

DE GROT VAN SPERLONGA

‘DINEREN IN EPISCHE STIJL’

Een onderzoek naar de relatie tussen het epigram van Faustinus Felix
en het sculptuurprogramma in de grot van Sperlonga

A.A. Postema (Sander)

Masterscriptie Oudheidstudies 2020

Begeleid door prof. dr. E.M. Moormann

Aantal woorden: 21.637

Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse
Ook onder het dineren hoort men zijn literatuur te kennen

Trimalchio in Petronius, *Satyricon* 39.3

Inhoudsopgave

Inleiding	... 3
Hoofdstuk 1: de ontdekking van de grot van Tiberius	
1.1 De Tyrreense kust: verblijfplaats voor de Romeinse elite	... 6
1.2 De grot van Tiberius: ‘an epic theme park’	... 8
Hoofdstuk 2: interpretatie van het sculptuurprogramma	
2.1 Reconstructie en identificatie van de vier grote beeldengroepen	... 11
2.2 Sperlonga als representatie van de onderwereld	... 16
2.3 Dineren en literatuur	... 19
2.4 Sperlonga en navolging in andere keizerlijke villa’s	... 21
Hoofdstuk 3: het epigram van Faustinus Felix	
3.1 Ekphrasis: tussen woord en beeld	... 28
3.2 Wedijver tussen natuur, beeldhouwkunst en dichtkunst	... 31
3.3 De receptie van Vergilius	... 34
3.4 Vergilius in het Faustinus-epigram	... 36
Hoofdstuk 4: het Faustinus-epigram en het sculptuurprogramma	
4.1 Sperlonga: een Vergiliaans sculptuurprogramma	... 41
4.2 Odysseus en Achilles: een listige vriendschap	... 45
Conclusie	... 51
Bibliografie	... 52
Appendix	... 53

Inleiding

Sinds een aantal jaar ben ik gefascineerd door de grot van Sperlonga. Deze fascinatie begon twee jaar geleden tijdens mijn bacheloropleiding Griekse en Latijnse Taal en Cultuur. Voor de cursus Methoden en Technieken schreef ik toen een klein werkstuk over de grot en zijn sculpturen, maar vanwege de omgang van het werk kon ik niet uitvoerig op de materie ingaan. Twee jaar later, bij de zoektocht naar een geschikt onderwerp voor mijn masterscriptie, bedacht ik me dat het interessant zou zijn om terug te gaan naar de grot en deze uitvoeriger te bestuderen. Net als in mijn bachelorscriptie, waarbij ik de Latijnse en Griekse versies van Augustus' *Res Gestae* heb onderzocht, zouden alle verschillende disciplines uit mijn opleiding, Latijn, Grieks, archeologie en oude geschiedenis, bij dit onderwerp aanbod komen.

In het eerste hoofdstuk van mijn scriptie wordt ingegaan op de opgravingen in Sperlonga en wordt een overzicht gegeven van de bekende en minder bekende vondsten. In het tweede hoofdstuk wordt uitvoeriger ingegaan op de reconstructie en identificatie van vier beeldengroepen, die sinds hun vondst in 1957, de meeste aandacht in de vakliteratuur hebben gekregen. Speciale aandacht gaat hierbij uit naar de zogenaamde Pasquino-groep, een beeldengroep van een oudere, bebaarde man die het lichaam van een jongere, naakte figuur ondersteunt. Tevens wordt ingegaan op de interpretatie van het sculptuurprogramma van de grot. In het derde hoofdstuk wordt het epigram van Faustinus Felix besproken, een inscriptie van tien regels die uit de vierde eeuw n.Chr. dateert en onderdeel uitmaakte van het interieur van de grot. Het epigram maakt op verschillende manieren verwijzingen naar Vergilius en zijn dichtwerk. In het laatste en vierde hoofdstuk wordt naar aanleiding van het Faustinus-epigram en zijn grote nadruk op Vergilius het sculptuurprogramma van de grot nogmaals besproken en wordt beargumenteerd dat het epigram een belangrijke aanwijzing geeft voor de identificatie van de twee figuren van de Pasquino-beeldengroep. In de conclusie wordt geprobeerd een antwoord te formuleren op de onderzoeksvraag van mijn scriptie: 'Wat is de relatie tussen het epigram van Faustinus Felix en het sculptuurprogramma van de grot van Sperlonga?'

Ik wil prof. dr. Eric Moormann hartelijk danken voor zijn prettige begeleiding van mijn masterscriptie. Ondanks de onverwachte omstandigheden vanwege het coronavirus hebben we gelukkig telefonisch en via de mail contact kunnen houden. Ik kijk terug op een fijne en leerzame samenwerking.

Sander Postema

Geleen, mei 2020.

Hoofdstuk 1: de ontdekking van de grot van Tiberius

In 1957 werd in Sperlonga, een dorp ten zuidoosten van Terracina, bij de aanleg van een weg langs de Tyrreense kust een Romeinse villa ontdekt. Naast deze villa, gelegen aan de zee, lag een natuurlijke grot, waar duizenden fragmenten van sculpturen werden gevonden, die naar alle waarschijnlijkheid opzettelijk tegelijk vernietigd en in het waterbassin binnen in de grot zijn gestort.¹ Mogelijk is een deel van deze sculptuurfragmenten afkomstig uit de ernaast gelegen villa, die net als de grot zelf met sculpturen gedecoreerd moet zijn geweest. In de loop der tijd heeft de villa dienstgedaan als een klooster en christenen worden dan ook meestal verantwoordelijk gehouden voor het vernietigen van de sculpturen, die, vanuit een christelijk perspectief, heidense taferelen uitbeeldden. De sculpturen werden kapotgeslagen om de brokken vervolgens te branden tot kalk voor specie en stucwerk. Met welk doel deze sculpturen precies in het bassin zijn gedeponerd, is niet helemaal duidelijk. Misschien diende deze plaats als ‘stortplaats’ voor de heidense sculpturen of wilde men het bassin om een bepaalde reden opvullen.² Het is in ieder geval opmerkelijk dat, indien christenen daadwerkelijk verantwoordelijk zijn geweest voor het vernietigen van de sculpturen, juist deze plaats gekozen is om de fragmenten ‘weg te gooien’, die in het water gewoon gezien konden blijven worden, en niet een andere plaats, zoals de zee, waar de sculpturen voorgoed weg zouden zijn. Waarschijnlijk was het gemakkelijker om de grote hoeveelheid sculpturen ter plaatse ‘op te ruimen’.

De opgravingen in Sperlonga waren niet zonder moeilijkheden. Het tegenhouden van het water, zowel afkomstig uit de zee als uit de zoetwaterbronnen in de grot zelf, was geen gemakkelijke opgave en het water moest dan ook continu met pompen worden weggezogen en er moesten dammen worden gebouwd om de zeegolven tegen te houden. Voordat de opgravingen überhaupt konden plaatsvinden, moest de grot, die tijdens de Tweede Wereldoorlog als opbergplaats voor Duitse munitie was gebruikt, worden vrijgemaakt om instorting van de grot en verdere beschadiging van de sculptuurfragmenten te voorkomen.³

Tijdens de opgravingen deden er geruchten van opmerkelijke vondsten de ronde en werd bericht dat er fragmenten van een Laocoön waren gevonden, ‘which put the Vatican Laocoon in the shade’⁴. Uiteindelijk bleek het om een beeldengroep van Scylla en een schip van Odysseus en zijn metgezellen te gaan. Er was namelijk een inscriptie gevonden waarop de namen van drie beeldhouwers uit Rhodos waren vermeld, over wie Plinius de Oudere meldt dat ze de

¹ Beard en Henderson (2001), 79; Squire (2009), 210.

² Weis (2000), 145, voetnoot 26; Beard en Henderson (2001), 79.

³ Säflund (1972), 11 en 12.

⁴ Säflund (1972), 9.

Laocoön hadden vervaardigd: *sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum. ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii* (NH 36.37).⁵ De inscriptie vermeldt niet alleen, zoals in Plinius' beschrijving, de namen van de drie beeldhouwers (weliswaar in een andere volgorde; Athenodorus wordt hier niet als laatste, maar juist als eerste van de drie vermeld), maar ook hun patroniemen: ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ | ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ | ΚΑΙ | ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΣ | ΠΑΙΩΝΙΟΥ | ΚΑΙ | ΠΟΛΥΔΩΡΟΣ | ΠΟΛΥΔΟΡΟΥ | ΡΟΔΙΟΙ ΕΠΟΙΗΣΑΝ.⁶

Getuige de volgende moderne inscriptie, die boven de ingang van een tunnel bij de grot werd geplaatst, maakte enthousiasme zich meester van de inwoners van Sperlonga, die niet de archeologen bedankten die de sculptuurfragmenten gevonden hadden, maar de ingenieur van het bouwproject die de opgravingen begonnen was, voor zijn werk: 'Il popolo di Sperlonga riconoscente ringrazia l'Ing. Erno Bellante la cui grande passione portò alla scoperta del Laocoonte'.⁷ Dankzij de Hongaarse geleerde Karl Kerényi zijn de woorden van deze inscriptie, die na een korte tijd weer verdwenen was, bewaard gebleven.⁸ Een 'nieuwe' Laocoön werd niet gevonden in Sperlonga, maar de sculpturen die deze grot aan het licht heeft gebracht, hebben op tal van gebieden een belangrijke bijdrage geleverd aan de archeologie.

1.1 De Tyrreense kust: verblijfplaats voor de Romeinse elite

Gebaseerd op twee anekdotes van Suetonius en Tacitus werden de grot en de ernaast gelegen villa in verband gebracht met keizer Tiberius. Beide auteurs maken namelijk melding van een incident, dat waarschijnlijk in 26 n.Chr. heeft plaatsgevonden, waarbij Tiberius tijdens een diner ternauwernood aan de dood wist te ontsnappen toen een deel van de grot instortte. Suetonius beschrijft deze plaats als *iuxta Tarracinam in praetorio, cui nomen Speluncae nomen est* (Tib. 39).⁹ Tacitus geeft een iets uitvoerige beschrijving en legt nadruk op de rol van Sejanus, de prefect van de Praetoriaanse Garde, die zich als beschermer van de keizer opwierp en zijn leven redde. Deze voor de keizer bijna fatale gebeurtenis vond volgens Tacitus plaats *in villa, cui vocabulum Speluncae, mare Amunclanum inter et Fundanos montes, nativo in specu* (Ann.

⁵ 'Zoals bij de Laocoön, die in het paleis van keizer Titus staat, een werk dat alle schilderijen en beelden overtreft. De beeldhouwers Hagesander, Polydorus en Athenodorus uit Rhodos hebben hem, zijn kinderen en de wonderlijke kronkelingen van de slangen uit één stuk steen gemaakt, overeenkomstig een gezamenlijk plan'.

⁶ 'Athanodoros, zoon van Hagesander, en Hagesander, zoon van Paionios, en Polydorus, zoon van Polydorus, afkomstig uit Rhodos, hebben (sc. deze beeldengroep) gemaakt'.

⁷ 'De dankbare bevolking van Sperlonga bedanken ingenieur Erno Bellante, wiens passie leidde tot de ontdekking van de Laocoön'.

⁸ Aldus Säflund (1972), 9 en 10.

⁹ 'Vlak bij Terracina in een villa, genaamd Spelunca (de Grot)'.

4.59).¹⁰ De locatie van Sperlonga bij Terracina, de gelijkenis tussen de antieke naam Spelunca en de huidige naam Sperlonga, en de combinatie van villa en grot wijzen erop dat deze villa en grot hoogstwaarschijnlijk de locatie van het incident van 26 n.Chr. zijn geweest.¹¹ Suetonius' aanduiding van het incident in bovenstaande passage als *praetorium* duidt er waarschijnlijk op dat de villa en grot eigendom van de keizer waren. Suetonius gebruikt in zijn keizerbiografieën zes keer dit woord en alleen om een keizerlijke verblijfplaats mee aan te duiden (*Aug.* 24.2 en 72.3; *Cal.* 37.2; *Vit.* 8.2 en *Tit.* 8.4).¹²

Vanaf de laatste jaren van de Republiek waren grotten een geliefd bezit onder de Romeinse elite. Plutarchus vermeldt de bezigheden van de Romeinse politicus Lucullus uit de eerste eeuw v.Chr. aan de kust en omgeving van Napels, die hem de bijnaam van de decadente Perzische koning Xerxes opleverden: τὰ δ' ἐν τοῖς παραλίοις καὶ περὶ Νέαν πόλιν ἔργα, λόφους ἀνακρεμαννόντος αὐτοῦ μεγάλοις ὀρύγμασι καὶ τροχοῦς θαλάσσης καὶ διαδρομὰς ἰχθυοτρόφους τοῖς οἰκητηρίοις περιελίσσοντος καὶ διαίτας ἐναλίους κτίζοντος, ὁ Στωϊκὸς Τουβέρων θεασάμενος Ξέρξην αὐτὸν ἐκ τηβέννου προσηγόρευσε (Vit. Luc. 39).¹³ Appianus beschrijft de moord op een rijke Romein in een grot tijdens de proscripties van het tweede Triumviraat in 43 v.Chr.: ἔπαυλιν ἕτερος εἶχε περικαλλῆ καὶ σύσκιον, ἄντρον τε καλὸν ἦν ἐν αὐτῇ καὶ βαθύ, καὶ τάχα διὰ ταῦτα καὶ προυγράφη. ἔτυχε δὲ ἀναψύχων κατὰ τὸ ἄντρον, καὶ αὐτῷ τῶν σφαγέων ἔτι μακρόθεν ἐπιθεόντων θεράπων αὐτὸν ἐς τὸν μυχὸν τοῦ ἄντρου προπέμψας ἐνέδου τὸν τοῦ δεσπότητος χιτωνίσκον καὶ ὑπεκρίνετο ἐκεῖνος εἶναι καὶ δεδιέναι· καὶ τάχα ἂν ἐπέτυχεν ἀναιρεθεῖς, εἰ μὴ τῶν ὁμοδούλων τις ἐνέφηγε τὴν ἐνέδραν (*App.* B.Civ. 4.4.29).¹⁴ Säflund vermeldt de suggestie van de geleerde J. Suolahti, die suggereert dat de moord op deze Romein misschien in de grot van Sperlonga heeft plaatsgevonden. De bezittingen van de vermoorde man zouden volgens hem in beslag kunnen zijn genomen en later via een van de Triumviraten, Octavianus (de latere keizer Augustus) of Marcus Antonius, in handen van Tiberius terecht zijn gekomen.¹⁵ Volgens Marzano heeft de villa misschien toebehoord aan Marcus Aufidius Lurco. Zijn kleindochter was

¹⁰ 'In een villa, genaamd Spelunca, tussen de Golf van Amyclae en de bergen van Fundi, in een natuurlijke grot'.

¹¹ Säflund (1972), 9; Weis (2000), 111; Beard en Henderson (2001), 75 en 78; Squire (2009), 202.

¹² Stewart (1977), 83.

¹³ 'Want wat betreft zijn bezigheden bij de zee en rondom Napels, waar hij heuvels ophing aan grote tunnels, zijn woningen met zones van zee en vis voedende stromen omgorde en verblijven aan zee maakte, zodat Tubero de Stoïcijn hem, toen hij het had gezien, Xerxes in een toga noemde.'

¹⁴ 'Een andere man had een landelijke verblijfplaats, zeer mooi, vol met schaduw, waarin een mooie en diepe grot was, en op grond daarvan is het misschien verbeurdverklaard. Hij rustte uit in de grot, toen de moordenaars aanstormden, nog ver weg, en een dienaar bracht hem naar het binnenste van de grot, trok het korte onderkleed van zijn meester aan en veinsde dat hij die man was en bang was. En misschien was hij daar gedood, als niet iemand van zijn mededienaren zijn hinderlaag zichtbaar had gemaakt.'

¹⁵ Säflund (1972), 79 en 80.

Livia, de vrouw van keizer Augustus en de moeder van Tiberius.¹⁶ Tiberius zou de villa dan via zijn moeder of zijn stiefvader Augustus in zijn bezit hebben kunnen krijgen. Strabo maakt een opmerking over de grotten tussen Terracina en Caeta, waartussen de grot van Sperlonga zich precies bevindt: ἀνεφγέ τ' ἐνταῦθα σπήλαια ὑπερμεγέθη, κατοικίας μεγάλας καὶ πολυτελεῖς δεδεγμένα· (5.3.233).¹⁷ Ook in het dichtwerk van de Augusteïsche dichters en uitbeeldingen in de kunst die uit de eerste eeuw v.Chr. dateren, zoals de muurschilderingen van een slaapkamer in de villa van Publius Fannius Synistor in Boscoreale, werd vaak verwezen naar grotten.¹⁸

Tiberius had niet alleen in Sperlonga een villa en grot, indien deze inderdaad aan hem toebehoorden, in zijn bezit. Waarschijnlijk kort na het voor hem bijna fatale incident trok hij zich terug op Capri, het zogenaamde 'Geiteneiland', gelegen aan de golf van Napels. Zijn voorganger Augustus kreeg het eiland aan het begin van de jaren dertig van de eerste eeuw v.Chr. in zijn bezit. Suetonius beschrijft hoe Tiberius het rotsachtige eiland naar zijn eigen smaak had ingericht: *In silvis quoque ac nemoribus passim Venerios locos commentus est prostantisque per antra et cavas rupes ex utriusque sexus pube Paniscorum et Nympharum habitu, quae palam iam et vulgo nomine insulae abutentes "Caprineum" dictitabant* (Tib. 43).¹⁹ Tacitus vermeldt dat er zich op het eiland twaalf villa's bevonden: *Sed tum Tiberius duodecim villarum nominibus et molibus insederat* (Ann. 4.67).²⁰ Aangezien een van deze villa's de naam van de oppergod Jupiter droeg, is het aannemelijk dat de andere villa's de namen van de andere Olympische goden droegen.

1.2 De grot van Tiberius: 'an epic theme park'

De grot van Sperlonga is een gewelfde ruimte met twee nissen achter in de grot en een waterbassin, dat bestaat uit een circulaire bassin dat overdekt wordt door de grot zelf en een rechthoekig bassin dat buiten de grot ligt. In dit rechthoekige bassin bevond zich als een 'eiland' een triclinium, een plaats waar gedineerd kon worden en die naar alle waarschijnlijkheid alleen bereikbaar was met een bootje, niet te voet (zie afb. 1).²¹ Vanaf deze plaats had de bezoeker een prachtig uitzicht over de Tyrreense zee naar het noorden, waar volgens de mythologische verhalen verschillende beroemde helden, zoals Odysseus en Aeneas, zouden hebben gevaren, en naar Monte Circeo, de berg waar Circe zou hebben gewoond.

¹⁶ Marzano (2007), 457.

¹⁷ 'Daar openen ontzaglijke grote grotten, die door grote en weelderige verblijfplaatsen in beslag zijn genomen'.

¹⁸ Stewart (1977), 78 en 79.

¹⁹ 'In de bossen en wouden bedacht hij een aantal plaatsen waar de liefde bedreven kon worden, waar in grotten en gewelfde rotsen jongens en meisjes, in de gedaanten van Pan en Nimfen, zich voor seks aanboden. Deze plaats noemde men in het openbaar 'Caprineus', de algemene naam van het eiland in oneigenlijke zin gebruikend'.

²⁰ 'En Tiberius zat toen op de namen en gebouwen van twaalf villa's'.

²¹ Squire (2009), 210, voetnoot 20.

