur en schreef over kunst. Hij verklaarde dat kleimodellering de

moeder was van de plastische kunst in al haar vormen, zoals metaalbewerking en beeldhouwwerk in marmer en brons. Ondanks dat hij virtuoos was in al deze kunstvormen – volgens Plinius bevond er zich een ivoren Jupiter van zijn hand in de *porticus Metelli* – heeft hij geen enkel werk geproduceerd zonder daarvan eerst een kleimodel te maken. Een kunstenaar uit dezelfde periode, Arkesilaos, beroemd om zijn *proplasma* – een term voor de kleimodellen die werden gebruikt voor werken in brons of misschien ook in marmer – had voor het Forum van Caesar de Venus Genetrix gemaakt, natuurlijk het cultusbeeld voor de tempel met dezelfde naam. Op verzoek van L. Lucullus, met wie Arkesilaos gewoonlijk vaak contact had, maakte hij de *Felicitas*. Dit zou overigens Lucius Licinius Lucullus Ponticus kunnen zijn, die in 56 voor Christus stierf, of zijn zoon, Marcus Licinius Lucullus, die stierf na de catastrofe met de moordenaars van Caesar in de Slag om Philippi in 42 v. Chr. Het beeld was mogelijk bestemd voor de Felicitastempel op het Velabrum, gebouwd door de voorvader Lucius Licinius Lucullus, met de oorlogsbuit van zijn militaire campagne in Spanje, in 151 v. Chr. Het beeld bleef echter onafgemaakt door de dood van de kunstenaar zelf en die van de opdrachtgever. De genoemde werken waren uitgevoerd in terracotta en bestemd voor enkele van de belangrijkste tempelgebouwen uit die tijd, waarin de meeste kunstwerken aanwezig waren. Dit betekent dat er zich in het late Republikeinse Rome langzaam, in lijn met een hernieuwde belangstelling voor het archaische en de vermenging van elementen van de kunsttaal uit verschillende periodes, een kritische, selectieve visie op het verleden manifesteerde die leidde tot een gedeeltelijk herstel van de traditie van de voorouders. Ongetwijfeld zouden Pasiteles en Arkesilaos geen terracotta werken hebben gemaakt of verkocht, als er voor dit type producten bij de Romeinse aristocratie geen belangstelling bestond. De *Felicitas* had een miljoen sestertien gekost, terwijl er voor het gipsen model voor een bronzen krater¹⁸⁹, ook van de hand van Arkesilaos,

¹⁸⁹ Mengvat om wijn met water te mengen.

door een Romeinse cavalierist één talent was betaald. Het is echter belangrijk te constateren dat de hernieuwde interesse in terracottakunst ook leidde tot een enorme vernieuwing van architectonische terracottadecoraties; er was al een continue, vruchtbare ambachtelijke productie op gang vanaf de archaische periode tot aan de tijd van Augustus. Interessante voorbeelden hiervan zijn de fragmenten van sculpturen uit het fronton van een tempel aan de via Latina (fig. 26). Hoewel de terracottategels eeuwenlang hetzelfde decoratieve repertoire behielden, kwam tijdens de keizertijd de wil op om de modellen te vernieuwen. In sommige gevallen – zoals de zogenoemde Campaanse platen op de Palatijnse heuvel – werden er aanzienlijke artistieke niveaus bereikt, die mogelijk gelijk opgingen met die van de terracotta beelden uit dezelfde tijd. Je kunt je zelfs afvragen of de modellen daarvoor afkomstig zijn van Pasiteles of Arkesilaos en hun school, zo hoog is artistieke kwaliteit van sommige platen. Dit was allemaal het gevolg van de snelle veranderingen in smaak, waarbij door kritische selectie in deze fase een autonome kunsttaal ontstond.

Het was onvermijdelijk dat er ook weer belangstelling ontstond voor terracotta cultusbeelden. Relatief gezien zijn er maar weinig kleisculpturen overgeleverd. Een kostbaar vrouwelijk zittend terracottabeeld uit Ostia, uit de 2e eeuw na Christus, was waarschijnlijk het (cultus?)beeld in een *sacellum*¹⁹⁰, opgedragen aan Fortuna/Isis (cat.nr. I.32). Zo kun je je ook de Venus en de Felicitas van Arkesilaos voorstellen: een levendig plooienspel dat doet denken aan de Attische traditie uit de tweede helft van de 5e eeuw v. Chr., maar op een lichtvoetiger en elastischer lichaam, ingegeven door latere modellen. Ook zijn er gelukkig enkele prachtige fragmenten van terracottabeelden bewaard gebleven, afkomstig van de Palatijn (cat. n. III.17). Daarin zou je, niet onterecht, iets terug kunnen zien van het *proplasma* van Arkesilaos, mits er met deze term een prototype in klei wordt bedoeld op basis waarvan, zo nodig, kopieën van brons of marmer gemaakt zouden kunnen worden. Natuurlijk, met terracotta kun je niet die perfecte verfijning van brons bereiken, waardoor zij prachtige afgietsels zouden lijken van de beelden die de Romeinen uit die tijd als de grootste meesterwerken van de Griekse kunst beschouwden. Pasiteles, die behalve schrijver en kunsttheoreticus ook beeldhouwer en graveur was, schreef een werk dat uit een vijftal boeken bestond. Daarin beschreef en becommentarieerde hij de voortreffelijkste werken uit het verleden (*nobilis opera* genoemd), die het volgens hem waard waren om te worden herinnerd en bewaard voor de toekomst. De terracotta's van de Palatijn lijken soms trouwe kopieën van beroemde beelden te zijn, zoals in het geval van de zogenaamde Hera uit de Borghese-collectie of de Artemis van het Colonna-type. In andere fragmenten, zoals de Campaanse platen van de Palatijn, stevenen de vormen steeds meer af op beeltenissen die niet langer authentiek klassiek zijn, maar vooral aansluiten bij het klimaat dat begon te heersen in de periode net na Caesar, een toespeling op de meest verfijnde kunsttaal uit de tijd van Augustus.

¹⁹⁰ Een soort kleine kapel/altaar, in een klein heiligdom.

Appendix bij de vertalingen (afbeeldingencatalogus)



I.1. *Fronton van Luna*. Luni, Ortonovo. Terracotta. Florence, Nationaal Archeologisch Museum, Remedi-collectie, inv. 71226, 71225, 71224, 71227, 72747; Italiaanse Dienst voor Archeologisch Erfgoed, afdeling Ligurië, inv. K 2888. Tweede kwart 2^e eeuw v. Chr.



I.2. *Fronton in terracotta uit de via di San Gregorio*. Roodachtige klei. Rome, Capitolijnse Musea, Palazzo Caffarelli, Sala del Frontone.¹⁹¹ Midden 2^e eeuw v. Chr.



I.6 *Terracotta godin op een troon*. Luco dei Marsi (Aquileia). Terracotta. Chieti, Archeologisch Museum 'La Civitella', inv. 194828. Eind 3^e – begin¹⁹² 2^e eeuw v. Chr.



I.7 *Gesluierde vrouwelijke figuur*. Luco dei Marsi (Aquileia). Wit marmer. Chieti, Archeologisch Museum 'La Civitella', inv. 194830. Laat helleense tijd.



I.8 *Beeldje van Aphrodite*. Luco dei Marsi (Aquileia). Wit marmer. Chieti, Archeologisch Museum 'La Civitella', inv. 194829. Laat republikeinse tijd.



I.9 *Vrouwelijke figuur gekleed in peplos*.¹⁹³ Porta Latina. Klei. Londen, British Museum, GR 1805, 7-3.34. 3^e eeuw v. Chr.?

¹⁹¹ Ik heb hier (en verderop) de namen van zalen in het Italiaans gelaten, omdat dit de benaming is die een bezoeker (hooguit naast het Engels en wellicht Chinees?) aldaar zal aantreffen.

¹⁹² 'Begin' ontbreekt in het origineel, toegevoegd om verarring te voorkomen.

¹⁹³ (Oudgrieks: ὁ πέπλος) type kledingstuk specifiek voor vrouwen in het Oude Griekenland, ook bekend in andere streken sinds de ijstijd. De Dorische peplos bestond uit één wollen laag stof, terwijl de lichtere linnen chiton op de heupen door een riem in meerder lagen valt. Deze grote rechthoekige buisvormige stof is vernauwd of verwijd.



I.10 *Beeld van een muzę.* Porta Latina. Harde, compacte roodachtige klei. Londen, British Museum, GR 1805, 7-3.35. 2^e eeuw v. Chr.



I.11 *Beeld van een muzę.* Porta Latina. Harde, compacte geelachtige klei, redelijk zuiver. Londen, British Museum, GR 1805, 7-3.283a. 2^e eeuw v. Chr.



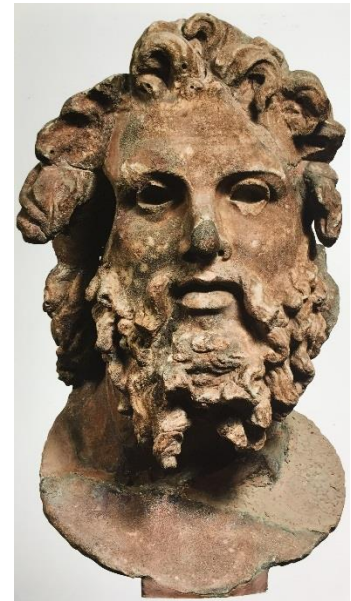
I.12 *Vrouwelijke figuur gekleed in peplos.* Porta Latina. Roodachtige klei, gezuiverd, licht poreus op schouderhoogte. Londen, British Museum, GR 1805, 7-3.281a. 2^e eeuw v. Chr.



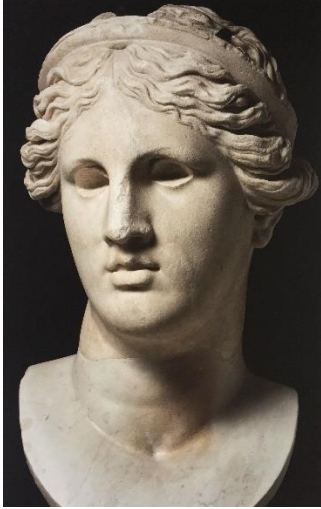
I.13 *Beeld van een muzę.* Porta Latina. Terracotta. Londen, British Museum, GR 1805, 7-3.36. 2^e eeuw v. Chr.



I.14 *Beeld van Minerva op een troon.* Porta Latina. Terracotta. Londen, British Museum, GR 1805, 7-3.284. 2^e eeuw v. Chr.



I.15 *Kolossaal hoofd van Anytos.* Lycosura, heiligdom van Despiona. Peloponesisch marmar. Athene, Nationaal Archeologisch Museum, inv. 1736. Begin 2^e eeuw v. Chr.



I.16 *Hoofd van Leto(?)*. Pentelisch marmmer. Rome, Capitolijsne Musea, inv. 253. Ongeveer halverwege 2^e eeuw v. Chr.



I.17 *Hoofd van Apollo(?)*. Pentelisch marmmer. Rome, Capitolijsne Musea, inv. 292. Ongeveer halverwege 2^e eeuw v. Chr.



I.18 *Juno Cesi*. Grieks marmmer. Rome, Capitolijsne Musea, Sala del Galata, inv. 731. Tweede kwart 2^e eeuw v. Chr.



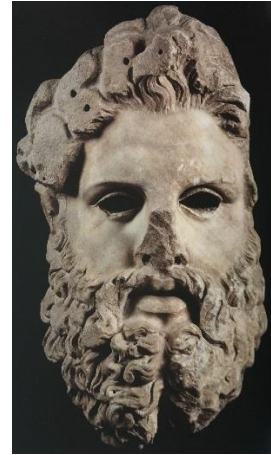
I.19 *Doiscuri-groep met paarden*. Bron van Juturna, Forum Romanum. Verschillende soorten marmmer. Rome, Antiquarium van het Forum Romanum, inv. nrs. 3145-3146, 3148-3149, 37540-37541. 470 – 460 of 160 v. Chr.



I.21 *Hoofd van een muze*. Rome, tempel van Apollo Sosianus. Wit marmer met grove structuur, waarschijnlijk Pariaans. Rome, Capitolijnse Musea, Centrale Montemartini, inv. 3279. Eerste helft 2^e eeuw v. Chr.



I.22 *Hoofd van een godin*. Herkomst onbekend. Wit marmer met middelkleine kristallen (Pariaans?). Rome, Capitolijnse Musea, Palazzo Nuovo, Galleria, inv. S 252. Derde kwart 2^e eeuw v. Chr.



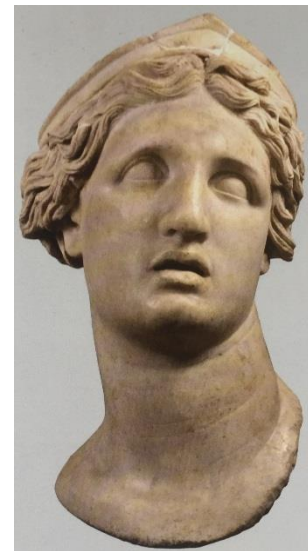
I.23 *Hoofd en linkerarm van een kolossale akroliet van een god*. Aigeira in Achaïa. Wit marmer met middelgrote kristallen en goud patina. Athene, Nationaal Archeologisch Museum, inv. 3377 (hoofd), 3481 (arm). Tweede helft 2^e eeuw v. Chr.



I.25 *Kolossaal hoofd van Diana*. Nemi, heiligdom voor Diana Nemorensis. Pariaans marmer. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1517. Laatste kwart 2^e eeuw v. Chr.



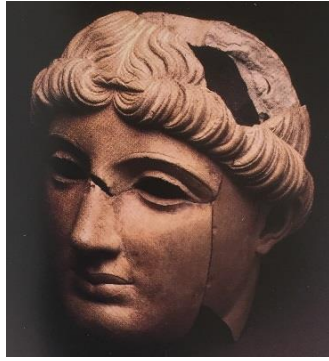
I.27 *Deel van een beeld van een muze*. Athene, Kerameikos. Pentelisch marmer. Athene, Nationaal Archeologisch Museum, inv. 233. 130 – 120 v. Chr.



I.30 *Kolossaal hoofd van een godin*. Alba. Pariaans marmer(?). Turijn, Museum voor Oudheden, inv. (209) 1157. Laatste decennia 2^e eeuw v. Chr.



I.32 *Beeld van een godin op een troon.* Ostia, Antiquarium, Depositi, inv. 3585. Ongeveer 1^e eeuw v. Chr.



III.17 *Kleiboofd van Apollo.* Rome, Palatijn, *Domus Tiberiana*.¹⁹⁴ Terracotta. Rome, Nationaal Romeins Museum, Palazzo Massimo alle Terme, inv. 375847. Tweede helft 1^e eeuw v. Chr.

¹⁹⁴ Een *domus* (Latijn: huis) was een stadswoning voor de rijkere klasse in de Romeinse oudheid. In dit geval gaat het echter om het paleis van keizer Tiberius op de Palatijn, gebouwd in de eerste helft van de 1e eeuw n. Chr.

Acroterie

Akroterion (Oudgrieks: ἀκροθήριον), ook wel acroterium, is een term uit de Griekse bouwkunst. Het is een beeldhouwd ornament/bekroning op de top en/of op de hoeken van een timpaan (driehoekig geveldeel tussen de kroonlijst en de schuin oplopende daklijsten van een gebouw), of fronton (bekroning van een gevel, een ingang of een venster).

Aedicula

Verkleinwoord voor *aedes*, tempel. Term uit de bouwkunst, gebruikt voor een soort ‘minitempel’, waarin een beeld staat. Hij bestond (vaak) uit pilaren of pilasters en een fronton.

Agalmata

Beelden/beeldjes van goden met beweegbare ledematen.

Agora

Gebouw voor zang en muziekvoorstellingen/wedstrijden en voordrachten. Meestal half rond en overdekt.

Anastolé

Golvend kapsel met de scheiding in het midden, kenmerkend voor Alexander de Grote.

Atrium

Centrale grote ruimte in een gebouw/woning, waarop verschillende vertrekken uitkomen.

Aedilis

Magistraat (door het volk gekozen burger die een openbaar bestuursambt bekleedde) die verantwoordelijk was voor tempels en openbare gebouwen in Rome. De *aediles* werden in de tweede en derde eeuw steeds belangrijker en namen ook de verzorging van de toevoer van water en voedsel (bijvoorbeeld de toevoer van graan uit Egypte) op zich, in hun hoedanigheid van marktopzichter beslisten ze soms ook als ‘rechters’ in marktzaken.

Amicitia

Politieke vriendschap.

Baluster

Speciaal voor zijn doel vormgegeven zuil, die vaak deel uitmaakt van een balustrade.

Cella

Meervoud: *cellae*. Romeins equivalent van de Griekse ναός, het heilige der heiligen in een tempel, de centrale ommuurde ruimte.

¹⁹⁵ Deze verklarende woordenlijst is samengesteld op basis van online encyclopediën, zoals Treccani, Wikipedia etc..

Censor

In de Romeinse Republiek de titel voor een ambtenaar die om de vijf jaar werd verkozen om de census (volkstelling) te houden. Ook hielden de censoren toezicht op het gedrag van burgers.

Chiton

Oudgrieks kledingstuk. Meestal van linnen of van wol, later ook van katoen en soms zijde.

Chryselefantien

Oudgrieks: χρυσός, chrusos, 'goud' en ἐλεφάντινος, elephantinos, 'ivooren'. De beeldhouwtechniek waarbij goud en ivoor gebruikt werden bij het maken van monumentale cultusbeelden.

Ciste prenestine

Soort bewaardoos/-bus, gemaakt van hout en/of brons, met daarop scènes afgebeeld, soms ook met sculpturen op het deksel.

Citaredo

Klassieke Griekse zanger (*oidos*), die zichzelf begeleidde op een snaarinstrument.

Clipeus

Meervoud: *clipei*. Ten tijde van de klassieke oudheid was de clipeus (Oud Grieks: ἄσπις) een groot schild dat de Grieken en de Romeinen ter verdediging aan de arm droegen. Het was rond, en in het midden zat een grote ronde ijzeren bout met een scherpe punt. Plinius spreekt over bustes/portretten van voorouders die erop werden geschilderd; ze werden vervolgens in tempels of in andere openbare gebouwen opgehangen. In dit geval wordt dus een schijf bedoeld van metaal of marmer met daarin de afbeelding van een persoon.

Comitium

Politiek centrum van Rome, gelegen op het Forum Romanum.

Curia

Ruimte waar de Romeinse senaat vergaderde, op het Forum Romanum in Rome.

Diadoch

Titel voor Macedonische generaal uit het leger van Alexander de Grote. De diadochen streden na Alexanders dood om de macht in zijn enorme rijk, het viel daardoor uiteen in een aantal zogenoemde diadochenrijken.

Deme

In het antieke Attica een technische term voor een woonkern, vergelijkbaar met de huidige gemeente, met (op den duur) plaatselijke autonomie, een eigen grondgebied, financiën, een eredienst, een bevolkingsregister en een eigen leider.

Ethos

Het moreel, de strijdlust, de moed.

Epiklese

Grieks woord voor bijnaam, aanroeping. Het werd in de oudheid gebruikt om de goden aan te roepen.

Evocatio

Het rituele oproepen, het zich daadwerkelijk richten tot de godheid die het beeld voorstelt.

Ex novo

Nieuw gemaakt/gebouwd.

Falanx

(Grieks: φάλαγξ). Gesloten infanterieformatie, bestaande uit infanteristen die bewapend waren met lange lansen en beschermd door metalen helmen en grote schilden, vaak ook door andere pantsering. Zij werden opgesteld in een diepte van 8 tot 20 rijen. Het was de traditionele slagorde van de Grieken in de klassieke oudheid.

Fasti

Chronologische lijsten van priesters en, in het geval van *Fasti Triumphales*, Romeinse magistraten die geëerd werden door middel van een triomftocht die diende als erkenning van een belangrijke militaire overwinning. De namen werden op marmeren platen gegraveerd, die op hun beurt weer aan bepaalde gebouwen op het Forum Romanum werden bevestigd.

Fastigium

Het hoogste deel van (de bekroning) van een dak, nok van het dak.

Forma Urbis Severiana

Grote marmeren stadskarta van Rome, uit het begin van de 3e eeuw n. Chr.

Gens

De *gens* (meervoud *gentes*) was een Romeinse, Italische, of Etruskische familie, bestaande uit allen die dezelfde *nomen* (tweede deel van een Romeinse naam, vergelijkbaar met een achternaam) hadden en beweerden af te stammen van een gemeenschappelijke voorvader.

Haruspex

Meervoud *haruspices*. Latijnse term voor een ziener die de verborgen bedoelingen van de goden afleidde uit bepaalde kenmerken van ingewanden van een offerdier.

Helleens

Periode in de Griekse historie vanaf de dood van Alexander de Grote (323 v. Chr.) tot aan de slag bij Azio (het tegenwoordige Arta), waarin Rome heerser werd van Egypte (31 v. Chr.). In deze periode verspreidde de Griekse cultuur zich in het Nabije-Oosten (Zuidwest-Azië) en het Midden-Oosten, van Macedonië tot aan India, van de Zwarte Zee en de Donau tot aan Nubië.

Herme

Rechthoekige, naar onder toe enigszins taps toelopende zuil waarvan het bovenste deel bestaat uit een buste of hoofd.

Himation

Type kledingstuk in het Oude Griekenland, bestaande uit een grote, rechthoekige lap stof, doorgaans van wol maar soms ook van luxere materialen, die als een brede mantel of brede sjaal om het lichaam werd gedrapeerd.

Homo novus

Term die men in het Oude Rome gebruikte voor een man die als eerste in zijn familie de Romeinse Senaat diende, tot consul werd gekozen.

Iconoclasme

Religieuze traditie waarbij men de goden niet gerepresenteerd wilde zien in beelden.

In antis

Voorruimte van een tempel, waarbij de pilaren zich tussen de doorgetrokken zijmuren van de *cella* bevinden.

Ius imaginum

Het recht om beeltenissen van de eigen voorouders in het eigen atrium te hebben.

Kithara

Grieks: κithāra, kithāra, Latijn: cithara, snaarinstrument uit de Griekse oudheid.

Krater

Mengvat om wijn met water te mengen.

Lagiden

De dynastie van Ptolemaeus I is de laatste faraonische dynastie. Leden daarvan worden ook weleens de 'Lagiden' genoemd, naar de naam van Ptolemaeus' vader, Lagos.

Legatus

Romeins officier.

Lex Oppia

Een van de *sumtuariae leges* (een soort 'anti-luxe-wetten'), uit de periode van de Tweede Punische Oorlog in 213 v. Chr. Deze wet bepaalde dat geen enkele vrouw meer dan een half ons goud mocht hebben, niet te levendig gekleurd gekleed mocht gaan en ook niet in een *carpentum* (bepaald type koets) mocht rijden in de Stad (Rome) of in welke stad dan ook, of in een straal van één mijl ervandaan, tenzij het voor een religieuze ceremonie was.

Ludi

Religieus festival.

Maestas

Nobele, ernstige grootsheid, autoriteit.

Magistraat

Latijn: Magistratus. Door het volk gekozen burger die een openbaar bestuursambt bekleedde.

Magistratus curules

Ambten die het recht verleenden om een *sella curulis* (erezetel met kenmerkende kruisvormige poten) te gebruiken, zoals de consul; waarbij men ook gerechtigd was om de *toga praetexta* (met brede purperen zoom) te dragen.

Magna Mater Idaea

Altaar gewijd aan de godin Cybele, die van oorsprong Frygisch was en door de Romeinen gelijkgesteld werd met de Griekse godin Rhea, die op de berg Ida op Kreta woonde; een moedergodin die werd vereerd als vruchtbaarheidsgodin.

Manipel

Troepenafdeling in het Romeinse leger, bestaande uit twee centuriën (afdelingen van honderd man).

Mercator

Handelaar.

Monoptero

Een rond gebouw met een koepelvormig dak en een ring van zuilen, al dan niet voorzien van een ronde, afgesloten ruimte (cella).

Nenfro

Vulkanisch gesteente

Nobiles

Leidende families uit de hogere klasse.

Nobilia opera

Beroemdste/mooiste/beste werken.

Obesus etruscus

Van de Romeinen afkomstige benaming van een Etruskisch beeldtype. Onder de Romeinen heerste het idee dat de Etrusken een hang hadden naar overdreven luxe, dat zij decadent waren, omdat op Etruskische sarcofagen de overledene vaak corpulent is uitgebeeld.

Odeion

Marktplaats, plein, vergaderplaats, in het Oude Griekenland.

Oikos

De term *oikos* verwijst naar drie gerelateerde concepten, te weten ‘familie’, ‘familiebezit’ en het ‘huis’. Deze betekenissen worden door elkaar gebruikt, de term kan ook als een aparte ruimte in gebouwencomplex worden opgevat.

Orakel

Vorm van profetie die in de Oudheid bij verschillende volkeren voorkwam, waarbij een priester of priesteres door goddelijke inspiratie een antwoord kreeg op vragen die betrekking hadden op onbekende zaken in het verleden, het heden of de toekomst. Men kreeg antwoord op de vraag hoe met bepaalde dingen om te gaan. Het woord ‘orakel’ kan ook de plek aangeven dit gebeurde.

Ostentum

Voortekenen.

Periochae

Samenvatting uit de 4e eeuw van de *Ab Urbe Condita*, een door Livius geschreven monumentaal werk over de geschiedenis van het Romeinse Rijk.

Peripteros

Een peripteros is een Griekse tempel waarbij de *cella* – de centrale ommuurde ruimte van de tempel – geheel omgeven is door een rij vrijstaande zuilen.

Plebejers

Latijn: plebeius. Afgeleid van plebs: volk, menigte, waren in de Romeinse maatschappij gewone burgers, niet-patriciers, veelal boeren en vaklieden die, in tegenstelling tot de proletariërs (*capite censi*), grond bezaten. Plebejers hadden burgerrechten en werden door het Romeinse recht beschermd.

Polis

Meervoud: *poleis*. Oude Griekse stadsstaten.

Porticus

Overdekte, van zuilen voorziene ingang van een gebouw, bijvoorbeeld een tempel. De zuilengalerij kan verder uitlopen, en zo meerdere gebouwen omsluiten.

Post eventum

Achteraf.

Praetexta

Romeinse toga met een purperen boord, alleen gedragen door magistraten die een curulisch ambt uitoefenden, door de belangrijkste priesters en, bij formele aangelegenheden, door vrije jongens van 15 tot en met 17 jaar.

Principaat

Door Augustus ingestelde gematigde alleenheerschappij in Rome, de vroege Romeinse Keizertijd.

Pronaos

Voorruimte *in antis* van een Griekse tempel die aan de *naos* (cella) voorafgaat.

Prostylon

Tempel met uitsluitend pilaren in de façade, in tegenstelling tot de tempel *in antis*, waarbij de pilaren tussen de doorgetrokken zijmuren van de cella staan.

Purper

Bepaalde kleur. Purper werd in de Griekse Oudheid door de Kretenzers, de Feniciërs, de Hebreërs, de Romeinen en de Grieken werd gewonnen uit twee in zee levende slakkensoorten. Het was de kleur van rijkdom, smaak en aanzien. Vanaf Nero mochten alleen keizers een geheel purperen toga dragen, beelden van goden kregen hem ook wel omgeslagen.

Rogatio Clodia

Wetsvoorstel gedaan door Publius Clodius Pulcher, Romeins politicus uit de eerste eeuw v. Chr.

Rostra

Spreekgestoelte/podium opgesteld voor de Curia, vanwaaraf de consuls het volk toespraken.

Schrijn

Bewaarplek, dan wel soort kist(je).

Sibillijnse boeken

Latijn: Sibyllini Libri. Verzameling van profetische uitspraken, in Griekse hexameters, die werden geraadpleegd gedurende ernstige crises tijdens de Republiek en het Keizerrijk.

Sacellum

Een soort kleine kapel/altaar, in een klein heiligdom.

Simulacrum

Beeltenis/weergave/gelijkenis/representatie. Hyperoniem/algemenere benaming voor bijvoorbeeld een standbeeld, dat er een verschijningsvorm van is: een driedimensionaal kunstwerk.

Socius et amicus

Bondgenoot en vriend.

Stater

Gewichtseenheid die sinds de uitvinding van muntgeld in het derde kwart van de 7e eeuw v.Chr., waarschijnlijk in Lydië, werd gebruikt voor het maken van munten van elektrum, een in de natuur voorkomende goud-zilver-koperlegering.

Stèle

Term uit de archeologie voor een tablet of pilaar, doorgaans gehouwen uit één stuk steen of hout, met daarin een in reliëf gebeeldhouwde voorstelling en/of tekst.

Strategos en savior

Legeraanvoerder en redder.

Stylobaat

De fundering van de tempels met Dorische en Ionische bouwordes bestond uit drie lagen steen. Elke laag was in omtrek kleiner dan de onderliggende laag, waardoor er een trap om het hele gebouw werd verkregen. De bovenste trede, tevens de vloer van de tempel, is het stylobaat.

Symmachie

Militair verdrag uit het oude Griekenland, waarbij bepaalde partijen elkaar beloofden elkaar over en weer bij te staan in geval van oorlog.

Symmachos partij bij symmachie.

Thesauros

In de moderne archeologische terminologie bedoelt men hiermee een gebouwtje, dat een stad in een heiligdom wijdde aan een god. Daarin waren de benodigdheden aanwezig voor cultusceremonies en processies. Ze waren meestal in de vorm van een tempeltje *in antis*, bij voorkeur gemaakt van materiaal dat afkomstig was uit de stad zelf.

Toga viriles

Ook wel *toga pura* geheten. Volledig (ivoor)witte toga, die een Romeinse jongen droeg vanaf het bereiken van de volwassen leeftijd, dat met een uitgebreid ritueel werd gevierd.

Torsie

Draaiing van het lichaam in de lengteas

Tresvir monetalis

Muntmeester.

Tribuun

Titel van twee à drie voor een bepaalde periode verkozen ambtsdragers in de Romeinse Republiek. Ze konden de Raad van de Plebejers (*concilium plebis*) bijeenroepen en deze voorzitten, hadden het exclusieve recht om wetsvoorstellen te doen, konden de Senaat bijeenroepen en ook daar voorstellen doen.

Tunica palmata

Letterlijk: 'gepalmdde tuniek'; tuniek die door middel van borduurwerk voorzien is van palmmotieven; decoraties die het ambt, de autoriteit van de drager onderstrepen.

Votief

Offer of schenking uit dankbaarheid of devotie, vrome toewijding.

Votiefdepot

Archeologische term voor de plaats waar geschenken aan de goden werden opgeslagen om, bijvoorbeeld in of bij tempels, plaats te maken voor nieuwe.

Testo originale 1

L'ascesa di Roma nei paesi di cultura ellenica.

Dalla conquista del Mediterraneo alla costruzione dell'immagine del Romano.

Claudio Parisi Presicce

L'incontro di Roma con le città greche in Italia e in Egitto

Fino all'inizio del III secolo fra Roma e le città greche dell'Italia meridionale non vi erano stati rapporti importanti, anche dal punto di vista degli scambi commerciali. Le abitazioni modeste e l'abbigliamento sobrio, la produzione manifatturiera solo locale e funzionale non avevano ancora prodotto il bisogno di lusso e di arte, e neppure l'apprezzamento per la raffinatezza nei cibi, nelle bevande e nella suppellettile della mensa.

Nel 285 a.C. la colonia greca Turi, minacciata dai Lucani e non fidandosi dell'aiuto di Taranto, si rivolse ai Romani per avere un loro presidio. L'intervento romano a Turi non aveva ragioni politiche, ma rispondeva a una consuetudine diffusa in epoca ellenistica di ingaggiare forze militari a pagamento. Il ricorso a Roma, tuttavia, ha una grande importanza perché dimostra come la fama della capacità bellica dei Romani avesse raggiunto ormai anche il mondo greco. Plinio (Storia naturale XXXIV, 15, 32) ricorda due statue erette in tale occasione in onore di Romani, l'una dedicata al tribuno Gaio Elio, che aveva proposto una legge contro il generale lucano che per due volte aveva attaccato la città, l'altra per il console Gaio Fabricio Luscinio che aveva liberato la città dall'assedio. Non ne conosciamo le fattezze, ma nell'aspetto il carattere militare doveva prevalere.

Nel 273, subito dopo la morte di Pirro, Tolomeo II Filadelfo inviò un'ambasciata al popolo romano per sollecitare un patto di amicizia. L'episodio segna l'inizio dei rapporti tra Roma e i Tolemei (Livio, per., 14; Cassio Dione, fr. 41 (= Zonara, VIII, 6); Eutropio, II, 15; Appiano, Sic., 1). Suo padre Tolomeo I Sotere, diadoco di Alessandro Magno e fondatore della dinastia tolemaica, per più di trenta anni aveva ignorato Roma.

L'anno seguente i Romani, usciti vittoriosi dalla guerra difensiva contro Pirro, conquistarono Taranto e ottennero in tal modo il controllo della parte meridionale della penisola. Con la caduta dell'ultima grande città della Magna Grecia, cui Roma impose di fornire truppe e navi da guerra, di accettare un presidio romano e di consegnare ostaggi ogniqualvolta fosse stato richiesto, la mappa geopolitica del Mediterraneo occidentale era stata definitivamente ridisegnata.

Assunta la supremazia sulle città italiote e il controllo di tutte le coste italiane, Roma costruì nuove strade per facilitare i collegamenti e sostituì l'arcaica valuta con la prima moneta d'argento, il denario, tipologicamente simile alla dramma attica. I Romani si dotarono così di unità economica nella penisola e di un mezzo di pagamento adeguato per gli scambi commerciali nel Mediterraneo.

Tolomeo Filadelfo, che alla morte del padre nel 283 aveva ereditato un regno assai prospero, si rese conto delle conseguenze del nuovo assetto e fu il primo tra i successori di Alessandro Magno a comprendere che la scelta migliore era di essere *socius et amicus* del popolo romano. L'atteggiamento del re d'Egitto, sia che cercasse un appoggio contro Pirro - il quale manifestava mire sulla Grecia e sull'Asia - sia che mirasse

ad assicurarsi i migliori accordi economici con la nuova potenza, consentirà ai suoi discendenti di essere gli ultimi a piegarsi davanti all'ineluttabile avanzata romana verso Oriente.



1 *Alessandria, Museo Greco-Romano, impronta di rilievo con i ritratti di re tolemaici, forse Tolemeo I e Berenice, 250-200 a.C., gesso lavorato a sbalzo, probabilmente dal Fayum.*

L'impero tolemaico nel periodo compreso fra il 270 e il 240, sotto la guida di Tolemeo Filadelfo (285-246 a.C.) e di Tolemeo Evergete (246-222 a.C.), raggiunse l'apogeo, arrivando a estendersi fino all'Eufrate verso Oriente e raggiungendo verso Occidente la stessa longitudine dell'estrema punta meridionale dell'Italia. Erano anni in cui i sovrani tolemaici avevano i loro interessi politici ed economici concentrati in Occidente più di qualsiasi altro monarca orientale. Ciò spiega l'atteggiamento della politica egiziana apparentemente contraddittorio durante il III secolo a.C., improntata a una completa e ricambiata indifferenza nei confronti di Roma.

Nel poema *Alessandria* (1226-1230) di Licofrone, scritto nel 270 presso la corte egiziana, alcuni versi accennano alla potenza terrestre e marittima di Roma. È lo stesso anno in cui i Romani, che certamente guardavano all'Egitto come a un modello, strinsero un patto di amicizia con Ierone II, nuovo dinasta di Siracusa, e stabilirono così il primo atto di intromissione nel territorio siculo.



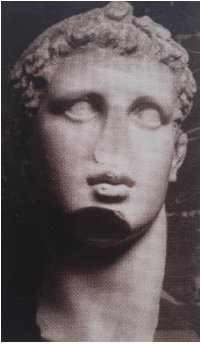
2 *Roma, Musei Capitolini, altare dedicato da Claudia, Syntyche alla Magna Mater, I secolo d. C., marmo, da Roma, Via Marmorata.*

Dopo la cordiale apertura del 273, i Tolemei si mantennero neutrali per quasi tutto il periodo delle guerre tra Roma e Cartagine (Appiano, Sic., 1), l'altra grande potenza occidentale che presidiava le vie del commercio marittimo e con cui l'Egitto confinava. Quando, tuttavia, apparve chiaro che Cartagine avrebbe subito una sconfitta dalla quale non si sarebbe più rialzata, Tolemeo IV Filopatore (222/1-205/4 a.C.) si schierò dalla parte dei Romani (fig. 3). Nel 229, morto Demetrio II di Macedonia e salito al trono Filippo V all'età di soli sette anni, si aprì per la dinastia macedone un periodo di crisi, che favorì la decisione dei Romani di intervenire in Adriatico. Già pochi anni prima Roma era stata chiamata in causa dalla colonia greca sull'isola di Lissa, che subiva le

malversazioni della pirateria illirica. La debolezza macedone non solo aprì le porte all'ingerenza romana nel mondo ellenico, ma lasciò spazio alle alleanze che consentirono di togliere ai Macedoni i suoi sbocchi diretti sul mare, ponendo le premesse sui futuri conflitti.

Atene e Corinto accolsero con solennità ambascierie romane, trattandole come fossero rappresentanti di una potenza greca e non come barbari, ammettendo i Romani ai misteri eleusini e ai giochi istmici, cosa mai concessa prima a nessun popolo parlante una lingua diversa da quella greca. Anche le ambascierie inviate alla lega etolica e a quella achea ebbero pieno successo nelle loro missioni. In occasione dello scontro tra lega achea, alleata della Macedonia, e lega etolica, forte dell'appoggio romano, l'etolo Agelao, fautore della pace di Naupatto, pronunciò in un suo discorso la celebre allusione al pericolo romano, definito "la nuvola che è apparsa in Occidente" (Polibio, V, 104, 10).

Nel 212, durante la seconda guerra punica, appena conquistata la città greca di Siracusa - che con Ieronimo pochi anni prima aveva cercato invano l'alleanza del Lagide (Polibio, VII, 2,2) - Roma inviò al re egiziano un'ambascieria per chiedere il suo sostegno. Purtroppo non ci sono pervenuti documenti sulla sua risposta, ma se teniamo conto che nel 210 l'Egitto inviò ai Romani colpiti da una gravissima



3 Parigi, Musée du Louvre, ritratto tolemaico, forse Tolemeo IV, 246-222 a.C., marmo, probabilmente dal Serapeion di Alessandria.

carestia (Polibio, IX, 11a) appare evidente che Tolemeo IV si considerava alleato del vincitore. La considerazione era evidentemente ricambiata da Roma se, tra i doni inviati al re nel medesimo anno 210, era compresa una toga.

Nel 205 Tolemeo era morto lasciando erede il figlio di sei anni, Tolemeo V Epifane (204-180 a.C.). Morta la regina madre Arsinoe III, al momento della proclamazione del nuovo re (203-202) il suo tutore Agatocle inviò due ambascerie, una al Senato romano (Polibio, XV, 25, 13-14) e una seconda a Filippo V, con lo scopo di stringere il patto matrimoniale tra l'Epifane e una figlia del re macedone. L'anno successivo i Romani mandarono ad Alessandria una propria delegazione, composta da M. Emilio Lepido, G. Claudio Nerone e P. Sempronio Tuditano, per comunicare la vittoria sui Cartaginesi e per ringraziare il re «d'aver mantenuto fede ai Romani anche in tempi difficili, quando perfino i più stretti alleati [ossia i socii italici] li avevano abbandonati», pregandolo nel contempo «di conservare lo stesso atteggiamento nei confronti del popolo romano qualora, costretto dalle provocazioni, avesse intrapreso la guerra contro Filippo» (Livio, XXXI, 2, 3-4). L'improvvisa volontà dei Romani di mettere un freno al desiderio d'espansione di Filippo V fornì probabilmente alla corte egizia l'occasione per chiedere ai suoi alleati occidentali di fare da tutori a Tolemeo, ancora ragazzo, e alle sue terre. La tutela del re fu affidata dal Senato al giovane Marco Emilio Lepido, che aveva appena indossato la toga virile ed era al suo primo incarico. L'episodio, parzialmente taciuto da Livio, è ricordato da Giustino con queste parole: «tutoris nomine regnum pupilli [ossia Tolemeo V] administret» (Giustino, XXX, 3, 4; cfr. pure Valerio Massimo, VI, 6, 1 («tutorem populum Romanum filio»); Tacito, Annali, II, 67). E' l'inizio dell'ingerenza negli affari dei Tolemei da parte di influenti personaggi romani, chiamati in causa dagli stessi alessandrini.

Evidentemente la corte egiziana, dopo la liberazione dall'inviso tutore Agatocle e dalla sua cricca, era preoccupata per le notizie di accordi tra i re di Macedonia e di Siria, finalizzati alla spartizione dell'Egitto mediante un'occupazione progressiva dei suoi territori (Giustino, XXX, 2, 8-3, 1). Il tono deferente usato dalla delegazione tolemaica va interpretato, tuttavia, più come risposta al potere crescente dei Romani, che come conseguenza delle azioni intraprese dalle due maggiori potenze ellenistiche, guidate da Antigonidi e Seleucidi.

In questi anni avviene anche l'incontro tra Roma e Pergamo, il cui re Attalo strinse alleanza con i Romani nel 210. Il re pergameno ebbe certamente un ruolo nel rendere di dominio pubblico, mediante un'ambasciata inviata a Roma insieme ai Rodii, i piani e l'accordo segreto stipulato tra Antioco III e Filippo V, nel timore di perdere la propria indipendenza.

Consultato a sua volta da un'ambasceria inviata dal Senato romano, il re non si oppose al trasporto a Roma della *Magna Mater Idaea*, suggerito in occasione di una consultazione dei libri sibillini in seguito a un ostentum rivolto a essi nel 205 (Livio, XXIX, 10-11). La dea rappresentata come un idolo, forse di pietra, che si diceva caduto dal cielo, era venerata a Pessinunte in Asia Minore, in un grande santuario di origine celtica presso il fiume Sangario. Il simulacro fu trasferito a Roma per mare, sbarcò a Ostia nell'aprile del 204 e, risalendo il Tevere, fu accolto in città da Publio Scipione Nasica con una solenne funzione religiosa, che si concluse sul Palatino.

L'Oracolo di Delfi, che confermò il responso dei libri sibillini, venne consultato più volte in questi anni, consigliando per lo più offerte ad Apollo e una maggiore rigidità di costumi. In questo periodo ebbe uno sviluppo particolare il culto di Venere, che risaliva a tempi molto antichi come nume rustico della natura rigogliosa ed era celebrato il 19 agosto nel giorno delle feste del vino denominate 'vinalia'. La dea romana fu assimilata alla greca Afrodite, con la quale i Romani entrarono in contatto nel santuario di Erice in Sicilia. Il culto di Venere Ericina fu introdotto a Roma da Quinto Fabio Massimo fin dal 217, anno di costruzione del primo di tre templi eretti nell'arco di un secolo.



4 Roma, Musei Capitolini, Palazzo dei Conservatori, Sala dei Trionfi, M. Alberti e G. Rocca, *Trionfo di Lucio Emilio Paolo su Perseo di Macedonia, 1569-1570, particolare del carro con le sculture di marmo e bronzo sottratte al nemico, affresco.*

La vittoria di Roma a Cinocefale nel 197 non era stata ottenuta in virtù della sua forza difensiva, ma grazie alla capacità di proiettare i propri confini verso il bacino orientale del Mediterraneo. Secondo il giudizio di Polibio (XVIII, 28-32), conoscitore di cose militari, la battaglia dimostrò la superiorità della tattica manipolare romana, mobile e capace di audaci manovre, su quella macedone della falange, rigida e pesante, che solo in un terreno particolarmente favorevole poteva spiegarsi in tutta la sua potenza. La vittoria fu sostanzialmente ottenuta dall'intervento di un anonimo tribuno che prese l'iniziativa di attaccare alle spalle la falange con i venti manipoli di cui disponeva, una condizione d'inferiorità che rievocava vicende eroiche nella memoria della popolazione ellenica. Tito Quinzio Flaminino nelle trattative di pace che seguirono puntò a garantire, a nome del popolo romano, la libertà delle città greche in modo da accrescere l'influenza e il prestigio di Roma. Siglata la pace di Tempe, Flaminino fu presente insieme a una rappresentanza del Senato all'inizio dei giochi istmici del giugno-luglio 196, pronunciando il noto proclama

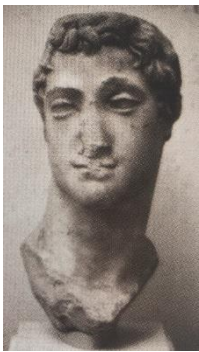
di libertà della Grecia, il cui testo è ricordato da Polibio (XVIII, 46, 5; ripreso pure da Livio XXXIII, 32, 5, da Plutarco, *Tit.*, X, 5 e, con alcune alterazioni, da Appiano, *mac.*, IX, 4): «Il senato romano e il proconsole Tito Quinzio, dopo aver vinto il re Filippo e i Macedoni, ordinano che siano liberi, senza presidi, senza tributi, soggetti alle proprie leggi, i Corinzi, i Focesi, i Locresi, gli Eubei, gli Achei Ftioti, i Magnetici, i Tessali e i Perrebi».

L'anno prima, nel 198, Flaminino aveva inviato ad Antioco un'ambasciata per sostenere le proteste delle città di Lampsaco e di Smirne contro la presenza nell'Ellesponto della Siria, il cui re aveva accolto come consigliere Annibale e aveva stretto mediante matrimonio un'alleanza con la dinastia regnante in Cappadocia. Nel 196 fu inviata una seconda protesta per le ingerenze siriane in Tracia. Due anni dopo Flaminino ritirò tutti i presidi romani e lasciò la Grecia.

Nel trionfo festeggiato al rientro a Roma, Flaminino esibì un bottino mai visto (cfr. fig. 4; *Fasti trionfali capitolini*: *Insc.Ital.*, XIII, 1, p. 78 s.): statue, armi di ogni genere, oggetti artistici, 43.270 libbre d'argento, 84.000 tetradramme attiche coniate, 3.714 libbre d'oro, 14.514 filippi, 114 corone d'oro, dono di singole città (Livio, XXXII, 16; XXXIV, 52). Ma al di là delle ricchezze confluite a Roma, Flaminino, sostenuto dalla famiglia degli Scipioni, fu certamente il tramite di uno sguardo più favorevole nei confronti della cultura greca e di nuovi costumi introdotti a Roma, tra cui certamente l'atletismo e la nudità delle statue onorarie.

È questo mutamento nei confronti della cultura ellenica che consentirà a Pompeo quattro generazioni dopo, nel 74 a.C., di dedicare sul Campidoglio non l'immagine di una divinità, ma una statua di atleta che si deterge con lo strigile (*apoxyomenos*), già appartenente al tesoro dei sovrani di Bitinia (Paolo Festo, 320, 7-2 Lindsay; Pape 1975, 152). Non è possibile dimostrare che si tratti della famosa opera di Lisippo collocata da Agrippa davanti alle Terme pubbliche da lui costruite, che gli studiosi ritengono proveniente proprio dall'Asia Minore, ma va notato che la perdita di memoria relativa all'occasione e al personaggio per il quale l'artista l'aveva realizzata potrebbe essere giustificata proprio da un eventuale mutamento di collocazione, connesso con un nuovo messaggio propagandistico.

Ripreso nel 192 il conflitto tra Roma e la Siria, alleata degli Etoli, apparve subito evidente la superiorità dei Romani. Con un'ambasciata a Roma del re Filippo V di Macedonia, riportata dalla tradizione annalistica (Livio, XXXVI, 4, 1 e 4), ma forse inventata, si apre una stagione nuova, che vede impegnati sul mare di Levante due altri esponenti della gens Cornelia, il console Lucio del 190, detto l'Asiatico o Asiageno, e suo fratello Publio, l'Africano, che, non potendo rivestire funzioni di comando per la legge sulla carriera dei magistrati, rivestiva la carica di legato. Sconfitto Antioco presso Magnesia al Sipilo, iniziò una lunga trattativa alla quale partecipò una commissione inviata dal Senato, che raggiunse gli Scipioni al loro quartier generale presso Sardi. Non conosciamo i nomi dei componenti della delegazione, ma questa fu certamente l'occasione per alcune delle più potenti famiglie romane di conoscere le città greche dell'Asia Minore. Le clausole territoriali della pace di Apamea del 188, menzionate in un passo di Livio (XXXVIII, 38, 4; incerto nella tradizione manoscritta), indicano la consegna da parte della Siria di «tutto quello che è di qua del Tauro fino all'Alys e cioè dalla valle dell'Alys al punto in cui il Tauro piega verso la Licaonia» (trad. De Sanctis). È in questi primi anni del II secolo a.C. che si colloca l'attività dell'architetto Ermogene di Alabanda, costruttore del tempio di Artemide e Zeus a Magnesia sul Meandro e del tempio di Dioniso a Teos, alla cui scuola si formò Ermodoro di Salamina, costruttore della porticus Metelli con il tempio di Giove Statore, primo tempio periptero a Roma edificato interamente in marmo.



5 Alessandria, Museo Greco-Romano, ritratto di Tolemo VI, 176-145 a. C., marmo, forse da Alessandria.

Parallelamente nel corso del II secolo a.C. i Romani cominciarono a sentire l'esigenza di ornare la casa con opere d'arte, per lo più importate dal Levante. I primi che introdussero marmo nella loro abitazione suscitavano l'invidiosa meraviglia dei loro contemporanei e crearono un fenomeno di emulazione connesso con l'accrescimento del prestigio personale. All'inizio del II secolo a.C. le statue erano destinate per lo più ai templi e le case aristocratiche non avevano altro ornamento figurativo che le immagini ricavate dalle maschere mortuarie degli antenati. Ma dopo la seconda guerra punica furono introdotte a Roma dal mondo greco forme più comode di vita, una maggiore cura della persona e un'alimentazione più ricercata. Fino all'inizio del II secolo a.C. l'argento nelle suppellettili delle case private romane era rarissimo ed era considerato un lusso stupefacente, riservato a poche persone, considerate per lo più stravaganti o immodeste.