Na de vondst van de duizenden sculptuurfragmenten zijn vier grote beeldengroepen gereconstrueerd kunnen worden, die in de secundaire literatuur van Sperlonga de meeste aandacht hebben gekregen. De beeldengroepen waren op bewust gekozen plaatsen in de grot geplaatst, zodat de plaats in de grot overeenkomt met de plaats waarin de mythe zich afspeelt. Zo bevond zich in het midden van het circulaire waterbassin in de grot een beeldengroep van Odysseus die samen met zijn metgezellen op hun schip aangevallen wordt door het zeemonster Scylla. Achter in de grot, vanaf het triclinium gezien, aan de rechterkant, bevond zich een enorme beeldengroep van Polyphemus, wiens ene oog Odysseus en zijn metgezellen op het punt staan met een staak van een olijfboom te doorboren. Voor in de grot, op de grens van het circulaire en rechthoekige waterbassin, aan de rechterkant, stond een beeldengroep van Odysseus en Diomedes, die het Palladion-beeld, het cultusbeeld van de godin Athena, tijdens een nachtelijke expeditie uit de burcht van Troje hebben gestolen en naar het Griekse legerkamp brachten. Tegenover dit beeld, aan de linkerkant, stond de laatste van de vier grote beeldengroepen, een repliek van de zogenaamde Pasquino-groep. Het gaat om een beeldengroep van een oudere man met een baard die het lichaam van een jongere, naakte man ondersteunt. De verschillende interpretaties van deze beeldengroep, die onder andere als Menelaus met Patroclus of Ajax met Achilles wordt geïnterpreteerd, wordt in het volgende hoofdstuk besproken.

Opmerkelijk genoeg hebben deze vier grote beeldengroepen de meeste aandacht gekregen bij de bestudering van het sculptuurprogramma van de grot, hoewel er veel (fragmenten van) sculpturen in en rondom de grot zijn gevonden die in veel betere staat verkeren, maar toch nauwelijks tot geen aandacht hebben gekregen. Beard en Henderson zeggen het volgende hierover: 'The emphasis on Tiberius, on the dominant theme of Odysseus in the reconstructed sculpture and on the connections (via the three Rhodians) with Laocoon, and so with the whole history of the development of Hellenistic art, combines (in what is little short of a collusive conspiracy) to exclude from view all the other objects in the cave, and most of its history.'²² Onder deze minder bekende sculpturen is een beeld van de Trojaanse prins Ganymedes, die door Jupiter in de gedaante van een adelaar naar de Olympus wordt gebracht om daar wijn-schenker van de goden te zijn. Waarschijnlijk bevond dit beeld zich aan de voorkant boven de ingang van de grot. Aan de linkerkant van de grot is het voorsteven van een schip uitgehouwen in de rots. Een fragmentarische mozaïekinscriptie duidt het schip als 'navis Argo' aan, het schip van Jason en zijn metgezellen, de Argonauten. Aan de rechterkant van de grot is een beeld van een vrouwenfiguur gevonden met gaten in de rug die suggereren dat het ooit vastgezet heeft

²² Beard en Henderson (2001), 82.

aan de rotswand.²³ Mogelijk gaat het om een uitbeelding van Andromeda, die aan een zeemonster wordt geofferd, dat uiteindelijk door Perseus wordt gedood. De figuur wordt ook met Hesione geïdentificeerd.²⁴ Verder is er nog een ander beeld van een vrouwenfiguur gevonden, die in combinatie met drie gevonden biggetjes waarschijnlijk Circe voorstelt; een marmeren reliëf van Venus Genetrix en Cupido, een herme van een jongeman, die geïdentificeerd wordt als Aeneas of Anchises, verschillende restanten van vloer- en muurmozaïek, en enkele busten die een datering hebben uit de tijd van Trajanus tot de Tetrarchie. De volgende vondsten lijken een Dionysisch thema te hebben: een herme van Dionysus, drie theatermaskers, een beeld van een sater, een hoofd van Silenus, en twee Attische rood-figurige vazen, versierd met scènes van saters, die uit de vijfde eeuw v.Chr. dateren. Terracotta lampen en andere keramische vondsten met christelijke motieven bewijzen dat de grot tot zeker in de vijfde en zesde eeuw in gebruik is geweest.²⁵ Deze opsomming van vondsten geeft een beeld hoe rijkelijk (Beard en Henderson hebben het over een ‘Aladdin’s cave’, Squire spreekt over een ‘Disney Homerland’²⁶) de grot gedecoreerd moet zijn geweest in de loop der eeuwen en hoe mono- en polytheïstische groepen de grot hebben gebruikt.

Hoofdstuk 2: interpretaties van het sculptuurprogramma

²³ Newby (2012), 361.

²⁴ Weis (2000), 132.

²⁵ Squire (2009), 215.

²⁶ Beard en Henderson (2001), 80; Squire (2003), 33.

Het reconstrueren en identificeren van de vier grote beeldengroepen, die in fragmentarische en minder goede staat dan de hierboven vermelde onbekendere sculpturen bewaard zijn gebleven, brengt een aantal problemen met zich mee. Zo is het niet duidelijk waar in het sculptuurprogramma een groot deel van de gevonden sculptuurfragmenten gereconstrueerd kan worden en zijn reconstructies van de beeldengroepen tot stand gekomen met slechts een kleine hoeveelheid aan fragmenten. De reconstructie van het sculptuurprogramma zoals nu bekend, is niet altijd zo geweest en grotere fragmenten van de sculpturen zijn in de loop der tijd op verschillende plaatsen en beeldengroepen in de grot gereconstrueerd.²⁷ De manier waarop de sculpturen gereconstrueerd worden, is van zeer groot belang bij de interpretatie van de figuren en scènes die worden uitgebeeld. Het bestuderen van het sculptuurprogramma in Sperlonga (maar ook sculptuurprogramma's in het algemeen) op basis van een reconstructie alleen is dus niet voldoende om tot een goed interpretatie te komen, aangezien een reconstructie in een bepaalde mate ook al een interpretatie is. Het is daarom belangrijk om de details van de gevonden sculptuurfragmenten te bestuderen.

2.1 Reconstructie en identificatie van de vier grote beeldengroepen²⁸

De meest fragmentarisch bewaard gebleven beeldengroep is die van Scylla. De achtersteven van Odysseus' schip is voor een deel bewaard gebleven, evenals de lichamen van vier metgezellen en vier honden die de staart van Scylla vormden. Verschillende andere fragmenten laten zien dat er in totaal zes metgezellen en zes honden onderdeel van deze beeldengroep uitmaakten. De zogenaamde figuur van de stuurman is ook deels bewaard gebleven, waarvan het hoofd dat door de hand van Scylla wordt vastgegrepen het beste is (zie afb. 2). Van Scylla's bovenlichaam en hoofd is niets meer over. Mogelijk hebben de christenen die hoogstwaarschijnlijk verantwoordelijk zijn geweest voor het vernietigen van de sculpturen, haar naakte vrouwenlichaam met ontblote borsten zo goed mogelijk vernietigd.²⁹

De ontmoeting tussen Odysseus en Scylla wordt in de literatuur voor het eerst beschreven in Homerus' *Odyssee* (*Od.* 12.234-259).³⁰ Bij de reconstructie en identificatie van de figuren rijst de vraag welke figuur Odysseus moet voorstellen. Fragmenten van een schrijdende figuur, die als Odysseus geïnterpreteerd wordt, zijn door Andreae en Conticello aan deze beeldengroep op het dek van het schip toegevoegd (zie afb. 3).

²⁷ Beard en Henderson (2001), 79.

²⁸ In hoofdstuk 2.1 en 2.2 vormt Weis (2000), 112-224 de leidraad.

²⁹ Säflund (1972), 47-51.

³⁰ Zie voor de bespreking van de Homerische en Vergiliaanse beschrijving van Scylla, hoofdstuk 4.1, 42.

Weis is echter van mening dat deze Odysseus-figuur op drie punten niet past binnen de compositie. Ten eerste zou de figuur van Odysseus, zoals gereconstrueerd, volgens haar niets toevoegen aan het silhouet of de waardering van de toeschouwer van de beeldengroep, die vanuit verschillende hoeken in de grot bekeken kon worden. Naar mijn mening voegt de Odysseus-figuur weldegelijk iets toe aan de compositie van de beeldengroep, aangezien juist deze figuur zich hoog op het dek van het schip zou hebben bevonden en daardoor vanuit verschillende hoeken in de grot, met name aan de zijkanten waar zitplaatsen in de muren waren uitgehouwen, goed zichtbaar zou zijn geweest.

Ten tweede zou deze Odysseus-figuur volgens haar, in vergelijking met de andere figuren van de groep, te statisch zijn en niet dezelfde instabiliteit en beweging vertonen. Deze Odysseus-figuur lijkt mij weldegelijk te passen binnen deze dramatische compositie, aangezien deze figuur, in tegenstelling tot de andere figuren, niet wordt gegrepen door de hand of hondenkoppen van Scylla en te midden van alle ‘bewegingen’ een bepaalde rust, moed en zelfverzekerdheid uitstraalt. Odysseus zou dan bijna oog-in-oog met het zeemonster staan, net zoals hij met Polyphemos ‘oog-in-oog’ stond in de beeldengroep die hieronder besproken wordt. Deze moed zou goed overeenkomen met de woorden die Odysseus net voor de ontmoeting met Scylla tegen zijn metgezellen spreekt (*Od.* 12.206-222).

Ten derde zou de toevoeging van de Odysseus-figuur volgens haar verwarring brengen met de figuur van de stuurman. Beide figuren dragen namelijk het kledingstuk dat door Odysseus gedragen wordt, de exomis. Weis haalt hierbij een mozaïek uit Iguvium aan dat uit de late Republiek dateert, waarop een soortgelijke voorstelling is afgebeeld en waarbij ook een van Odysseus’ metgezellen de exomis draagt (zie afb. 4). Odysseus staat op de voorgrond afgebeeld, heeft een speer en een schild in zijn handen en draagt een vilten muts, de pileus, en een rode exomis en wordt op die manier van zijn metgezel met hetzelfde kledingstuk onderscheiden. Beide figuren staan op het achtersteven van het schip, terwijl in de reconstructie van de beeldengroep in Sperlonga, indien de toevoeging van de Odysseus-figuur correct is, alleen Odysseus zich in een staande positie zou bevinden en de stuurman tegen het schip wordt aangedrukt door de enorme hand van Scylla. De stuurman onderscheidt zich, afgezonderd van de Odysseus-figuur, in leeftijd en kleding van de andere figuren in de groep. Volgens Weis lijkt het erop dat niet alleen deze beeldengroep, maar ook de Polyphemos- en Palladion-beeldengroepen een onderscheid maakten tussen Odysseus en zijn metgezellen, waarbij eerstgenoemde met een baard en kleding werd uitgebeeld en laatstgenoemden jong en naakt. Aangezien de vier grote beeldengroepen fragmentarisch bewaard zijn gebleven en niet volledig met alle sculptuurfragmenten gereconstrueerd kunnen worden, moet een zekere voorzichtigheid worden geboden bij deze

tweedeling, zoals Weis zelf ook opmerkt. Het is echter opmerkelijk dat Weis de Pasquino-beeldengroep niet meeneemt in dit onderscheid, aangezien deze beeldengroep het meest duidelijk een onderscheid maakte tussen een oudere, bebaarde figuur en een jongere, naakte figuur.³¹ Hierbij moet wel worden opgemerkt dat het hoofd van de jongere figuur van de Pasquino-groep in Sperlonga niet bewaard is gebleven, maar wel in verschillende kopieën en daar geen baard draagt.

De gelijkenis in kleding en leeftijd tussen de toegevoegde figuur van Odysseus en de figuur van de stuurman zou erop kunnen duiden dat de Odysseus-figuur misschien verkeerd is gereconstrueerd en niet bij de beeldengroep van Scylla hoort. Indien er daadwerkelijk een tweedeling in Sperlonga was tussen Odysseus en zijn metgezellen, zouden twee ‘gelijkende’ figuren niet passen binnen dezelfde beeldengroep. Het mozaïek uit Iguvium laat zien dat twee gelijkende figuren zich toch in dezelfde compositie kunnen bevinden en door kleur en wapens onderscheiden kunnen worden. Het zou best zo kunnen zijn dat de Odysseus-figuur in Sperlonga net als in het mozaïek een speer en schild in zijn handen had. Wellicht zou de gelijkenis tussen beide figuren ook kunnen duiden op de vertrouwensband tussen beide mannen, zoals de woorden van Odysseus voor de ontmoeting met Scylla aan de stuurman duidelijk maken: σοὶ δέ, κυβερνήθ', ὧδ' ἐπιτέλλομαι· ἄλλ' ἐνὶ θυμῷ | βάλλειν, ἐπεὶ νηὸς γλαφυρῆς οἴηια νομᾶς. | τούτου μὲν καπνοῦ καὶ κύματος ἐκτὸς ἔεργε | νῆα, σὺ δὲ σκοπέλου ἐπιμαίεο, μὴ σε λάθῃσι | κείσ' ἐξορμήσασα καὶ ἐς κακὸν ἄμμε βάλῃσθα (*Od.* 12.217-221).³²

In het hippodroom van Constantinopel zou een soortgelijke beeldengroep met Odysseus en Scylla hebben gestaan. Nicetas Choniates, een Byzantijnse geschiedschrijver uit de middeleeuwen, geeft een beschrijving van deze groep: ἡ δὲ ἑτέρα, ἐν οἷς καὶ πλοῖον ὑπάρχει, οἱ μὲν λέγουσιν ὅτι ἡ Σκύλλα ἢ ἐκ τῆς Χαρύβδewος ἐσθίουσα τοὺς ἀνθρώπους. καὶ ἔστιν ὁ Ὀδυσσεύς, ὃν κατέχει τῇ χειρὶ ἐκ τῆς κορυφῆς.³³ De stuurman, die net als in de beeldengroep van Sperlonga bij zijn hoofd wordt vastgepakt, wordt door Choniates met Odysseus geïdentificeerd. Andreae en Conticello verwerpen deze identificatie met Odysseus. Indien de figuur van de stuurman in Sperlonga toch overeenkomt met die van Odysseus, zoals in Constantinopel, zou dit betekenen dat Odysseus, zoals hieronder bij de bespreking van de andere beeldengroepen in de grot blijkt, in een niet heldhaftige positie wordt afgebeeld.

³¹ Voor de bespreking van deze figuren zie hoofdstuk 4.1.

³² ‘En aan jou, stuurman, draag ik als volgt op. En neem het ter harte, aangezien jij het roer van het holle schip bestuurt. Houd het schip van deze rook en golven af, en streef naar de rots, opdat het je niet ontgaat dat jij, nadat het schip ons daarheen heeft aangezet, ons in de ellende stort.’

³³ ‘En de andere (sc. beeldengroep), waarop een schip is, waarvan men zegt dat het Scylla is, die van Charybdis, die mannen eet. En er is Odysseus, die ze met haar hand bij zijn hoofd vastheeft’.

De Polyphemos-beeldengroep is in de minst fragmentarische staat bewaard gebleven (zie afb. 5). De ontmoeting tussen Odysseus en Polyphemos wordt voor het eerst in Homerus' *Odyssee* (*Od.* 9.375-383) beschreven en vindt navolging bij Vergilius (*Aen.* 3.630-638).³⁴ De beeldengroep is aan de hand van een Romeinse reliëfsarcofaag uit Catania, een plaats in het oosten van Sicilië, gereconstrueerd (zie afb. 6). Beide composities komen grotendeels met elkaar overeen, maar verschillen op een paar punten. Op de reliëfsarcofaag houden namelijk twee metgezellen de staak van olijfhout vast en tillen Odysseus en een derde metgezel het hoofd van de Cycloop op. In de beeldengroep van Sperlonga houdt Odysseus samen met twee andere metgezellen de staak vast en richt deze op het oog van Polyphemos. De derde metgezel is de zogenaamde 'wijnzak-drager', wiens relatie met en plaats ten opzichte van de rest van de figuren in de beeldengroep niet helemaal bekend is. Waarschijnlijk heeft deze op een afstand van de beeldengroep staan toekijken. Verschillende sculpturen van Polyphemos en Odysseus zijn in latere keizerlijke villa's gevonden en worden in het laatste gedeelte van dit hoofdstuk (2.5) besproken.

De derde groep is de Palladion-beeldengroep. Van deze groep is het hoofd van Diomedes bewaard gebleven, zijn linkerarm met daarin het Palladion-beeld, en het lichaam van Odysseus zonder zijn hoofd (zie afb. 7 en 8). Het gaat om het verhaal van Diomedes en Odysseus die het Palladion-beeld uit de burcht van Troje stelen en wordt volgens een samenvatting in Proclus' *Chrestomathia* voor het eerst beschreven in het vierde boek van de *Kleine Ilias* van Lesches van Mytilene. Tijdens hun terugtocht naar het Griekse legerkamp is Odysseus van plan om Diomedes te doden en het beeld zelf naar de Grieken terug te brengen, waarbij eerstgenoemde door laatstgenoemde wordt betrappt. Dit deel van het verhaal wordt afgebeeld op een reliëfsarcofaag uit Megiste, een eiland in de Dodekanesos, aan de zuidwestkust van Turkije (zie afb. 9). De figuren van Odysseus in Sperlonga en Megiste lijken dezelfde houding aan te nemen en bewegen voor de toeschouwer allebei naar rechts met een gebogen arm. Himmelmann is van mening dat Odysseus door Diomedes betrappt wordt in zijn plan om hem te doden en als teken van schaamte met zijn rechterhand zijn kin aanraakt. Andreae denkt dat Odysseus en Diomedes op een plotselinge beweging van het beeld reageren. De ontmaskering van Odysseus en het bewegen van het Palladion-beeld wordt in de volgende passage beschreven: Κινηθέντος δὲ τοῦ Παλλάδιου κατὰ τινα δαίμονα, γνοὺς Ὀδυσσεὺς αὐτὸ ἐκεῖνο εἶναι καὶ κατόπιν γεγωνὸς σπᾶται τὸ ξίφος, ἐκεῖνον μὲν ἀνελεῖν βουλευθεὶς, αὐτὸς δ' Ἀχαιοῖς τὸ Παλλάδιον κομίζειν. Καὶ αὐτοῦ μέλλοντος πληγὴν ἐμβαλεῖν (ἦν γὰρ σελήνη) ὄρᾳ Διομήδης τὴν ἀγὴν τοῦ ξίφους. Ὀδυσσεὺς

³⁴ Zie voor de bespreking van de Homerische en Vergiliaanse passage, zie hoofdstuk 4.1, 41 en 42.

δ' ἀναιρεῖν μὲν ἀπέσχετο ἀντισπασαμένου κάκεινου ξίφος, δειλίαν δ' ὄνειδίσας πλατεῖ τῷ ξίφει οὐκ ἐθέλοντα προΐεναι τύπτων τὰ νῶτα ἤλαυνεν. Ἐξ οὗ ἡ παροιμία ἡ Διομήδειος ἀνάγκη ἐπὶ παντὸς ἀκουσίου λεγομένη (Conon, *Narr.* 34).³⁵ Weis beargumenteert op basis van de nekspieren van Odysseus, die volgens haar niet aangespannen zijn, dat hij zijn blik niet naar Diomedes, maar naar zijn zwaard wendt, waarmee hij zijn metgezel van achteren op het punt staat aan te vallen. Odysseus' verraad zou volgens Weis' argumentatie, in tegenstelling tot de voorstelling op de reliëfsarcofaag uit Megiste, nog niet zijn ontmaskerd. Interessant is dat Weis een vergelijking tussen Odysseus en Medea trekt. Op verschillende muurschilderingen in Pompeii en Herculaneum, die dateren uit de vroege keizertijd, wordt Medea met een zwaard in haar handen afgebeeld. Ze twijfelt of ze haar twee kinderen nu wel of niet moet doden, een voorstelling die gebaseerd is op de beroemde passage uit Euripides' *Medea*. Volgens Weis lijkt Odysseus in Sperlonga in eenzelfde soort twijfel te zitten en overweegt hij of hij Diomedes nu wel of niet moet doden.³⁶ In het vierde hoofdstuk wordt bij de bespreking van het sculptuurprogramma en het Faustinus-epigram teruggekomen op deze beeldengroep.