La mentalità romana fu colpita maggiormente dall'elevato tenore di vita materiale raggiunto dai Greci, e la prima aspirazione di molti fu di imitarne la maniera di vivere. Soltanto molto più tardi, nel desiderio di una cultura più raffinata, i giovani delle famiglie più ricche furono mandati a studiare in Grecia o ebbero insegnanti greci in Italia. Si trattava, in ogni caso, di un rapporto limitato ai ceti più elevati. Contro un influsso greco più profondo e sostanziale nella vita dei Romani si erse a baluardo Marco Porcio Catone, homo novus nativo di Tuscolo.

Gli Scipioni, invece, divennero i fautori per antonomasia dell'introduzione a Roma dei nuovi costumi e assunsero il ruolo dei difensori della libertà minacciata dei Greci. In speciali messaggi indirizzati da essi ad alcuni santuari e alle singole città, in particolare quelle rivolte a Colofone Nuova (SEG I, 440 = IV, 567) e a Eraclea sul Latmo (SEG II, 566), era riconosciuta l'autonomia ed erano ripristinati i diritti tradizionali, compreso il diritto di asilo in taluni edifici sacri. Con la pace di Apamea del 188 Roma, consolidati i suoi rapporti con Pergamo e con Rodi, cessava di avere i suoi interessi prevalenti nel Mediterraneo centrale e occidentale e diveniva un grande stato ellenistico, che controllava per la prima volta tutto il bacino del Mediterraneo.

Il riconoscimento della potenza di Roma nel Mediterraneo e le eredità ricevute.

Nel 184 e nel 183 i Romani inviarono commissioni senatorie per esaminare il nuovo conflitto scaturito fra Sparta e la lega achea. Un'altra ambasceria fu inviata in occasione del nuovo conflitto scoppiato tra Tolemeo VI Filometore e Antioco IV Epifane, succeduto nel 174, mentre si trovava a Roma, al fratello maggiore Seleuco IV, assassinato un anno prima dal suo ministro Eliodoro, che assunse la reggenza in nome del figlio bambino di quest'ultimo.

Nel 172 il re Eumene di Pergamo fece una lunga relazione al Senato sui cospicui approntamenti militari di Perseo, succeduto nel 179 a Filippo V dopo aver fatto uccidere il fratello secondogenito Demetrio, consegnando ingannevolmente una falsa lettera attribuita a Flaminio al padre. La tradizione annalistica sostiene che la decisione di riaprire il conflitto con la Macedonia fu presa da Roma in tale occasione. Il Senato, tuttavia, inviò in Macedonia il console Lucio Emilio Paolo solo nel 168. Dopo un rapido combattimento e un'inutile fuga, il re macedone si consegnò ai Romani insieme al figlio e con il tesoro della corona. Incamerate nel demanio le miniere d'oro e d'argento che avevano costituito una delle maggiori forze del regno di Alessandro Magno, Emilio Paolo poté celebrare il suo trionfo con un bottino del valore di 30 milioni di denari.

Alla morte di Epifane nel 180, l'impero tolemaico d'oltremare era stato sostanzialmente smantellato e rispetto alla sua massima estensione era ridotto alle sole province centrali: Egitto, Cipro e Cirenaica. Successore di Tolemeo V fu ancora una volta un minore, Tolemeo VI Filometore (180-145 a.C.), che aveva probabilmente solo sei anni quando ereditò il trono e dieci quando venne incoronato nel 176. Per qualche tempo era rimasta reggente Cleopatra I, ma alla sua morte il governo effettivo venne assunto dai due ministri Euleo e Leneo, uomini di bassa estrazione (Porfirio, fr. 41 Jacoby) che portarono il regno sull'orlo della rovina, agitando contro Antioco IV di Siria, nipote di Cleopatra, la questione della Celesiria, dote nuziale della regina.

Nel 173, alla vigilia della terza guerra macedonica, Roma inviò cinque legati ad Alessandria da Tolemeo, evidentemente per avvicinare i due tutori dopo la morte della regina madre, onde conoscerne i propositi e rinnovare l'*amicitia*. La missione era inserita nel contesto di una solida preparazione diplomatica, che coinvolgeva oltre alla corte egiziana Eumene in Asia e Antioco in Siria: tutti i re, pur sollecitati da legazioni di Perseo, rimanevano fedeli ai loro impegni verso Roma (Livio, XLII, 6, 4-6 e 26, 7 s.: «missi circa socios reges»; ma per Tolemeo non si trattava di un re socius).

La provincia di Celesiria era ricchissima e così la questione della dote di Cleopatra, molto importante per motivi diversi sia per Antioco che per Euleo e Leneo, fu portata davanti al Senato romano. Una duplice

ambasceria prese la strada di Roma, dove il re di Siria accusò il governo egiziano di minacciare il suo regno (Polibio, XXVII, 19; cfr. pure XXVIII, 1; Diodoro, XXX, 2). Il Senato, tuttavia, eluse ufficialmente le speranze di entrambi e affidò al console Q. Marcio Filippo il compito di dirimere la questione sul posto, secondo l'opportunità (Livio, XLII, 47, 4).



6 Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, testa di Tolemeo VIII, 170-116 a. C., diorite.

Nel 170 Filometore, a soli sedici anni, assistette impotente all'invasione del suo regno da parte di Antioco IV, il quale, tuttavia, forse per non allarmare Roma con una nuova conquista, lasciò sul trono il giovane re e si ritirò con l'esercito per passare l'inverno. Agli orgogliosi cittadini d'Alessandria, tuttavia, l'idea d'essere governati da una marionetta nelle mani dei Seleucidi era intollerabile, e per acclamazione popolare insediarono sul trono il fratello più giovane di Filometore, Tolemeo Neotero, detto il Grassone (Fiscone). Un anno dopo i due fratelli avevano raggiunto a stento un accordo e formarono un governo unitario (169-164 a.C.), che non fu ben accolto da Antioco. Quest'ultimo nella primavera del 168 invase nuovamente l'Egitto, conquistando prima Memphis e avanzando poi verso Alessandria. Per i Romani fu la goccia che fece traboccare il vaso: il Senato decretò, pertanto, che Antioco dovesse ritirarsi dall'Egitto. Un ex-console, Gaio Popilio Lenate, il più influente dei tre legati inviati dal Senato in quello stesso anno, riportò l'ordine ad Alessandria e proseguì verso Cipro per vigilare sul ritiro delle forze d'occupazione di Antioco. L'incontro decisivo tra Antioco e

Popilius Leno è narrato con dovizia di particolari da Polibio (XXIX, 27, 2-6). Da quel momento in avanti i re tolemaici furono in debito con il Senato Romano, rafforzato dalle liti continue tra i due fratelli.

Nel 167 i Romani crearono un porto franco nell'isola di Delo, trasformatasi da rinomato polo religioso ellenistico in uno dei più importanti centri marittimi del Mediterraneo orientale, e chiusero così anche i conti con Rodi, che aveva dimostrato atteggiamenti troppo spesso indipendenti.

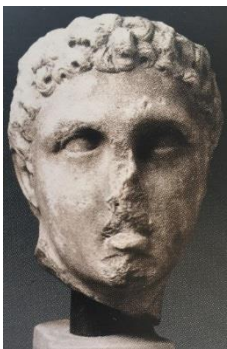
Dopo cinque anni di governo Neotero Fiscone costrinse il fratello all'esilio. Filometore si ritirò a Roma e si mise alla mercé del Senato, implorando il soccorso che gli spettava in base al trattato di *symmachía* (Giustino, XXXIV, 2, 8; Diodoro, XXXI, 18; cfr. Polibio, XXXI, 2, 14). Era il 163 e il Senato romano colse l'occasione per indebolire ulteriormente il regno tolemaico, scindendolo in due. Fu decretato che Filometore avrebbe regnato sull'Egitto e su Cipro, e Neotero sulla Cirenaica. L'anno successivo Neotero chiese una revisione della ripartizione del regno e il Senato gli diede ragione, affidando a T. (Manlio) Torquato e a Gn. (Cornelio) Merula l'incarico di installare a Cipro il giovane Tolemeo, purché ciò avvenisse senza guerre (Livio, per., 47; Polibio, XXXI, 10, 10; 17, 4).

Siamo all'inizio di quella lotta accanita che si svilupperà nel secolo successivo tra i vari partiti intorno alla necessità o al pericolo di un'annessione diretta dell'Egitto al dominio romano. I rapporti tra i due fratelli resteranno tesi, al punto che Tolemeo Neotero Fiscone nel 155, cercando di far pressione su Roma per consolidare la sua posizione, denunciò un attentato e arrivò a chiedere al popolo romano di difendere il suo regno, qualora fosse morto prematuramente. Una copia del suo testamento fu inviata a Roma, un'altra è scolpita su una stele marmorea rinvenuta a Cirene (SEG IX (1938), 7, in partic. linee 15-16 e 21).

L'anno dopo lo stesso Tolemeo si presentò davanti al Senato riunito, per difendersi dal discredito gettatogli addosso dal fratello e per dare la propria versione sul modo in cui gli erano state inflitte le ferite di cui ora portava le cicatrici su tutto il corpo. Durante il soggiorno a Roma il re fece anche una proposta nuziale a Cornelia, madre dei Gracchi, che oppose un netto rifiuto (Plutarco, Tib. Gr., 1, 3). Su Cipro

ottenne l'appoggio del Senato, che cacciò la delegazione di Filometore (Polibio, XXXIII, 11, 4-6), al quale fin dal 161 Roma aveva tolto il titolo di *symmachos* (Polibio, XXXI, 20, 3; Diodoro, XXXI, 23). Inoltre, nel tentativo di forzare la mano al fratello maggiore, fece accompagnare Neotero da cinque legati, tra cui L. (Minucio) Termo.

Anche in questo caso, come già in occasione dell'invio in Egitto di Marcio Filippo e di Torquato e Merula, non mancarono aspre critiche. Catone maggiore, fiero nemico di Cartagine, già difensore dei Rodi, accusati di aver tentennato nella fedeltà verso Roma, e considerato uno dei maggiori oppositori - per motivi di ordine storico-giuridici o per difesa dell'autonomia egiziana - della tendenza imperialistica, si ribellò fin dall'inizio e in seguito accusò ferocemente lo stesso Termo, intervenendo in difesa di Filometore (Catone, *contra Thermum*, fr. 79, ed. Malcovati, I, p. 172 s.; cfr. pure p. 31 s.).



7 Londra, British Museum, ritratto di re ellenistico con diadema, probabilmente Tolemeo Apione, fine II-inizio I secolo a. C., marmo, da Cirene.

Con la morte improvvisa di Filometore nel 145, Tolemeo VIII Evergete II (145-116 a.C.) riunì sotto una stessa corona i resti dell'impero tolemaico, Egitto, Cipro e Cirenaica, seppure ormai trasformato in un dominio diretto della potenza dominante. Al momento dell'acclamazione di Evergete II, si trovava ad Alessandria la missione guidata da Termo (*Ios.*, *contra Ap.*, II, 50), che apparteneva al circolo degli Scipioni e agiva in Egitto forse solo come tutore degli interessi di gruppi commerciali.

Nel 148 la Macedonia era stata trasformata in provincia e due anni dopo, con la distruzione di Corinto, la lega achea e tutte le altre leghe ostili a Roma furono sciolte. Nello stesso anno con la distruzione di Cartagine i Romani, che pochi anni prima nel 154 avevano tentato di impadronirsi della Cirenaica per mezzo del testamento a loro favore, imposero il loro predominio sulla costa africana, trasformando anche quella regione in una provincia. Da qui e dalla confinante Numidia, governata dal fedele alleato Massinissa, cominciarono a confluire a Roma materiali preziosi, tra i quali i marmi colorati adoperati nella decorazione delle nuove residenze urbane, e maestranze esperte nella produzione di nuovi arredi e suppellettili.

In questi anni soggiornarono a lungo in Egitto eminenti personalità romane, come ad esempio Lucio Cecilio Metello, console del 142 a.C., Spurio Memmio e Publio Cornelio Scipione Emiliano, tutti membri di una delegazione inviata dal Senato in Oriente nel 140-139 a.C. «ad inspicienda sociorum regna», che giunse anche ad Alessandria per osservare le condizioni del paese: Tolemeo Fiscone «*quam cruentus civibus, tam ridiculus Romanis fuit*» (Giustino, XXXVIII, 8, 8. Cfr. pure Diodoro, XXXIII, 28a; Polibio, fr. 76 B.-W. (=Ateneo, VI, p. 273a); Posidippo, fr. 6 Jacoby (= Ateneo, XII, p. 549d); fr. 30 J. (=Plutarco, *mor.*, 777A); Valerio Massimo, IV, 3, 13; Luciano, *Macr.*, 12; Strabone, XIV, 669).

Nel 133 dopo appena cinque anni di regno moriva il re di Pergamo Attalo III, che aveva pattuito con Roma, in cambio del suo appoggio al momento della successione, un testamento che designava la città erede del regno (OGIS 338). Pochi anni dopo fu creata la provincia di Asia, che oltre al notevole incremento territoriale e demografico, ebbe grande importanza economica e culturale.

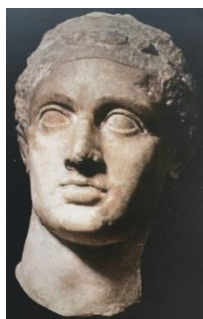
Alla morte dell'Evergete II nel 116 il regno tolemaico fu nuovamente diviso per testamento. Ancora una volta la Cirenaica fu staccata dall'Egitto e divenne il regno di un suo figlio illegittimo, Tolemeo Apione (116-96 a.C.), mentre il trono d'Egitto e di Cipro andò a Tolemeo IX Sotere II (primo regno, 116-107

a.C.), il figlio maggiore avuto dalla seconda moglie (e nipote) Cleopatra III. Le macchinazioni di Cleopatra, che cercava di insediare sul trono il figlio prediletto, il giovane Tolemeo X Alessandro, causarono nuovi problemi. Ma è ormai chiaro che la posizione e l'assetto dell'Egitto dipendevano dalle fazioni politiche che si scontravano nel Senato e nei comizi di Roma. Alla morte di Cleopatra III nel 101, forse per matricidio (secondo Pausania, I, 9, 3 e Posidonio, fr. 26 Jacoby; contra Porfirio, fr. 2 Jacoby), la popolarità del figlio minore declinò, al punto che nell'89 fu cacciato dal paese. I Romani non mossero un dito. Nel tentativo di riprendere possesso del suo regno, Tolemeo X, in cambio del denaro necessario ad armare una flotta, si vendette a Roma tramite un testamento in cui lasciava il regno al popolo romano. Morì mentre cercava di rimettere le mani su Cipro e i Romani si limitarono a tentare di recuperare il denaro prestatato. In questo modo il figlio maggiore di Evergete II e di Cleopatra III, Tolemeo IX Sotere II (secondo regno, 89-80 a.C.), fu in grado di riunire nuovamente l'Egitto e Cipro.

Nel frattempo la Cirenaica era irrimediabilmente perduta: iniziava il periodo delle annessioni dirette dei possedimenti del regno egiziano. Nel 96 a.C. Tolemeo Apione morì senza figli e lasciò il suo regno in eredità al popolo romano, seguendo l'esempio di Attalo III di Pergamo e di Nicomede II di Bitinia. Benché Roma non annettesse immediatamente il territorio, dando l'autonomia alle città greche della regione, la Cirenaica si staccò per sempre dal regno tolemaico, dopo quasi 200 anni di relazioni. Non risulta che Tolemeo IX, quando fu noto il testamento di Apione, abbia protestato. Egli, *symmachos kai philos* dei Romani (Ios., ant., XIV, 250), un anno dopo il suo ritorno in Egitto, si trovò in una posizione di potere che nessun re tolemaico aveva conosciuto dal III secolo a.C. in poi. Ne è prova il fatto che il re, pur avendo accolto il legato sillano Lucullo con tutti gli onori, si rifiutò elegantemente di mettere a disposizione le proprie navi come aiuto contro i pirati (Plutarco, Luc., 2).

Alla morte di Sotere II nell'80 il nuovo re arrivò da Roma con la benedizione del Senato. Tolemeo XI Alessandro II (80 a.C.), figlio di Sotere, aveva vissuto a Roma da quando Silla lo aveva salvato dalle grinfie di Mitridate VI, re del Ponto (Porfirio, fr. 2, 11 Jacoby (= Eusebio, I, 76). Quando Alessandro II entrò ad Alessandria, la regina vedova, Berenice III, regnava da sola da sei mesi ed era amata dal popolo. Il re la fece assassinare, provocando una rivolta durante la quale lo stesso Tolemeo fu ucciso, dopo soli diciannove giorni di regno.

Tolemeo XI Alessandro II era stato scelto dal Senato Romano e, per giunta, era l'ultimo maschio legittimo erede al trono. Alla sua morte si dovette cercare un'alternativa all'estero: furono rintracciati due figli illegittimi di Sotere II, che al momento della morte di Tolemeo XI si trovavano in Siria. Il maggiore, che aveva soggiornato a lungo a Roma negli ultimi quattro anni, ricevette il trono d'Egitto e assunse il titolo di Tolemeo Teo Filopatore ("il dio che ama il padre") e più tardi di Neo Dioniso, anche se era più conosciuto come "il bastardo" (Nothos) o "il suonatore di flauto" (Aulete). Il minore divenne re di Cipro, anch'egli con il nome di Tolemeo (Livio, per., 104; Cassio Dione, XXXVIII, 30; Strabone, XIV, 684; Appiano, civ., II, 23).



8 Parigi, Musée du Louvre, ritratto di Tolemeo XII, 80 a.C., marmo.

Con la salita al trono di Tolemeo XII (80-51 a.C.), la situazione in Egitto divenne ancora più complicata. Per molti Romani il trono d'Alessandria non spettava più alla corte alessandrina, bensì a Roma, e il Senato rifiutò di riconoscere i nuovi re. Per i successivi 22 anni Aulete, che governava sotto la minaccia dell'occupazione romana e sotto l'incubo della deposizione, cercò di trovare un equilibrio nella delicata situazione in cui si trovava, dovendo affrontare anche diversi colpi di stato sia dall'interno sia dall'esterno del regno. Al momento della sua ascesa fu resa nota una copia del supposto

testamento di Tolemeo X Alessandro I, che cedeva il regno a Roma. Negli anni 70 due figli legittimi di Tolemeo IX, avuti dalla seconda moglie, comparvero a Roma per sostenere il loro diritto al trono, così come fecero anche i due figli della stessa regina nati dal suo quarto matrimonio con Antioco X di Siria (Cicerone, Verr., II, 4, 60 ss.). Nessuno di loro, tuttavia, ottenne l'appoggio di Roma: mai avrebbe tollerato che si ricostruisse un regno troppo vasto, che avrebbe potuto costituire per essa stessa un pericolo.

I Romani più ambiziosi cominciarono intanto a rivolgere la loro attenzione sull'Egitto come fonte di arricchimento personale. Una polemica vivissima sorse fra gli annessionisti e i loro oppositori (Cicerone, de leg. agr., II, 16, 42), anche in ragione di un supposto testamento di Tolomeo X Alessandro I, che cedeva il regno a Roma. A un vero e proprio testamento regis Alexandri accenna Cicerone (de leg. agr., I, 1) e una sua copia – vera o falsa – fu resa nota già al momento dell'ascesa al trono dell'Aulete. Nel 65



9 Stoccarda, Württembergische Landesmuseum, ritratto di Gneo Pompeo Magno (Pompeo il Grande) 60-50 a.C. circa, terracotta dipinta, da Cortona.

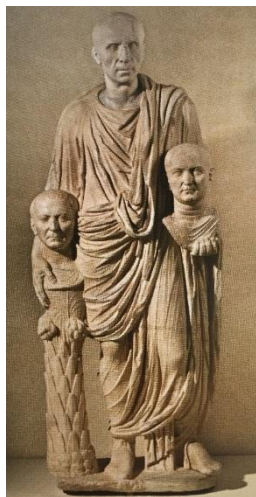
il censore Crasso chiese quindi che si introitassero le rendite d'Egitto, mentre l'edile Cesare tentò di farsi assegnare per mezzo di una rogazione tribunitia la provincia egiziana (Svetonio, Caes., 11; Cicerone, de leg. agr., I, 1; II, 17, 43-44; Plutarco, Crass., 13). Ormai la lotta politica è lotta di fazioni e gli avversari politici di Pompeo, che ottenne da Aulete 8000 cavalieri per la guerra mitridatica (Plinio, Storia naturale, XXXIII, 136), certamente non erano ben disposti verso il re egiziano.

Nel 59 a.C. Gaio Giulio Cesare, uno dei consoli romani di quell'anno, minacciò nuovamente di sollevare la questione egiziana. Sembra che Tolemeo, che non aveva ottenuto da Pompeo un intervento in suo favore contro i propri sudditi in fermento (Appiano, Mithr., 114), pur avendo questi accettato i doni inviategli dal re d'Egitto, abbia consegnato a Cesare 6000 talenti d'argento, ovvero metà delle sue entrate annuali, perché Roma continuasse a riconoscerlo ufficialmente come Re d'Egitto con il titolo di socius et amicus (Svetonio, Caes., 54, 3; Cass. Dio, XXXIX, 12; cfr. Cicerone, pro Rab. Post., 3, 6; pro Sest., 26-27). Non gli servì molto, perché se è vero che la politica romana dimenticò l'Egitto per qualche tempo, non ignorò Cipro. Nel 58 Catone veniva inviato nell'isola da una rogatio Clodia, per annettere il piccolo regno fino a quel momento retto da un fratello dell'Aulete, mai riconosciuto da Roma (Cicerone, pro Sest., 26, 57).

Nell'udire la notizia dell'annessione di Cipro e del suicidio del suo re, il popolo alessandrino rispose cacciando il proprio sovrano. Il re si recò prima presso Catone a Cipro (Plutarco, Cat. min., 35) e poi, nonostante fosse sconsigliato da Catone stesso, che si offrì di accompagnarlo per favorire la riconciliazione con i suoi sudditi, senza ripassare dall'Egitto raggiunse Roma (Cicerone, pro Rab. Post., 2; Livio, per., 104; Pompeo Trogo, prol., XL; Strabone, XII, 588; XVII, 796), dove si presentò come espulso (Cassio Dione, XXXIX, 12; l'alessandrino Timagene asseriva che non era vero: Plutarco, Pomp., 49, 13).

Il Senato decise in un primo momento di affidare il compito della restaurazione a Cornelio Lentulo Spintere, ma le crescenti polemiche indussero alla consultazione dei libri Sibillini, che vietarono espressamente l'uso della forza (Cassio Dione, XXXIX, 12 e 15 s.; sulle polemiche, cfr. Cicerone, ad fam., I, 1). Si discuteva ormai soltanto per impedirsi reciprocamente, una fazione contro l'altra, di fruire i vantaggi che sarebbero derivati da una qualunque azione nel regno egiziano.

Allora Aulete, ospite nella casa di Pompeo (Cicerone, pro Rab. Post., 3; Cassio Dione, XXXIX, 14; Strabone, XVII, 796), promise 10.000 talenti al governatore della Siria, Aulo Gabinio, chiedendo i soldi al banchiere romano G. Rabirio Postumo. Gabinio, abbandonando a sé stessa la sua provincia e trascurando tutte le deliberazioni del Senato e del popolo romano, invase l'Egitto portandosi dietro il re esiliato, un esercito occupante del quale faceva parte un giovane cavaliere di nome Marco Antonio, e



10 Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, cosiddetto Togato Barberini, I secolo a.C., marmo.

Rabirio come nuovo ministro delle finanze del re (Cicerone, pro Rab. Post., 8 e 11; in Pis., 21; Phil., II, 19; Cassio Dione, XXXIX, 58 s.; Plutarco, Ant., 3, 4 ss.; Appiano, civ., V, 8). Era il 55 e Aulete rimase in trono ancora quattro anni prima di morire all'inizio del 51, lasciando il regno a sua figlia maggiore Cleopatra VII (51-30 a.C.) e al fratello maggiore Tolemeo XIII (51-47 a.C.), sostituito in seguito prima dal fratello minore, Tolemeo XIV (47-44 a.C.), e poi dal figlio che la regina ebbe da Giulio Cesare, Tolemeo XV detto Cesarione (44-30 a.C.). Il presidio militare di Gabinio, che aveva trasformato un protettorato in una vera e propria occupazione militare, si trovava - seppure in misura ridotta - ancora ad Alessandria.

Le ambascerie senatorie e l'immagine del Romano.

I Romani in un primo tempo accolsero soltanto gli aspetti esteriori e superficiali della vita ellenistica. La mentalità romana fu colpita maggiormente dall'elevato tenore di vita materiale raggiunto dai Greci, e la prima aspirazione di molti fu di imitarne la maniera di vivere. Soltanto molto più tardi, nel desiderio di una cultura più raffinata, i giovani delle famiglie più ricche furono mandati a studiare in Grecia o ebbero insegnanti greci in Italia. Si trattava di un rapporto limitato ai ceti più elevati. Contro un influsso greco più profondo e sostanziale nella vita dei Romani si erse a baluardo Marco Porcio Catone, homo novus nativo di Tuscolo. Subito dopo la seconda guerra punica, Roma cominciò a essere totalmente dominata da un ristretto gruppo di famiglie ricche e potenti, le quali si dividevano magistrature e posti in Senato. Le elezioni politiche erano difficili e costose, richiedevano grandi mezzi finanziari e vasto seguito. Non si poteva essere eletti se non si disponeva di denaro per procurarsi i voti, e non soltanto compiendo corruzione elettorale, ma anche con i sistemi, comunemente ammessi, di provvedere a elargizioni, opere pubbliche o spettacoli a spese dei candidati.

A partire dall'inizio del II secolo a.C. la lotta politica divenne in Roma sempre più complessa e meno lineare, perché incominciarono a costituirsi enormi patrimoni e grandi coalizioni di interessi. Si ebbe così un grande sviluppo dell'istituto della clientela, che cessò di essere soltanto un tramite fra gruppi più o meno autorevoli e potenti della società romana, per diventare l'unione, attorno a un limitato numero di famiglie e di personalità molto ricche, di masse di persone e di interessi che formavano altrettanti "gruppi di pressione", destinati a esercitare un'azione direttiva preminente nella società e nella politica. L'individualità del singolo cittadino cominciò così a perdere rilievo e importanza nei rapporti con lo Stato e apparvero le personalità guida e i grandi raggruppamenti dominanti.

Le vaste clientele dei potenti, la gratuità delle cariche pubbliche, le spese necessarie per conseguirle, permettevano soltanto ai ricchi l'accesso alle magistrature, appannaggio di un'oligarchia di famiglie patrizie e plebee con grande disponibilità di capitali e con prevalenti investimenti fondiari. Quando le cariche pubbliche toccavano a elementi non compresi nel ristretto numero delle famiglie della classe elevata (nobilitas), la cosa era degna di memoria. L'oligarchia di grandi proprietari terrieri che formava la classe di governo e il gruppo dirigente dello Stato romano non costituiva una casta aristocratica

rigidamente chiusa, ma svolgeva una politica di tipo conservatore e cercava di evitare che nuovi membri entrassero a farne parte, per conservare la sua posizione di privilegio economico e politico.

In origine la nobilitas era costituita da coloro che potevano esporre nell'atrio della loro abitazione le maschere in cera degli antenati che avevano gestito magistrature curuli, ossia che godevano dello *ius imaginum*. I mutamenti intervenuti in questo ambito fecero sì che il concetto fosse allargato a tutti coloro che discendevano da antenati che erano stati magistrati curuli. Verso la metà del II secolo a.C. e definitivamente all'epoca di Tiberio Gracco è nobilis solo chi ha un console tra i propri antenati, condizione che trova pieno riscontro nel periodo ciceroniano. Chi per primo nella sua famiglia arrivava al potere rivestendo una magistratura curule era indicato come "uomo nuovo" (*homo novus*). Per lo più si trattava di persone arricchite, talvolta di uomini meritevoli, protetti da qualche famiglia altolocata, che decideva del destino futuro della nuova famiglia. Pochi furono, infatti, gli *homines novi* che nel corso del II e del I secolo a.C. riuscirono a raggiungere il consolato.

Il contrasto tra personalità emergenti per le loro capacità e un'oligarchia gelosa dei suoi privilegi diventò il problema maggiore della nuova situazione politica. Esemplificativo è il contrasto tra Scipione, sostenuto dalle legioni iberiche, divenute per la prima volta qualcosa di analogo a clienti della sua famiglia, e i fautori del tradizionale ordinamento repubblicano, che conferiva soltanto al Senato il potere di conferire il comando (*imperium*) a un magistrato regolarmente eletto. Nell'orazione di Tiberio Gracco contro Scipione (Livio, XXXVIII, 56, 10 ss.), a prescindere se si tratti di una falsificazione del periodo sillano (De Santis), dell'età di Cesare contro il pericolo di una dittatura (nel 49 per Mommsen e nel 44 per Meyer) o dell'epoca di Augusto (dopo il 22 per Motzo), appaiono chiari i rischi dello strapotere personale, contro i quali il popolo doveva fin da allora difendersi: essi sono il consolato a vita, la dittatura, l'innalzamento di statue nel Comizio, nei Rostri, nella Curia o nella cella del Tempio di Giove in Campidoglio, dal quale l'immagine del vincitore sarebbe dovuta uscire con gli ornamenti trionfali.

Con Scipione si era andati così vicini al pericolo di un'evoluzione monarchica dello Stato, da giustificare la successiva reazione senatoria, che comportò una maggiore concentrazione governativa in un'oligarchia di famiglie. Dei 200 consoli che si susseguirono nel corso del secolo che intercorre tra il 232 e il 133 a.C., 159 provenivano da 26 famiglie soltanto e quasi la metà di questi, 99, da appena 10 famiglie: la gens dei Corneli 23, degli Emilii 11, dei Fulvi 10, dei Fabii, Claudii Marcelli e Postumii 9 ciascuna, dei Sempronii 8, dei Valerii e Claudii 7 ciascuna, dei Manlii 6, dei Servilii 5, dei Sulpicii, Quinzii, Iunii, Atilii, Marci, Calpurnii, Popilii, Livii, Licinii, Elii 4 ciascuna, dei Flaminii, Ostilii, Minucii, Cecilii, Aurelii 3 ciascuna. Alle famiglie patrizie andarono 92 consolati, 85 dei quali furono appannaggio di sole 10 gentes; alle plebee 108 consolati, 74 dei quali a 16 gentes.

Fra la fine della seconda guerra punica e la distruzione di Cartagine e di Corinto (fine del 202-146 a.C.), anni decisivi per la storia di Roma, soltanto 16 consoli su 110 appartenevano a famiglie i cui nomi non erano mai apparsi nei Fasti, ma soltanto 4 erano propriamente *homines novi*, i cui antenati non avevano rivestito magistrature curuli: Marco Porcio Catone console nel 195, Manlio Acilio Glabrone nel 191 e Gneo Ottavio nel 165 e Gaio Mummio nel 146 (Scullard; Broughton; Cassola).

Dal punto di vista amministrativo il Senato esercitava il suo potere con la facoltà esclusiva di disporre delle risorse finanziarie dello Stato, poiché gli era stato attribuito il diritto di vigilare su tutta l'amministrazione e di deliberare sulle somme richieste dai magistrati. Anche le guerre non potevano

essere iniziate se il Senato non accordava i crediti necessari e al Senato toccava la funzione di trattare con gli ambasciatori, mentre le ambascerie inviate da Roma erano sempre scelte e nominate dai Senatori. La composizione delle delegazioni ebbe conseguenze anche nella maniera di concepire le immagini delle famiglie romane emergenti e certamente le statue dei re tolemaici dovettero avere un'enorme influenza nella creazione di un nuovo linguaggio connesso con l'autorappresentazione.

I ritratti dei primi Tolemei muovono in genere, agli inizi del III secolo a.C., da un linguaggio formale semplice e possente con una profonda ricerca di contenuto interiore. Appare evidente l'influsso dell'innovatrice iconografia di Alessandro, che si diffonde rapidamente, caratterizzando tipologicamente, soprattutto nell'acconciatura dei capelli con la caratteristica anastolé, anche un certo numero di teste votive in terracotta di produzione centro-italica. Il ritratto di Tolemeo I – e solo in parte anche quello dei suoi due successori – mostra, tuttavia, elementi ritrattistici innovativi rispetto al Macedone, perché affianca a una caratterizzazione del volto come condottiero coraggioso, come uomo d'azione dotato di forza e della virtù del salvatore, *strategos* e *savior* (*Soter*), una connotazione individuale precedentemente incompatibile con la definizione ideale delle virtù proprie del monarca.

Di Tolemeo I possediamo due diverse redazioni ritrattistiche in marmo, entrambe caratterizzate dai grandi occhi a bulbo esageratamente aperti, un tratto evidente anche sulle monete e sugli altri supporti utilizzati per la diffusione delle immagini del re, che verrà adoperato come segno divino distintivo anche dai suoi successori. Questa duplice immagine del sovrano è un tratto innovativo della prima età tolemaica, nella quale i ritratti, sempre d'impianto vigoroso, realizzati con linguaggio formale molto semplice, alternano caratterizzazioni ardenti e aggressive a schemi più aulici e composti. Non siamo informati sulla cronologia relativa delle due versioni, ma appare verosimile che l'evoluzione tipologica dei ritratti di Tolemeo I sia stata analoga a quella dei primi ritratti di Ottaviano Augusto.

Il connubio fra tratti naturalistici ed espressione idealizzata del personaggio diventa subito un terreno assai fertile per l'intenzione ritrattistica dei Romani di rango superiore, che all'epoca non si accontentavano dei modelli elaborati fino a quel momento dalla cultura ellenica, caratterizzati individualmente secondo schemi tipologici. Alcuni prodotti di maggior impegno tra i sarcofagi in nenfro e in calcare del tipo dell'*obesus etruscus*, mostrano nel ritratto del defunto disteso mollemente sul coperchio moduli di caratterizzazione individuale analoghi a quelli su cui si basa il ritratto del capostipite tolemaico.

Tra i ritratti privati presenti su sarcofagi o urne rinvenuti nelle tombe a camera, o tra le statue, i busti o le teste fittili provenienti dai depositi votivi dei santuari di area etrusca o centro-italica, si potrebbero citare molti altri esempi, databili tra la metà del III e la metà del II secolo a.C. La lavorazione in serie di questi prodotti focalizza il problema del ritratto individuale sulle modalità del processo produttivo artigianale, che presuppone l'esistenza di archetipi e la creazione di prototipi, che fungono da modelli primari da cui discendono direttamente o indirettamente sequenze di repliche e di varianti. Data la vastità del materiale, l'individuazione delle 'teste di serie' è ancora in corso; conseguentemente lo studio sia della loro affermazione nell'ambito di realtà artigianali geograficamente circoscritte, sia delle modalità di circolazione dei modelli e dei contatti tra le botteghe, non è stato ancora completato.

Formule, segni ed elementi intenzionali di caratterizzazione individuale presenti nei tratti facciali hanno lo scopo principale di differenziare tipologicamente i volti: mento sporgente, doppio mento, bocca

serrata, dischiusa, aperta, con angoli abbassati, labbra sporgenti o sensualmente incurvate, profonde pieghe labio-nasali o guance lisce, zigomi sporgenti o volti perfettamente ovali, visi gonfi o con elementi della struttura ossea affioranti, orecchie grandi o bene in vista, occhi infossati, a bulbo, esageratamente aperti, rughe all'esterno dell'occhio, a 'zampa di gallina' o virgolate, arcata sopraccigliare rigonfia, sopracciglia spigate, nasi di ogni forma, rughe alla radice del naso più o meno accentuate o del tutto assenti, increspature o vere e proprie rughe sulla fronte, capigliature composte e schematiche, mosse e a lunghe ciocche rigonfie, o a calotta aderente vengono mescolati autonomamente – e talvolta incoerentemente rispetto ai probabili prototipi – all'interno di un repertorio codificato. L'associazione ripetuta di alcuni tratti formali porterà nel tempo alla nascita di schemi che, trovando maggiore accoglimento, diventano 'di moda' durante un determinato periodo. Naturalmente non sono estranee a questo processo le scelte operate dalla clientela, soprattutto quella di livello più elevato, che manifesta precocemente una propensione per l'acquisizione di aspetti ideologicamente più marcati della cultura ellenistica, orientando il gusto ed esercitando un'influenza significativa sulla definizione dei tipi e sulla loro diffusione.

All'elaborazione di questo nuovo linguaggio espressivo, iniziato nel III secolo a.C., diedero un apporto significativo gli artisti che crearono i ritratti dei primi re tolemaici e i personaggi di rango senatorio che fecero parte delle delegazioni inviate in Egitto.

Stature onorarie di Tolemeo I Soter erano state erette anche fuori dall'Egitto: vi erano effigie dei Lagidi a Olimpia e ad Atene (Pausania, I, 6, 8; cfr. pure IX, 1 ss.), dove l'immagine del capostipite, affiancata dagli altri re della dinastia, era stata eretta davanti all'ingresso dell'odeion sull'agorà. Il ritratto del Soter, così come più tardi quello di Tolemeo IV Filopatore, è un capolavoro ritrattistico che per la sua pregnanza espressiva ha influenzato enormemente l'epoca contemporanea e i periodi successivi non meno degli altrettanto famosi ritratti di Menandro e di Demostene. Mediatori dell'influenza del ritratto tolemaico sulla ritrattistica dei Romani del III secolo a.C. furono gli artisti greci itineranti, alcuni dei quali certamente giunsero a Roma da Alessandria, oltre che da Taranto e dalle altre città greche dell'Italia meridionale. La sorprendente somiglianza tra la testa del personaggio disteso sul sarcofago detto del 'Poeta' ai Musei Vaticani e l'immagine del lagide raffigurata sulle monete, rilevata da La Rocca, è tale da indurre a ipotizzare una dipendenza diretta da maestranze attive alla corte alessandrina.

A esse si deve, verosimilmente, l'introduzione in ambiente italico della vera e propria moda di caratterizzare i volti con un'espressività interiore fortemente accentuata, affidata alla carnosità dei volti e alla voluminosità delle chiome, che risulta documentata da un buon numero di ritratti affini, appartenenti a personaggi distesi sui coperchi di alcune urne cinerarie chiusine o volterrane. Artisti alessandrini potrebbero essere giunti a Roma anche da Siracusa, dove è conservato il ritratto privato di un ricco personaggio della Sicilia raffigurato nel marmo con quella squisita sensibilità, che è propria della ritrattistica tolemaica.

La somiglianza tra alcuni ritratti funerari tipologicamente caratterizzati, provenienti da una medesima tomba familiare, non è ancora una accentuazione veristica individuale, ma richiama l'omogeneità dei primi ritratti tolemaici, intesa a indicare la stabilità dinastica, che veniva espressa anche attraverso l'uso ripetuto del medesimo nome Tolemeo per tutti i re. Ne sono un esempio evidente i volti di Velthur e del celebre 'Obeso' della famiglia Partunus di Tarquinia, per il secondo dei quali, maggiormente caratterizzato in senso eroico, è già stata sostenuta una dipendenza da moduli tolemaici. L'omogeneità ritrattistica, che ha

reso difficile in alcune teste l'identificazione con il Filadelfo o con l'Evergete, determina uno stile reale ideale, che suggerisce qualità divine, pur restando nettamente separato dalle immagini divine proprio per l'espressività interiore, che non esprime mai sofferenza nei Tolemei, ma l'attenzione dei sovrani per i loro sudditi, ossia la virtù reale della *philantropia*.

L'immagine idealizzata dei re tolemaici di questo periodo è caratterizzata essenzialmente dal viso paffuto e tondeggiante, talvolta di forma perfettamente ellittica, nel quale campeggiano occhi smisuratamente aperti. La struttura di questi volti e la stilizzazione della capigliatura, ordinatamente mossi, sono analoghe a quelle della testa bronzea di giovinetto conservata a Firenze, tradizionalmente datata nel III secolo a.C. Sembra quasi che su un volto d'impianto volumetrico classico, con una leggera inclinazione verso destra e con grandi occhi ben aperti, ripresi dai ritratti idealizzati dei due Tolemei, siano stati inseriti alcuni elementi iconografici significativi per la caratterizzazione individuale del personaggio come romano: le folte sopracciglia spigate, tradizionalmente connesse con l'appartenenza alla romanità, e una larga bocca volitiva, segnata da un profondo solco lineare che separa le labbra – quello superiore più sporgente – correttamente percepibile solo nella veduta dal basso. Questi tratti contrastano con la ordinata disposizione dei capelli, lavorati in ciocche parallele terminanti a punta e aderenti alla calotta cranica, confrontabili con il ritratto colossale parigino di Tolemeo II.

La statua onoraria dedicata dal Senato in Campidoglio al giovane Marco Emilio Lepido, menzionata dalle fonti letterarie (Valerio Massimo, III, 1, 1: «... cuius tam memorabilis operis index est in Capitolio statua bullata et incincta praetexta senatus consulto posita»), è nota attraverso l'effigie sul rovescio di una moneta coniata molti anni dopo dal suo omonimo discendente, *tresvir monetalis* del 65 o 61 a.C., futuro membro del secondo triumvirato con Marco Antonio e Ottaviano, da cui apprendiamo che venne eretta su una colonna, che lo raffigurava vestito con la *praetexta* su un cavallo al galoppo e che celebrava un episodio bellico durante il quale – come ricorda la leggenda – all'età di quindici anni uccise il nemico e salvò la popolazione (RRC, n. 425/1, tav. LI, n. 17, con la leggenda: «M(arcus) LEPIDUS AN(norum) XV PR(aetextatus) H(ostem) O(ccidit) C(ivem) S(ervavit)»; sul dritto era raffigurata la testa della dea Roma). Il rovescio di un altro conio emesso dallo stesso *treviro monetalis*, che raffigura Lepido stante in abito romano mentre posa un diadema sul capo di Tolemeo V, con lo scettro e in costume greco, celebrava i servizi dell'antenato in qualità di tutore del re egiziano (RRC, n. 419/2, tav. LI, n. 9, con la leggenda: «M(arcus) LEPIDUS TUTOR REG(is) S(enatus) C(onsulto) PONTIF(ex) MAX(imus)»; sul dritto era raffigurata la testa con corona turrata della città di Alessandria). Il volto del personaggio ripeteva verosimilmente formule ritrattistiche dei re Tolemei, come accade nella testa bronzea del museo archeologico di Firenze, che, privata del suo contesto di rinvenimento, è costretta nell'anonimato.

L'influenza delle formule di caratterizzazione ritrattistica in uso nel contesto geografico dove era maturata la fama delle proprie gesta appare evidente, pochi anni dopo, anche nell'immagine del vincitore di Cinoscefale, Tito Quinzio Flaminio, i cui *stateri d'oro* coniati in Grecia ci hanno conservato il più antico ritratto romano sicuramente databile.

L'omogeneizzazione ritrattistica che caratterizza i regni di Tolemeo II e Tolemeo III diventerà un aspetto importante dell'ideologia dinastica di Augusto, che farà suoi altri due aspetti inusuali dell'autorappresentazione dei re tolemaici: la preminenza pubblica delle regine, che appaiono regolarmente sulle monete e nella statuaria per l'esaltazione della coppia reale, e l'attenzione ritrattistica per i personaggi della dinastia in età infantile.

La stabilità del potere e la continuità dinastica tolemaica, ottenute dalla famiglia reale – naturalmente non sempre con esiti positivi – attraverso la pratica di associare al trono del sovrano regnante il suo futuro successore e mediante l'introduzione del matrimonio tra consanguinei, costituirono verosimilmente per Giulio Cesare prima e poi per Augusto un modello di riferimento. Alla concezione dinastica dei Tolemei si deve anche la creazione di ritratti postumi da inserire in gruppi familiari, di cui in seguito si fece ampio uso (e talvolta abuso) per assolvere al compito di legittimare la successione.



11 Firenze, Museo Archeologico, testa di giovinetto (Marco Emilio Lepido?), III a.C., bronzo.

Nei ritratti di Tolemeo VI e di Tolemeo VIII il monarca presenta la sua immagine con pronunciato realismo, reso con fluidità di stile; vi affiorano imperiosi persino i vistosi difetti fisici, ossia il prognatismo dell'uno e l'obesità dell'altro. Anche una testa colossale di Cos, identificata con Tolemeo Fiscone da Smith e da Dontas, esprime chiaramente la nuova maniera, il nuovo equilibrio tra espressività tipologica e connotazione fisionomica, all'interno del quale si definiscono nuove possibilità di caratterizzazione individuale. In questa testa i tratti veristici, come il viso squadrato e quasi enfio, il mento sporgente, gli zigomi alti e prominenti, gli occhi piccoli e infossati sotto arcate orbitali ampie e ricadenti, non alterano l'immagine di forza e austerità del personaggio, privo di età.

Molti ritratti romani dalla metà del II secolo a.C. fino all'età sillana risentono dello stile naturalistico greco di cui si fecero portatori gli artisti giunti a Roma dopo la definitiva sconfitta della Macedonia. Le teste e le statue iconiche rinvenute nell'isola di Delo documentano un filone ritrattistico d'impostazione classicistica al quale appartengono alcune immagini di personaggi italici, dediti evidentemente agli affari e con contatti duraturi con l'ambiente greco. Sono esemplificativi in tal senso anche alcuni ritratti rinvenuti in Italia, come il cd. Arringatore, alcune teste rinvenute ad Arezzo e altri ritratti di area urbana. Su questo filone si innesterà quel particolare fenomeno che ha origine in Asia Minore e che è stato definito di accentuazione patetica ("pathossteigerung"). Accanto a questo filone, tuttavia, ve n'è un altro che esprime un verismo asciutto e lineare, basato sulla linea di contorno e su alcuni tratti essenziali del volto, per il quale il legame con la ritrattistica tolemaica appare piuttosto evidente.

Per comprendere attraverso quali canali questo stile sia penetrato nell'arte romana, non vanno sottovalutati i rapporti diretti dell'Egitto tolemaico con Roma e soprattutto la presenza occasionale di Tolemeo VI e Tolemeo VIII nell'Urbe per un intero decennio a partire dal 164/3, anche a prescindere dall'aneddoto della proposta nuziale che nel 154 sarebbe stata avanzata da Tolemeo Fiscone e rifiutata da Cornelia, madre dei Gracchi (Plutarco, Tib. Gr., 1, 3). Persino il ritratto bronzeo di uomo maturo da Fiesole al Louvre, considerato tra i capisaldi dello stile medio-italico e datato tra il III e il II secolo a.C., presenta assonanze tali con i ritratti dei re Tolemei da non poter prescindere dall'influenza di maestranze grecolessandrine. Il realismo romano non è necessariamente inteso in senso documentaristico, ma mostra tratti e segni fisiognomici connessi con la senilità o con le responsabilità civiche, politiche o militari del personaggio che, codificati attraverso un lungo processo di selezione, di elaborazione e di affinamento, determinano un forte effetto individuale.

I contatti frequenti di Roma con l'Egitto e la presenza assidua nell'Urbe degli ultimi re tolemaici devono aver lasciato un segno nella ricezione di moduli e formule ritrattistiche e nella propagazione di quello stile veristico, asciutto, caratterizzato da capelli corti e facce di piombo, che è proprio di un filone ritrattistico tardo-repubblicano. Ritratti come il cd. Gneo Ottavio (V. Poulsen) o Marco Emilio Lepido il triumviro (G. Grimm) documentato da tre esemplari conservati a Roma, a Copenhagen e a Monaco, oppure come lo pseudo-Cicerone di Copenhagen (identificato da V. Poulsen con Tito Pomponio Attico e da Balty con Varrone) risentono della sobrietà della tradizione ritrattistica tolemaica.

La ricezione da parte dei Romani dei tipi iconografici dei principi ellenistici avvenne in maniera differenziata a secondo dei livelli sociali. Quando i ritratti in nudità eroica vennero adottati anche per i personaggi più in vista nelle città italiche o per gli homines novi dell'urbe, nelle fasce più elevate dell'aristocrazia prevalsero toni più pacati e mode più classicistiche. Dall'iniziale adozione selettiva di formule ellenistiche da parte di una frangia dell'aristocrazia si passò al loro parziale e progressivo rigetto, con l'evidente intenzione di preservare le tradizioni senatorie e i privilegi di casta contro le facili innovazioni dei nuovi trionfatori.

Il fenomeno della progressiva riduzione della caratterizzazione patognomica, che aveva segnato la principale corrente ritrattistica romana del II secolo a.C., da Giuliani messa in connessione con una reazione volontaria della classe dirigente romana alla sua diffusione negli strati inferiori della popolazione romana, investe in realtà non solo i ritratti rinvenuti a Roma e in Italia, ma anche in Grecia, a Delo e ad Atene. Le botteghe artistiche che operavano ad Alessandria, per i re tolemaici e per la corte egiziana, sembrano aver mantenuto nel tempo maggiore coerenza e continuità di stile e potrebbero aver contribuito in maniera preponderante nella selezione delle cifre stilistiche e delle formule d'individualizzazione veristica che caratterizzano il ritratto romano negli ultimi decenni della Repubblica.

Testo originale 2

La maestà degli dei come spettacolo teatrale.

Eugenio La Rocca

Le statue di culto colossali.

Vedendo una a fianco dell'altra la serie di teste o di frammenti di statue di culto colossali di età ellenistica, la prima impressione che si coglie è di noiosa monotonia. I volti freddi, levigati, talora con le labbra imbronciate, talaltra con i grandi occhi spalancati in un vuoto che non coinvolge lo spettatore, sembrano tutti uguali, non esprimono emozioni né sentimenti, assomigliano, a ben vedere, alle teste porcellanate di vecchie bambole. Anche quando sono atteggiare secondo schemi che vogliono comunicare passione o sentimento o tensione, l'inerzia delle superfici, la retorica dell'impostazione ci respingono. Si può sostenere a ragione che una delle lacune principali nella storia della cultura del mondo classico sia l'incapacità di chiederci perché proprio le statue di culto, la proiezione visibile di come i Greci intendessero i loro dei, ci trasmettano una tale indifferenza emotiva. Di per sé la nostra reazione non conta molto. E' piuttosto la reazione degli spettatori dell'epoca, dei fedeli che affollavano i santuari e i luoghi di culto, a dover essere compresa e interpretata. Solo attraverso i loro occhi potremo tentare di capire noi stessi l'essenza smarrita di queste immagini.