Speciale aandacht in de vakliteratuur krijgt de kopie van de zogenaamde Pasquino-beeldengroep, waarvan de identificatie het meest problematisch van de vier grote beeldengroepen is. Tot op de dag van vandaag bestaat er geen consensus over de identiteit van de twee figuren, waarvan alleen het hoofd met helm van de oudere, bebaarde figuur en de benen van de jongere, naakte figuur zijn bewaard gebleven (zie afb. 10). De verschillende interpretaties worden hier op een rij gezet.

Sommige geleerden, zoals Schweitzer, hebben de figuren geïdentificeerd als Menelaus met het lijk van Patroklos, zoals beschreven wordt door Homerus: Οὐδ' ἔλαθ' Ἀτρεός υἱόν, ἀρνήφιλον Μενέλαον, | Πάτροκλος Τρώεσσι δαμείς ἐν δηιοτήτι. | βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ, | ἀμφὶ δ' ἄρ' αὐτῷ βαῖν' ὥς τις περὶ πόρτακι μήτηρ | πρωτοτόκος κινυρή, οὐ πρὶν εἰδυῖα τόκοιο· | ὥς περὶ Πατρόκλω βαῖνε ξανθὸς Μενέλαος. (*Il.* 17.1-6).³⁷ De jonge figuur van de Pasquino-groep komt echter niet overeen met Homerus' beschrijving van

³⁵ 'En nadat het Palladion door een of andere godheid bewogen had, begreep Odysseus dat het die was en trok even later trok zijn zwaard, omdat hij hem wilde doden en zelf het Palladion aan de Grieken wilde brengen. Maar toen hij op het punt stond zijn slag toe te dienen (er was een volle maan) zag Diomedes de glans van zijn zwaard. Odysseus werd belet hem te doden, nadat ook hij zijn zwaard had getrokken, en nadat hij hem had berispt dat hij niet voorop wilde lopen, dreef hij hem voort, terwijl hij hem met de platte kant van zijn zwaard sloeg. Hiervandaan komt het spreekwoord 'Diomedes' noodzaak', gezegd over alles dat onwillig wordt gedaan'.

³⁶ Weis (1998), 282, voetnoot 110.

³⁷ 'En niet ontging het de zoon van Atreus, Menelaus, door Ares bemind, dat Patroklos in de strijd tegen de Trojanen gesneuveld was, en hij ging langs de voorvechters, gewapend in fonkelend brons, en hij stond rondom hem, zoals een of andere moeder, die voor het eerst baart, jammert om haar kalf, eerder niets wetend over het baren. Zo stond de blonde Menelaus Patroklos gebogen'.

Patroklos, die ouder dan Achilles is. Verder was Patroklos dodelijk in zijn rug, en niet zoals in de beeldengroep in zijn borst geraakt.

Andere geleerden, zoals Himmelmann, zijn van mening dat de figuren van de Pasquino-groep als Ajax en Achilles geïdentificeerd kunnen worden. In een scholion op Aristophanes' *Ridders*, dat bekend staat als het tweede fragment van de *Kleine Ilias*, staat dat er een wedstrijd was tussen Ajax en Odysseus over de wapenrusting van Achilles en dat Nestor adviseerde om onder de muren van Troje de Trojanen af te luisteren over de dapperheid van beide helden: τοὺς δὲ πεμφθέντας ἀκοῦσαι παρθένων διαφερομένων πρὸς ἀλλήλας, ὧν τὴν μὲν λέγειν ὡς ὁ Αἴας πολὺ κρείττων ἐστὶ τοῦ Ὀδυσσεύος, διερχομένην οὕτως· Αἴας μὲν γὰρ ἄειρε καὶ ἔκφερε δηϊότητος ἥρω Πηλεΐδην, οὐδ' ἤθελε δῖος Ὀδυσσεύς.³⁸ Ook in deze benadering zijn er problemen met de identificatie. De manier waarop Homerus Achilles beschrijft komt niet overeen met de manier waarop de figuur van de Pasquino-groep wordt uitgebeeld en Achilles was niet in zijn borst, maar in zijn hiel dodelijk getroffen. Verder was Achilles niet ontdaan van zijn wapenrusting, terwijl de figuur van de Pasquino-groep naar alle waarschijnlijkheid naakt is. In het vierde hoofdstuk wordt een andere identificatie van de beeldengroep besproken, namelijk die van Odysseus met het lichaam van Achilles, evenals de identificatie van Weis, die beargumenteert dat de Pasquino-figuren Aeneas en Lausus voorstellen.

2.2 Sperlonga als representatie van de onderwereld

Sommige geleerden, zoals Stewart, brengen de grot en zijn sculpturen in verband met de interesse van Tiberius in kunst, literatuur en diners, zoals duidelijk wordt in de verschillende anekdotes van Plinius de Oudere, Suetonius en andere auteurs. Tiberius was een grote kunstliefhebber, voornamelijk van kunst uit de vierde eeuw v.Chr. en uit de hellenistische tijd. De beeldengroepen uit Sperlonga vertonen grote overeenkomsten met sculpturen uit deze tijd; dezelfde beeldhouwers hebben de Scylla-beeldengroep en de Laocoön vervaardigd. Hij week daarmee af van zijn voorganger Augustus, die in zijn transformatie van Rome, maar ook in bouwwerken buiten de hoofdstad van het Romeinse rijk, teruggreep op de classicistische stijl uit de vijfde eeuw v.Chr. in Athene en daarmee een ideologisch doel realiseerde. Tiberius hield verder van de dichtkunst van auteurs als Euphrion, wiens barokke stijl ook in de beeldengroepen van

³⁸ 'En dat ze, nadat ze gestuurd waren, (Trojaanse) meisjes hoorden discussiëren met elkaar, waarvan een zei dat Ajax veel beter was dan Odysseus, terwijl ze het zo uitlegde: Ajax tilde immers de held, zoon van Peleus, op en bracht hem van weg uit de strijd, maar stralende Odysseus kwam niet'.

Sperlonga terug te vinden is. Ten slotte was de keizer een echte fijnproever, die veel verstand van eten en drinken, en met name van wijn had, en veel diners organiseerde.³⁹

Säflund brengt de grot en zijn sculpturen in verband met de in het vorige hoofdstuk besproken passages van Suetonius en Tacitus, die vermelden dat Tiberius ternauwernood aan de dood wist te ontsnappen toen een deel van de grot waar hij dineerde instortte. De beeldengroepen van Polyphemus en Scylla stonden volgens Säflund tijdens Tiberius' principaat niet in de grot, aangezien het thema van de sculpturen niet paste bij de functie van de grot als dineerplaats. Polyphemus en Scylla waren namelijk 'Stygische monsters' in de ogen van de Romeinen (Stadius *Silv.* 5.3.280; *Culex* 331-333). Säflund meent dat het mogelijk is dat Faustinus Felix, die in het volgende hoofdstuk besproken wordt, verantwoordelijk is geweest voor de 'transformatie' van de grot en dat de beeldengroepen van Polyphemus en Scylla pas na het incident van 26 werden geïnstalleerd, waardoor de grot veranderde (al dan niet direct) in een monument dat Tiberius' incident herdacht.⁴⁰

De Polyphemus- en Scylla-beeldengroepen zijn naar alle waarschijnlijkheid niet pas na het incident van 26 in de grot geïnstalleerd. Desalniettemin zijn de gedachten achter een 'Stygisch sculptuurprogramma' interessant om nader te bestuderen. Säflunds opvatting dat de beeldengroepen van de twee Stygische monsters niet paste bij de functie van de grot als dineerplaats zou wellicht aan de hand van 'grot-passages' weerlegd kunnen worden. Vergilius beschrijft in de *Aeneïd* de ingang van de onderwereld als *spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu, / scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris* (*Aen.* 6.237-238).⁴¹ De combinatie van een grot, water en natuur doet denken aan de grot in Sperlonga. Deze combinatie komt ook voor in de *Metamorfoses*, waar Ovidius een natuurlijke grot beschrijft, waar de godin Diana baadt: *cuius in extremo est antrum nemorale recessu / arte laboratum nulla: simulaverat artem / ingenio natura suo; nam pumice vivo / et levibus tofis nativum duxerat arcum; / fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, / margine gramineo patulos incinctus hiatus* (*Met.* 3.157-162).⁴² En ten slotte komt dezelfde combinatie ook voor bij Ovidius' beschrijving van de plaats waar de zeegodin Thetis slaapt: *myrtea silva subest bicoloribus obsita bacis. / est specus in medio, natura factus an arte, / ambiguum, magis arte tamen: quo saepe venire / frenato delphine sedens, Theti, nuda solebas* (*Met.* 11.234-

³⁹ Stewart (1977), 83-86.

⁴⁰ Säflund (1972), 78.

⁴¹ 'Er was een diepe grot met een enorm grote opening, rotsachtig, beschermd door een donker meer en de duisternis van het bos'.

⁴² 'In wiens meest afgelegen uithoek (i.e. van het heiligdom van Diana) er een tot het bos behorende grot is, door geen kunstvaardigheid gemaakt: natuur had met haar eigen verstand kunst nagebootst; want met levend puimsteen en zachte tufsteen had ze een natuurlijke boog gevormd; een zeer heldere bron borrelde aan de rechterkant met een smalle stroom, de wijde opening omringd met een grasrand'.

237).⁴³ In beide gevallen gaat Ovidius' beschrijving van een liefelijke grot vooraf aan een of andere vorm van geweld. In het eerste geval gaat het om Actaeon die tijdens het jagen de godin Diana naakt ziet baden en hiervoor wordt gestraft en in een hert wordt veranderd. Uiteindelijk wordt hij bruut door zijn eigen jachthonden aan stukken gescheurd. In het tweede geval gaat het om de zeegodin Thetis die slaapt en na haar wakker worden door Peleus wordt verkracht en zwanger wordt gemaakt van Achilles. In beide gevallen is er dus een duidelijk contrast tussen de manier waarop de buitenkant van een grot wordt beschreven en de gebeurtenissen die zich binnen in de grot afspelen. Säflund zegt hierover: 'It is these highly contrived settings, (...) that seem (...) to give the first real indications in Roman literature that the Romans were alive to the dramatic possibilities offered by a water-filled grotto such as that at Sperlonga.'⁴⁴ Binnen deze context zijn juist de beeldengroepen van Polyphemus en Scylla geschikt in de grot van Sperlonga en bieden ze hetzelfde contrast als in bovenstaande verhalen, maar dan in de veilige omgeving van het triclinium en de ernaast gelegen keizerlijke villa.

Aansluitend bij dit 'Stygische sculptuurprogramma' is het misschien mogelijk te verklaren waarom het voorstevan van het Argo-schip naast het triclinium is uitgehouwen (zie afb. 11). Getuige de grote hoeveelheid sculpturen die in de grot gevonden zijn en de verschillende dateringen die deze sculpturen hebben, is de grot na het incident, waarbij een deel van de grot instortte, gerestaureerd en weer in gebruik genomen. Het is best aannemelijk dat dit incident in bepaalde mate effect heeft gehad op de manier waarop de grot en zijn sculpturen nadien werden bekeken. Squire vraagt zich af: 'How would an awareness of former structural collapse have affected narrative reading (not forgetting that the Homeric Polyphemus himself ironically threw stones at Odysseus in revenge...)?'⁴⁵ Wellicht is gezocht naar een manier op deze gebeurtenis te herdenken en is daarom specifiek dit deel van het Argo-schip uitgehouwen. Dit schip kan namelijk in verband worden gebracht met de dood van Jason, de Griekse held die op dit schip naar Colchis aan de Zwarte Zee was gevaren en daar met de hulp van Medea het Gulden Vlies had weten te bemachtigen. Na zijn terugkomst in Griekenland en aankomst in Korinthe voorspelt zijn nieuwe vrouw Medea zijn dood. Deze voorspelling wordt in de laatste verzen van Euripides' *Medea* beschreven door Medea: σὺ δ', ὥσπερ εἰκός, καθθανῆ κακὸς κακῶς, | Ἀργοῦς κάρα σὸν λειψάνῳ πεπληγμένῳ, | πικρὰς τελευτὰς τῶν ἐμῶν γάμων ἰδὼν (1386-1388).⁴⁶ De aanwezigheid van het

⁴³ 'Dichtbij is een mirtenbos, bedekt met tweekleurige bessen. In het midden is een grot, ofwel door natuur ofwel door kunst gemaakt, twijfelachtig, maar toch meer door kunst: daar was jij, Thetis, gewoon vaak te komen, zittend op een beteugelde dolfijn'.

⁴⁴ Stewart (1977), 79 en 80.

⁴⁵ Squire (2003), 34.

⁴⁶ 'Maar jij, slechte, zoals past, zal een slechte dood sterven, je hoofd getroffen door een deel van de Argo, nadat je het bittere einde van het huwelijk met mij hebt gezien'.

Argo-schip in Sperlonga zou in deze context dus kunnen verwijzen naar het incident, waarbij de keizer zelf bijna om het leven kwam, maar toch bleef leven, terwijl de grote Griekse held Jason omkwam nadat hij door een deel van zijn schip was getroffen. Het schip zou hierbij als monument, dat zich naast de ‘plek des onheils’ bevond, de superioriteit van de Romeinse keizer over de Griekse held tot uitdrukking kunnen brengen. Interessant is de plaatsing van de Pasquino-groep, dat zich van alle vier grote beeldengroepen het dichtst bij het schip bevond en mogelijk Odysseus met een dode Achilles uitbeeldde. In zijn *Bibliotheca*, waarin in vier boeken een overzicht van de Griekse mythologie wordt gegeven, vermeldt Pseudo-Apollodorus dat Achilles na zijn dood in de onderwereld met Medea trouwde (*Bibl.* 4.5.5). Het Argo-schip roept zo de associatie op Jason en de voorspelling van Medea, die aan Jason zijn dood voorspelt en op haar beurt, na haar eigen dood, trouwt met Achilles, die was omgekomen in de strijd bij Troje, de scene die in de Pasquino-groep wordt uitgebeeld.

Wellicht is deze vergelijking tussen beide gebeurtenissen te ver gezocht en was de voorsteven van het schip eerder uitgehouwen dan dat het incident in 26 heeft plaatsgevonden. Misschien is het antwoord op de aanwezigheid ervan niet ver te zoeken en functioneerde het uitgehouwen schip als een soort afscherming, zodat de bezoekers van het triclinium rustig en zonder inkijk vanuit de ernaast gelegen villa konden dineren. Mogelijk zou deze afschermfunctie van het schip ook de aanwezigheid van de mozaïekinscriptie kunnen verklaren, aangezien de identiteit van het schip anders misschien niet duidelijk zou zijn geweest.

2.3 Dineren en literatuur

Het sculptuurprogramma van Sperlonga is in de loop der tijd op verschillende manieren geïnterpreteerd. Aanvankelijk werden de sculpturen in verband gebracht met Homerus en interpreteerde L'Orange het programma in de jaren zestig als een ‘*Odyssee* in marmer’. Zoals in dit hoofdstuk duidelijk is geworden, worden niet alle verhalen die de beeldengroepen uitbeeldden, in de *Ilias* of *Odyssee* van Homerus verhaald. In de jaren negentig heeft Andraea de sculpturen in verband gebracht met Ovidius’ *Metamorphoses*.⁴⁷ Himmelmann is het niet eens met Andraea's interpretatie. Ovidius werd namelijk in 8 n.Chr. door keizer Augustus wegens een ‘*carmen et error*’ verbannen naar Tomis aan de Zwarte Zee en kreeg nadat de keizer gestorven was geen pardon van zijn opvolger Tiberius.⁴⁸ In het vierde hoofdstuk wordt ingegaan op Weis’ interpretatie, die meent dat het om een Vergiliaans sculptuurprogramma gaat.

⁴⁷ Zoals vermeld in Squire (2009), 218.

⁴⁸ Zoals vermeld in Weis (2000), 112.

Squire stelt: '(...) were ancient viewers really as monoscopic in their 'readings' of these images as their modern counterparts? (...) it seems that such different literary interpretations need not be mutually exclusive; rather, that the Sperlonga sculptures catered for a number of different responses (...).' ⁴⁹ Squire beargumenteert dat de verschillende mogelijkheden waarop de beeldengroepen in het licht van de verschillende literaire werken (Homerus, Ovidius, Vergilius, enz.) konden worden gezien, pasten bij de functie van de grot als een plaats waar kon worden gedineerd. Net als de moderne toeschouwer de verschillende sculpturen probeert te identificeren en verbanden ertussen probeert te leggen, moet de antieke toeschouwer precies hetzelfde hebben gedaan. Hierbij moet natuurlijk worden opgemerkt dat de antieke toeschouwer een zeer grote kennis van kunst en mythologische verhalen heeft gehad en dat de sculpturen zich tegenwoordig niet meer in hun oorspronkelijke staat en context bevinden, waardoor het voor een toeschouwer uit de oudheid gemakkelijker moet zijn geweest deze te identificeren. Tijdens een diner, *cena* of *convivium* in het Latijn, konden geleerde gesprekken over allerlei onderwerpen, waaronder de mythologie, worden gehouden. ⁵⁰ Het Latijnse woord *convivium* komt van het werkwoord *convivere*, hetgeen 'samen eten' of 'samen tijd doorbrengen' betekent en dus laat zien dat de maaltijd niet alleen, maar altijd in het gezelschap van anderen werd genoten. De combinatie van dineren en literatuur komt bij verschillende antieke auteurs terug. De brieven van Plinius de Jongere en Seneca geven een goed beeld van de activiteiten die tijdens een diner plaatsvonden. In een van zijn brieven aan zijn vriend Calvinus Rufus schrijft Plinius dat hij een bezoek heeft gebracht aan Spurrinna en daar dineerde: *Frequenter comoedis cena distinguitur, ut voluptates quoque studiis condiantur* (*Ep.* 3.1.9). ⁵¹ Seneca schrijft in een brief aan zijn vriend Lucilius over zijn kijk op *liberalia studia* en laat hij zien wat voor soort vragen, bijvoorbeeld tijdens het dineren, konden worden gesteld: *Hoc quidem me quaerere, uter maior aetate fuerit, Homerus an Hesiodus, non magis ad rem pertinet quam scire, cum minor Hecuba fuerit quam Helena, quare tam male tulerit aetatem. Quid? Inquam, annos Patrocli et Achillis inquirere ad rem existimas pertinere? Quaeris, Vlixes ubi erraverit, potius quam efficias, ne nos semper erremus?* (*Ep.* 88.6-8). ⁵² Zoals uit deze passage blijkt, was Seneca niet zozeer geïnteresseerd in feitelijke mythologische vragen, maar in de vraag wat we op filosofisch gebied

⁴⁹ Squire (2009), 219.

⁵⁰ Squire (2009), 219.

⁵¹ 'Vaak wordt de maaltijd onderbroken met komedies, zodat de genoegens van de maaltijd ook met literaire werken aangenaam worden gemaakt'.