In realtà quanto vediamo è solo la misera parte di un insieme scenografico talora impressionante per impatto. Le teste preservate erano pertinenti a grandi statue, normalmente più grandi del vero: potevano raggiungere i sei o gli otto metri di altezza, senza contare le due principali opere fidiache, l'Athena *Parthenos* e lo Zeus di Olimpia, alte intorno ai 12,50 m di altezza, compresi i loro podii. Pochissime statue di culto, e tra esse, oltre le statue fidiache, anche il Giove Capitolino del tempio dedicato da Quinto Lutazio Catulo nel 69 a.C., erano realizzate in oro e avorio, con l'aggiunta di decorazioni in pasta vitrea e in pietre dure e preziose. Molte altre erano realizzate secondo la tecnica detta "acrolitica": la testa e gli arti erano eseguiti in marmo, e il resto del corpo applicando su un'impalcatura di legno un prezioso rivestimento di stoffe, o di lamine di metallo, o di lastre di marmo di limitato spessore lavorate in superficie. In altri casi era adottata la tecnica detta in inglese del *piecing*, cioè della costruzione di sculture a pezzi separati di marmo agganciati l'uno all'altro con perni di legno o di metallo.

Il concetto stesso di statua di culto – il termine greco più comune è *agalma* – non è univoco. Non necessariamente una statua colossale entro un tempio poteva era una statua di culto: non lo erano, ad esempio, l'Athena *Parthenos* e lo Zeus di Olimpia, preziosissimi doni agli dei realizzati in oro e avorio. L'oro adoperato per eseguire la *Parthenos* aveva il peso di 44 talenti, corrispondente a 1137 kg, sufficiente per pagare 10.000 artigiani provetti per un anno intero, e senza festività. Per i magistrati ateniesi era stato in effetti un modo elegante ed elusivo di tesaurizzazione del tesoro pubblico. Sotto il velo della protezione divina, in quanto l'oro stesso diventava immagine degli dei, lo Stato tentava di mettere al riparo il tesoro erariale da furti, rapine e saccheggi. Non sempre l'operazione andava a buon fine. Sappiamo che ambedue le statue crisoelefantine destarono la bramosia di tiranni, di avventurieri e di ladri.

In alcuni casi, a fianco alla statua colossale, continuava a sopravvivere l'antichissima immagine di culto in legno – in greco *xoanon* –, né si può sempre rispondere al quesito se il colosso fosse considerato di pari livello cultuale.



1 Statua di Apollo di Daphne su un tetradrammo d'argento di Antiochi IV, 166 a. C.



2 Statua di Zeus Sosipolis su una moneta di bronzo di Magnesia sul Meandro dell'epoca di Severo Alessandro.



3 Statua di Zeus di Aigeira su una moneta di bronzo di Aigeira di età Severiana.



4 Statua di Atena Poliàs su uno statero d'oro pergameno di Philetairos, 334-323 circa.

In età arcaica le statue di culto, contrariamente alle statue votive collocate all'esterno entro i recinti di santuari, non erano di solito di grande misura. Non poteva essere altrimenti, perché dovevano essere trasportabili, condotte in processione, spogliate delle vesti, lavate e rivestite in occasione di determinate cerimonie. I templi, invece, erano grandi, perché erano essi stessi un dono votivo offerto al dio. Le statue di culto al loro interno non erano affatto adeguate a queste misure.

Solo in età classica esse cominciarono complessivamente a crescere in altezza. L'Athena e l'Efestos nell'*Hephaisteion* di Atene, ad esempio, erano alti 2,5 m; la celeberrima Nemesis di Ramnunte, capolavoro di Agorakritos, allievo di Fidia, era alta 3,5 m. I due colossi fidiaci erano comunque un'eccezione. La loro gigantesca misura lasciò interdetti quanti erano abituati ad un più equilibrato rapporto tra la grandezza della cella e le statue di culto. Per tale motivo nacque l'ingiusta critica che, se Zeus si fosse alzato dal trono, avrebbe sfondato il tetto della cella con la testa.

Nel periodo ellenistico, la teatralità delle statue di culto si rafforzò ulteriormente, non tanto con un ulteriore aumento delle loro misure (solo in età romana ci furono statue di culto superiori in altezza alla *Parthenos* e allo Zeus di Olimpia), e neppure enfatizzando ulteriormente i loro gesti ed atteggiamenti, quanto con un più meditato rapporto tra la loro altezza e lo spazio che le conteneva. La maggioranza di esse erano grandi tra una volta e mezzo e due volte il vero, ma in compenso non v'è più quasi traccia di nuove statue inferiori al vero, realizzate in legno e tessuti preziosi: segno che continuarono ad essere utilizzate, nei casi conosciuti, le statue arcaiche. Le opere veramente colossali, per quanto si sappia, non sono molte, e tra esse si annoverano l'Athena di Priene, alta sei metri e il gruppo di Apollo, Artemide e Leto di Klaros, alto otto metri circa. L'Asclepio di Pheneos e il c.d. Zeus di Aigeira (se effettivamente dello Zeus di Eukleides si tratta) (cat. n. I.23) erano grandi tre volte il vero. Nel gruppo di Lykosoura opera di Damophon di Messene, Artemide e di Anytos (cat. n. I.15) erano grandi due volte, mentre Despoina e Demetra due volte e mezzo il vero. Di alcune di esse, naturalmente, abbiano solo informazioni limitate: dell'Apollo di Daphne presso Antiochia, ad esempio, opera di Briasside – lo scultore attivo al Mausoleo di Alicarnasso, e autore anche della statua di culto di Serapide ad Alessandria –, raffigurato come un citaredo con lungo chitone, e con due splendide acquamarine nelle cavità oculari, si diceva che fosse grande quanto lo Zeus di Olimpia (fig 1).

Numerosi elementi iconografici delle nuove statue di culto di età ellenistica derivano in modo costante dal ricco repertorio costituitosi nel periodo classico, a partire dalle statue fidiache, ma spesso, come vedremo meglio in seguito, con una propensione verso opere più tarde, del IV secolo a.C. avanzato. Si tratta, come aveva osservato Hans Peter Laubscher, di un "classicismo culturale" che privilegiava schemi desunti dalla cultura figurativa di età classica nel caso delle statue di culto delle divinità maggiori, e lasciava spazio per una maggiore libertà nel caso di divinità senza una forte tradizione iconografica.

Asclepio, perciò, continuò ad essere raffigurato in veste quasi dimessa – un mantello intorno al corpo e appoggiato ad un bastone – per evidenziare la sua cura per gli uomini ai quali assomiglia nell’immagine che richiama quella del buon cittadino dell’Atene di IV secolo a.C. Nessuno, poi, osò mutare l’aspetto di Zeus o di Athena, allontanandosi dai privilegiati modelli classici (e, nel caso di Athena, talora dai modelli arcaici). Il prestigio dell’arte fidiaca, che verso la fine dell’età ellenistica assunse i colori del mito, aveva reso l’Athena Parthenos e lo Zeus olimpico esemplari del modo di raffigurazione della *maiestas* e dell’*ethos* divini, e modello da emulare. Si diceva che, con lo Zeus, Fidia avesse aggiunto qualcosa in più alla religione tradizionale (Quint., 10, 10, 9). Dall’immagine della Parthenos dipende quella dell’Athena *Poliàs* di Priene, che sembra essere una replica in formato dimezzato, e dallo Zeus olimpico derivano lo Zeus *Sosipolis* di Magnesia sul Meandro (fig. 2) e lo Zeus di Eukleides ad Aigeira (fig. 3 cat. n. I.23), ambedue ricostruibili in base alle immagini riprodotte sulla monetazione locale di età romana.

Eppure, osservando le opere superstiti, si vedrà che l’emulazione non si riduce mai ad una imitazione pedissequa, e che il gusto ellenistico per le forme di più intensa espressività tende comunque ad emergere, anche nell’opera di artisti a tendenza classica.

A quest’ammirazione per la cultura figurativa classica si affiancò una sorta di recupero della grande tradizione arcaica sulla base del concetto, ampiamente diffuso sia a livello colto sia a livello popolare, che le immagini arcaiche fossero più degne di venerazione. Già Eschilo aveva dichiarato che gli antichi *agalмата*, sebbene fatti semplicemente, si dovessero considerare divini, mentre quelli nuovi, realizzati in modo elaborato, sebbene destassero meraviglia per la loro bellezza, contenessero una nozione inferiore del dio (Porph., *De abstinentia*, 2, 18 e). E’ certo un luogo comune, ed è proprio del conservatorismo religioso vedere negli oggetti di culto più antichi e venerati da secoli una maggior carica di religiosità. Ciò non impedì ai Greci di affrancarsi nel tempo da quei modelli per realizzare immagini di dei sempre più aderenti al naturale, intervenendo talvolta sullo stesso oggetto aniconico del culto nel tentativo di offrirgli un aspetto umano.



5 Londra, British Museum, Apollo di Cirene.

Anche in questo caso, tuttavia, i modelli arcaici non furono imitati in modo fedele, ma reinterpretati secondo una nuova ottica che avrebbe avuto grande fortuna negli ultimi tempi della repubblica e nelle fasi iniziali dell’impero. Uno degli esempi più significativi è offerto dalla statua di Athena Poliàs nel tempio omonimo a Pergamo, realizzata a imitazione di un’Athena arcaica combattente (*promachos*), ma secondo una differente concezione, con un elegante manierismo che con la matura arte arcaica non ha nulla da spartire (fig. 4). E’ probabile che con tale immagine Pergamo abbia voluto sottolineare la sua filiazione da Atene, simbolo stesso della grande civiltà ellenica, luogo dove le arti avevano raggiunto, secondo un giudizio unanime, i vertici più alti. Ma la componente arcaica vuol essere principalmente un richiamo alla più autentica tradizione religiosa: una religione non ancora contaminata dai tempi nuovi. Essa è espressione di autentici valori morali.

Determinati dei – gli dei delle feste e delle celebrazioni popolari tra le quali avevano un’enorme importanza talune sontuose processioni – palesavano infine attraverso le loro forme e il loro abbigliamento, secondo la tendenza dell’epoca, il loro mondo fatto di splendore, fasto e opulenza, secondo formule ormai lontane dalla vera tradizione classica. Apollo e Dioniso, in principal modo, offrivano ai loro fedeli il miraggio di una temporanea felicità attraverso il canale privilegiato di festività

pubbliche, elargite munificamente da sovrani o da cittadini con sostanziose capacità economiche, nelle quali a tutti era consentito vivere e mostrarsi al di sopra del loro tenore di vita. Essi, insieme con Afrodite, divennero gli dei della *tryphe*, dell'ostentazione del lusso e assunsero schemi iconografici nei quali gli elementi femminili erano enfatizzati: acconciature leziose simili a quelle di Afrodite, volti pieni e carnosi, doppio mento, corpo pingue, sguardo languido e sensuale. Apollo è spesso raffigurato nella lunga ed effeminata veste di citaredo (è il caso dell'Apollo di Daphne: fig. 1) oppure, come Dioniso, mollemente appoggiato ad un pilastro mentre uno sfarzoso pannello gli scivola lungo le gambe lasciando bellamente scoperti i genitali (fig. 5).

Quel modo di vita considerato, nell'ambito delle *poleis* democratiche, riprovevole e soggetto a critiche, era diventato in questo periodo modello positivo cui si attenero i sovrani e delle élites al potere. Nelle classi sociali più elevate la *tryphe* non era biasimata, perché sembrava avvicinare gli uomini alla nuova immagine degli dei che si era ormai costituita, fatta di gesti plateali e di fastose apparizioni. Il grande architetto Deinokrates, narra Vitruvio (Vitr., II, *prae*f. 1-2), volendo essere ricevuto da Alessandro Magno, trovò un espediente. Essendo bello, alto e di nobile portamento, depose tutti i vestiti, si unse di olio, si coronò il capo con una fronda di pioppo, coprì la spalla sinistra con un vello di leone e impugnò con la destra una clava. Così, travestito da Eracle, si presentò davanti ad Alessandro che era in tribunale ad amministrare la giustizia e che, vedendolo nelle sembianze di un'apparizione divina, lo chiamò immediatamente presso di sé. L'aneddoto è significativo. Al giorno d'oggi un uomo travestito da santo desterebbe l'ilarità generale o sarebbe portato in questura come persona sospetta. Allora, poteva richiamare l'attenzione dell'uomo più potente della terra.

Gli dei romani di terracotta.

Osservando le statue di culto greche, i Romani di età tardorepubblicana non avevano affatto la percezione di qualcosa di estraneo: le immagini erano perfettamente familiari. Lo conferma un episodio della vita di Emilio Paolo, inquadrabile nei mesi immediatamente seguenti la vittoria di *Pydna* (169 a.C.) sul re macedone Perseo. Giunto ad Olimpia, egli ammirò commosso lo Zeus fidiaco ed ebbe l'impressione che il dio stesso fosse presente: "Tovem velut praesentem intuens motus animo est". Ordinò quindi un sacrificio più ricco del solito "non altrimenti che se fosse stato per immolare sul Campidoglio" (Liv., 45, 27 s.). Tenuto conto che nel tempio arcaico di Giove Capitolino c'era ancora la statua di culto in terracotta opera dell'artista veiente Vulca, realizzata, secondo l'opinione corrente, entro la prima metà del VI secolo a.C., si dovrà ammettere che Emilio Paolo, nel suo spontaneo moto di ammirazione per la statua fidiaca e nell'immediata identificazione di Zeus con Giove, riflette in modo eccellente la posizione dell'aristocrazia romana nei confronti dell'arte e della religione greca nei decenni posteriori alla seconda guerra punica. A quell'epoca, per una considerevole porzione della società romana, l'identificazione degli dei romani con gli dei greci era un fatto acquisito. Non si trattava di una semplice identificazione nominale, ma di un'assimilazione culturalmente complessa e multiforme – pur entro determinati limiti, basati sulla struttura stessa della religione romana e sul suo sistema rituale, che non furono mai rimossi – , con la conseguente mescolanza delle due mitologie o, per essere più precisi, con la definitiva ricomposizione della mitologia romana nell'alveo, e secondo gli schemi, della mitologia greca. Marte/Ares, Ercole/Eracle, Venere/Afrodite, Enea e i molti altri eroi che erano sbarcati in Italia non ebbero solo un'iconografia greca di facciata, ma videro le loro vicende – i loro miti – distribuiti su un versante greco e uno romano (quasi) perfettamente fusi.



6 Roma, Museo di Villa Giulia, torso in terracotta di Ercole (?), dal santuario di Portonaccio a Veio.



7 Roma, Museo Nazionale Romano, dettaglio del busto di Libera, da un santuario di Cerere e Libera a Valle Ariccia.

Sebbene le loro funzioni avessero una differente matrice e l'assimilazione non comportasse un'effettiva identità, fin dall'età regia le divinità romane avevano assunto veste greca o grecizzante, ed erano state percepite in tal modo, forse con qualche confusione, ma con una discreta conoscenza dei più diffusi miti greci per il tramite dell'Etruria o delle città greche dell'Italia meridionale. Le terrecotte acroteriali del tempio arcaico (di *Mater Matuta*?) a Sant'Omobono lo documentano con precisione. Vi troviamo la raffigurazione dell'apoteosi di Eracle in Olimpo, e forse di Dioniso e Arianna.

Secondo Fabio Pittore, un uomo politico e annalista vissuto verso la fine del III secolo a.C., in coda alla processione svoltasi durante la prima celebrazione dei ludi romani in onore di Giove Capitolino (V secolo a.C.), sfilarono statue di tutti gli dei portate a spalla “con la stessa apparenza di statue scolpite da Greci, con lo stesso costume, gli stessi simboli, gli stessi doni che, in accordo con la tradizione, ognuno di essi inventò e destinò al genere umano” (Dionigi di Alicarnasso, 7, 72, 13). Forse Fabio Pittore ha anticipato un po' troppo non tanto l'origine della festa, quanto lo schema rituale della processione. E' comunque certo – e la documentazione figurativa superstite romana della prima età repubblicana lo conferma – che tra i Romani era diffusa la conoscenza delle immagini degli dei greci e dei fatti loro attribuiti. Le complesse scene figurate sulle ciste prenestine, delle quali una bottega, forse la più importante, era a Roma, dimostrano che era ormai in atto un complesso lavoro di sovrapposizione funzionale destinato in breve tempo a trasformare gli dei romani in manifestazioni locali degli dei olimpici.

Nel tempio di Giove Capitolino, fino alla totale distruzione avvenuta per incendio il 6 luglio 83 a.C., statue e decorazioni architettoniche erano prevalentemente in terracotta. V'erano stati nei secoli interventi di manutenzione e di “abbellimento”, ma in complesso l'enorme edificio della tarda età regia mantenne intatta la sua conformazione arcaica. A Vulca era attribuita la statua di culto in terracotta di Giove Capitolino, commissionata da Tarquinio Prisco – e probabilmente collocata in una sede temporanea, in attesa del completamento del tempio –, che rappresentava il dio seduto con sontuose vesti proprie di un re etrusco (tunica palmata, toga purpurea, bulla aurea, corona, scettro) e con un fascio di fulmini nella mano destra. Plinio gli assegna anche un *Hercules fictilis* di dubbia collocazione – il Foro Boario, sede dei principali culti di Ercole? –, talvolta identificato, ma senza alcun fondamento, con una piccola statuetta (un *sigillum*) descritta da Marziale. E' dubbia invece l'attribuzione al medesimo artista delle quadrighe che decoravano il fastigio del tempio, in quanto, vista la loro collocazione, devono essere state eseguite molti decenni dopo, all'epoca di Tarquinio il Superbo, quando l'edificio fu effettivamente completato. Oltre le quadrighe, non dovevano mancare sul tempio di Giove altre statue acroteriali, collocate sul fastigio alla maniera etrusca, se nel 275 a.C. un fulmine colpì un acroterio di terracotta raffigurante *Summanus*, danneggiandolo gravemente (Cicerone, *La divinazione*, 1, 10, 6; Livio, *Perioche*, 14).

Già nel 295 a.C., tuttavia, l'apparato decorativo del vetusto tempio doveva apparire bisognoso di restauri – forse anche obsoleto –, se gli edili curuli Quinto e Gneo *Ogulnii* intervennero collocando al suo ingresso soglie di bronzo e ponendo sul *fastigio* (Livio, 10, 23, 11), in luogo di una delle quadrighe in terracotta, una nuova quadriga in bronzo guidata da Giove, il cui peso dovette evidentemente costringere ad ulteriori

provvedimenti a carattere strutturale. Un altro intervento, piuttosto limitato, sul tempio, è documentato dall'attività degli edili curuli Marco Emilio Lepido e Lucio Emilio Paolo che, nel 193 a.C., lo adornarono con clipei dorati (Livio, 35, 10, 11 sg.; 41, 10). Nel 179 a.C., lo stesso Marco Emilio Lepido insieme con Marco Fulvio Nobiliore, in qualità di censori, rivestirono con stucco le pareti e le colonne dell'edificio (Livio, 40, 51, 3).

In questo lasso di tempo alcune lastre di rivestimento in terracotta (*anthemia*) furono sostituite con nuove, i cui motivi ornamentali erano estranei all'originario sistema decorativo. L'edificio, con le sue terrecotte arcaiche, quelle medio-repubblicane, e le nuove sculture acroteriali, di cui talune in bronzo, avrà assunto, superata l'impressione architettonica d'insieme, un aspetto eclettico, dove vari stili si mescolavano secondo un sistema coerente solo con le sue imponenti misure.



8 Parigi, Musée du Louvre, testa femminile, copia dell'Afrodite Cnidia di Prassitele, testa colossale di Afrodite, della Collezione Albani.

Fino all'83 a.C. la statua di culto di Vulca continuò comunque ad assolvere egregiamente il suo compito, e a nessuno venne in mente di sostituirla con un'altra artisticamente più aggiornata. E' quanto d'altronde si desume dalle fonti superstiti. A testimonianza di Varrone, per centosettanta anni dalla fondazione di Roma, gli dei furono venerati senza il supporto di statue di culto: "Se questa usanza fosse stata mantenuta", aggiungeva Varrone, "il culto degli dèi sarebbe stato attuato in modo più reverenziale" (Augustino, *La città di Dio*, 4, 31). A questa tradizione aniconica avrebbe reagito Tarquinio Prisco, commissionando a Vulca la prima statua di culto

di cui si abbia conoscenza per Roma, appunto il Giove Capitolino. Dopo di allora e fino alle guerre asiatiche, almeno secondo Plinio, le immagini degli dei nei templi romani furono realizzate prevalentemente in legno o in terracotta. Plinio (*Storia Naturale*, 35, 157-158) afferma inoltre che al loro tempo le statue fittili di Vulca fossero considerate le più splendide immagini divine, né avrebbero potuto essere biasimati gli antenati per aver venerato statue eseguite in terracotta, in quanto allora non si adoperava l'oro e l'argento. In vari luoghi, continua Plinio, erano ancora visibili non solo simulacri di tal genere, ma anche decorazioni fittili di fastigi templari, rimarchevoli per qualità di lavorazione e per meriti artistici: più venerandi dell'oro, e certamente più innocenti (*sanctiora auro, certe innocentiora*).

Marco Porcio Catone detto il Censore, vissuto nel periodo compreso tra la fine della seconda guerra punica e l'avvio della politica imperialistica romana nel bacino orientale del Mediterraneo – autorevole e intransigente voce dell'opposizione nei confronti di una completa ellenizzazione dei costumi sentita come contraria agli interessi romani ed alla morale tradizionale –, nell'ambito di un'orazione a favore della *lex Oppia*, che voleva porre un freno al sempre più diffuso lusso femminile, ebbe a dire: "Infeste, credetemi, sono le statue trasportate da Siracusa in questa città. Già da molte parti sento montare una totale ammirazione per gli ornamenti di Corinto e di Atene, e ridere delle decorazioni architettoniche in terracotta (*antefixa fictilia*) degli dei romani" (Liv., 34, 4, 4).

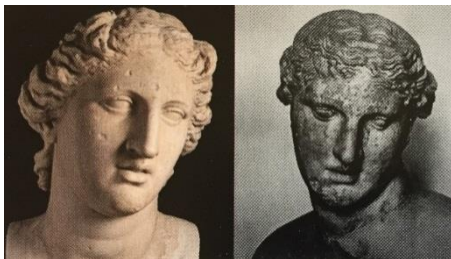
Probabilmente non si deve prestare molta fede a questi discorsi moralistici nei quali si infiltrano non pochi elementi di un aspro scontro politico sull'opportunità o meno di immischiarsi negli affari del mondo greco. Catone esprimeva tutta la sua preoccupazione non tanto sugli effetti deleteri delle statue greche a causa della loro qualità formale, quanto sul pericolo che gli dei greci si potessero adirare per la traslazione delle loro immagini culturali a Roma senza la tradizionale formula della *evocatio*, o piuttosto per

un loro uso a carattere profano, come decorazione di edifici privati. Anche la distinzione tra gli ornamenti corinzi e ateniesi e le decorazioni architettoniche in terracotta non coinvolge specificamente le statue, e tantomeno le statue di culto, con una distinzione in base alle loro qualità estetiche e religiose, bensì pone a confronto sistemi decorativi di maggiore e minore lusso. Gli scritti catoniani a carattere politico sono conosciuti solo per frammenti estrapolati dal loro contesto, e rimaneggiati ideologicamente, a notevole distanza di tempo dalla loro elaborazione, ad opera di magistrati e scrittori coinvolti nelle sanguinose guerre civili che devastarono Roma dall'età dei Gracchi fino all'avvento del principato di Augusto. Si ha l'impressione che il contrasto pro o contro la cultura ellenica tra progressisti – Scipione Africano e il suo circolo – e conservatori – tra i quali Catone assume una posizione di spicco – sia una costruzione ideologica *post eventum*, quando ormai la Grecia conquistata – parafrasando un celeberrimo verso di Orazio (Orazio, *Epistole*, 2, 1, 156) che comunque riecheggia una frase di Catone di significato non del tutto equivalente (Livio, 34, 4, 3) – aveva già da tempo conquistato il feroce vincitore romano, e una colossale statua di culto di Giove Capitolino in oro e avorio troneggiava in luogo della statua fittile di Vulca nel nuovo gigantesco tempio costruito dopo l'incendio dell'83 a.C., e dedicato da Quinto Lutazio Catulo nel 69 a.C.

Per interpretare correttamente il senso di queste polemiche, si dovrebbe avere una conoscenza migliore delle tipologie, degli stili e dei modi di realizzazione delle più antiche statue di culto in legno e in terracotta. Solo così ci si potrebbe avvicinare ad una comprensione della mentalità romana e dei modi di percezione delle statue di culto arcaiche a confronto con le statue di culto prodotte da artisti greci.

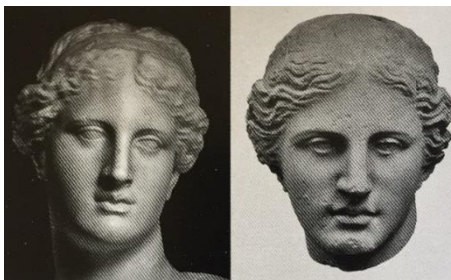
Si può comunque facilmente supporre che per un comune spettatore di età tardo-repubblicana – ormai da lungo tempo esercitato all'osservazione delle ben più aggiornate statue cultuali prodotte dagli artisti greci in età classica ed ellenistica – la figura del Giove di Vulca, organicamente poco articolata, apparisse come a noi appare un'immagine di culto di età ottoniana o romanica, ambedue intese in modo elementare

da non intenditori più simili a pupazzi che non come il risultato di un faticoso cammino verso una sempre più attenta imitazione di un corpo umano.



9 Roma, Musei Capitolini, testa colossale di Apollo(?), della Collezione Albani (cat. n. I.17); San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage, testa dell'Apollo tipo Cirene, da Roma.

Di codesto Giove arcaico non si riesce ad avere, purtroppo, un'idea precisa. Si potrebbe tentare, invece, di ricostruire idealmente l'altra statua attribuita da Plinio a Vulca, il c.d. Hercules fictilis. Sebbene non si abbia alcuna informazione in merito alla sua iconografia, è d'aiuto, in questo caso, un torso maschile in terracotta proveniente dal santuario di Portonaccio a Veio, del quale Giovanni Colonna ha recentemente attestato una cronologia nell'ambito del terzo venticinquennio del VI secolo a.C., e la pertinenza ad una statua a tutto tondo lavorata in due pezzi separati, con la giunzione all'altezza delle anche, coperte forse da un perizoma metallico. Con il braccio destro alzato, il sinistro abbassato e lievemente ritratto, una fascia sui fianchi, la statua avrebbe potuto raffigurare Ercole con la clava brandita, retta più come un attributo che non come un'arma, con un arco stretto dalla mano destra e con la pelle di leone cinta ai fianchi secondo uno schema iconografico di tradizione cipriota, ma dipendente da modelli greci, e non priva di confronti in Lazio e in Etruria.



10 Roma, Musei Capitolini, testa della cosiddetta Giunone Cesi (cat. n. I.18); Parigi, Musée du Louvre, testa dell'Afrodite di Melos.

Se la proposta di Colonna coglie nel segno, così potremmo immaginarci anche l'*Hercules fictilis* di Vulca: uno dei tanti lavori etruschi realizzati a emulazione di prodotti artistici greci o, come in questo specifico caso, suoi immediati derivati. Non v'è in nessuna delle opere di coroplastica etrusco-italiche eseguite tra VI e V secolo a.C., e quindi anche nell'Ercole veiente, un modo di esecuzione che non derivi per l'impostazione generale della figura dal repertorio greco, e che non cerchi di aggiornarsi traendo ispirazione dalle forme artistiche greche sempre in continua evoluzione. Persino nei lavori in cui l'originalità inventiva è più avvertita, quando cioè si riscontra la volontà di sperimentare forme espressive autonome, come nelle terrecotte acroteriali dal santuario di Portonaccio di Veio, o in quelle dal tempio di *Mater Matuta* a Satrico, oppure nell'altorilievo frontonale di *Pyrgi*, la matrice greca del linguaggio figurativo non viene mai meno.

Quando si analizzano i prodotti della coroplastica eseguiti tra IV e di III secolo a.C., nei rari casi in cui ci troviamo di fronte a statue che con una certa attendibilità possano essere considerate non votive ma di culto – la Minerva Tritonia di Lavinio, la Minerva di Roccaspromonte, l'Arianna da *Falerii Novi* al Louvre oppure i busti di Cerere e Libera da Ariccia (fig. 7) –, pur con risultati diversi per qualità formale o per estrazione culturale dei coroplasti, non si riduce, né potrebbe essere altrimenti, il fondamentale supporto della cultura artistica greca, talora mal compresa, talaltra invece, in virtù della materia duttile, plasmata con sorprendente abilità, felicemente trasposta in un linguaggio di singolare freschezza. Queste opere, nel loro insieme, sono la concreta testimonianza delle statue di culto fittili romane di cui parlano Catone e Plinio.

Greci vengono alla conquista di Roma.

Con le prime vittoriose campagne militari sugli stati greci e asiatici sorti dalle ceneri dell'impero di Alessandro Magno – di Tito Quinzio Flaminio a Cinocefale (197 a.C.) contro Filippo V, re di Macedonia; di Lucio Cornelio Scipione detto l'Asiageno a Magnesia (190 a.C.) contro Antioco III, re di Siria; di Gneo Manlio Vulzone contro i Galati (189 a.C.); di Lucio Emilio Paolo a *Pydna* (168 a.C.) contro Perseo, re di Macedonia – giunsero a Roma, al seguito dei comandanti vincitori che desideravano rappresentare nel modo più scenografico e magnifico le loro gesta gloriose, intellettuali greci, attori e mimi, e naturalmente anche artisti. Ciò non avvenne senza che la percezione romana del mondo greco mutasse radicalmente. Fino allora le opere d'arte greca erano filtrate a Roma attraverso canali limitati: bottini di guerra (almeno a partire dalla fine del III secolo a.C. con le vittorie su Siracusa e su Taranto), statue onorarie dedicate nell'Urbe dalle città della Magna Grecia a favore dei loro nuovi patroni. Dai primi decenni del II secolo a.C. la cultura figurativa greca cominciò a penetrare a Roma senza alcun intermediario; gli artisti greci – da Atene, da Rodi, dall'Asia Minore – diedero avvio ad una vasta produzione anche a favore della nuova committenza romana. Era inevitabile che la stessa produzione artistica romana ne subisse le conseguenze, adeguandosi rapidamente al nuovo linguaggio figurativo, anche se continuarono ad essere talvolta adoperati i materiali tradizionali, terracotta e tufo stuccato.



11 Atene, Museo Archeologico Nazionale, testa colossale di Artemide, dal gruppo culturale del santuario di Despiona a Lykosoura (cfr. cat. n. I.15).

Il trattato di Plinio ha conservato i nomi di un certo numero di scultori greci vissuti appunto nel II secolo a.C., le cui opere erano conservate nei templi dedicati dai comandanti trionfatori a seguito delle loro vittoriose imprese. Molti di essi dovevano, perciò, essere stati attivi a Roma stessa, oppure vendevano i

loro prodotti ai Romani pur continuando a risiedere in Grecia. Nel tempio di Apollo Medico c'erano una statua di Apollo con Latona, Diana e le nove Muse, opera di Philiskos di Rodi, un'altra statua di Apollo nudo, opera del medesimo artista, e un Apollo con la cetra dell'ateniese Timarchides. Nel tempio di Giunone Regina c'erano due statue di Giunone, di Polykles una e di Dionysos l'altra, ambedue figli di Timarchides, una statua di Venere, opera di Philiskos di Rodi (cat. n. I.21), e altre sculture di Pasiteles. Nel tempio di Giove Statore c'era la statua di Giove, opera di Polykles e Dionysios, un Pan ed Olimpo lottanti di Heliodoros, la Venere che si lava di Doidalsas, e un'altra in piedi di Polycharmos (Plin., Nat. Hist., 36, 34-35). Si tratta di artisti ateniesi, rodii o di ascendenza greco-asiatica che, in base ad una non cospicua, ma comunque significativa serie di documenti letterari ed epigrafici, sappiamo aver vissuto nell'arco del II secolo a.C.: c'è quindi la possibilità, non remota, che alcuni di essi fossero stati attivi, per un certo periodo, anche a Roma. E' il caso di Polykles. Plinio cita una seconda volta un Polykles (Plin., Nat. Hist., 34, 52), inserendolo tra i grandi scultori in bronzo fioriti durante la 156a Olimpiade (156-153 a.C.). Da un'epistola di Cicerone, di non facile lettura, si desume che a questo artista vada attribuita anche una statua colossale di Ercole che era sul Campidoglio a fianco di una statua equestre di Scipione Emiliano, dedicata probabilmente non molto dopo la sua nomina a censore nel 142 a.C. (Cic., *ad Att.*, 6, 1, 17). E' ormai opinione comunemente accettata che la statua di Ercole sia stata dedicata nella medesima occasione; è verosimile, perciò, che l'Ercole Capitolino sia coevo con le sculture realizzate da Polykles e dal fratello Dionysios nei templi di Giove Statore e di Giunone Regina. Il tempio di Giove Statore è stato dedicato, infatti, insieme con il portico che conteneva ambedue gli edifici sacri, da Quinto Cecilio Metello detto il Macedonico dopo il 148 a.C., a seguito della sua vittoriosa campagna militare contro Andrisco e la riduzione della Macedonia a provincia romana. Si discute se nell'occasione fosse stato ricostruito anche il tempio di Giunone Regina, già dedicato nel 179 a.C. da Marco Emilio Lepido, e se i lavori fossero stati



12 Atene, Museo Archeologico Nazionale, mantello di Despoina, dettaglio dal calco in gesso del Museo dei Gessi dell'università di Roma.



13 Disegno ricostruttivo del mantello di Despoina, dal gruppo culturale del santuario di Despoina a Lykosoura (cfr. cat. n. I.15)

ultimati immediatamente dopo il trionfo del 146 a.C., o quando il Macedonico assunse la carica di censore nel 131 a.C. Comunque sia, data la cronologia dell'attività di Polykles (e del fratello Dionysios), attestata indiscutibilmente dopo la metà del II secolo a.C., resta confermata l'identità del Polykles autore dell'Ercole Capitolino, ma è difficile poterlo identificare con il bronzista omonimo che, data la sua acme tra il 156 e il 153 a.C., dovrebbe essere di una generazione precedente.

Una famiglia di artisti ateniesi che faceva capo a Timarchides ed ai figli Polykles e Dionysios era quindi attiva a Roma stessa, o perlomeno, produceva un gran numero di opere per la committenza romana. Questa medesima famiglia, originaria del demo ateniese di Thorikos, sulla base di Pausania e di una ricca serie di documenti epigrafici, risulta presente ad Atene e in altre località della Grecia, tra cui Elateia, dove tre fratelli, Polykles, Timokles e Timarchides, avevano realizzato la statua di culto di *Athena Kranaia*. E' stato recentemente proposto, con una certa attendibilità, di identificare due di essi con il Timarchides autore dell'Apollo con la cetra e con il bronzista Polykles fiorito durante la 156a Olimpiade. I figli di Timarchides, l'uno di nome Polykles e l'altro Dionysios, avrebbero poi lavorato a Roma nella *porticus Octaviae*, mentre il figlio di quest'ultimo Polykles, di nome Timarchides come il nonno, talvolta insieme con lo zio Dionysios, avrebbe realizzato una serie di sculture verso la fine del II secolo

a.C. ad Atene e a Delo, tra le quali è conservata la celeberrima statua acefala di un mercator romano di nome *Gaius Ofellius Fenus*.

Per un caso fortunato, sono giunti fino a noi numerosi frammenti di statue di culto dal territorio omano e italico, prevalentemente teste di marmo, che permettono comunque di avere un'idea su come i Romani avessero revisionato le proprie immagini divine uniformandole all'universo artistico e figurativo greco. Di misure che vanno da una volta e mezzo fino a cinque volte il vero, esse dichiarano una dipendenza da schemi figurativi desunti per lo più dalla tradizione dei grandi scultori posteriori a Fidia, sebbene non manchino opere a carattere più patetico, sulla linea della produzione greco-asiatica. Anche in questo caso, tuttavia, un raggelamento delle forme e una tendenza verso una maggiore uniformità dei piani facciali individua un viraggio verso una composta classicità, forse considerata più idonea alla raffigurazione degli dei. L'acconciatura di una testa femminile rinvenuta alle pendici del Campidoglio e, in modo più evidente, le intere fattezze di una testa già in collezione Albani ed ora nel Museo Capitolino (cat. n. I.22), sono dipendenti dalla Cnidia di Prassitele, all'epoca, evidentemente, già diventata tra i massimi *nobilis opera* della cultura figurativa classica (fig. 8). Un'altra testa Albani (cat. n. I.17), verosimilmente un Apollo, con i riccioli raccolti e forse annodati alla sommità del capo, sembra avere un'acconciatura dipendente da un celebrato tipo scultoreo: forse l'Apollo del tipo Belvedere e i suoi derivati, come la testa dell'Apollo tipo Cirene (fig. 9) o la Venere del tipo Dresda-Capitolino. L'acconciatura della testa della Diana proveniente da Ariccia, ora a Copenhagen (cat. n. I.25), deriva dall'Artemide di Versailles, alla quale la testa si avvicina anche per l'evidente torsione del collo verso sinistra (rispetto allo spettatore). Domina in esse, quindi, un riferimento all'ambiente artistico di IV secolo a.C., quindi di un classicismo avanzato, ma diluito in una, almeno apparente, mancanza di espressività. In determinati casi, come in un'altra testa femminile Albani (cat. n. I.16), una divinità femminile matura, la matrice ellenistica del volto è volutamente virata verso soluzioni classicistiche. Né appare diverso il caso della testa femminile da Alba Pompeia (cat. n. I.30), se si tratta di una statua di culto e non, come è stato proposto di recente, di una *imago clipeata*. La drammatica torsione del volto piegato verso l'alto – un riferimento preciso ad opere quale la Niobe degli *borti Sallustiani* – con un un grido appena trattenuto, è ridimensionato dalla rigida levigatezza delle superfici e dalla totale mancanza di vibrazione della maschera facciale.

La mistione di componenti classiche e barocche, ma con una sensibile prevalenza per la componente classica, è, come si è già detto, caratteristica di questa fase. Ci si trova spesso di fronte ad operazioni che potrebbero apparire, a una prima impressione, eclettiche, e che sono, invece, il risultato di sapienti estrapolazioni di motivi formali e iconografici dalla ormai gloriosa tradizione artistica greca, ma innestati in un tronco sotto molti aspetti originale, anche se non compiutamente innovativo; e se non se ne recepisce a fondo l'esito finale, ciò è dovuto all'estrema frammentarietà di quanto è conservato. Come si deve immaginare il corpo della testa femminile Albani affine alla Cnidia (cat. n. I.22), oppure il corpo della testa di Diana da Ariccia (cat. n. I.25)?

Nessun lavoro mostra meglio questo atteggiamento della c.d. Giunone Cesi (cat. n. I.18) che, se non è una statua di culto, era certamente una statua votiva in un tempio, eseguita con grande verosimiglianza a Roma stessa, e non trasferita a Roma da una sede greca. Il suo corpo massiccio, ma non privo di raffinati sbilanciamenti e contrasti di movimento che si riverberano anche sul corposo panneggio, con la sua felice, naturalistica esecuzione di pieghe, è partecipe della tradizione asiatica, forse pergamena, ma imitata in modo pesante, senza la drammatica effervescenza delle sculture poste a decorazione del Grande Altare, mentre la testa, così vicina ai modi della testa dell'Afrodite di Milo anche se un poco più piena (fig. 10),



14 Testa femminile colossale, opera di Attalos ateniese, dal cosiddetto Askleipion di Pheneos.



15 Roma, Musei Capitolini, testa colossale della Fortuna *huiusce diei*, dal tempio "B" di Largo Argentina.

si colloca ormai nell'alveo dell'incipiente classicismo. E' proprio questo pencolamento delle opere della metà circa del II secolo a.C. – a tale periodo daterei sia la Giunone Cesi, sia l'Afrodite di Milo – tra differenti tradizioni culturali, da un lato la profonda attrazione verso il sereno mondo classico visto ormai come normativo, dall'altro l'esigenza di mostrarsi figli della propria epoca ruotando in modo ricercato i corpi secondo pose tanto complesse quanto artificiose, ad essere il segno tangibile di questa complessa fase storica. Se fosse confermato il riconoscimento dell'Apollo con la cetra di Timarchides con un tipo statuario il cui esemplare migliore è l'Apollo di Cirene nel British Museum (fig. 5), avremmo la possibilità di giudicare nel suo insieme una statua di culto di questo periodo: ritmo "aperto", secondo la felice definizione di Gerhard Kraemer, torsione a ritmi incrociati del corpo simile a quella dell'Afrodite di Milo, panneggio corposo e pesante, acconciatura dei capelli simile a quella dell'Apollo del Belvedere.

Le medesime tendenze eclettiche, talora contrastanti, si riscontrano nella Grecia stessa, ad esempio nelle opere di Damophon di Messene, databili tra la fine del III e gli inizi del II secolo a.C., nelle quali non manca una forte dominante barocca – nella strutturazione dei volti, nell'andamento mosso e frastagliato delle capigliature (di Demetra e di Anytos), nelle bocche piccole e carnose, nel trattamento del panneggio (di Despoina) tutto pieghe e increspature tra le quali si distribuisce la ricchissima decorazione figurata, a imitazione di un ricamo –, malgrado la matrice di stampo tradizionale del suo linguaggio artistico, ben visibile già nell'impostazione complessiva delle figure, e che forse gli è valso l'incarico del restauro dello Zeus di Olimpia.

Neanche la c.d. Nike (ma più verosimilmente una Musa, ricostruita con testa pertinente al medesimo gruppo, ma da altra statua) attribuita all'artista ateniese Eubulides (cat. n. I.27), databile nella seconda metà del II secolo a.C., può essere considerata di derivazione del tutto classica, con la torsione del corpo, sottolineata dall'agitato andamento secondo direzioni contrastanti delle pieghe lungo la linea della cintura appena sotto al seno.

Un altro caso interessante è offerto da una testa colossale da Pheneos in Arcadia finora riconosciuta come una Igea, e che forse raffigura Kore, opera di Attalos ateniese (fig. 14). La tendenza al massiccio allargamento dei volti, la gelida purezza delle superfici prive di mobilità, individuano in essa un definitivo superamento della fase ellenistica più matura. Le medesime caratteristiche sono presenti nel più grande acrolito romano finora rinvenuto, la testa della *Fortuna huiusce diei*, pertinente al tempio "B", circolare, dell'area sacra di largo Argentina (fig. 15), dedicato da Quinto Lutazio Catulo a seguito della vittoria sui Cimbri presso Vercelli nel 101 a.C. Il confronto tra i due colossi dimostra la ormai totale intercambiabilità del modello romano e del modello greco, ambedue partecipi dello stesso ambiente culturale.

Anche una statua colossale di Veiove, proveniente dal tempio omonimo sul Campidoglio (fig. 16), con le sue superfici morbide e porcellanate simili a quelle di un Apollo giovanile, con il suo panneggio che ricade ad ampie falde regolari, ha precisi riferimenti a sculture di produzione della datazione verso la fine del II secolo a.C.

Non mancava infine a Roma, come in Grecia, un significativo interesse verso le forme arcaiche derivanti da quei tempi passati nei quali, appunto, le statue erano maggiormente pervase del divino. E se dal fianco greco domina, come esempio imprescindibile, l'immagine della *Promachos* pergamena (fig. 4), a Roma si attesta l'immagine della Giunone Lanuvina, ricostruibile in base alla monetazione repubblicana (fig. 17) e ad una testa colossale rinvenuta a Lanuvio ed ora dispersa. Sono in compenso conservati gli elementi essenziali per la costruzione di un gruppo scultoreo raffigurante i Dioscuri con i loro cavalli presso il *lacus Iuturnae* nel Foro Romano (cat. n. I.19). Non si tratta, in questo caso, di statue di culto, bensì di statue votive. Comunque sia, l'accentuazione della loro frontalità, la rigida collocazione ieratica degli eroi e dei loro cavalli rendono le sculture, malgrado il loro stato di conservazione, un interessantissimo esempio di arcaismo culturale, forse suggerito dalla volontà di imitare il più antico gruppo cultuale nel vicino tempio dei Dioscuri, dedicato da Aulo Postumio dopo la vittoria sui Latini presso il lago Regillo nel 499 o nel 496 a.C. E' possibile che anche la *Spes*, una personificazione astratta, avesse già in età repubblicana quella veste arcaica che la contraddistingue; mancano, però, dati sicuri sui quali rafforzare questa ipotesi.

Siamo ormai in una fase in cui il linguaggio artistico greco e quello romano tendono verso la definitiva fusione. Non sappiamo se alcune delle opere in marmo rinvenute a Roma siano state prodotte da artisti locali ormai avvezzi alle formule stilistiche greche. Fino alla metà del I secolo a.C. circa, quando entrarono in funzione le cave del marmo di Luni, è probabilmente inverosimile, e la produzione in marmo dové restare prerogativa delle botteghe greche e asiatiche. Non vuol dire che gli artisti romani non avessero comunque appreso il nuovo linguaggio e non se ne fossero appropriati, rinnovando il repertorio formale e iconografico sulla base di modelli aggiornati, che furono trasposti in opere di terracotta e di tufo stuccato. E' tuttavia il gusto della committenza, ormai conforme al gusto greco imperante in tutto, o quasi tutto, il bacino del Mediterraneo, ad essere definitivamente mutato.

L'apparizione degli dei nei templi.

Con l'età ellenistica prende avvio un diverso modo di concepire il rapporto tra la statua di culto e il tempio che la conteneva. Nel Partenone e nel tempio di Zeus a Olimpia, Fidia aveva attentamente concepito le sue statue crisoelefantine tenendo conto dello spazio che le circondava. L'artista deve aver concordato con Iktinos i rapporti ottici e proporzionali tra l'architettura dell'interno e la sua Parthenos, cui il colonnato a doppio ordine della cella, costruito probabilmente in sua funzione, faceva da quinta scenografica. Il senso di misura e di ordine era avvertito dallo spettatore fin dalla porta d'ingresso nella sala.



16 Roma, Palazzo Senatorio, statua colossale di *Veiove*.

Il caso del santuario di Olimpia era differente, in quanto il tempio preesisteva da qualche decennio all'intervento fidiaco. Il grande artista ateniese, per isolare il suo colosso dall'ambiente circostante, intervenne inserendo una vasca quadrangolare, rivestita di lastre di calcare scuro, davanti alla statua, e cingendola con una serie di eleganti balaustre che impedivano al visitatore di avvicinarsi troppo. Ogni elemento era stato calibrato con vigile ragionamento. Il calcare scuro era destinato ad evitare che la luce dal pavimento si riflettesse sulle superfici dello Zeus, ma fungeva anche da barriera ottica, con una rottura dell'uniformità del bianco pavimentale di fronte alla statua. Così le balaustre erano figurate solo all'interno, con pitture del fratello Panainos, mentre all'esterno erano dipinte in un uniforme colore blu.

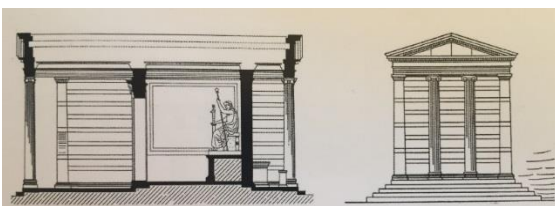


17 Immagine di Giunone Lanuvina su un denario di L. Procilius, 80 a.C.

I templi ellenistici, di solito prostili (con colonne solo in facciata) o *in antis*, (con colonne tra le ante sporgenti della cella) erano relativamente piccoli, mentre le statue di culto tendevano a diventare sempre più grandi rispetto all'edificio nel quale erano racchiuse. Ciò non è dovuto, come si è detto, ad un semplice aumento della misura delle statue, quanto a un rapporto proporzionale tra statue e ambiente basato su differenti parametri. Non casualmente, le sculture di più grande misura finora note, l'Athena di Priene e il gruppo di Apollo, Artemide e Leto di Klaros, erano collocati in due templi peripteri, l'uno ionico, l'altro dorico, di misura ben superiore alla media ellenistica.

Nella maggioranza dei casi conosciuti, gli edifici sacri sono alla fine di un percorso processionale che non coinvolge più, come in passato, nel caso dei templi peripteri, l'intera peristasi, praticabile secondo un tragitto anulare, ma solo la facciata e la porta d'ingresso alla cella, sede della statua di culto. Il tempio diventa simile ad uno scrigno, e la statua di culto il suo prezioso contenuto. Con attenta regia, era sapientemente orchestrato un impatto teatrale sullo spettatore, accentuato proprio dall'impressione che le statue di culto, entro uno spazio ridotto, apparissero immense. Le immagini dovevano dare l'impressione di essere vive, pronte a balzare via, con energia a stento trattenuta, da un ambiente per loro non idoneo, simile ad una gabbia.

E' questo il caso della statua di culto di Zeus *Sosipolis* nella cella del suo tempio a Magnesia sul Meandro. L'edificio è piccolo (stilobate di 7,38 x 15,82 m), ma con una decorazione architettonica raffinatissima. La cella è pressoché quadrata (5,70 x 5,45 m); al suo interno, il podio dell'immagine di culto, pari alla larghezza della cella – quanto è preservato è un restauro attribuito a Nerone – copre poco più di un terzo dello spazio. Il dio, grande due volte il naturale, in un atteggiamento che ricordava in qualche modo lo Zeus di Olimpia, inevitabile modello per tutte le seguenti statue di culto destinate al dio, fino al Giove Capitolino, dominava incontrastato in uno spazio così ristretto, come in miracolosa epifania (fig 18).



18 Disegno ricostruttivo del prospetto e di una sezione del tempio di Zeus *Sosipolis* a Magnesia sul Meandro (da Humann, Kobte, Watzinger 1904).