⁵² 'Het heeft geen zin meer dat ik me afvraag of Homerus of Hesiodus ouder in jaren is, dan te weten waarom Hecuba, hoewel ze jonger dan Helena was, zo hevig haar leeftijd droeg. Wat, zeg ik, meen je dat het voor zin heeft om de leeftijd van Patroclus en Achilles te bepalen? Vraag je liever 'Waar heeft Odysseus gezworven', dan dat je ervoor zorgt dat we zelf niet altijd rondzwerven?'.

kunnen leren. Desondanks geeft zijn brief een beeld van wat soort vragen tijdens een diner konden worden besproken. De combinatie van dineren en literatuur komt ook voor in fictieve werken, zoals in Petronius' *Satyricon*, de enige overgebleven Romeinse roman. Tijdens de bekende 'maaltijd van Trimalchio' maakt de excentrieke gastheer de volgende opmerking: *Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*.⁵³

Tijdens het dineren konden de sculpturen vanaf het triclinium worden bekeken. Niet alleen de sculpturen, maar ook de plaats waar gedineerd werd, kon in een mythologische wereld worden geplaatst en op dezelfde manier als de sculpturen worden besproken. In de *Ilias* en *Odyssee* van Homerus wordt de zee waarin de helden en goden zich voortbewegen 'wijnkleurig' genoemd (*Il.* 5.771 en *Od.* 5.221 en 7.250). De combinatie van wijn en mythologie in het triclinium van Sperlonga zou deze associatie kunnen oproepen. In het waterbassin zwommen vissen die deze associatie zouden hebben versterkt. Getuige de vier reservoirs die ten westen van het triclinium lagen, verder deze vissen bij de villa en grot gekweekt.⁵⁴ Het triclinium, waar werd gedineerd en de sculpturen werden besproken, was dus omringd door de 'wijnkleurige' zee uit het bassin, en bovendien lag de dineerplaats aan de Tyrreenese zee, die eveneens 'wijnkleurig' was. De combinatie van wijn en mythologie kwam bijvoorbeeld ook goed tot uitdrukking in de Polyphemos-beeldengroep, waarbij wijn een cruciaal onderdeel van Odysseus' plan uitmaakte, en het beeld van Ganymedes, die zich boven het triclinium bevond en door Jupiter naar de Olympus wordt meegenomen om daar wijnschenker van de goden te zijn (zie afb. 12). De sculpturen konden ook vanuit de grot zelf worden bekeken, waar aan beide kanten van het bassin zitplaatsen waren uitgehouwen. Ook deze zitplaatsen konden in een mythologisch kader worden besproken. Vergilius beschrijft op de kust van Libië een grot waar nimfen woonden: *fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum, | intus aquae dulces vivoque sedilia saxo, | Nympharum domus* (*Aen.* 1.166-167).⁵⁵

2.4 Sperlonga en navolging in andere keizerlijke villa's

De beeldengroepen in Sperlonga, met name de Polyphemos-beeldengroep, vinden op verschillende manieren navolging in keizerlijke villa's. Carey zegt hierover: '(...) the blinding of Polyphemos, and the Scylla, are not isolated examples, but just one instance in a succession of

⁵³ 'Ook onder het dineren behoort men zijn literatuur te kennen'. Squire (2009), 219.

⁵⁴ Stewart (1977), 84; Marzano (2007), 458.

⁵⁵ 'Onder de vooraan liggende voorkant is een grot met hangende stenen, binnen is zoet water en zitplaatsen in de levende steen, woning van de nimfen'. Weis (2000), 158, voetnoot 135; Squire (2009), 220, voetnoot 59.

sculptures illustrating these Odyssean adventures which appear in grottoes and nymphaea attached to imperial villas throughout the first and early second century.⁵⁶ Ze is van mening dat de navolging van deze sculpturen, die volgens haar steeds in dezelfde keizerlijke context terugkomen, als een ‘keizerlijke traditie’ kan worden beschouwd. De verschillende uitbeeldingen van Polyphemos en Scylla zouden de ruimte waarin ze zich bevonden als keizerlijk kunnen identificeren.⁵⁷ Squire beargumenteert dat de context waarin de Polyphemos-beeldengroepen zich bevonden (hij bespreekt alleen de groepen in Baiae en Rome), van groot belang was voor de manier waarop deze werden geïnterpreteerd. Hij zegt: ‘Such sculptures were not naturally iconic, but were read according to cultural and physical setting, while in themselves defining and playing with the space they inhabited in a two-way discourse.’⁵⁸

De beeldengroep van Polyphemos uit Sperlonga vond als eerste navolging in Baiae, een geliefde badplaats aan de golf van Napels. Tijdens opgravingen onder water in 1959, twee jaar na de ontdekking van de villa en grot in Sperlonga, werd een triclinium-nymphaeum ontdekt dat dateert uit het midden van de jaren veertig van de eerste eeuw n.Chr. en onderdeel uitmaakte van de keizerlijke villa van Claudius. De ruimte was volledig uit rots uitgehouwen en gedecoreerd met schelpen en kalksteen om de kunstmatige ruimte een natuurlijk uiterlijk te geven. In de grot van Sperlonga was eigenlijk precies het tegenovergestelde gebeurd, waarover Squire zegt: ‘The dominant flavour of this Nymphaeum is in fact its reversal of Sperlonga’s recipe of making art from a natural setting.’⁵⁹ In het midden van het triclinium-nymphaeum bevond zich net als in Sperlonga een waterbassin, waar aan weerszijden kon worden gedineerd. Achter de plekken waar de bezoeker kon aanliggen om te dineren waren aan beide kanten vier nissen uit de rots uitgehouwen, waar beelden van onder andere de keizerlijke familie, zoals van Antonia Minor, de moeder van Claudius, waren opgesteld. Aan het uiteinde van de ‘grot’ bevond zich een apsis, waar zich een beeldengroep van Odysseus en Polyphemos bevond, die Odysseus uitbeeldde die een beker wijn aan de Cycloop aanreikte. Aan de andere kant bevond zich de figuur van de ‘wijnzak-drager’. De figuren fungeerden als een fontein waaruit wijn of gekleurd water stroomde. Volgens Carey had de beeldengroep, die zich te midden van de andere sculpturen bevond en naar zijn voorganger in Sperlonga verwees, meer iets weg van een prijs. Met deze ‘prijs’, waarvan het verhaal dat werd uitgebeeld minder van belang was dan de

⁵⁶ Carey (2002), 45.

⁵⁷ Carey (2002), 45.

⁵⁸ Squire (2003), 31.

⁵⁹ Squire (2003), 35. Zie voor de bespreking van het onderscheid tussen het natuurlijke en kunstmatige hoofdstuk 3.2, en specifiek voor het onderscheid in Sperlonga, bladzijde 23.

aanwezigheid van Polyphemos en Odysseus, plaatste Claudius zichzelf in een traditie die door zijn voorganger Tiberius in Sperlonga was begonnen.⁶⁰

De Polyphemos-beeldengroep en de verschillende beelden die in de nissen achter de dineerplaatsen waren opgesteld, verwezen naar vijfde- en vierde-eeuwse Griekse beelden. Tijdens het dineren konden deze sculpturen, wier Griekse voorgangers bekendheid genoten bij de Griekse en Romeinse elites besproken worden. In tegenstelling tot Sperlonga bevonden de bezoekers van dit triclinium zich dicht bij de beelden en was de mythologische wereld daarmee ook dicht bij de ‘echte’ wereld. De beelden van Baiae konden net als in Sperlonga tijdens het dineren worden besproken, waarbij niet allen de Griekse voorgangers, maar ook de Romeinse, keizerlijke voorganger in Sperlonga, konden worden ‘ontdekt’. Carey beweert: ‘In the nymphaeum of Baiae, imperial tradition and the Greek culture which was such a defining element of the Roman villa merge, so that allusions to Greek and Roman prototypes stand side by side.’⁶¹ Squire is van mening dat de beelden in de context van de Romeinse begrafenismaaltijd, de *silicernium*, gezien kunnen worden. Verschillende aspecten, zoals de twee beelden van de god Dionysus, de figuren op de muur met een Dionysisch thema en twee beelden die met de dood geassocieerd kunnen worden, wijzen volgens hem erop dat de Polyphemos-beeldengroep in een dergelijk licht gezien kan worden. In de apsis, waar ooit de figuur van de Cycloop had gestaan, wiens mythe vanaf de archaische tijd in funeraire context lijkt te zijn gebruikt, stond op een gegeven moment een cilindervormige amfoor uit de late keizertijd, waarin de resten van een kind waren opgeborgen. Squire legt een verband tussen deze resten en de beeldengroep van Polyphemos, die vanuit Sperlonga ‘naleeft’ in Baiae.⁶²

De Polyphemos-beeldengroep vindt vervolgens navolging in de Domus Aurea, het gouden paleis van keizer Nero in Rome, dat dateert uit de laatste jaren van zijn principaat. Het gaat om een octogonaal gewelfmozaïek waarop Odysseus is afgebeeld die, net als de figuur in Baiae, een beker wijn aanreikt aan de Cycloop. Het plafond waarop het mozaïek zich bevindt, is gedecoreerd met roodbruin geverfde stalactieten om, net als in Baiae, de kunstmatige ruimte een natuurlijk uiterlijk te geven. Het mozaïek was omringd door vier andere mozaïeken die niet bewaard zijn gebleven, maar waarschijnlijk andere mythologische scènes hebben afgebeeld. In het mozaïek zijn kleuren gebruikt die ook werden gebruikt in Romeinse muurschilderingen om bronzen beelden mee af te beelden. Mogelijk getuigt dit mozaïek van een origineel bronzen beeld, dat als voorbeeld diende voor de beeldengroepen van Baiae en Sperlonga. Carey is van

⁶⁰ Carey (2002), 50.

⁶¹ Carey (2002), 52.

⁶² Squire (2003), 35 en voetnoot 59.

mening dat niet zozeer het mythologische verhaal van Odysseus en Polyphemos wordt afgebeeld, maar dat verwezen wordt naar de eerdere beeldengroepen uit de keizerlijke grotten van Sperlonga en Baiae.⁶³ Squire beargumenteert dat de beeldengroep een andere betekenis krijgt in een andere context en anders dan zijn voorgangers moet worden geïnterpreteerd. In de Domus Aurea werden natuurlijke en kunstmatige elementen in een grotere mate dan in Baiae met elkaar vermengd en werden de muren zodanig beschilderd dat het verschil tussen echt en niet-echt moeilijk te onderscheiden was. Nero was met zijn colossus, het enorme beeld dat hij van zichzelf had laten maken en dat in zijn eigen paleis stond, de nieuwe Polyphemos.⁶⁴

Aan het einde van de eerste eeuw n.Chr. vinden de beeldengroepen van Polyphemos en Scylla navolging in de villa van keizer Domitianus in Castel Gandolfo. Gelegen aan het meer van Albano lagen de villa en de bijbehorende natuurlijke grot, waarvan de plattegrond en ligging aan het water duidelijk de grot in Sperlonga navolgden. De twee grotten lijken zeer sterk op elkaar en het lijkt erop dat de voorganger in Sperlonga gekopieerd is. Darwall-Smith spreekt van een 'twin' en merkt op: '(...) Domitian is seen to have created a miniature version of a cave with famous Tiberian connections'.⁶⁵ In het midden van de grot bevond zich een waterbassin, waarvan de randen waren gedecoreerd met mozaïeken die voornamelijk maritieme motieven hadden, en in het water was een 'eiland'. Achter in de grot bevonden zich verschillende ruimten, waarvan twee verhoogd lagen en met een trap bereikt konden worden. Niet alleen werd de voorganger in Sperlonga gekopieerd, ook die van Baiae, aangezien de muren waren voorzien van nissen, waarin zeer waarschijnlijk beelden waren opgesteld. Fragmenten van reliëfsculptuur zijn in de grot gevonden, waaronder een reliëf van Polyphemos en fragmenten van kleinere figuren die mogelijk bij dit reliëf hebben gehoord.⁶⁶ Ook een Scylla-beeldengroep behoorde tot de decoratie van de grot.⁶⁷

Ten slotte vonden de beeldengroepen aan het begin van de tweede eeuw navolging in de villa van keizer Hadrianus in Tivoli. In een kunstmatig aangelegd kanaal, de Canopus, bevonden zich aan beide uiteindes twee Scylla-beeldengroepen. Aan een uiteinde, tegenover een van deze Scylla-groepen, bevond zich een grotto-triclinium, waar tot zeker aan de dood van Hadrianus' minnaar Antinoös een Polyphemos-beeldengroep stond. In het villacomplex kamen verschillende gebieden van het Romeinse rijk tot uitdrukking. In de *Historia Augusta* staat: *Tiburтинam Villam mire exaedificavit, ita ut in ea et provinciarum et locorum celeberrima nomina*

⁶³ Carey (2002), 53.

⁶⁴ Squire (2003), 36.

⁶⁵ Darwall-Smith (1994), 154 en 156.

⁶⁶ Darwall-Smith (1994), 154 en 156.

⁶⁷ Carey (2002), 58.

inscriberet, velut Lyceum, Academicum, Prytaneum, Canopum, Poicilen, Tempe vocaret. et, ut nihil praetermitteret, etiam inferos finxit (Hadr. 26.5).⁶⁸ Elsner zegt hierover: ‘The villa was perceived as redeploying the treasures of empire in miniature; it reconstituted the empire under special conditions of a museum’s display, as it were. Hadrian was not merely amassing single sculptures (...), he was collecting replicas of entire monuments.’⁶⁹

Hoofdstuk 3: het epigram van Faustinus Felix⁷⁰

⁶⁸ ‘In Tibur bouwde hij wonderbaarlijk een villa, en hij gaf bepaalde onderdelen de zeer beroemde namen van provincies en plaatsen, zoals Lyceum, Academie, Prytaneum, Canopus, Poecile en Tempe. En opdat hij niets wegliet, maakte hij ook de onderwereld’.

⁶⁹ Elsner (1998), 175.

⁷⁰ In dit hoofdstuk vormt Squire (2009), 202-238 de leidraad van mijn verhaal.

Het Faustinus-epigram is een inscriptie van tien Latijnse hexameters die zich op een witte marmeren plaat van 50 bij 60 centimeter bevindt en naar alle waarschijnlijkheid aan de rotswand tussen de twee nissen achter in de grot van Sperlonga was bevestigd. Op de plaat zijn horizontale lijnen aangebracht waartussen de letters van de inscriptie werden gebeiteld. Het is opmerkelijk dat deze lijnen tot en met de zesde regel dezelfde afstand ten opzichte van elkaar hebben, maar dat er te weinig ruimte voor de laatste vier regels overbleef, waardoor deze dichters op elkaar moesten worden gebeiteld om alsnog de volledige tekst erop te krijgen. Het gevolg hiervan is dat de inscriptie enigszins ‘amateuristisch’ overkomt en het is niet duidelijk waarom geen inscriptie op een nieuwe plaat is gemaakt. Evenals de sculpturen is de plaat in een fragmentarische staat bewaard gebleven. De schade aan het marmer en daarmee aan de tekst van de inscriptie valt in zoverre mee dat ‘slechts’ een klein deel van de rechterbovenkant en een groter deel van de rechteronderkant ervan ontbreekt. Het lijkt erop dat de plaat hetzelfde lot als de sculpturen heeft ondergaan en door christenen van het nabijgelegen klooster is stukgeslagen en in het waterbassin in de grot is gedeponeerd.

Sinds de publicatie in de jaren zestig heeft het Faustinus-epigram bij de bestudering van de grot weinig aandacht gekregen. Het kan daarom gerekend worden onder de onbekendere vondsten van de grot die in het eerste hoofdstuk zijn besproken. Hier volgt de aan Squire ontleende tekst van het epigram met een vertaling van eigen hand.⁷¹

*Mantua si posset divinum redder[e] vate[m]
 inmensum miratus opus hic ceder[et] antro
 adq(ue) dolos Ithaci, fl(a)mmas et lumen ademtum
 semiferi somno pariter vinoque gravati
 speluncas vivosq(ue) lacu[s, Cy]clopea saxa
 saevitiam Scyllae frac[tamq(ue) in g]u[rg]ite pupp[im
 ipse fateretur nullo sic car[m]ine ---]
 vivas ut artificis express[---]
 quam sola exsuperat natur[---]
 Faustinus Felix dominis ho[c---]*

‘Als Mantua zijn goddelijke dichter uit de dood kon terugbrengen,
 zou hij, het enorme werk hier bewonderend, wijken voor de grot;

⁷¹ Squire (2009), 204 en 205; de inscriptie is gepubliceerd als AE 1967.85.

en wat betreft de listen van de Ithaciër, de vlammen en het blinde oog
van het halfdier, door slaap en wijn tegelijk verzwaard,
de grotten en de natuurlijke meren, de rotsen van de Cyclopen,
de woestheid van Scylla en het achtersteven, gebroken in de kolk,
zou hij zelf bekennen dat hij in geen gedicht zo ... levend vormgegeven als ...
van de kunstenaar ... die de natuur alleen overstijgt ...
Faustinus Felix ... dit ... voor zijn meesters.’

De bestudering van het epigram is in twee onderzoeksrichtingen te onderscheiden. Epigrafen hebben de tekst als een ‘filologische brainteaser’ beschouwd en hebben geprobeerd de onregelmatigheden in het metrum, zoals in versregels 2 en 8, te verklaren en ontbrekende woorden aan te vullen. Hierbij werd echter geen verbinding met de context met de sculpturen in de grot gelegd. Kunsthistorici hebben het epigram daarentegen – waarschijnlijk te gemakkelijk – als een beschrijving van het sculptuurprogramma in de grot gezien. De verschillende aanvullingen van de lacunes in de tekst die door epigrafen zijn voorgesteld, zijn erg interessant, maar worden in mijn scriptie niet besproken.⁷² De strekking van de laatste versregels van het epigram valt gelukkig grotendeels op te maken uit de woorden die wel bewaard zijn gebleven.

Het epigram wordt op verschillende manieren gedateerd. Säflund identificeert deze Faustinus als een goede vriend van de dichter Martialis; hij had volgens hem een villa in de buurt van de grot in zijn bezit gehad. In een van zijn epigrammen drong Martialis bij hem aan om zijn gedichten te publiceren, waaruit blijkt dat deze Faustinus zich bezighield met het schrijven van dichtwerk: *Ede tuos tandem populo, Faustine, libellos | et cultum docto pectore profer opus, | quod nec Cecropiae damnent Pandionis arces | nec sileant nostri praetereantque senes. | Ante fores stantem dubitas admittere Famam | teque piget curae praemia ferre tuae? | Post te victurae per te quoque vivere chartae | incipiant: cineri gloria sera venit* (1.25).⁷³ Indien deze identificatie waar zou zijn, zou het Faustinus-epigram ergens uit de late eerste eeuw n.Chr. dateren.⁷⁴ Beard en Henderson geven ook een dergelijke datering (c. 80-95 n.Chr.).⁷⁵ Squire is op basis van de lettervormen van de inscriptie van mening dat deze een datering heeft ergens aan het

⁷² Voor een overzicht van aanvullingen van versregels 7 tot en met 10, zie Squire (2009), 205.

⁷³ ‘Breng eindelijk, Faustinus, jouw boekjes uit voor het volk en maak je werk bekend dat je geleerde geest heeft vormgegeven, een werk dat noch de Cecropische burcht van Pandion verwerpt, noch onze ouderen onvermeld laten en verzwijgen. Twijfel je Fama (Roem) binnen te laten, als deze voor je deur staat, en wekt het tegenzin op dat je de beloningen van je werk aanneemt? Jouw gedichten zullen na jou leven, laten ze ook door jou beginnen te leven: roem komt laat aan het graf.’

⁷⁴ Säflund (1972), 20.

⁷⁵ Beard en Henderson (2001), 79, voetnoot 7 op blz. 239.

einde van de derde of het begin van de vierde eeuw. In het volgende hoofdstuk wordt ingegaan op de figuur van Faustinus en zijn relatie met de grot en diens eigenaren.