Non è un caso isolato. L'effetto doveva essere ancor più accentuato nel c.d. Zeus di Aigeira, la cui testa colossale, alta 0,88 m, fu rinvenuta in un piccolo edificio templare nelle immediate vicinanze del teatro (il c.d. *naiskos* D). La cella, lunga 10 m ca. e larga 6,65 m., era divisa in due settori tramite una transenna litica, che impediva di avvicinarsi troppo al podio che sorreggeva la statua, o le statue cultuali. Nel suo settore anteriore, sul pavimento,

era applicato un mosaico con raffigurazione di un'aquila. E' stato calcolato che la statua – sempre che la testa fosse pertinente all'immagine culturale all'interno di questo tempio, fatto che si deve ritenere ancora plausibile – dovesse raggiungere, insieme con il suo podio alto 0,80 m e largo quanto la cella, i cinque o cinque metri e mezzo di altezza (tre volte il vero), enorme per un tempio nel quale l'altezza della cella non doveva superare i sei o sette metri circa. Anche lo Zeus di Aigeira (fig. 3), come il più piccolo Zeus di Magnesia (fig. 2), era seduto, in uno schema iconografico simile allo Zeus di Olimpia, ma la sua testa non ha più la serena maestà del modello. Essa appare come una maschera inespressiva, costruita in modo non organico per addizione di parti, non pensata come un insieme armonico, con la barba, inoltre, disegnata con fare decorativo (cat. n. I.23). E' l'avvento di un mondo di apparenze, nel quale l'effetto ha maggiore importanza della qualità, e la scenografia domina su un effettivo afflato religioso.

Così si presentavano ai fedeli Despoina, Demetra, Anytos (cat. n. I.15) e Artemide (fig. 11) entro la cella del santuario di Despoina a Lykosoura (fig. 19), cronologicamente più o meno coevo con il tempio di Magnesia (fig. 18). È un tempio dorico prostilo, con sei colonne in facciata (11,15 x 21,34 m). La cella misurava 9,35 x 13,50 m (fig. 20). Come nel caso del *naiskos* "D" di Aigeira, il suo pavimento era parzialmente coperto da un mosaico a ciottoli raffigurante, entro una cornice con motivo ad onde, girali vegetali e un motivo a torri merlate, due felini affrontati. Sul fondo, anche in questo caso separato da una transenna, si ergeva il grande basamento atto a contenere le statue di culto era largo 8,40 m, poco meno della cella, alto 1,26 m, con il corpo centrale a risalto (3,66 m) rispetto ai due settori laterali (2,40 m). Il gruppo cultuale, di cui G. Dickins ha proposto una ricostruzione che si è dimostrata corretta a seguito della felice scoperta di una moneta di bronzo di Megalopoli, dell'età di Giulia Domna, raffigurante in modo schematico il gruppo cultuale, era composto da Despoina (una dea dell'Arcadia identificata con Kore) con la madre Demetra sedute al centro in trono, mentre ai loro lati erano, a sinistra Artemide in veste di cacciatrice, a destra il Titano Anytos, tutore di Despoina, in corazza, ambedue stanti, su due basi aggiunte perché potessero essere di misura pari alle due statue principali. L'altezza complessiva del gruppo, compreso il podio, era di 5,80-5,90 m ca. La copertura delle statue colossali con una brillante policromia che accentuava, tra l'altro, la visibilità delle minuziose decorazioni a rilievo del panneggio di Despoina; la loro compressione entro una cella che appena le contiene; l'impossibilità da parte dello spettatore di avvicinarsi al gruppo cultuale perché bloccato dalla presenza di una balaustra, per cui il gruppo cultuale poteva essere visto solo ad una certa distanza; la presenza, a fianco della porta d'ingresso, di uno specchio destinato a riflettere le immagini di culto di modo che, a coloro che uscivano dal tempio, si mostrassero anche di fronte; tutti questi elementi, ai quali si dovrebbe aggiungere una visibilità ridotta nel buio del vano appena rischiarato da fiaccole o, talvolta, da una luce laterale diurna, in caso di apertura di una porta laterale, dovevano accentuare l'effetto di una visione come allucinata, non del tutto percepibile razionalmente: era richiesta una partecipazione emozionale dello spettatore.

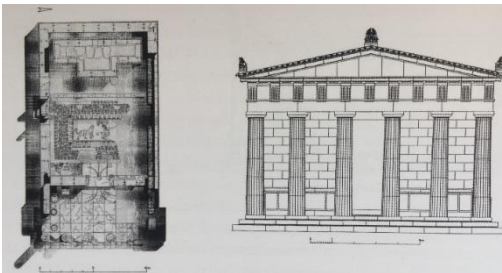
A volte le statue di culto erano collocate entro un'edicola: un modo ulteriore per accentuarne scenograficamente la presenza sacrale. Così avviene, ad esempio, per la statua di culto di Cibele nel santuario di Mamurt Kale presso Pergamo, un edificio dorico *in antis* ancora del III secolo a.C., con pronao molto ampio e podio della statua di culto con tabernacolo di misura eccedente rispetto a quella, limitatissima, della cella (fig. 21), oppure per la statua colossale maschile (ne è conservato il torso nudo) nel tempio ionico del Ginnasio a Pergamo stessa: un edificio prostilo con cella relativamente piccola e grande podio sul fondo, largo quanto la cella, con il settore centrale a risalto, come a Lykosoura, ed enfatizzato dalla presenza dell'edicola (fig. 22). Lo spazio di fono era stipato di sculture; oltre la statua principale, altre dovevano essere collocate sul podio e almeno due davanti al podio su basi di misura più piccola.

Ebbene, proprio l'effetto drammatico delle statue di culto colossali entro spazi ridotti fu talvolta accentuato in ambiente romano, dove i templi, di misura relativamente limitata, sebbene superiore alla media dei templi greco-ellenistici, avevano per tradizione celle ancor più piccole. Per buona parte del II secolo a.C., fino agli interventi rivoluzionari di Hermodoros di Salamina, che introdusse lo schema periptero (con colonnato su tutti e quattro i lati), i templi conservarono, almeno parzialmente, una tipologia italica, con un pronao quasi pari di misura alla cella: una soluzione architettonica dovuta a ragioni rituali, che tuttavia riduceva in modo consistente la misura delle celle, destinate a contenere la sola immagine del dio. Solo verso la fine del II secolo a.C., con l'impetuoso sviluppo dello schema

pseudoperiptero (con le colonne sui lati lunghi e sul lato di fondo sporgenti dalle pareti della cella), la cella assunse un ruolo predominante nell'impostazione del tempio; ma prima di allora – e in qualche modo ancora fino all'età augustea – le statue di culto colossali create dagli artisti greci per la committenza romana si dovettero accontentare di spazi assai contenuti.



19 Disegno ricostruttivo del gruppo cultuale nel santuario di Despoina a Lykosoura (da Dickins 1906-1907, tav. 12).



20 Pianta e disegno ricostruttivo del prospetto del tempio di Despoina a Lykosoura, (da Leonardos 1896, tav. 2, 3-4).

La statua della *Fortuna huiusce diei*, pur essendo datata tra la fine del II e i primi anni del I secolo a.C., è esemplare della prima soluzione. Il tempio fu dedicato da Lutazio Catulo all'indomani della vittoria di Vercelli sui Cimbri del 101 a.C. L'immagine della dea era stante, e non seduta. Poiché la testa è alta (fig. 15), con il collo, 1,46 m, si può ricostruire una figura alta otto metri circa. Nella sua prima fase il tempio si presentava nella forma di un monoptero colonnato del diametro di 19,20 m, al cui interno era la cella di più piccolo formato la cui altezza deve essere stata più o meno pari all'altezza delle colonne della peristasi, 11 m (fig. 23, a sinistra). In questa cella circolare, poco illuminata, di misura ridotta, la statua di culto dominava lo spazio con un effetto sconcertante (fig. 23, a destra). E' anzi possibile che lo spettatore, pur collocandosi nel punto più lontano in assoluto dalla statua, presso la porta d'accesso alla cella, non avrà avuto la possibilità di abbracciare immediatamente, con un solo sguardo, l'intero ambiente e la statua in tutta la loro altezza, pur percependo l'incombente presenza del colosso. Era ovvio che, nel momento in cui un altro Quinto Lutazio Catulo,

discendente di colui che aveva dedicato il tempio (forse il nipote omonimo console nel 78 a.C.), decise di inserire nella cella altre tre statue attribuite a Fidia, due in *hymation* ed un colosso nudo, si decise di intervenire sul tempio trasformandolo in un monoptero pseudoperiptero (con la cella ampliata fino ad assorbire entro le sue pareti le colonne della peristasi).

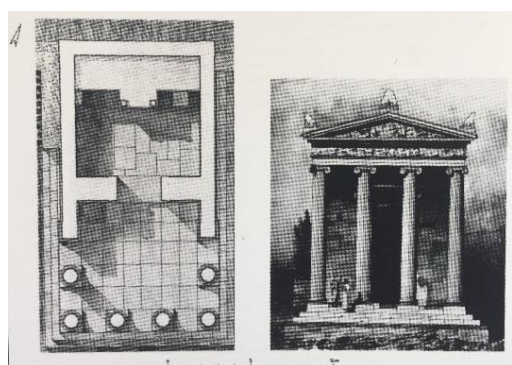
Della seconda soluzione offre interessanti dati il tempio di *Fides*, ricostruito dal console del 115 a.C. Marco Emilio Scauro (e dedicato forse nel 109 a.C.). Con la sua misura ipotizzata di 20 x 30-35 m ca., esso contava tra gli edifici sacri più importanti di Roma tardo-repubblicana. Era un tempio forse prostilo esastilo, con cella assai più sviluppata rispetto al pronao, decorata con colonne a risalto e nicchie (fig. 24). Al suo interno era la statua di culto della dea, anch'essa stante, forse con una cornucopia in mano. Dai frammenti superstiti si può ricostruire un colosso di sei metri circa di altezza, quindi pari a tre volte e mezzo il vero: una misura imponente, ma non audace rispetto ad un tempio che, con le colonne alte tra i 10 e i 13 metri circa, doveva avere una cella di pari altezza.

Come si è detto, le statue di culto romane di questo periodo erano di solito più grandi del vero, da una volta e mezzo circa fino al caso, in sé eccezionale ma certamente non unico, della *Fortuna huiusce diei*, pari a circa cinque volte il vero (fig. 15). Solo che, pian piano, la misura delle sculture si adeguò a quella del tempio in un rapporto proporzionale più armonico, memore della migliore tradizione classica e più affine allo spirito di assetti come quello del Partenone o del tempio di Nemese di Ramnunte, dove la grandezza

della statua impose una maggiore dilatazione del contenitore, sì che lo spettatore, entrando nella cella, non subisse un senso di turbamento, se non di vera oppressione.



21 Disegno ricostruttivo del santuario di Cibele a Mamurt Kale presso Pergamo (da Conze, Schazmann 1911).



22 Pianta e disegno ricostruttivo del prospetto del tempio ionico nel Ginnasio a Pergamo (da Schrammen 1923, tavv. 24, 26).

Sia in Grecia sia a Roma, le colossali statue di culto realizzate secondo il gusto imperante del momento, e certo naturalistiche, dovevano coinvolgere emozionalmente lo spettatore, accrescendo l'effetto drammatico della epifania. Le più antiche statue di culto eseguite in materiali meno pregiati, come il legno, ed eventualmente ricoperte con foglie o lamine d'oro o di metallo pregiato, restarono a fianco delle nuove e più lussuose in rapporto indipendente. L'esecuzione dell'Athena Parthenos fidiaca non decretò mai la fine culturale della vera, e forse unica, statua di culto, l'Athena Poliàs, collocata nell'Eretteo. Ad Argo l'antichissima statua di culto di Hera, miracolosamente preservata dall'incendio che distrusse il suo tempio nel 423 a.C., ebbe posto nel nuovo tempio a fianco della statua crisoelefantina di Hera realizzata *ex novo* da Policleto. In età ellenistica, nell'*oikos* "K" sul fianco occidentale dell'*Asklepieion* di Messene, era venerata Artemide *Orthia* (conosciuta anche con l'epiclesi *Phosphoros* o *Oupesia*) della quale, sul fondo del vano, era la statua colossale di culto, opera di Damophon di Messene. Davanti al podio di codesta

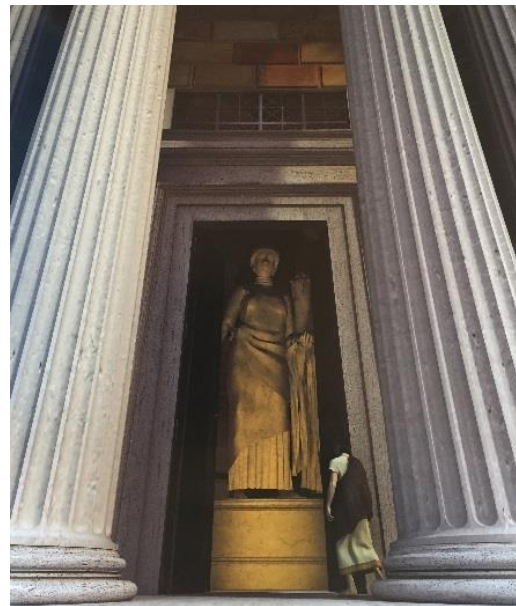
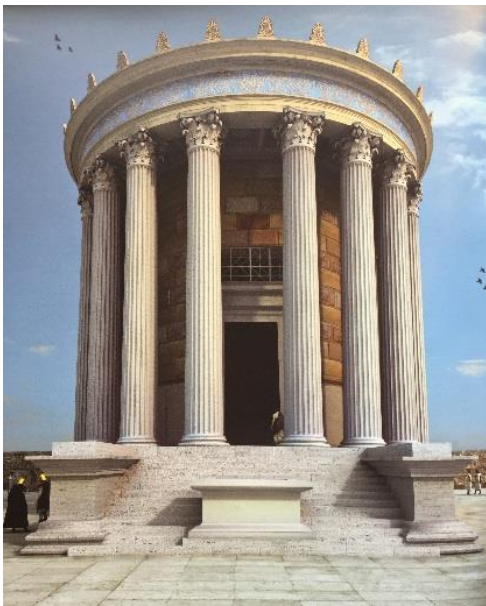
statua, c'era una base circolare più piccola, probabilmente destinata a reggere la più antica statua di culto della dea, una piccola immagine di legno a forma di erma, che si vede nelle mani di Mego, una fanciulla raffigurata in una statua posta entro il santuario, e dedicata dai genitori Damonikos e Timarchis, con l'immagine di culto in una mano e con una fiaccola nell'altra.

La prassi di affiancare vecchia e nuova statua di culto è documentata anche a Roma, forse per immediato riflesso della maniera greca. Nel tempio di Veiove sul Campidoglio, a partire dal 193 a.C. c'era un *simulacrum* del dio, secondo Plinio, di cipresso (Plin., Nat. Hist., 16, 216). Ma, durante gli scavi di Antonio Maria Colini, fu rinvenuta all'interno del tempio la statua colossale in marmo raffigurante Veiove, opera di età tardo-repubblicana, che doveva essere verosimilmente la statua di culto collocata sul podio della cella del tempio (fig. 16). Vuol dire, perciò, che in età tardo-repubblicana e poi in età imperiale ci fossero nel tempio di Veiove un *simulacrum* di cipresso e una statua colossale di marmo. Nel tempio di Apollo Sosiano c'era probabilmente non solo la statua di culto colossale, di cui si vede il possente podio nel frammento di lastra della *Forma Urbis Severiana*, e che potrebbe essere stata opera dell'artista ateniese Timarchides, ma, dall'età augustea in poi, doveva esserci anche un Apollo in legno di cedro trasferito da Gaio Sosio a Roma da Seleucia in Pieria (Plin., Nat. Hist., 13, 53). In età repubblicana, invece, sembra che ci fosse una statua di culto di legno (un *bretas*), che nel 129 a.C. – durante le lotte politiche che seguirono la morte di Scipione Emiliano, con la possibile perdita di potere da parte dei *nobiles* che rifiutavano di procedere alla distribuzione delle terre italiche secondo il disegno di legge di Tiberio Gracco corsero il pericolo di perdere il loro potere – pianse per tre giorni, mentre cadevano pietre dal cielo, che arrecarono danno a numerosi templi e uccisero anche uomini. I Romani, dietro suggerimento di *haruspices*, deliberarono di fare a pezzi la statua e di gettarla in mare (Cass. Dio, 24, 84, 2). Di questi prodigi non mancavano precedenti. Per tre volte, durante le guerre prima contro Antioco III, poi contro Perseo e

infine contro Aristonikos (nel 190-88, nel 170-167, e nel 130 a.C.), una statua di Apollo a Cuma aveva pianto, dichiarando così la definitiva sconfitta dei Greci contro i Romani (Giulio Ossequente, *Il libro dei prodigi*, 28 [87]; Agostino, *La città di Dio*, 3, 11).

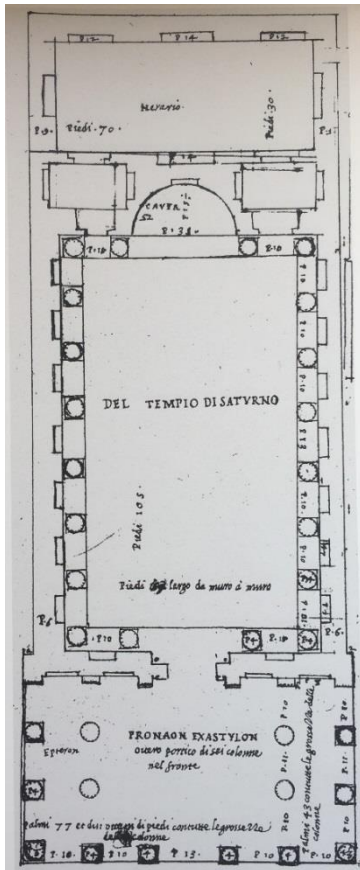
La convivenza con gli dei di terracotta.

L'utilizzo della terracotta non si concluse affatto con l'arrivo a Roma dei primi bottini di guerra composti da opere d'arte greche e, immediatamente dopo, dei primi artisti greci e greco-asiatici. Da un santuario (di Minerva?) situato al primo miglio della via Latina provengono, oltre alcune statue fittili di Muse e di fanciulle offerenti (cat. nrs. I.9-13), di misura compresa fra i tre quarti e la metà del vero, e due erme di Dioniso barbato, anche una statua di Minerva seduta su un trono a testa e zampe leonine, con i piedi poggiati su un suppedaneo, grande quasi quanto il naturale (cat. n. I.14). Differenti per misura, per stile e per qualità artistica, le sculture sembrano replicare, anche se con una componente eclettica, modelli greci che scalano tra la fine del III e i primi decenni del II secolo a.C. La più bella di esse, una Minerva seduta in trono, potrebbe essere stata una delle statue di culto del santuario. Un convincente confronto iconografico è offerto dall'immagine della dea morbidamente seduta su un sedile a zampe leonine su emissioni di Lisimaco (297-96 a.C.) coniate in occasione della sua vittoria a Ipsos, riprese poi, con talune varianti, da Philetairos (274-263 a.C. circa: fig. 25) e dai suoi successori a Pergamo.



23 Disegno ricostruttivo del tempio "B" di largo Argentina e veduta dell'ingresso alla cella con la statua di culto sul fondo (disegni di Fabio Cavallero).

Al medesimo periodo – anche se il panneggio appare di lavorazione più accurata nella fine elaborazione delle pieghe del chitone rispetto al più corposo e pesante mantello sul quale compaiono, come ulteriore finezza formale, i segni della piegatura della veste quando riposta ancora in cassapanca – risale la bella statua femminile su trono proveniente dall'edificio "C" (un *thesauros*?) del *nemus Angitia* a Luco dei Marsi in Abruzzo (cat. n. I.6). Resta sintomatico dell'epoca il fatto che, mentre la statua di culto è in terracotta, le statue votive rinvenute nel santuario (cat. nn. I.7-8) siano invece di marmo, e siano probabilmente di produzione greca, con grande verosimiglianza rodia.



24 Parigi, Bibliothèque Nationale, Pirro Ligorio, disegno del tempio detto Saturno (ma probabilmente il tempio di Fides sul Campidoglio).

Ma le cose stavano mutando con impressionante rapidità. Durante il saccheggio di Ambracia in Epiro, il proconsole romano Marco Fulvio Nobiliore depredò la città di tutte le sue sculture, lasciando al loro posto solamente alcune opere in terracotta eseguite dal grandissimo pittore Zeuxis nella seconda metà del V secolo a.C. (Plin., 35, 66). Evidentemente deve aver pensato che non valesse la pena di trasferire a Roma, già carica di statue di terracotta, quelle pur firmate da un maestro del livello di Zeuxis.

Il gusto per la coroplastica andava scemando di pari passo con l'acuirsi d'interesse e di ammirazione per opere in materiale più nobile, come il marmo, il bronzo e l'avorio. Le statue fittili di Zeuxis erano ormai, per gli aristocratici romani dell'epoca, fuori moda, mentre tutte le altre sculture di Ambracia, come il celebre gruppo di Eracle suonatore di cetra con le Muse, ornarono in modo adeguato il trionfo di Fulvio Nobiliore prima di essere dedicate nel tempio di *Hercules Musarum*, da lui stesso eretto con i proventi del bottino di guerra, e in altri edifici pubblici, non solo dell'Urbe. Ciò non toglie che si continuassero a produrre decorazioni architettoniche e statue in terracotta, come le sculture frontali di San Gregorio (cat. n. I.2); solo che i modelli greci erano ormai imitati in modo sempre più puntuale, e secondo lo spirito greco si realizzarono anche quelle figure prive di riscontro iconografico in Grecia. E' significativo, inoltre – a distanza di pochissimo tempo dalle decorazioni frontali di Luni (cat. n. I.1), ancora realizzate secondo la tecnica di copertura con pannelli ad altorilievo in terracotta delle sole testate delle travi portanti del tetto –, che

nel tempio di San Gregorio le sculture frontali fossero applicate con coerente distribuzione metrica entro un timpano chiuso, alla maniera greca.

I Romani, tranne una limitata élite, mostrarono ancora per lungo tempo scarsa domestichezza nei confronti dell'immenso patrimonio artistico greco. Sono celebri due aneddoti sul comportamento di Lucio Mummio nel 146 a.C., dopo la conquista e la distruzione di Corinto. Si narrava che Mummio non capisse assolutamente nulla di opere d'arte. Nella distribuzione del bottino di guerra si mostrò assolutamente disinteressato ai capolavori che Corinto aveva raccolto entro le sue mura in secoli di storia gloriosa. Quando, tuttavia, messi all'asta alcuni quadri, Attalo III, re di Pergamo, offerse la cifra sbalorditiva di seicentomila denari per l'acquisto di un dipinto di Aristide di Tebe raffigurante Dioniso, Mummio si insospettì, congetturando che l'opera nascondesse qualche valore (si può presumere di tipo magico/religioso) a lui ignoto. Perciò, ritirato il quadro dall'asta, lo condusse con sé a Roma, dedicandolo nel tempio di Cerere, Libero e Libera (Plinio, Nat. Hist., 35, 24). Il secondo aneddoto è ancor più succoso. Resosi conto del valore venale dei dipinti e delle sculture destinati ad essere trasferiti a Roma da Corinto, ma incapace di comprenderne il valore artistico, Mummio mise in guardia gli incaricati del trasporto che, se avessero perduto le opere, le avrebbero dovute sostituire con nuove (Velleio Patercolo, 1, 13, 4).

E' verosimile che né Nobiliore né Mummio fossero realmente così rozzi come lasciano intendere le più tarde fonti letterarie. Può essere, ad esempio, che l'avvertimento di Mummio in vista del trasposto delle opere d'arte a Roma fosse l'applicazione di uno dei tanti contratti commerciali che prevedevano il

rimborso spese da parte dell'armatore in caso di perdita del carico merci. Si continuò, comunque, a scherzare sull'incapacità romana di capire l'autentico valore delle opere d'arte greche, sebbene molti episodi di incomprensione dipendessero probabilmente dalla ancor scarsa dimestichezza dei Romani nei confronti, non tanto dell'immenso patrimonio artistico greco, quanto della sua evoluzione storica e delle sue complesse trasformazioni stilistiche.