3.1 Ekphrasis: tussen woord en beeld

Het Faustinus-epigram is een zogenaamde ekphrasis, een doorgaans uitvoerige beschrijving van een kunstvoorwerp. De oudste en beroemdste ekphrasis is de beschrijving van Achilles' nieuwe schild in de *Ilias*, vervaardigd door Hephaestus (18.483-608). Deze verhaaltechniek, die voornamelijk in het epische genre werd uitgeoefend, vond in latere eeuwen navolging bij verschillende auteurs, zoals bij Vergilius' beschrijving van Aeneas' schild in de *Aeneis* (8.626-729). In de tweede en eerste eeuw n.Chr. schreef Philostratus zijn *Eikones* of *Imagines* waarin hij, waarschijnlijk als een retorische oefening, uitvoerig een hele reeks schilderijen beschreef. Het Faustinus-epigram heeft in vergelijking met deze ekphraseis echter een zeer geringe omvang en beschrijft slechts in versregels 3 tot en met 6 beeldengroepen uit de grot. Welke beeldengroepen wel of niet een vermelding in deze regels krijgen, wordt in het volgende hoofdstuk besproken. Squire meent dat het epigram een 'very special sort of ecphrasis' is, aangezien het zich, in tegenstelling tot de meeste Griekse epigrammen die in de verschillende anthologieën zijn verzameld, naast de sculpturen bevond waarnaar in de tekst wordt verwezen. Hij stelt: 'The epigram, then, performs an ecphrasis that was to be envisioned both in conjunction and in competition with the images that it describes. That juxtaposition of visual and verbal materials in a shared physical space sparked a dynamic series of interactions between art and inscription (...).' De bezoeker kon de grot op twee manieren 'lezen': enerzijds konden de sculpturen aan de hand van het epigram worden bekeken, anderzijds kon het epigram aan de hand van sculpturen worden gelezen. Het Faustinus-epigram zou in dit opzicht speciaal en misschien zelfs 'uniek' worden genoemd, aangezien de tekst niet naar één kunstvoorwerp, zoals in de ekphraseis van Homerus en Vergilius, verwijst, maar naar meerdere sculpturen.

Het epigram opent met een verwijzing naar 'de goddelijke dichter' uit Mantua, Vergilius, en legt een verband tussen hem en de grot, de plek waar de inscriptie zich bevond. In de volgende paragraaf en hoofdstuk 4 wordt ingegaan op de nadruk die het epigram op Vergilius legt en welke invloed dit heeft op de interpretatie van het sculptuurprogramma van de grot. In de hierop volgende regels (3 tot en met 6) volgt de beschrijving van beeldengroepen uit de grot, de ekphrasis. Sommige beschrijvingen zijn gemakkelijk te identificeren met de beeldengroepen in de grot, zoals bijvoorbeeld in versregel 4, waarin wordt verwezen naar 'het halfdier, door wijn en slaap tegelijk verzwaard', doelend op Polyphemos en daarmee verwijzend naar de Polyphemos-groep, die zich vanaf het triclinium gezien rechts van het epigram bevond. Een

tweede voorbeeld is de verwijzing naar ‘de woestheid van Scylla’, waarmee verwezen wordt naar de Scylla-beeldengroep, dat zich voor in het circulaire waterbassin van de grot bevond. De verwijzing naar de twee resterende grote beeldengroepen is echter een stuk minder evident aanwezig in het epigram. In het volgende hoofdstuk wordt ingegaan op de woorden *dolos Ithaci* en naar welke beeldengroepen deze woorden zouden kunnen verwijzen.

Het Faustinus-epigram zou vervaardigd kunnen zijn om de bezoeker van de grot te helpen bij het identificeren van de vier grote beeldengroepen. Hierbij kan een interessante vergelijking getrokken worden met het volgende epigram: Ἡρακλῆς, ποῦ σοι πτόρθος μέγας, ἢ τε Νέμειος | γλαῖνα, καὶ ἡ τόξων ἔμπλεος ἰοδόκη; | ποῦ σοβαρὸν βρίμημα; τί σ' ἔπλασεν ὧδε κατηφῆ | Λύσιππος, χαλκῷ τ' ἐγκατέμιξ' ὀδύνην; | ἄχθη γυμνωθεὶς ὄπλων σέο· τίς δέ σ' ἔπερσεν; | ὁ πτερόεις, ὄντως εἷς βαρὺς ἄθλος, Ἔρωσ (*Anth. Pal.* 16.103).⁷⁶ Dit epigram komt uit de *Anthologia Palatina*, een grote verzameling Griekse epigrammen, die dateren uit de zesde eeuw v.Chr. tot en met de zesde eeuw n.Chr., en beschrijft een beeld dat door de beroemde Griekse beeldhouwer Lysippus gemaakt is. Het gaat dus om een ekphrasis, een beschrijving van een kunstwerk. Interessant is dat in de zeventiende eeuw de Franse archeoloog Jacob Spon dezelfde tekst op de basis van een beeld heeft gevonden. Deze basis is in de loop der jaren verloren gegaan. Het is onbekend of de inscriptie direct op de basis werd vastgemaakt, nadat het beeld vervaardigd was, of dat de inscriptie pas later is toegevoegd. Wat wel zeker is, is dat de inscriptie op ooit op de basis werd vastgemaakt en bij de vondst van het beeld nog aanwezig was.⁷⁷ Het is mij niet duidelijk of het door Spon gevonden epigram een origineel betreft en dat de tekst uit de *Anthologia Palatina* op deze tekst is gebaseerd, of dat het een kopie van het originele epigram is. Waarschijnlijk wijst de vermelding van Lysippus' naam erop dat het beeld dat ooit op deze basis heeft gestaan, een origineel is of in ieder geval een kopie van een origineel is geweest. Wat het ook geweest zou mogen zijn, het is best mogelijk zijn dat het gebruikelijk was om beelden van een dergelijk epigram te voorzien, waardoor het de toeschouwer mogelijk werd gemaakt om het beeld te identificeren.

Bovenstaand epigram geeft een beschrijving van een beeld van Herakles die zonder zijn gebruikelijke attributen, zoals zijn knots en leeuwenhuid, werd afgebeeld. Het gaat hierbij om een uitbeelding van Herakles die vanwege de moord op Iphitus in slavendienst moest bij de koningin van Lydië, Omphale, en deze dienst zonder zijn beroemde attributen, maar vernederend in vrouwenkleding moest uitvoeren. Het gaat dus om een ongebruikelijke uitbeelding van de Griekse

⁷⁶ ‘Herakles, waar is je grote knots, je Nemeïsche mantel en je pijlkoker, gevuld met pijlen? Waar is je strenge blik? Waarom heeft Lysippus jou zo bedroefd vervaardigd, en pijn met het brons vermengd? Je bent bedroefd, nadat je beroofd bent van je wapens. En wie verwoeste je? De gevleugelde, werkelijk een zware taak, Eros’.

⁷⁷ Chinn (2005), 250, voetnoot 16.

held. Volgens Chinn is er sprake van een paradox. Het epigram heeft de functie van een ‘identificatory nameplate’ en helpt de toeschouwer het beeld dat voor hem staat te identificeren. Het gedicht bevindt zich letterlijk en figuurlijk onder het beeld en de inhoud ervan wordt volledig bepaald door hetgeen dat erboven wordt uitgebeeld. De figuur kan daarentegen alleen door dit epigram worden geïdentificeerd en is daarom afhankelijk ervan.⁷⁸

De vraag rijst of de beeldengroepen in Sperlonga het Faustinus-epigram ‘nodig’ hadden om geïdentificeerd te kunnen worden. In tegenstelling tot het Herakles-beeld van Lysippos, waarin Herakles op een ongebruikelijke manier was weergegeven, waren de beeldengroepen in de grot aan specifieke kenmerken uit de verhalen die ze uitbeeldden te herkennen. Onmiskenbaar zijn het kolossale lichaam en het ronde oog van Polyphemus geweest, typisch de hondenstaarten van Scylla, herkenbaar het Palladion-beeld. Odysseus zou met zijn karakteristieke baard en kleding in de vier grote beeldengroepen herkenbaar zijn geweest. Hoogstwaarschijnlijk was de Pasquino-beeldengroep voor mensen uit de oudheid gemakkelijk te identificeren, aangezien het beeld zich toen, niet zoals nu, in een slechte, fragmentarische staat bevond. Kortom, de vier grote beeldengroepen in Sperlonga hadden geen ‘identificatory nameplate’ in de vorm van het epigram van Faustinus Felix nodig.

Opmerkelijk met betrekking tot deze naamplaten is een andere inscriptie, die, naast het Faustinus-epigram, in de grot is gevonden en in de vorige hoofdstukken al ter sprake is gekomen: de mozaïekinscriptie die het voorstevende dat uit de rots is uitgehouwen, identificeert als ‘navis Argo’, het Argo-schip. Voor zover bekend is dit de enige sculptuur uit de grot die voorzien is van een dergelijke inscriptie. Gezien de functie van het triclinium in Sperlonga, waar tijdens het dineren literaire discussies plaatsvonden en de sculpturen besproken konden worden, is het opmerkelijk dat een van die sculpturen voorzien is van een inscriptie waarop de sculptuur geïdentificeerd wordt en dat de inscriptie eigenlijk ‘verraadt/verklapt’ wat wordt uitgebeeld. Misschien waren de sculpturen uit de grot gemakkelijker identificeerbaar dan het schip. De iconografische kenmerken van het Argo-schip worden in de literatuur nauwelijks tot niet beschreven en wellicht was het uit de rots uitgehouwen voorstevende daarom moeilijk of zelfs niet identificeerbaar.

3.2 Wedijver tussen natuur, beeldhouwkunst en dichtkunst

In de laatste versregels van het Faustinus-epigram wordt teruggekomen op het begin van de tekst, naar Vergilius, en de tekst heeft daarmee een duidelijke ringcompositie. Volgens het epigram zou Vergilius, als hij weer zou hebben geleefd, toegeven dat hij in geen dichtwerk de

⁷⁸ Chinn (2005), 251.

beeldengroepen uit de grot zo levendig zou hebben kunnen beschrijven, als dat de beeldhouwers de sculpturen in steen hebben kunnen vervaardigen. Ondanks de lacunes in de tekst is duidelijk dat de laatste versregels een driedelige hiërarchie bevatten in de woorden *ca[r]mine*, *vivas* ... *artificis* en *natur[a]*. Een ekphrasis heeft als doel een kunstwerk zodanig te beschrijven, dat de lezer het beschreven voorwerp niet hoeft te zien, maar deze in zijn gedachten voor zich kan zien. Het middel waarmee dit kan worden bereikt is de dichtkunst, de vaardigheid van de dichter. In het Faustinus-epigram is het tegenovergestelde aan de hand en is sprake van een omgekeerde ekphrasis, waarbij de natuur zich van alles onderscheidt. De natuur overtreft de kunst, de kunst overtreft de dichtkunst. Een voorbeeld waarbij de natuur de kunst overtreft komt ter sprake in het volgende epigram, waarin de vijfde-eeuwse Griekse beeldhouwer Myron wordt aangesproken: Τλήθι, Μύρων· τέχνη σε βιάζεται ἄπνοον ἔργον. | ἐκ φύσεως τέχνη· οὐ γὰρ φύσιν εὔρετο τέχνη (*Anth. Pal.* 9.798).⁷⁹ Volgens het Faustinus-epigram is het belangrijkste aspect van de beeldengroepen in Sperlonga hun levendigheid (*vivas*), zoals in versregel 8 wordt beschreven. Deze levendigheid zou zijn oorsprong in de mythologie hebben gevonden. Diodorus Siculus schrijft over Daedalus, de bekende architect van het doolhof onder het paleis van koning Minos op het eiland Kreta. Hij zou voor het eerst ‘levendige beelden’ hebben gemaakt: κατὰ δὲ τὴν τῶν ἀγαλμάτων κατασκευὴν τοσοῦτο τῶν ἀπάντων ἀνθρώπων διήνεγκεν ὥστε τοὺς μεταγενεστέρους μυθολογῆσαι περὶ αὐτοῦ διότι τὰ κατασκευαζόμενα τῶν ἀγαλμάτων ὁμοιότατα τοῖς ἐμψύχοις ὑπάρχει· βλέπειν τε γὰρ αὐτὰ καὶ περιπατεῖν, καὶ καθόλου τηρεῖν τὴν τοῦ ὅλου σώματος διάθεσιν, ὥστε δοκεῖν εἶναι τὸ κατασκευασθὲν ἔμψυχον ζῶον (*Diod. Sic.* 4.76).⁸⁰ Hoewel de schrijver zich ervan bewust was dat het desbetreffende verhaal over de beelden verzonnen is, is het interessant dat latere generaties meenden dat een door Daedalus vervaardigd beeld ‘een levend wezen met een ziel’ was.

Ook in de grot van Sperlonga waren de grenzen tussen het natuurlijke en het kunstmatige moeilijk te onderscheiden. De grot mocht dan wel een natuurlijk uiterlijk hebben gehad, waaraan de menselijke hand nauwelijks tot niet aan te pas was gekomen, maar dat is niet het geval. Achter in de grot waren twee nissen uitgehouwen, waardoor de natuurlijke grot een stuk groter en dieper werd. Verder waren de muren gedecoreerd met puimsteen en schelpen, waarbij een combinatie van natuurlijke en kunstmatig materialen in de natuurlijke grot werd aangebracht. De grot maakte

⁷⁹ ‘Verdraag het, Myron. Kunst verslaat je. Het werk is zonder leven. Uit de natuur komt kunst, want kunst vond de natuur niet uit’.

⁸⁰ ‘Wat betreft het vervaardigen van beelden overtrof hij alle mensen, zozeer dat latere generaties over hem het verhaal verzonnen dat de beelden die hij vervaardigd had zeer gelijk waren aan levende mensen. Dat ze namelijk konden kijken en lopen, en in één woord de toestand van het gehele lichaam konden bewaren, zodat ze (i.e. de toeschouwers) meenden dat hetgeen dat vervaardigd was (i.e. het beeld) een levend wezen met een ziel was’.

samen met de ernaast gelegen villa onderdeel uit van één groot maritiem complex en was daarmee, zoals in het eerste hoofdstuk besproken, niet de enige villa aan de Tyrreense kust. Naarmate de tijd verstreek was een groot deel van deze kust bezaaid met villa's van Romeinen, die de drukte in Rome voor een paar weken wilden verruilen voor de rustige kust, en veranderd in een landschap waarin het natuurlijke, de natuur, en kunstmatige, de villa's, met elkaar verweven waren en het menselijke ingrijpen in de natuur, zelfs de overwinning erop, symboliseerde.⁸¹

Het Faustinus-epigram zorgde ervoor dat de 'wedijver' tussen het kunstmatige en natuurlijke van de grot expliciet in woorden werd benadrukt. Deze wedijver komt ook voor bij verschillende antieke auteurs, zoals bijvoorbeeld in de *Metamorphosen* (2.4) van Apuleius uit de tweede eeuw n.Chr. Lucius, de hoofdpersoon van het verhaal, treedt in deze passage het huis van zijn gastvrouw Byrrhaena binnen en ziet in het atrium een beeldengroep staan waarin de mythe van Diana en Actaeon, die in het tweede hoofdstuk al aanbod is gekomen, wordt uitgebeeld. De compositie van de beeldengroep in het atrium krijgt in Apuleius' tekst grote aandacht, waarbij telkens wordt benadrukt hoe levensecht alles lijkt. De jachthonden van Actaeon zijn zeer realistisch afgebeeld en lijken bijna geluid te maken: *His oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeviunt, et, sicunde de proximo latratus ingruerit, eum putabis de faucibus lapidis exire.*⁸² Achter Diana bevond zich een grot van steen die bedekt was met verschillende soorten planten en vanbinnen gevuld met fruit: *Sub extrema saxi margine poma et uvae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae veritati similes explicuit. Putes ad cibum inde quaedam (...) posse decerpi.*⁸³ Het fruit weerspiegelt in het water, waarmee waarschijnlijk het water van het impluvium wordt bedoeld, het waterbassin in het midden van het atrium waarin het regenwater werd opgevangen: *et si fontem, qui deae vestigio discurrens in lenem vibratur undam, pronus aspexeris, credes illos ut rure pendentes racemos inter cetera veritatis nec agitationis officio carere.*⁸⁴ Actaeon kon tegelijk *et in saxo simul et in fonte* gezien worden.⁸⁵ Het water van het impluvium maakt onderdeel uit van de compositie en is zowel het water waarin de godin baadt als het water waarin Actaeon kan worden gezien. Anderzijds zorgen de rimpelingen in het water ervoor dat de figuren van Diana, Actaeon en zijn jachtlevens tot leven komen.⁸⁶

⁸¹ Marzano (2007), 21.

⁸² 'Hun ogen dreigen, hun oren zijn verstijfd, hun neusgaten staan open, hun bekken gaan tekeer, en, als ergens vandaan een geblaf van dichtbij zou binnendringen, zou je menen dat het uit de stenen bekken zou komen'.

⁸³ 'Onder de binnenste rand van de rots hangen appels en zeer kunstvaardig gepolijste druiven naar beneden, die de kunst, wedijverend met de natuur, tot stand heeft gebracht, gelijk aan de werkelijkheid. Je zou daarom menen dat sommigen geplukt zouden kunnen worden voor de maaltijd'.

⁸⁴ 'En als je voorover hangend in het water zou kijken, die, zich over de voeten van de godin verspreidend, met kalm water schittert, zou je denken dat die hangende druiventrossen, zoals op het platteland, in het bijzonder de kwaliteit van waarheid en beweging hebben'.

⁸⁵ 'In steen en water tegelijk'.

⁸⁶ Newby (2012), 361 en 362.

Een ander voorbeeld komt voor in een van de *Ekphraseis* van Callistratus, een werk dat waarschijnlijk uit de vierde eeuw n.Chr. dateert (*Ek.* 5). In een van deze ekphraseis wordt een beschrijving gegeven van een beeld van Narcissus dat zich bij een waterbron bevond. In de mythe wordt Narcissus voor zijn afwijzing van de liefde van de bergninf Echo gestraft en door haar verliefd gemaakt op zijn eigen spiegelbeeld in het water. Zijn geliefde, zijn eigen spiegelbeeld, is ongrijpbaar en de ekphrasis beschrijft het daaruit voortkomende verdriet: ἐπιπεφύκει γὰρ ἐν τοῖς ὄμμασιν ἐκ τῆς τέχνης καὶ λύπη, ἵνα μετὰ τοῦ Ναρκίσσου καὶ τὴν τύχην ἢ εἰκὼν μιμῆται.⁸⁷ Het beeld van Narcissus en het spiegelbeeld ervan in het water ‘wedijveren’ met elkaar in het water: Ἔσθη δὲ καθάπερ κατόπτρῳ τῇ πηγῇ χρώμενος καὶ εἰς αὐτὴν περιχέων τοῦ προσώπου τὸ εἶδος, ἢ δὲ τοὺς ἀπ’ αὐτοῦ δεχομένη χαρακτῆρας τὴν αὐτὴν εἰδωλοποιίαν ἤνυσεν, ὡς δοκεῖν ἀλλήλαις ἀντιφιλοτιμεῖσθαι τὰς φύσεις.⁸⁸ Deze ‘wedijver’ wordt vervolgens uitvoeriger beschreven en uiteindelijk lijkt het erop dat de natuur, het water uit de waterbron, de kunst, het beeld van Narcissus, overtreft: ἢ μὲν γὰρ λίθος ὅλη πρὸς ἐκεῖνον μετηλλάττετο τὸν ὄντως παῖδα, ἢ δὲ πηγὴ πρὸς τὰ ἐν τῇ λίθῳ μηχανήματα τῆς τέχνης ἀντηγωνίζετο ἐν ἀσωμάτῳ σχήματι τὴν ἐκ σώματος ἀπεργαζομένη τοῦ παραδείγματος ὁμοιότητα. καὶ τῷ ἐκ τῆς εἰκόνας κατερχομένῳ σκιάσματι. οἷον τινὰ σάρκα τὴν τοῦ ὕδατος φύσιν περιθεῖσα. Οὕτω δὲ ἦν ζωτικὸν καὶ ἔμπουν τὸ καθ’ ὕδατων σχῆμα, ὡς αὐτὸν εἶναι δοξάσαι τὸν Νάρκισσον (...).⁸⁹ Verschillende beelden van Narcissus zijn bewaard gebleven, maar deze bevinden zich meestal niet meer in de context waarin ze zich in de oudheid bevonden. Het is zeer waarschijnlijk dat een deel ervan zich net als in de beschrijving van Callistratus bij water heeft bevonden, waarbij de mythe door de context werd benadrukt.⁹⁰

3.3 De receptie van Vergilius

Het Faustinus-epigram legt zowel aan het begin als aan het einde van de tekst een grote nadruk op de goddelijke dichter Vergilius. Squire stelt: ‘(...) the Virgilian texture of the poem most likely reflects some new, broader cultural development in later antiquity, rather than preserving any original ‘Virgilian’ design for the grotto some three centuries earlier’. Tijdens zijn leven was Vergilius een veel gelezen auteur en stond in zodanig aanzicht dat zijn werk (*Eclogae* en

⁸⁷ ‘Want in zijn ogen groeide uit de kunst ook verdriet, zodat het beeld samen met Narcissus ook zijn lot nabootst’.

⁸⁸ ‘Hij stond, terwijl hij de bron als spiegel gebruikte en de schoonheid van zijn gezicht erin goot, en de bron, terwijl zijn afbeeldingen ontving, reproduceerde hetzelfde beeld, zodat de twee wezens met elkaar schenen te wedijveren’.

⁸⁹ ‘Want de steen veranderde de echte jongen geheel naar die andere, maar de bron wedijverde met de manieren van de kunst in de steen, terwijl het in een onlichamelijke vorm een gelijkenis met het lichamelijke voorbeeld tot stand bracht. En nadat met de schaduw die van het beeld afkomt, de aard van het water, zoals die van het vlees, had omhuld. En het beeld in het water was zo levendig en bezielde, dat het Narcissus zelf leek te zijn’.

⁹⁰ Newby (2012), 362.

Georgica; de *Aeneïd* was op dat moment niet voltooid en zou door zijn dood in 19 v.Chr. ook onvoltooid blijven) tot het curriculum behoorde dat op scholen werd gelezen. Hoewel hij zijn *Aeneïd* nog aan het schrijven was, schreef de elegische dichter Propertius al: ‘*Actia Vergilio cordi sit litora Phoebi, | Caesaris et fortis dicere posse rates, | qui nunc Aeneae Troiani suscitavit arma | iactaque Lavinis moenia litoribus. | cedite, Romani scriptores, cedite, Grai! | nescio quid maius nascitur Iliade*’ (Prop. 2.34.61-66).⁹¹ Ook het dichtwerk van andere dichters, zoals Horatius, werd tijdens hun leven op scholen gelezen en door mededichters geprezen. Het verschil tussen deze dichters en Vergilius lag in de manier waarop ze werden gereciperd. Geen enkele andere dichter heeft zo’n invloed uitgeoefend op de verschillende aspecten van het dagelijks leven als Vergilius. Verwijzingen naar zijn werk zijn over het hele Romeinse rijk gevonden. Hij kwam via Maecenas, de beschermheer voor dichters en geleerden, in contact met Augustus, die hem mogelijk heeft aangespoord een nationaal epos te schrijven met als hoofdpersonage Aeneas, de voorvader van de Romeinen. Augustus bracht zijn afkomst terug op Aeneas en zou op deze manier zijn keizerschap hebben kunnen legitimeren. Het is aannemelijk dat ‘Vergilius’ Aeneas’ ervoor gezorgd heeft dat deze held op enkele prominente monumenten van keizer Augustus werd afgebeeld. Zoals bijvoorbeeld op een paneel op de westzijde van de Ara Pacis, waarop hij samen met zijn zoon Ascanius bij aankomst op het Italische schiereiland een zeug offert, en als beeldengroep in de noordelijk exedra van het Forum van Augustus, waar hij vluchtend met zijn vader Anchises op zijn schouders en zijn zoon in zijn hand het brandende Troje werd afgebeeld.⁹² Deze gebeurtenissen, die beide worden verhaald in Vergilius’ *Aeneïd*, waren bewust gekozen en toonden Aeneas’ belangrijkste karaktereigenschap: vroomheid, die in verschillende aspecten tot uitdrukking komt, zoals jegens de goden, het vaderland en de familie. Deze vroomheid is het belangrijkste thema van de *Aeneïd*, in wiens opening Vergilius schrijft: *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso | quidve dolens regina deum tot volvere casus | insignem pietate virum, tot adire labores | impulerit. tantaene animis caelestibus irae?* (*Aen.* 1.8-11).⁹³

Gedurende de keizertijd was Vergilius’ werk populair en een inspiratiebron voor bekende auteurs als Ovidius, Seneca, Lucanus, Statius, Valerius Flaccus, Silius Italicus en Tacitus. Vergilius’ leven werd in verschillende biografieën beschreven, zoals in de *De Poetis* van Suetonius uit de tweede eeuw, de *Vita Vergilii* van Aelius Donatus uit de vierde eeuw en de *In Vergilii*

⁹¹ ‘Laat het Vergilius ter harte gaan om de Actiaanse kusten van Phoebus te bezingen, en de dappere schepen van Caesar, Vergilius, die nu de wapens van de Trojaanse Aeneas tot leven wekt en de muren die hij op de Laviniaanse kusten heeft opgericht. Wijk, Romeinse schrijvers, wijk, Grieken! Iets groters dan de Ilias wordt geboren’.

⁹² Tarrant (2019), 44.

⁹³ ‘Muze, breng mij de oorzaken in herinnering, door welke wil gekwetst of waarom bewoog de koningin der goden, bedroefd, een man, die zich in zijn vroomheid onderscheidt, zoveel ongeluk liet doorstaan, zoveel inspanningen liet trotseren. Is er zoveel woede in de harten van goden?’.

Aeneidem commentarii van Donatus' leerling Servius, uit de vierde en vijfde eeuw. Deze levensbeschrijvingen werden waarschijnlijk geschreven, aangezien Vergilius in zijn eigen dichtwerk weinig tot niets heeft losgelaten over zijn eigen leven.⁹⁴

Vergilius' werk was ook populair onder christenen en werd vanuit een christelijk perspectief gelezen. Voornamelijk zijn vierde *Ecloga* werd veel gelezen, waarin Vergilius schrijft over de komst van een kind: *tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo* (*Ecl.* 4.8-10).⁹⁵ De komst van deze *puer* werd waarschijnlijk voor het eerst door Lactantius in de derde of vierde eeuw in verband gebracht met de komst van Jezus Christus en deze christelijke interpretatie werd later tijdens een preek op Goede Vrijdag in de jaren twintig van de vierde eeuw vermeld door keizer Constantijn de Grote, die na het Edict van Milaan in 313 het christendom in het gehele Romeinse rijk tot een legale godsdienst maakte. Constantijn maakte met zijn gebruik van Vergilius' dichtwerk duidelijk dat de klassieke cultuur, waarvoor Vergilius deels verantwoordelijk was geweest, onderdeel uitmaakte van zijn nieuwe christelijke rijk. Voornamelijk tijdens het principaat van Constantijn de Grote werd in christelijke poëzie veelvuldig gebruikgemaakt van Vergilius' dichtwerk.⁹⁶ Ten slotte is met betrekking tot het Faustinus-epigram interessant dat in de late oudheid, waarin het epigram min of meer wordt gedateerd, inscripties op grafstenen en andere monumenten voorzien waren van teksten die verwijzingen maakten naar de dichtwerken van Vergilius.

3.4 Vergilius in het Faustinus-epigram

Zoals duidelijk wordt uit het overzicht van Vergilius' receptiegeschiedenis hierboven, waren in de oudheid zeer veel mensen bekend met zijn dichtwerk. Met name de elite, die vanaf een jonge leeftijd onderwezen was in het lezen en schrijven, moet zijn werk bijna letterlijk versregel na versregel hebben gekend. Squire stelt: '(...) what is interesting about the inscription is not so much the fact that it alludes to Vergilian poetry as the intertextual way in which it does so, dynamically transferring rhetorical nuance from one narrative context to another, and encouraging new Virgilian perspectives for viewing the Sperlonga sculptures.' In het Faustinus-epigram verwijzen de woorden *lumen ademptu[m]* (3) bijvoorbeeld naar de woorden die de Griek Achaemenides gebruikt om de ontmoeting tussen Odysseus en Polyphemus te beschrijven: *lumen ademptum* (*Aen.* 3.657). De woorden *somno pariter vinoque gravati* (4) verwijzen naar de beschrijving die

⁹⁴ Tarrant (2019), 44 en 45.

⁹⁵ 'Wees, kuise Lucina, welgezind voor het kind dat binnenkort geboren wordt, onder wie het ijzeren geslacht voor het eerst zal ophouden en een gouden geslacht over de hele wereld zal opstaan: uw Apollo regeert al'.

⁹⁶ Tarrant (2019), 59 en 60.

Achaemenides van de Cycloop geeft: *simul ... vinoque sepultus* (*Aen.* 3.630). De manier waarop Polyphemus, ‘begraven door wijn’, wordt beschreven zou de lezer die bekend was met het oeuvre van Vergilius kunnen doen herinneren aan de manier waarop de stad Troje na het binnenhalen van het houten paard wordt beschreven als *somno vinoque sepultam* (*Aen.* 2.265). Deze woorden zouden ook nog een derde verwijzing kunnen maken, namelijk naar de woorden van Deïphobus, die tijdens het bezoek van Aeneas aan de onderwereld aan hem vertelt hoe hij, na de dood van Paris de nieuwe echtgenoot van Helena, *confectum curis somnoque gravatum* (*Aen.* 6.520). Zijn nieuwe vrouw had voorzorgsmaatregelen getroffen, alle wapens uit huis had weggehaald en haar Spartaanse echtgenoot binnengeropen, die hem vervolgens vermoordt. Het gaat om drie verwijzingen waarin die keer iemand (of meerdere mensen) ligt te slapen en in of kort na de slaap de dood vindt. In deze voorbeelden speelt Odysseus, die in het sculptuurprogramma van Sperlonga prominent aanwezig is, een belangrijke rol. Odysseus is namelijk verantwoordelijk voor het blind maken van het oog van Polyphemus, Odysseus is de bedenker van het houten paard en daarmee het brein achter de val van Troje, en Odysseus komt samen met Menelaus het huis van Deïphobus en Helena binnen om eerstgenoemde te vermoorden. Interessant hierbij is de vraag of het Faustinus-epigram de bezoeker van de grot met deze verwijzingen naar de *Aeneis* beïnvloedde in de manier waarop deze naar de beeldengroep van Polyphemus keek. Het is best mogelijk dat deze verwijzingen, indien deze werden herkend, de bezoeker aan het denken hebben gezet over hetgeen voor hun ogen werd uitgebeeld.

Een ander voorbeeld heeft betrekking op het woord *semiferi* (4) waarmee in het Faustinus-epigram Polyphemus wordt beschreven. In de *Aeneis* wordt met dit woord niet Polyphemus beschreven, maar een ander halfdier. Als Aeneas versterking voor de strijd tegen Turnus en zijn leger zoekt bij Euander, een Griek die vanuit Arcadië naar het Italiaanse schiereiland was gekomen en zich als eerste op de Palatijn-heuvel had gevestigd, waar uiteindelijk het paleis van de Romeinse keizers zou komen te staan, treft hij Euander en zijn bevolking aan terwijl ze een feest vieren ter ere van Hercules. Hercules had, zo vertelt Euander, de Palatijn-heuvel namelijk bevrijd van Cacus, halfmens (*semihominis* (*Aen.* 8.194)) en halfdier (*semiferi* (*Aen.* 8.267)). De vergelijking tussen Polyphemus en Cacus houdt hier niet op: beide halfdieren bewoonden een grot (*hic spelunca fuit vasto summota recessu* (*Aen.* 8.193)).⁹⁷ De *fl(a)mmas* (3) uit het Faustinus-epigram, waarmee de vlammen worden bedoeld die Odysseus en zijn metgezellen gebruiken om de punt van de staak van olijfhout te verwarmen om de Cycloop te verblinden, zouden kunnen verwijzen naar de vlammen die Cacus uitbraakt: *huic monstro Volcanus erat pater: illius*

⁹⁷ ‘Hier was een grot, teruggetrokken met een enorme holte’.

atros / ore vomens ignis magna se mole ferebat (Aen. 8.198-199).⁹⁸ Het braken zou weer kunnen verwijzen naar het braken van Polyphemos, die niet vuur, maar wijn en mensenvlees uitbraakt: *saniem eructans et frusta cruento / per somnum commixta mero* (Aen. 3.633).⁹⁹ Net als bij de Polyphemos-episode speelt het oog, *lumen* (3) in het Faustinus-epigram, ook in het verhaal van Cacus een belangrijke rol. Wanneer Hercules erachter komt dat Cacus een aantal van zijn runderen, die hij als buit had meegenomen van Geryon, de reus met drie lichamen, heeft gestolen en naar zijn grot heeft meegenomen, pakt hij zijn wapens en gaat naar hem toe: *tum primum nostri Cacum videre timentem / turbatumque oculis* (Aen. 8.222-223).¹⁰⁰ Uiteindelijk wurgt Hercules Cacus: *hic Cacus in tenebris incendia vana vomentem / corripit in nodum complexus, et angit inhaerens / elisos oculos et siccum sanguine guttur* (Aen. 8.259-261).¹⁰¹ Voor zijn dood spuwt Cacus uit woede vuur, hult daarmee de grot met rook en zorgt voor een blinde duisternis die doet denken aan de manier waarop Polyphemos, ook in een grot en in de aanwezigheid van vuur, wordt verblind: *ille autem, neque enim fuga iam super ulla pericli, / faucibus ingentem fumum (mirabile dictu) / evomit involvitque domum caligine caeca / prospectum eripiens oculis, glomeratque sub antro / fumiferam noctem commixtis igne tenebris* (Aen. 8.251-255).¹⁰² Interessant in deze verwijzing naar en vergelijking met Cacus, is dat er net als in het vorige voorbeeld via de *Aeneïd* naar Odysseus wordt verwezen en dat een vergelijking kan worden gemaakt tussen hem en Hercules, twee bekende Griekse helden die allebei verantwoordelijk zijn voor het onschadelijk maken van een halfdier op het Italiaanse schiereiland.

De beeldengroep van Polyphemos in Sperlonga baseert zich op twee verschillende tradities in de kunst en literatuur, waarin Polyphemos' verschillende karaktereigenschappen tot uitdrukking komen. Aan de ene kant wordt Polyphemos als een bucolische figuur, en daarmee van zijn liefelijke kant, afgebeeld, zoals in de elfde *Idylle* van Theocritus. Het beeld lijkt wat betreft de positie van zijn hoofd, benen en geslachtsdeel op de 'Barberini Faun', die net als de *Idyllen* van Theocritus uit de Hellenistische tijd dateert (zie afb. 13). Aan de andere kant wordt Polyphemos als een Gigant, en daarmee zijn monsterlijke kant, afgebeeld, zoals in Hesiodus' *Theogonie*. Het beeld lijkt op de Giganten van het Pergamonaltaar en in het bijzonder op de Romeinse kopie

⁹⁸ 'Vulcanus was de vader van dit monster: terwijl hij zijn zwarte vuren uit zijn bek braakte, bewoog hij zich met zijn grote massa voort'.

⁹⁹ 'Terwijl hij in zijn slaap bloed en brokken vermengd met bloed en wijn uitspuwde'.

¹⁰⁰ 'Toen voor het eerst zagen wij dat Cacus bang was en onrustig was in zijn ogen'.

¹⁰¹ 'Hier greep hij Cacus, die in de duisternis vergeefse vuren uitbraakte, vast, terwijl hij hem in een knoop in de armen nam, en terwijl hij zich aan hem vastklampte, wurgde hij hem totdat zijn ogen waren uitgedreven en zijn keel zonder bloed was'.

¹⁰² 'Maar hij, want er was geen andere uitvlucht voor het gevaar, spuwde uit zijn bek enorme rook (wonderbaarlijk om te zeggen) en hulde zijn huis in blinde duisternis, terwijl hij het zicht voor de ogen afnam, en onder de grot drong hij de rokende nacht samen, nadat de duisternis met vuur was gemengd'.

van de dode Gigant van de Kleine Attalidengroep, die allebei uit de tweede eeuw v.Chr. dateren (zie afb. 14). Mogelijk heeft de schrijver van het Faustinus-epigram de beeldengroepen in Sperlonga in het licht van deze voorgangers in steen bekeken en maakt het epigram in woorden niet alleen verwijzingen naar de slachtofferschap van de Cycloop, maar ook naar zijn daderschap.

Het woord *semiferi* (4) in het Faustinus-epigram zou ook nog naar iets anders kunnen verwijzen, en dus niet alleen, zoals Squire suggereert, naar Cacus. In de opsomming van degenen die Aeneas in zijn strijd tegen Turnus bijstaan, worden Aulestes en zijn schip als laatste genoemd: *it gravis Aulestes centenaque arbore fluctum / verberat adsurgens, spumant vada marmore verso. / hunc vehit immanis Triton et caerulea concha / exterrens freta, cui laterum tenuis hispida nanti / frons hominem praefert, in pristinum desinit alvus, / spumea semifero sub pectore murmurat unda* (*Aen.* 10.207-212).¹⁰³ Dit schip, die het uiterlijk van Triton, de zoon van Neptunus, heeft, zou kunnen verwijzen naar Polyphemus, die ook een zoon van de zee-god is, maar ook naar Scylla, die in het Faustinus-epigram twee regels verder (6) wordt genoemd en net als de echte Triton een menselijke vorm en een dierlijke vorm heeft: *prima hominis facies et pulchro pectore virgo / pubes tenus, postrema immani corpore pistris, / delphinum caudas utero commissa luporum* (*Aen.* 3.426-428).¹⁰⁴ Hierbij zou een vergelijking kunnen worden gemaakt tussen het Triton-schip en de beeldengroep van Scylla in Sperlonga, waar Scylla zich naast het schip van Odysseus bevond en in de dramatische compositie daarmee ‘verenigd’ lijkt te zijn. Deze ‘samensmelting’ van Scylla en Odysseus’ schip zou benadrukt kunnen worden door de roeiriem die Scylla in haar hand zou hebben kunnen gehad. Deze roeiriem is in Sperlonga gevonden, maar is niet bewaard gebleven. Naast deze overeenkomst is er ook een verschil: waar het ‘halfdier’ Triton de Trojanen in de *Aeneis* bijstaat, is het ‘halfdier’ Scylla een kwelling voor Odysseus en zijn metgezellen in Sperlonga.

Het Faustinus-epigram zorgt door zijn verwijzingen naar Vergilius’ dichtkunst, met name de *Aeneis*, ervoor dat de bezoeker van de grot de beeldengroepen door een Vergiliaanse lens bekijkt. Interessant hierbij is dat de woorden *miratus opus* (2) uit het Faustinus-epigram bijvoorbeeld zouden kunnen verwijzen naar de manier waarop Aeneas Carthago bewondert: *miratur molem Aeneas, magalia quondam, / miratur portas strepitumque et strata viarum* (*Aen.* 1.421-422).¹⁰⁵ De verwijzing naar Aeneas die als Trojaan, en dus als toekomstig Romein, de stad

¹⁰³ ‘De zware Aulestes gaat mee en slaat, terwijl hij zich uitstrekt, met zijn honderdvoudige roeiriemen het water, het water schuimt, nadat het oppervlakte wordt omgekeerd. De enorme Triton vervoert hem, terwijl hij met zijn blauwe schelp het zeewater opschrikt, tot aan zijn borst, die zwemt, toont de borstelige voorkant een man, zijn buik eindigt in een zeemonster, onder de borst van het halfdier bruist het schuimende water’.

¹⁰⁴ ‘Van boven heeft ze het uiterlijk van een mens en tot aan haar onderlijf is ze een vrouw met mooie borsten, van onder is ze een zeemonster met een enorm lichaam, staarten van een dolfin verbonden met een buik van wolven’.