25 Statua di Atena seduta, su un tetradramma pergameno di Philetaios, 274-263 a. C. circa.



26 Roma, Musei Capitolini, frammenti di terrecotte architettoniche della via Latina.

La compiuta e totale ricezione del mondo figurativo greco, e la perfezionata conoscenza delle sue fasi storiche permisero ai Romani di ritornare sui loro passi, e di osservare con occhio più attento le straordinarie possibilità offerte dall'utilizzo dell'argilla per ottenere determinati effetti artistici. Si può supporre, anzi, che l'analisi critica dell'arte greca abbia loro consentito di comprendere meglio anche i più timidi passi compiuti dall'arte etrusco-italica e poi romana nel costante tentativo di aggiornamento formale nei confronti del sempre rinnovato linguaggio figurativo ellenico. Pasiteles, un artista vissuto nell'età di Pompeo e di Cesare, che fu nello stesso tempo scultore in pietra e in avorio, coroplasta, toreuta e scrittore di cose artistiche, dichiarò che la modellazione in argilla era la madre dell'arte della plastica in tutti i suoi aspetti: nella toreutica, nella scultura in marmo e nella scultura in bronzo, e, pur essendo sommo in tutte queste arti – a lui si deve, secondo Plinio, anche un Giove eburneo nella *porticus Metelli* –, non produsse alcuna opera senza averne realizzato un modello in creta. Un altro artista coevo, Arkesilaos, celebre per i suoi *proplasmata* – termine con il quale si solevano indicare appunto i modelli in argilla di opere in bronzo o, forse, anche in marmo –, aveva realizzato per il Foro di Cesare la Venere Genitrice (evidentemente la statua di culto nel tempio omonimo) e, dietro richiesta di L. Lucullo, con il quale aveva una forte consuetudine di rapporti (potrebbe trattarsi sia di Lucio Licinio Lucullo Pontico, morto nel 56 a.C., sia del figlio, Marco Licinio Lucullo, morto in seguito alla catastrofe dei cesaricidi nella battaglia di Filippi del 42 a.C.), la statua di *Felicitas* (forse destinata

per il tempio omonimo nel Velabro, costruito dall'antenato Lucio Licinio Lucullo con la preda bellica della sua campagna militare in Spagna nel 151 a.C.) rimasta incompiuta per la morte dell'artista e del committente. Erano opere in terracotta, realizzate per edifici templari tra i più importanti e ricchi di opere d'arte dell'epoca. Vuol dire che nella Roma tardo-repubblicana si impose lentamente, all'unisono con un risveglio d'interesse per l'arcaismo e per la mescolanza di elementi del linguaggio artistico di periodi differenti, una più acuta visione retrospettiva, interessata, per quanto parzialmente, ad un recupero della tradizione degli avi. Non c'è dubbio, infatti, che Pasiteles ed Arkesilaos non avrebbero eseguito né venduto opere d'argilla se non ci fosse stato uno speciale interesse degli aristocratici romani verso questo tipo di produzione. La *Felicitas* era costata un milione di sesterzi, mentre il modello in gesso di un cratere di bronzo, sempre di Arkesilaos, era stato pagato da un cavaliere romano un talento. E' significativo, tuttavia, che il risvegliato interesse per l'arte coroplastica abbia condotto ad un aggiornamento in grande stile delle decorazioni architettoniche in terracotta. Si trattava di una fertile produzione artigianale che non mostra soluzione di continuità dall'età arcaica fino ad età augustea. Ne sono un interessante esempio i frammenti delle sculture frontonali da un tempio della via Latina (fig. 26). Se, tuttavia, le lastre di rivestimento fittile mantennero per secoli lo stesso repertorio decorativo, in età cesariana si avverte una volontà di totale aggiornamento dei modelli che, in taluni casi – si pensi alle c.d. lastre Campana rinvenute sul Palatino – raggiungono livelli artistici considerevoli, pari forse alle coeve sculture in terracotta (c'è da

chiedersi se non si debbano a Pasiteles o ad Arkesilaos e la loro scuola la realizzazione dei prototipi, così alta è la qualità artistica di alcune lastre) e, come queste, con occhio attento ai rapidi mutamenti di gusto nella linea di un accorto eclettismo che diventa, in questa fase, linguaggio artistico autonomo.

Era inevitabile che si producesse un risveglio d'interesse anche per le statue di culto fittili. Di questa produzione resta ormai relativamente poco. Una pregevole statua femminile seduta in terracotta da Ostia era probabilmente la statua (di culto?) di un sacello di II secolo d.C. dedicato a Fortuna/Iside (cat. n. I.32). Così si potrebbero immaginare la Venere e la Felicitas di Arkesilaos: un gioco spumeggiante di pieghe memore della tradizione attica della seconda metà del V secolo a.C., ma su un corpo più leggero ed elastico, mediato da modelli più tardi. Sono fortunatamente conservati i magnifici frammenti di statue in terracotta provenienti dal Palatino (cat. n. III.17) nei quali si è voluto riconoscere, con qualche fondamento, qualcosa di simile ai *proplasmata* di Arkesilaos, se con il termine si intende un prototipo in creta dal quale potevano essere ricavati, nell'occasione, altre copie in bronzo o in marmo. Certo, poche opere in terracotta sanno produrre con tale perfezione la raffinatezza del bronzo, al punto da sembrare splendidi calchi di quelle sculture che i Romani dell'epoca consideravano tra i massimi capolavori dell'arte greca. Proprio Pasiteles, che era uno scrittore e teorico d'arte oltre che scultore e cesellatore, scrisse un'opera in cinque libri, raccogliendo e commentando le più eccellenti opere d'arte del passato (esse sono definite *nobilis opera*), degne di essere ricordate e preservate per il futuro. Le terrecotte del Palatino talora appaiono essere copie fedeli di statue celebri, come nel caso della c.d. Hera tipo Borghese o dell'Artemide tipo Colonna; in altri frammenti le forme, come nelle coeve lastre Campana del Palatino, sembrano virare verso la costruzione di immagini non più autenticamente classiche, e maggiormente aderenti alla temperie che si stava affermando nell'immediata età post-cesariana, preludio al raffinatissimo linguaggio artistico dell'età augustea.

Appendice ai testi originali (catalogo di immagini)



I.1. *Il frontone di Luna*. Luni, Ortonovo. Terracotta. Firenze, Museo Archeologico Nazionale, Collezione Remedi, inv. 71226, 71225, 71224, 71227, 72747; Soprintendenza per i Beni Archeologici della Liguria, inv. K 2888. Secondo venticingquennio del II secolo a. C.



I.2. *Frontone in terracotta di via di San Gregorio*. Argilla rossastra. Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, Sala del Frontone. Metà del II secolo a. C.



I.6. *Dea fittile in trono*. Luco dei Marsi (Aquileia). Terracotta. Chieti, Museo Archeologico 'La Civitella', inv. 194828. Fine III-II secolo a. C.

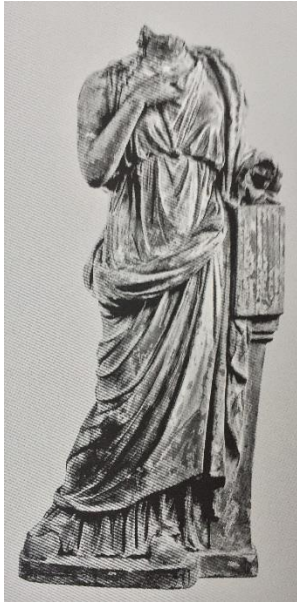


I.7. *Figura femminile velata*. Luco dei Marsi (Aquileia). Marmo bianco. Chieti, Museo Archeologico 'La Civitella', inv. 194830. Età tardo-ellenistica.



I.8. *Statuetta di Afrodite*. Luco dei Marsi (Aquileia). Marmo bianco. Chieti, Museo Archeologico 'La Civitella', inv. 194829. Età tardo-repubblicana.





I.10 *Statua di Musa*. Porta Latina. Argilla rossastra dura e compatta. Londra, British Museum, GR 1805, 7-3.35. II secolo a. C.



I.11 *Statua di Musa*. Porta Latina. Argilla giallastra, dura e compatta, assai depurata. Londra, British Museum, GR 1805, 7-3.283a. II secolo a. C.



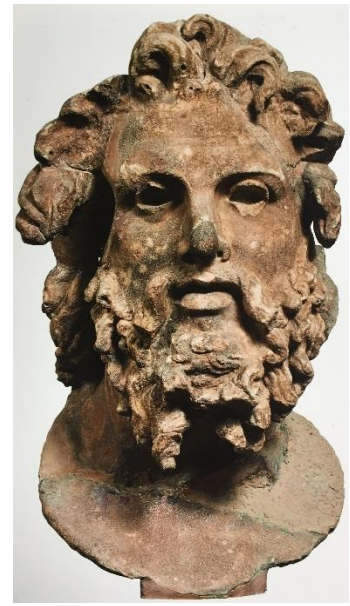
I.12 *Figura femminile con peplo*. Porta Latina. Argilla rosata, depurata, leggermente porosa al taglio. Londra, British Museum, GR 1805, 7-3.281a. II secolo a. C.



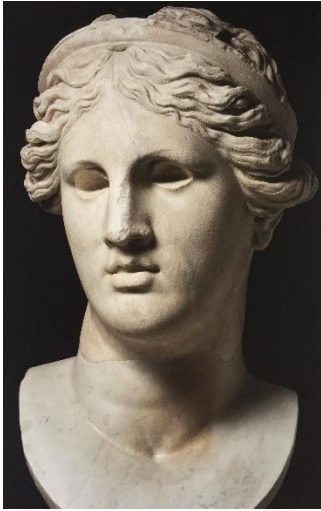
I.13 *Statua di Musa*. Porta Latina. Terracotta. Londra, British Museum, GR 1805, 7-3.36. II secolo a. C.



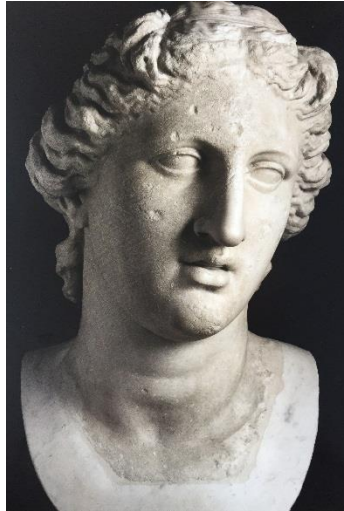
I.14 *Statua di Minerva in trono*. Porta Latina. Terracotta. Londra, British Museum, GR 1805, 7-3.284. II secolo a. C.



I.15 *Testa colossale di Anytos*. Lykosoura, santuario della Despiona. Marmo peloponnesiaco. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1736. Inizio del II secolo a. C.



I.16 *Testa di Letona(?)*. Marmo pentelico. Roma, Musei Capitolini, inv. 253. Metà circa del II secolo a. C.



I.17 *Testa di Apollo(?)*. Marmo pentelico. Roma, Musei Capitolini, inv. 292. Metà circa del II secolo a. C.



I.18 *Giunone Cesi*. Marmo greco. Roma, Musei Capitolini, Sala del Galata, inv. 731. Secondo quarto del II secolo a. C.



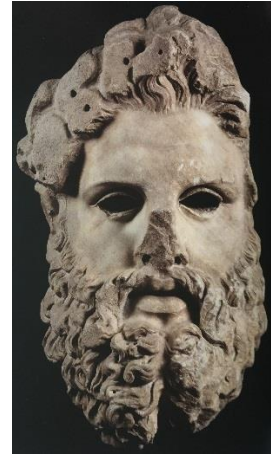
I.19 *Gruppo dei Doiscuri con cavalli dal lacus luturnae*, Foro Roma. Marmo, diversi tipi. Roma, Antiquarium del Foro Romano, invv. 3145-3146, 3148-3149, 37540-37541. 470 – 460 o 160 a. C.



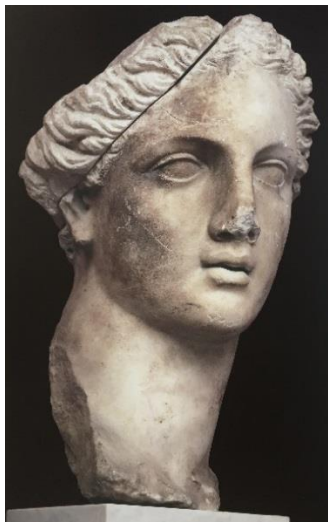
I.21 *Testa di Musa*. Roma, tempio di Apollo Sasio. Marmo bianco a grana grossa, probabilmente pario. Roma, Musei Capitolini, Centrale Montemartini, inv. 3279. Prima metà del II secolo a. C.



I.22 *Testa di divinità femminile*. Provenienza ignota. Marmo bianco a cristalli medio-piccolo (pario?). Roma, Musei Capitolini, Palazzo Nuovo, Galleria, inv. S 252. Terzo venticinquennio II secolo a. C.



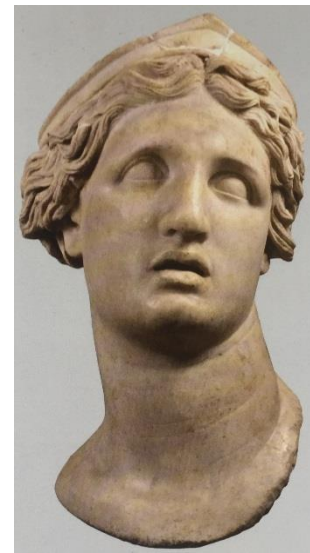
I.23 *Testa e braccio sinistro da un acrolito colossale di divinità maschile*. Aigeira in Acaia. Marmo bianco a media grana cristallina con una patina dorata. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 3377 (testa), 3481 (braccio). Seconda metà II secolo a. C.



I.25 *Testa colossale di Diana*. Nemi, santuario di Diana Nemorensis. Marmo pario. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1517. Ultimo quarto del II secolo a. C.



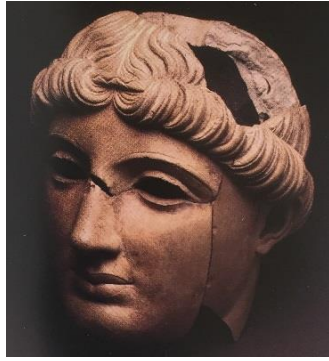
I.27 *Statua frammentaria di Musa*. Atene, Ceramico. Marmo pentelico. Atene, Museo Archeologico Nazionale, inv. 233. 130 – 120 a. C.



I.30 *Testa colossale di divinità femminile*. Alba. Marmo pario(?). Torino, Museo di antichità, inv. (209) 1157. Ultimi decenni II secolo a. C.



I.32 *Statua di divinità femminile seduta in trono.* Ostia, Antiquarium, Depositi, inv. 3585. I secolo a. C. circa



III.17 *Testa fittile di Apollo.* Rome, Palatino, *Domus Tiberiana.* Terracotta. Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, inv. 375847. Seconda metà del I secolo a. C.

CONCLUSIONI

Dopo una contestualizzazione delle traduzioni e la descrizione delle teorie traduttive rilevanti per arrivare a una strategia traduttiva in generale e di realia in particolare, sono stati tradotti due saggi informativi riguardo alla storia dell'arte antica. Dopo la traduzione si possono fare alcune osservazioni.

Visto che si è sempre trattato di realia non-letterari, non ci sono state difficoltà particolari nella loro traduzione. Durante questo processo, è stato molto utile spiegare il significato dei realia con l'aiuto di spiegazioni brevi tra parentesi nel testo stesso, o tramite le note in piè di pagina. Ovviamente, le enciclopedie sono state indispensabili per alcuni motivi, ad esempio quando si vuole trovare il significato dei realia/delle parole sconosciute. Anche se l'autore si esprime in modo abbastanza conciso, senza dire qualcosa sul contesto di un certo nome o un fenomeno, il traduttore può ricorrere alle enciclopedie. Una volta chiarito il contesto della parola, il traduttore tradurrà con una certezza maggiore. Per lo più, le enciclopedie sono anche il mezzo adatto per rintracciare la versione latina dei nomi propri di persona e di cosa, così come la traduzione (spesso già esistente) di nomi di opere letterarie antiche. A proposito di enciclopedie è pure importante menzionare che, in un caso di questo tipo di traduzione, è quasi indispensabile fornire il lettore di un glossario, come è stato fatto anche nel nostro caso.

Rispetto alle differenze specifiche tra le lingue italiana e olandese è sembrata molto utile una certa tecnica che riguarda la traduzione di frasi ipotattiche. Nel caso specifico in cui la frase principale è 'interrotta' da numerose frasi subordinate, si può riunire la frase principale e farla seguire (o precedere) dalle altre frasi che, nel testo tradotto, saranno pure di carattere indipendenti. In tutti i casi, ovviamente, bisogna tenersi in mente che deve in qualche modo rimanere intatto la connessione mentale tra le frasi, con l'aiuto di parole che indicano una relazione, come 'dus, daarom, concluderend', eccetera. A proposito, è successo pure il contrario: in alcuni casi sono state unite frasi tra le quali c'è una connessione, il che è risultato in frasi accettabili in olandese.

Un ultimo commento riguarda l'*ekphrasis*, il "discorso descrittivo che pone l'oggetto sotto gli occhi con efficacia".¹⁹⁶ È utile per il traduttore di questo tipo di testi studiare pure le immagini, se disponibili. Se non è totalmente chiara la descrizione di un fenomeno, ad esempio l'abbigliamento di una statua, si può ricorrere alle immagini per capire meglio la descrizione, il che rende più precisa la traduzione.

¹⁹⁶ Si veda: http://www.treccani.it/enciclopedia/ekphrasis_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Antica%29/, consultato il 9 luglio 2019.

Abstract in italiano

In questa tesi sono stati tradotti, dall'italiano in olandese, due saggi scientifici che contengono informazioni di base riguardanti opere d'arte antiche nell'ambito di alcune esposizioni nei Musei Capitolini a Roma. Le traduzioni potrebbero essere interessanti per gli esperti dell'archeologia e gli studenti, ma anche per il lettore 'a casa.' Per arrivare a una strategia traduttiva, si è partito dall'idea della traduzione culturale. In questa luce, prima si è fatta una base teorica, basata sull'approccio funzionale di Nord (*skopos*), in relazione a Toury (*target-oriented* vs. *source-oriented*). Successivamente si è focalizzato sul tema centrale della tesi, la traduzione di realia: le parole 'estranee', che non hanno un loro equivalente diretto nella cultura ricevente. Dopo la loro descrizione, categorizzazione ed una presentazione dei modi in cui possono essere tradotti, si è fatta un'esposizione sulla traduzione di nomi propri di persone e di cosa. Il processo di traduzione mostra che, per rendere chiaro il contenuto del testo per il lettore target, è opportuno che il traduttore a) corredi il testo di note esplicative nel testo stesso, se possibile, o in calce al testo, e b) tenga conto delle differenze specifiche tra le due lingue con l'aiuto di una strategia traduttiva addomesticante, il che dovrebbe portare ad un testo scorrevole e comprensibile nella lingua di destinazione.

Parole chiave

traduzione, realia, lingua, italiano, latino, olandese, nome, storia dell'arte, museo, esposizione, saggio, informazione, educazione, impero romano, arte greca, arte romana, archeologia.

Abstract in English

For this thesis, two scientific essays have been translated from Italian into Dutch. The essays contain background information about works of art from antiquity and were written on the occasion of exhibitions at the Capitoline Museums in Rome. The translations could be interesting for experts in archeology and students, but also for the reader 'at home'. To arrive at a translation strategy, the idea of cultural translation was embraced. In this light, a theoretical foundation was laid, based on the functional approach by Nord (*skopos*) in relation to Toury (*target-oriented* vs. *source-oriented*). Subsequently the focus was put on the central theme of the thesis: the translation of realia: the 'foreign' words that have no direct equivalent in the receiving culture. After their description, categorization and a presentation of the ways in which they can be translated, the translation of personal names and proper names was analyzed. The translation process shows that, in order to clearly convey the content of the text to the target language reader, the translator would do well to: a) provide short explanations in the text itself, if possible, or use footnotes, and b) take into account the specific differences between the two languages by way of a domesticating translation strategy, which should result in a fluent and comprehensible text in the target language.

Keywords

translation, realia, language, Italian, Latin, Dutch, name, art history, museum, exhibition, essay, information, education, Roman empire, Greek art, Roman art, archeology.

Abstract in het Nederlands

Voor deze scriptie zijn twee wetenschappelijke essays vertaald vanuit het Italiaans naar het Nederlands. De essays bevatten achtergrondformatie over antieke kunstwerken en zijn geschreven in het kader van enkele tentoonstellingen in de Capitolijnse Musea in Rome. De vertalingen zouden interessant kunnen zijn voor experts in de archeologie en studenten, maar ook voor de lezer 'thuis'. Om tot een vertaalstrategie te komen, is uitgegaan van het idee van culturele vertaling. In dit licht is eerst een theoretische basis gelegd, gebaseerd op de functionele benadering van Nord (*skopos*), gerelateerd aan Toury (*target-oriented* vs. *source-oriented*). Vervolgens is er gefocust op het centrale thema van de scriptie: het vertalen van realia: de 'vreemde' woorden die geen direct equivalent hebben in de ontvangende cultuur. Na hun beschrijving, categorisering en een beschouwing van de manieren waarop zij kunnen worden vertaald, is ook een uiteenzetting gegeven over de vertaling van persoonsnamen en eigennamen. Het vertaalproces laat zien dat, om de inhoud van de tekst helder over te brengen op de doeltaallezer, de vertaler er goed aan doet om a) de tekst te voorzien van toelichtingen in de tekst zelf of, indien mogelijk, deze voorziet van voetnoten, en b) rekening houdt met de specifieke verschillen tussen de twee talen door middel van een domesticerende vertaalstrategie, wat een vloeiende en begrijpelijke tekst in de doeltaal zou moeten opleveren.

Sleutelwoorden

vertaling, realia, taal, Italiaans, Latijn, Nederlands, naam, kunstgeschiedenis, museum, tentoonstelling, essay, informatie, onderwijs, Romeinse rijk, Griekse kunst, Romeinse kunst, archeologie.

BIBLIOGRAFIA

Fonti primarie

La Rocca

La Rocca, Eugenio. La maestà degli dèi come apparizione teatrale. *I giorni di Roma. L'età della conquista*. A cura di Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce con Annalisa Lo Monaco. Milano, Skira Editore, 2010: 95-114.

Parisi Presicce

Parisi Presicce, Claudio. L'ascesa di Roma nei paesi di cultura ellenica. Dalla conquista del Mediterraneo alla costruzione dell'immagine del Romano. *I giorni di Roma. L'età della conquista*. A cura di Eugenio La Rocca, Claudio Parisi Presicce con Annalisa Lo Monaco. Milano, Skira Editore, 2010: 19-34.

Fonti secondarie

Aixelá

Aixelá, Javier Franco. 'Culture-specific Items in Translation.' *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996: 52-78.

Dardano

Dardano, Maurizio. *Manualetto di linguistica italiana*. Firenze, Zanichelli, 1995 (prima ed. 1991).

Dodero e Parisi Presicce

Dodero, Elisa e Parisi, Presicce, Claudio. 'Il «Tesoro di Antichità»: Winckelmann e il Museo Capitolino.' *Il Tesoro di Antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento* a cura di Eloisa Dodero. Roma: Gangemi Editore, 2017: 9-16.

Grit

Grit, Diederik. 'De vertaling van realia.' *Denken over vertalen* a cura di Tom Naaijken et al. Nijmegen: Vantilt, 2010: 189-196.

Hermans

Hermans, T. On Translating Proper Names, with reference to *De Witte* and *Max Havelaar*. *Modern Dutch Studies* a cura di Michael Wintle. London: Athlone, 1988: 11-24.

Holmes

Holmes, James Stratton. 'De brug bij Bommel herbouwen.' *Denken over vertalen* a cura di Tom Naaijken et al. Nijmegen: Vantilt, 2010: 183-188.

Hönig

Hönig, Hans. 'Vertalen tussen reflex en reflectie. Een model voor vertaalrelevante tekstanalyse.' *Denken over vertalen* a cura di Tom Naaijken et al. Nijmegen: Vantilt, 2010: 129-144.

Nord

Nord, Christiane. Functionalism in Translator Training. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997: 39-79.

Obaldia

Obaldia, Claire de. Literature in potentia. *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1995: 1-64.

Osimo (2011)

Osimo, Bruno. *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*. Terza edizione. Milano: Hoepli, 2011.

Pauly

Pauly, August Friedrich von. *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike*. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearbeitet und herausgegeben von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

Toury (1980)

Toury, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.

Toury (1995)

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Pub., 1995.

Vlahov e Florin

Vlahov, S. e Florin, S. La traduzione dei realia: Come gestire le parole culturospecifiche in traduzione. *Studi sulla traduzione Vol. 13* a cura di Lidia Lipani e Bruno Osimo. 2019.

SITOGRAFIA

Osimo (2014)

Osimo, Bruno. 'Corso di Traduzione', Logos. (2014): parte terza, no. 33-40. Consultato 01-03-2019.

Si veda: <http://courses.logos.it/IT/index.html>

Autori dei saggi

- Claudio Parisi Presicce:
https://www.comune.roma.it/PCR/resources/cms/documents/PARISI_PREVICCE_CLAUDIO.pdf
- Eugenio La Rocca: <https://www.lettere.uniroma1.it/users/eugenio-larocca>

Enciclopedie online:

- <http://www.treccani.it/>
- <http://en.wikipedia.org/>
- <http://it.wikipedia.org/>
- <http://nl.wikipedia.org/>

Forma Urbis Severiana

- <http://formaurbis.stanford.edu/>

Musei Capitolini

- <http://www.museicapitolini.org/sites/default/files/storage/original/application/96503dfde9dca274996df3003c1db051.pdf>
- <http://capitolini.info/campidoglio/>
- http://www.treccani.it/enciclopedia/tabulario_%28Enciclopedia-Italiana%29/

Traduzioni dal latino

- Sito con delle traduzioni in inglese di numerose opere letterarie dell'antichità:
<http://www.attalus.org/translate/index.html>
- Dizionario latino online: <https://www.dizionario-latino.com/>
- Maximus, Valerius: Factorum et dictorum memorabilium libri novem:
<http://www.intratext.com/IXT/LAT0883/INDEX.HTM>

Traslitterazione/trascrizione

- <http://www.marcomgmichelini.it/wp-content/uploads/2011/03/ALFABETO-GRECO2.pdf>
- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/IPA_chart_2018.pdf
- <https://fadeibuoni.files.wordpress.com/2018/03/ipa-italiano.pdf>