¹⁰⁵ ‘Aeneas bewondert de kolossale gebouwen, eens hutten, bewondert de poorten, drukte en de geplaveide straten’.

bewondert die na zijn bezoek een van de grootste vijanden van de Romeinen wordt, is niet zo opmerkelijk, aangezien het naar mijn mening niet zozeer om de bewondering van de stad zelf gaat, maar eerder om de bewondering van de overwinning van de kunst over de natuur. Dat Aeneas op deze manier naar de stad kijkt, blijkt wel uit het volgende voorbeeld, waarin hij vol bewondering taferelen uit de Trojaanse oorlog op de metopen van de tempel van Juno bekijkt, waarop mogelijk twee scènes staan afgebeeld die ook in de beeldengroepen van Sperlonga zijn uitgebeeld: *dum, quae fortuna sit urbi, | artificumque manus inter se operumque laborem | miratur, videt Iliacas ex ordine pugnās | bellaque iam fama totum vulgata per orbem* (Aen. 1.454-457; zie ook Aen. 1.494-495).¹⁰⁶ Uit Carthago vertrokken en op het Italiaanse schiereiland aangekomen, bekijkt Aeneas op zijn weg naar het paleis van koning Euander op de Palatijn-heuvel bewonderend de omgeving: *miratur facilisque oculos fert omnia circum | Aeneas, capiturque locis et singula laetus | exquiratque auditque virum monumenta priorum* (Aen. 8.310-312).¹⁰⁷ De vier grote beeldengroepen in Sperlonga zouden onder deze *virum monumenta priorum* gerekend kunnen worden. Ook kijkt Aeneas vol bewondering naar de nieuwe wapenrusting die de god Vulcanus gemaakt heeft en zijn moeder Venus hem brengt: *miraturque interque manus et brachia versat | terribilem cristis galeam flammasque vomentem, | fatiferumque ensem, loricam ex aere rigentem, | sanguineam, ingentem* (Aen. 8.619-622;).¹⁰⁸ Vervolgens worden in een ekphrasis de taferelen op Aeneas' schild beschreven die eindigen met: *Talia per clipeum Volcani, dona parentis, | miratur rerumque ignarus imagine gaudet* (Aen. 8.729-730).¹⁰⁹ Interessant hierbij is dat Aeneas op zijn schild naar beeltenissen kijkt die in de toekomst plaatsvinden en nog moeten gebeuren, terwijl de bezoeker van de grot in Sperlonga naar beeltenissen kijkt die verwijzen naar gebeurtenissen uit het verre mythologische verleden.

Ten slotte zou het woord *vivas* (8) uit het Faustinus-epigram, waarmee de beeldengroepen in de grot worden aangeduid, kunnen verwijzen naar de woorden van Anchises aan Aeneas in de onderwereld: *excudent alii spirantia mollius aera | (credo equidem), vivos ducent de marmore vultus, | orabunt causas melius, caelique meatus | describent radio et surgentia sidera dicent: | tu regere imperio populos, Romane, memento | (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem,*

¹⁰⁶ 'Terwijl hij het lot van de stad bewondert, de handen van kunstenaars onderling en het werk van hun inspanning, ziet hij in volgorde de gevechten bij Troje, de oorlog, reeds door naam over de hele wereld algemeen bekend'.

¹⁰⁷ 'Aeneas bewondert en richt zijn beweeglijke ogen op alles in het rond, en wordt verleid door de omgeving en vraagt naar en verneemt verblijd een voor een de dingen die aan vroegere mannen herinneren'.

¹⁰⁸ 'en hij bewondert en draait in zijn handen en armen zijn helm, angstaanjagend door zijn helmboos en vlammen uitspuwend, zijn dodelijke zwaard, zijn harde, bronzen borstharnas, bloedrood en enorm'.

¹⁰⁹ 'Zodanige dingen bewondert hij op het schild van Vulcanus, geschenken van zijn moeder en verheugt zich, hoewel hij de gebeurtenissen niet weet, in hun beeld'.

/ parcere subiectis et debellare superbos.” (*Aen.* 6.847-853).¹¹⁰ Anchises maakt hier een algemeen onderscheid tussen de vaardigheden van de Grieken en de Romeinen, waarbij eerstgenoemden zich volgens hem voornamelijk bezighouden met het ‘vervaardigen van gezichten uit marmer’. Deze karaktering lijkt erg goed te passen bij de vier grote beeldengroepen uit Sperlonga, die getuige de inscriptie met de namen van de drie beeldhouwers uit Rhodos door Grieken gemaakt zijn en Grieken uitbeelden. Squire legt uit dat in het Faustinus-epigram zich een dubbele ekphrasis bevindt: ‘Not only does this epigrammatic epic perform a Virgilian ecphrasis of the sculptures at Sperlonga, then; at the same time, it stages an epigrammatic ecphrasis of Virgilian ecphrasis itself.’

Hoofdstuk 4: het Faustinus-epigram en het sculptuurprogramma

4.1 Sperlonga: een Vergiliaans sculptuurprogramma

Het sculptuurprogramma is, zoals in het tweede hoofdstuk besproken is, sinds de vondst van de sculptuurfragmenten op verschillende manieren geïnterpreteerd. De manier waarop het Faustinus-epigram nadruk op Vergilius en zijn dichtwerk legt, zorgt ervoor dat de vraag rijst of niet een ander literair werk dan bijvoorbeeld de *Odyssee* van Homerus of de *Metamorphoses* van Ovidius aan de basis van het sculptuurprogramma heeft gestaan. Weis beargumenteert dat het sculptuurprogramma niet Homerisch of Ovidiaans is, maar Vergiliaans. Ze volgt hierbij Peter Heinrich von Blanckenhagen en Roland Hampe, die het programma als eerste op deze manier

¹¹⁰ ‘Anderen (geloof ik zeker) zullen zachter het brons naar buiten voeren, uit marmer levende gestalten kunstvaardig vervaardigen, beter zaken bepleiten, met een stok de hemelbaan beschrijven en voorspellen wanneer de sterren rijzen: jij, Romein, denk eraan dat je met gezag regeert over volkeren (dat zullen jouw kunsten zijn), wetten met vrede oplegt, overwonnenen spaart en overmoedigen onderdrukt’.

hebben geïnterpreteerd.¹¹¹ Weis stelt dat de scènes van de Scylla-, Polyphemos- en Palladion-beeldengroepen (de identiteit van de Pasquino-beeldengroep komt later in dit hoofdstuk aanbod) twee keer worden besproken in de *Aeneïs*. Aeneas vertelt tijdens zijn bezoek aan koning Dido over de avonturen die hij tot nu toe op land en op zee heeft meegemaakt. De drie episoden worden echter niet door ‘hemzelf’ besproken, maar door drie andere spreker: Sinon (*Aen.* 2.162-84), Achaemenides (*Aen.* 3.618-38) en Helenus (*Aen.* 3.423-28). Diomedes vertelt over dezelfde drie episoden (*Aen.* 11.255-93). De verwijzingen in de *Aeneïs* naar de verhalen van Odysseus zorgen ervoor dat er een vergelijking kan worden getrokken tussen de Homerische held Odysseus en de Vergiliaanse held Aeneas, die door het Faustinus-epigram in combinatie met de beeldengroepen tot uitdrukking komt.¹¹²

Volgens Weis passen de beeldengroepen in de grot beter bij de manier waarop ze door Vergilius dan Homerus worden beschreven. Zo is ze van mening dat de Polyphemos-beeldengroep beter past bij de manier waarop de scene door Vergilius is beschreven, waarbij de samenwerking tussen Odysseus en zijn metgezellen in het beeld wordt benadrukt.¹¹³ Naar mijn mening is deze samenwerking net zo goed aanwezig in de *Odyssee* en volgt de beeldengroep, in tegenstelling tot Weis’ opvatting, nauwer de Homerische (*Od.* 9.371-387) dan de Vergiliaanse (*Aen.* 3.630-638) beschrijving. Een belangrijk argument hiervoor is de manier waarop in de *Odyssee* beschreven wordt hoe Odysseus en zijn metgezellen het oog van de Cycloop doorboren: οἱ μὲν μοχλὸν ἐλόντες ἐλάινον, ὄξυν ἐπ’ ἄκρω, | ὀφθαλμῷ ἐνέρεισαν· ἐγὼ δ’ ἐρύπερθεν | ἐρεισθεὶς δίνεον, (*Od.* 9.382-383).¹¹⁴ Mogelijk verwijst het woord ἐρύπερθεν naar de positie van Odysseus ten opzichte van de Cycloop en bevindt Odysseus zich dichtbij zijn oog, zoals in de beeldengroep van Sperlonga. Deze specifieke beschrijving van Odysseus’ positie ten opzichte van de Cycloop wordt juist niet vermeld in Vergilius’ passage. Verder meent Weis dat de figuur van de ‘wijnzak-drager’ in de compositie de aandacht trekt en de toeschouwer afleidt van Odysseus’ aanwezigheid. Aangezien Odysseus zo prominent aanwezig is bij Homerus (hij is immers de verteller van zijn eigen verhaal), is ze van mening dat de beeldengroep beter past bij de manier waarop Vergilius de scene beschrijft.¹¹⁵ Ook hier meen ik dat de beeldengroep juist beter de Homerische dan de Vergiliaanse beschrijving van het verhaal volgt. In de *Odyssee* speelt wijn een belangrijke rol en is het Odysseus die verschillende keren wijn aan Polyphemos aanreikt. Waar

¹¹¹ Squire (2009), 219.

¹¹² Weis (2000), 127 en 128.

¹¹³ Weis (2000), 128.

¹¹⁴ ‘Nadat ze (i.e. Odysseus’ metgezellen) de paal van olijfhout hadden genomen, scherp aan de punt, stootten ze het in zijn oog. En ik (i.e. Odysseus), nadat ik van boven had gedrukt, draaide de paal rond’.

¹¹⁵ Weis (2000), 155, voetnoot 112.

in de Vergiliaanse passage het verhaal wordt opgepakt vanaf het moment dat de Cycloop door de wijn in slaap is gevallen, gaat in de Homerische passage eerste een passage (*Od.* 9.345-363) vooraf waarin de wijn centraal staat. Juist deze figuur van de ‘wijnzak-drager’ in de beeldengroep in Sperlonga benadrukt Odysseus’ plan om Polyphemos met wijn in slaap te krijgen en zo uiteindelijk te ontsnappen aan de bloeddorstigheid van de Cycloop.

Niet alleen de Polyphemos-beeldengroep past volgens Weis beter bij Vergilius’ beschrijving, ook de beeldengroep van Scylla past beter bij zijn beschrijving (*Aen.* 3.426-428) dan die van Homerus (*Od.* 12.85-92). Waar Scylla in de Homerische passage zes koppen heeft, is Scylla in de Vergiliaanse passage tot aan de heupen een vrouw en bestaat daaronder uit wilde dieren, zoals in de beeldengroep van Sperlonga wordt uitgebeeld. In tegenstelling tot de manier waarop Scylla sinds de derde eeuw v.Chr. met drie hondenkoppen werd afgebeeld, wordt ze in Sperlonga met zes koppen afgebeeld om zo met het aantal slachtoffers dat in de Homerische passage vermeld staat, overeen te komen.¹¹⁶ Zowel bij Homerus als bij Vergilius woont Scylla in een grot, van waar ze haar slachtoffers uit het water grijpt. In Sperlonga bevindt Scylla zich ook in een grot, maar tegelijkertijd ook in het water, waaruit ze haar slachtoffers grijpt.

Weis beargumenteert dat de figuren van de Pasquino-beeldengroep niet Homerische karakters uitbeeldden, zoals Menelaos met Patroklos of Ajax met Achilles, maar karakters uit Vergilius’ *Aeneis* en identificeert deze op basis van de volgende passage als Aeneas en Lausus: *extremaque Lauso / Parcae fila legunt. validum namque exigit ense / per medium Aeneas iuvenem totumque recondit; / transiit et parmam mucro, levia arma minacis, / et tunicam molli mater quam neverat auro, / implevitque sinum sanguis; tum vita per auras / concessit maesta ad Manis corpusque reliquit. / (...) increpat ultro / cunctantis socios et terra sublevat ipsum / sanguine turpantem comptos de more capillos* (*Aen.* 10.814-32).¹¹⁷ Gezien de afwezigheid van Lausus in de Griekse en Romeinse kunst en zijn zeer kleine rol in het verhaal van de *Aeneis*, hetgeen Weis ook toegeeft, is deze identificatie volgens Squire ‘problematisch’.¹¹⁸ Bij de identificatie van Weis speelt de iconografie op de helm van de oudere, bebaarde figuur een belangrijke rol. Deze helm bestaat uit drie lagen: op de bovenkant zijn voorstellingen van Hercules in gevecht met een centaur te zien, op de oorbeschermers liggende leeuwen en op het vizier vogels met een

¹¹⁶ Weis (2000), 128.

¹¹⁷ ‘En de schikgodinnen spinnen de laatste levensdraden voor Lausus, want Aeneas drijft het zwaard krachtig door het midden van de jongen heen en steekt zijn wapen volledig in hem; en het zwaard ging door het schild heen, lichte wapens voor een dreigend iemand, en de tunica die zijn moeder met zacht goud had geweven, en bloed vulde zijn borst; toen ging het leven bedroefd naar de schimmen van de onderwereld en verliet zijn lichaam (...) Verder scheldt hij zijn achtergebleven bondgenoten uit en tilt hem op, hij die zijn gewoonlijke verzorgde haren met bloed had bezoedeld’.

¹¹⁸ Squire (2009), 214, voetnoot 30.

adelaarslichaam en slangenstaart. Weis beargumenteert dat de figuren op de drie lagen van de helm in verband kunnen worden gebracht met de beschermers van Aeneas: Hercules, Cybele en Jupiter.¹¹⁹ Andere geleerden hebben de helm op andere manieren geïnterpreteerd, zoals Schweitzer die de taferelen in verband heeft gebracht met Menelaus of Wünsche die ze associeerde met Ajax.¹²⁰ Squire merkt op dat Weis de identiteit van de figuren baseert op een uitvoerige analyse van de voorstellingen op de helm, maar even later bij de opmerkelijke positie van de voet van de jongere figuur stelt dat deze beeldengroep niet bedoeld was om van dichtbij te worden gezien.¹²¹ De nadruk die op deze linkervoet, die groter dan de rechtervoet is, wordt gelegd, is mijn inziens, een argument voor een identificatie van deze figuur met Achilles.

Een argument tegen Weis' identificatie van de figuren als Aeneas en Lausus is Stewart's opvatting over de sculpturen in Sperlonga. Stewart identificeert de vier grote beeldengroepen in Sperlonga met Odysseus, waarover hij het volgende zegt: 'Regarding the sculptures themselves, their arrangement and their relation to the landscape setting in which they were placed, (...) it is remarkable just how unrealistic to modern eyes the whole ensemble appears to be (...).' ¹²² Hij maakt hierbij een vergelijking tussen de grot en zijn sculpturen, en panelen uit Pompeii en elders die twee of drie episodes van dezelfde mythologische verhalen afbeelden vanuit een standpunt in eenzelfde landschap.¹²³

Deze techniek staat bekend onder de naam '*narratio continua*' en is onder andere gebruikt in twee muurschilderingen in de keizerlijke villa in Boscotrecase bij Pompeii. In beide panelen wordt een figuur twee keer afgebeeld binnen dezelfde compositie, waarbij in de rechterbovenhoek steeds een eerder of later moment uit de mythe wordt afgebeeld. Op een van deze panelen bevindt zich een deel van de mythe van Perseus en Andromeda (zie afb. 15). Centraal in de compositie staat de aan een rots vastgebonden Andromeda, die wordt geofferd aan het monster dat voor in de zee is afgebeeld. Perseus wordt aan weerszijden van de rots afgebeeld. Aan de linkerkant komt hij met het hoofd van Medusa aanvliegen om de prinses van het monster te redden. Aan de rechterkant begroet hij zijn nieuwe schoonvader Cepheus. Op het andere paneel bevindt zich een deel van de mythe van Polyphemus (zie afb. 16). Centraal in deze compositie zijn, net als op het vorige paneel, rotsen bij het water. Polyphemus wordt twee keer op

¹¹⁹ Weis (2009), 120 en 121.

¹²⁰ Zoals vermeld in Weis (2009), 120.

¹²¹ Squire (2009), 214, voetnoot 30.

¹²² Stewart (1977), 80.

¹²³ Stewart (1977), 80-81.

deze rotsen afgebeeld. Op de voorgrond zit hij als herder met een fluit en zoekt contact met de nimf Galatea in het water, op de achtergrond gooit hij een rotsblok op het schip van Odysseus.¹²⁴

In de twee muurschilderingen van Boscotrecase vormen rotsen en water de achtergrond voor beide composities. In Sperlonga vormde de grot en het water uit het waterbassin de ‘achtergrond’ voor de sculpturen. Er zijn echter ook verschillen, zowel in chronologie als in geografie. Waar de gebeurtenissen in de panelen zich binnen een kort tijdsbestek en in hetzelfde landschap afspelen, spelen de gebeurtenissen in de beeldengroepen van Sperlonga zich binnen een tijdsbestek van enkele jaren en in verschillende gebieden (Troje en Sicilië) af.¹²⁵ Een ander verschil is het feit dat de beeldengroepen in Sperlonga vanuit verschillende hoeken bekeken konden worden en niet, zoals de panelen, vanuit ‘één’ perspectief. Stewart stelt dat de beeldengroepen zodanig ontworpen waren dat ze vanuit één gezichtspunt het beste bekeken konden worden.¹²⁶ Hoewel de beeldengroepen inderdaad op bewust gekozen plaatsen in de grot waren geplaatst, die, zoals eerder besproken, overeenkwamen met de plaatsen waarin de mythe zich afspeelde en vanaf het triclinium het beste gezien konden worden, moet worden opgemerkt dat er enkele maatregelen in de grot waren getroffen om de bezoeker een beter uitzicht op het interieur van de grot te verschaffen. De binnenkant van de grot kon, in tegenstelling tot het triclinium, wel te voet worden betreden via een pad langs het Argo-schip, maar kon ook met een bootje worden betreden, waarbij de beeldengroepen ook vanuit het bootje bekeken konden worden. Rondom het waterbassin loopt een pad, waarlangs de beeldengroepen ook vanuit verschillende hoeken bezichtigd konden worden en voor en achter de Polyphemus-beeldengroep bevonden zich traptreden die de mogelijkheid gaven dit enorme beeld, dat zich van alle beeldengroepen het verst van het triclinium af bevond, tot in detail te bekijken. Verder waren op verschillende plekken in de grot, en buiten, vanaf het triclinium gezien, achter het Argo-schip, zitplaatsen uit de rotsen uitgehouwen, van waar de beelden ook nader en in alle rust bekeken konden worden.¹²⁷ De aanwezigheid van het Faustinus-epigram, waarvan de kleine letters met een grootte van ongeveer twee centimeter vanaf het triclinium waarschijnlijk nauwelijks goed leesbaar zijn geweest, en de ruimten achter in de grot tussen de twee nissen duiden erop dat de binnenkant van de grot met een zekere regelmaat werd bezocht. De grot met zijn beeldengroepen zou daarom als een soort ‘levend schilderij’ of ‘virtual reality’ kunnen worden beschouwd, waar de bezoeker letterlijk kon rondlopen en niet alleen vanaf het triclinium, maar ook vanuit

¹²⁴ Squire (2009), 337 en 339.

¹²⁵ Stewart (1977), 81.

¹²⁶ Stewart (1977), 81.

¹²⁷ Squire (2009), 220.

verschillende hoeken de sculpturen kon bekijken en interpreteren. Hoewel Beard en Henderson in het volgende citaat over muurschilderingen spreken, kan hetzelfde gezegd worden met betrekking tot de sculpturen in Sperlonga: 'Faced by a set of images in one room, or suite, viewers are always challenged to explore ways of reading them together – to devise links, to follow up contrasts, to see what makes (or not) a rewarding story.'¹²⁸ De grot van Sperlonga was hiervoor de geschikte plaats.

4.2 Odysseus en Achilles: een listige vriendschap

Geleerden zijn het niet eens over de vraag welke vier grote beeldengroepen uit het sculptuurprogramma in het Faustinus-epigram worden vermeld. Sommige geleerden zijn van mening dat drie van de vier grote beeldengroepen, namelijk de Palladion-, Polyphemus- en Scylla-groepen, in het epigram worden vermeld en dat de Pasquino-groep niet wordt vermeld. Zoals hierboven besproken, beargumenteert Weis dat de twee figuren van laatstgenoemde groep Aeneas en Lausus voorstellen. De afwezigheid van deze beeldengroep in het epigram zou volgens haar kunnen duiden op een 'delayed naming', zoals voorkomt in het epos en waarbij de lezer zoals in een enjambement in spanning wordt gehouden. Zo wordt Odysseus' naam in de *Odyssee* niet in de eerste versregels vermeld, maar pas in versregel 21, en die van Aeneas in de *Aeneïd* zelfs pas in versregel 92. De vermelding van de drie beeldengroepen met Odysseus in het epigram zou volgens haar misschien kunnen duiden op een omgekeerde rol, aangezien deze drie episoden indirect, maar de dood van Lausus direct door Vergilius wordt verteld. Weis ziet een duidelijke tweedeling in het sculptuurprogramma, waarbij de Griekse held Odysseus en de Romeinse held Aeneas de verschillen in Griekse en Romeinse waarden presenteren. Deze tweedeling komt volgens haar tot uitdrukking in de Palladion- en Pasquino-groepen, die recht tegenover elkaar stonden. Aan de linkerkant zou dan een uitbeelding van Aeneas hebben gestaan, in rouw om de dood van zijn vijand Lausus, aan de rechterkant een uitbeelding van Odysseus, die op het punt staat zijn metgezel Diomedes te doden.¹²⁹ Deze tweedeling zou goed passen bij Andreaes opvatting dat Tiberius in de grot de Claudische tak van zijn familie met die van de Julische zou hebben willen verbinden. Verschillende vondsten zouden hierop kunnen duiden. De Claudii brachten hun afkomst terug op Telegonus, de zoon van Odysseus en Circe, van wie een beeld met drie biggetjes waarschijnlijk in de grot heeft gestaan (zie afb. 17). De Julii brachten hun afkomst terug op Aeneas, de zoon van Anchises en Venus, van wie een marmeren reliëf in de grot heeft gestaan (zie afb. 18). Verder zouden het beeld van Ganymedes en een herme van

¹²⁸ Beard en Henderson (2001), 45.

¹²⁹ Weis (2000), 131.

Aeneas' zoon Ascanius ook naar de Julische tak verwijzen. Beide kanten van zijn familie, zowel Grieks als Trojaans, hebben uiteindelijk een rol gespeeld in het verwezenlijken van het Romeinse rijk, waarbij Odysseus verantwoordelijk was geweest voor de val van Troje en de vlucht van Aeneas, Aeneas voor het brengen van de Penaten naar het Italische schiereiland en het voortbrengen van een zoon, een voorvader van de tweeling Romulus en Remus, waarvan eerstgenoemde uiteindelijk de stad Rome zou stichten.¹³⁰

Weis meent dat de woorden *dolos Ithaci* (3) in het Faustinus-epigram verwijzen naar de Polyphemos- en Palladion-groepen. Ook andere geleerden, zoals Conticello, Courtney en Stewart, zijn van mening dat deze woorden naar deze groep verwijzen.¹³¹ Ook Squire vermeldt dat het Faustinus-epigram geen melding maakt van de Pasquino-groep. Naar mijn idee verwijzen de woorden *dolos Ithaci* in het epigram niet naar de Palladion-en Polyphemos-groep. De associatie met Odysseus' list om het oog van de Cycloop te doorboren kan weldegelijk gelegd worden, maar indien het epigram met de woorden *dolos Ithaci* naar de Polyphemos-groep zou verwijzen, zou dit betekenen dat deze groep in tegenstelling tot de andere groepen twee keer in het epigram wordt vermeld. In het resterende deel van dit hoofdstuk beargumenteer ik dat het Faustinus-epigram een uiterst belangrijke aanwijzing geeft voor het identificeren van de Pasquino-beeldengroep en dat de woorden *dolos Ithaci* naar de Pasquino- en Palladion-groepen verwijzen, waardoor het epigram een duidelijke, chronologische opbouw vertoont in het benoemen van de vier grote beeldengroepen. Belangrijk hierbij is Faustinus Felix, de auteur van het epigram over wie nauwelijks iets met zekerheid te zeggen is. Zijn naam en de vermelding van *dominis* (10) in de laatste versregel van het epigram duiden er hoogstwaarschijnlijk op dat hij een Romeinse vrijgelatene was.¹³² Tussen de vervaardiging van de vier beeldengroepen in Sperlonga en zijn eigen tijd bevonden zich verder ongeveer drie eeuwen. Green zegt: '(...) there is no proof whatsoever that he had any certain knowledge of what the grotto's original artistic creators had in mind.'¹³³ De vraag rijst in hoeverre Faustinus Felix in staat was om de beeldengroepen in de grot van Sperlonga te 'lezen'. Zowel de antieke toeschouwer uit de eerste als uit de vierde eeuw moet een zeer grote kennis van kunst en mythologische verhalen hebben gehad en de beeldengroepen bevonden zich in de drie eeuwen ertussen in dezelfde oorspronkelijke context en staat, waarbij wel moet worden opgemerkt dat de grot steeds rijker werd gedecoreerd. Het moet voor Faustinus Felix daarom 'gemakkelijk' zijn geweest om de beeldengroepen

¹³⁰ Zoals vermeld in Weis (2000), 126.

¹³¹ Zoals vermeld in Weis (2000), 157, voetnoot 127.

¹³² Squire (2009), 203, voetnoot 5.

¹³³ Green (2000), 181.

op de juiste manier te identificeren, zoals naar mijn mening ook blijkt uit zijn epigram, waarin de vier grote beeldengroepen, en dus ook de Pasquino-beeldengroep, worden vermeld.

Een belangrijk argument is de *Metamorphosen* van Ovidius. Aan het begin van zijn dertiende boek verhaalt Ovidius de woordenstrijd tussen Ajax en Odysseus (13.1-383). De situatie is als volgt: Achilles is met de hulp van de god Apollo dodelijk getroffen in zijn hiel en de vraag rijst wie zijn wapenrusting mag hebben. Twee helden nemen het tegen elkaar op in een beslissende woordenstrijd en proberen een samengestelde jury te overtuigen. Ajax presenteert als eerste zijn betoog en schetst zijn tegenstander als een ‘listige’ man af. Hij beticht hem van leugentaal (*fictis ... verbis* (9)); hij vergelijkt Odysseus met zijn vader Sisyphus, die wegens zijn leugenachtigheid en bedrog jegens de goden werd gestraft in de Tartarus (*sanguine cretus Sisyphio furtisque et fraude simillimus illi* (31-32)); hij verwijst naar het feit dat hijzelf meteen en als eerste naar de wapens had gegrepen om te gaan op expeditie naar Troje en niet als Odysseus een ‘index’ nodig had; Palamedes had namelijk als ‘index’ de schijnwaan van Odysseus weten te ontmaskeren en ervoor gezorgd dat hij wel meeging naar Troje (*nulloque sub indice* (34); *furere ... ficto* (35-36); *commenta* (38); *furor* (43); *furoris* (58)); hij vertelt dat, aangezien Palamedes hem ontmaskerd had, Odysseus een aanklacht tegen hem had verzonnen (*fictumque ... crimen* (59-60)); ten slotte verwijt hij hem dat Odysseus zijn vijanden misleidt (*furtisque ... decipit* (104)). Ajax’ betoog geeft een duidelijke karakterschets van Odysseus, die volgens hem bekend staat om zijn listen, die hij van zijn vader heeft geërfd en te allen tijde gebruikt. De andere beeldengroep waarnaar de woorden *dolos Ithaci* naar mijn mening verwijst, wordt ook door Ajax genoemd. Tegen het einde van zijn betoog verwijst hij naar de nachtelijke expeditie van Odysseus en Diomedes, die erin slaagden het Palladion-beeld uit de burcht van Troje te stelen (*rapta cum Pallade* (99); *luce nihil gestum, nihil est Diomede remoto* (100)).

Na het betoog van Ajax is het aan Odysseus de beurt om te bepleiten waarom de wapenrusting van Achilles juist aan hem toebehoort. In zijn betoog vertelt hij dat Thetis haar zoon Achilles in vrouwenkleding had vermomd, toen ze had vernomen dat hij in de oorlog bij Troje zou sterven. Tussen de vrouwenkleding had Odysseus wapens neergelegd, waarmee hij de identiteit van Achilles wist te ontmaskeren. Odysseus vertelt hoe hij Achilles heeft overgehaald om aan de expeditie naar Troje deel te nemen, hetgeen doet denken aan het zojuist door Ajax aangehaalde verhaal van zijn eigen ontmaskering. De held claimt vervolgens dat alle daden die Achilles sindsdien heeft verricht aan hemzelf toebehoren (*ergo opera illius mea sunt* (171)). In ruil voor de wapenrusting waarmee hij Achilles ooit heeft kunnen overhalen aan de Griekse expeditie tegen Troje deel te nemen, wil hij de wapens van de gestorven held hebben (*illis haec armis, quibus inventus Achilles, arma peto* (179-180)). Odysseus’ betoog maakt duidelijk dat

listen aan het begin van de deelname aan de Trojaanse oorlog van beide helden liggen. Achilles was als vrouw vermomd om aan een vroegtijdige dood te ontsnappen, Odysseus wist deze list met een eigen list te ontmaskeren.

Met betrekking tot het ontmaskeringsverhaal van Achilles door Odysseus is het volgende testimonium van Suetonius over Tiberius interessant: *Maxime tamen curavit notitiam historiae fabularis usque ad ineptias atque derisum; nam et grammaticos, quod genus hominum praecipue, ut diximus, appetebat, eius modi fere quaestionibus experiebatur: 'Quae mater Hecubae, quod Achilli nomen inter virgines fuisset, quid Sirenes cantare sint solitae (Tib. 70).*¹³⁴ Suetonius vermeldt dus dat Tiberius een grote liefhebber van mythologie was en de gewoonte had om aan grammatici vragen met een mythologische inhoud te stellen. De tweede vraag die Suetonius in zijn testimonium vermeldt, heeft specifiek betrekking op Achilles' ontmaskeringsverhaal en legt een verband tussen Tiberius, Odysseus en Achilles, en de Pasquino-groep. Stewart merkt op dat de vragen alle drie in verband kunnen worden gebracht met Odysseus: Odysseus maakt Hecuba tot zijn slavin, Odysseus ontmaskerde Achilles in vrouwenkleding onder de vrouwen en Odysseus hoorde het gezang van de Sirenen.¹³⁵

Indien de woordenstrijd, zoals beschreven door Ovidius, wordt vergeleken met de manier waarop de Pasquino-groep is vormgegeven, rijst een probleem over de manier waarop de jongere figuur wordt uitgebeeld. In zijn betoog vertelt Odysseus dat hij eigenhandig het lichaam van Achilles van het slagveld heeft gehaald. Hierbij vermeldt hij dat hij het lichaam tegelijkertijd met de wapens wegdroeg (*his umeris, his inquam, umeris ego corpus Achillis et simul arma tuli, quae nunc quoque ferre laboro* (284-285)). De jongere figuur van de Pasquino-beeldengroep is echter naakt en draagt geen wapenrusting. Verder wordt hij niet door de oudere, bebaarde figuur op zijn schouders gedragen, maar het moment voor het wegdragen wordt in de beeldengroep afgebeeld. De Pasquino-groep in Sperlonga hoeft echter niet op Ovidius' beschrijving van het verhaal te berusten en het zou heel goed kunnen dat het weglaten van de wapens verwijst naar de toekomstige wapenstrijd tussen Ajax en Odysseus, waarbij laatstgenoemde als winnaar naast de vorige eigenaar van de wapens wordt uitgebeeld.

De woorden *dolos Ithaci* zouden kunnen verwijzen naar de verschillende onderdelen uit het verhaal van Achilles en Odysseus. Allereerst aan de ontmaskeringsverhalen van beide helden, die de aanleiding voor hun deelname aan de Trojaanse oorlog vormden; ten tweede aan de

¹³⁴ 'Toch koesterde hij het meest een kennis van mythologie, dat hij tot dwaasheid en bespottung bracht; want zelfs de grammatici, een klasse van mannen waarin hij, zoals ik heb gezegd, in het bijzonder was geïnteresseerd, stelde hij op de proef met vragen van ongeveer deze soort: 'Wie was de moeder van Hecuba? Wat was de naam van Achilles onder de meisjes? Wat waren de Sirenen gewoon te zingen?''

¹³⁵ Stewart (1977), 85.

dood van Achilles, waarvoor Odysseus indirect verantwoordelijk was; en ten slotte aan de woordenstrijd tussen Ajax en Odysseus, waar Odysseus als winnaar uit de strijd gekomen komt en de wapenrusting van Achilles krijgt toebedeeld. Op deze manier worden alle vier grote beeldengroepen uit het sculptuurprogramma in het Faustinus-epigram vermeld met een duidelijke, chronologische opbouw. Allereest verwijzen de woorden *dolos Ithaci* naar de Pasquino-en Palladion-beeldengroepen, die twee episoden uit de Trojaanse oorlog uitbeelden. Vervolgens verwijst het Faustinus-epigram naar de terugreis van Odysseus na de Trojaanse oorlog en wel naar de Polyphemus- en Scylla-beeldengroepen (*fl(a)mmas et lumen ademtum / semiferi somno pariter vinoque gravati* (3-4); *saevitiam Scyllae frac[tamq(ue) in g]u[rg]ite pupp(im)* (6)).

Conclusie

In de conclusie wordt een antwoord gegeven op de onderzoeksvraag van mijn scriptie: ‘Wat is de relatie tussen het epigram van Faustinus Felix en het sculptuurprogramma van de grot van Sperlonga?’

Sinds de opgravingen en reconstructie van de duizenden sculptuurfragmenten hebben vier grote beeldengroepen het wetenschappelijke debat gedomineerd. De identiteit van drie groepen heeft geen problemen opgeleverd, maar de identiteit van de Pasquino-groep houdt geleerden tot op de dag van vandaag bezig en er bestaat dan ook nog altijd geen consensus over de vraag wie de figuren van deze groep moeten voorstellen. Verder is ook niet duidelijk op welke manier het

sculptuurprogramma van de grot moet worden geïnterpreteerd en op welk literair werk het al dan niet is gebaseerd.

De dominante positie van de vier beeldengroepen heeft ervoor gezorgd dat weinig aandacht naar de ‘kleinere’ vondsten in de grot is uitgegaan, zoals het epigram van Faustinus Felix, dat uit de vierde eeuw n.Chr. dateert. Dit epigram is een ekphrasis en beschrijft de beeldengroepen uit de grot. Het reflecteert aan de hand van verwijzingen naar Vergilius en zijn dichtwerk op de sculpturen. De nadruk op deze ‘goddelijke dichter’ betekent echter niet dat het epigram het epigram als ‘Vergiliaans’ identificeert. Tijdens zijn leven was Vergilius al een veel gelezen auteur en zijn werk genoot in de eeuwen na zijn dood grote bekendheid en was met name in de vierde eeuw zeer populair. In de *Aeneïd*, waarnaar het epigram in zijn woord- en taalgebruik verwijst, kan een vergelijking tussen Aeneas en Odysseus worden gemaakt, en in het Faustinus-epigram zijn precies die woorden gebruikt die Vergilius ook heeft gebruikt om deze vergelijking duidelijk te maken. Hoewel deze verwijzingen in het epigram dus uit het werk van Vergilius komen, leggen ze toch een verbinding met Odysseus en de beeldengroepen in de grot, waarin hij centraal stond.

Het Faustinus-epigram legt naast deze ekphrasis een grote nadruk op de ‘wedijver tussen kunst en natuur’ en stelt dat in de grot sprake is van een omgekeerde ekphrasis, waarin de natuur de kunst overtreft, en de kunst de dichtkunst. Deze wedijver was een zeer geliefd onderwerp in de literatuur en vond uitdrukking in verschillende kunstvormen, zoals de schilder- en beeldhouwkunst. Het epigram levert aan de hand van Vergilius’ woord- en taalgebruik kritiek op de dichtkunst van Vergilius en stelt dat hij, indien hij uit de dood zou kunnen worden teruggebracht, de beeldengroepen in de grot niet zo levendig zou kunnen beschrijven als de beeldhouwers in steen hebben vervaardigd. Ekphraseis stonden in hoog aanzien. De dichter was namelijk in staat om zonder het kunstvoorwerp zelf, maar alleen met woorden het desbetreffende voorwerp ‘tot leven te wekken’ en zo met de natuur zelf te wedijveren. Waar de dichtkunst normaliter boven andere kunstvormen stond, stelt het epigram van Faustinus, ironisch genoeg in een ‘Vergiliaanse ekphrasis’, dat de beeldengroepen boven de dichtkunst, en in dit geval van Vergilius, uitsteken. In de grot van Spelunca wordt het woord ‘verslagen’ door het beeld. Het epigram roept de beeldengroepen tot winnaars uit.

Gezien de grote kennis die een antieke toeschouwer moet hebben gehad van kunst en mythologische verhalen en het feit dat de grot en zijn beeldengroepen zich in hun oorspronkelijke context en staat hebben bevonden, kan het niet anders dat Faustinus Felix de vier grote beeldengroepen ‘op de juiste manier’ heeft geïnterpreteerd en deze in het epigram heeft vermeld. De antieke toeschouwer had het Faustinus-epigram niet ‘nodig’ om de beeldengroepen

te identificeren. De grot van Sperlonga functioneerde als dineerplaats, waar tijdens het dineren geleerde gesprekken over allerlei onderwerpen, zoals mythologie, plaatsvonden en waar het de bedoeling was de beeldengroepen in de grot te bespreken. Niet de antieke, maar juist de moderne toeschouwer heeft het Faustinus-epigram ‘nodig’ om de identiteit van de Pasquino-beeldengroep als een uitbeelding van Odysseus met het lichaam van Achilles te identificeren. Het epigram van Faustinus Felix moet mijns inziens niet meer tot de ‘kleinere’, maar juist tot de belangrijkste vondsten van de grot van Sperlonga worden gerekend.

Sander Postema

Geleen, mei 2020.

Bibliografie

Voor de primaire Griekse en Latijnse literatuur heb ik voornamelijk gebruikgemaakt van de Loeb-edities.

Secundaire literatuur:

Beard, M., en J. Henderson (2001) *Classical Art: From Greece to Rome*. Oxford.

Carey, S. (2002) ‘A Tradition of Adventures in the Imperial Grotto’, *Greece & Rome* 49: 44-61.

Chinn, C. (2005) ‘Statius Silv. 4.6 and the Epigrammatic Origins of Ekphrasis’, *The Classical Journal* 100: 247-263.

- Darwall-Smith (1994) 'Albanum and The Villas of Domitian', *Pallas* 40: 145-165.
- Elsner, J. (1998) *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire AD 100-450*. Oxford.
- Green, P (2000) 'Pergamon and Sperlonga. A historian's Reactions', in de Grummond and Ridgway 2000, pp. 166-190.
- Marzano, A. (2007) *Roman Villas in Central Italy: A Social and Economic History*. Leiden en Boston.
- Newby, Z. (2012) 'The Aesthetics of Violence: Myth and Danger in Roman Domestic Landscapes', *Classical Antiquity* 31: 349-389.
- Säflund, G. (1972) *The Polyphemus and Scylla Groups at Sperlonga*. Acta Universitatis Stockholmiensis: Stockholm Studies in Classical Archaeology 9. Stockholm.
- Squire, M.J. (2003) 'Giant questions: Dining with Polyphemus at Sperlonga and Baiae', *Apollo* 497: 29-37.
- Squire, M.J. (2009) *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*. Cambridge.
- Stewart, A. (1977) 'To entertain an emperor: Laokoon and Tiberius at the dinner table', *JRS* 67: 76-90.
- Tarrant, R (2019) 'Aspects of Virgil's Reception in Antiquity', in Martindale and Mac Góráin (2019) *The Cambridge companion to Virgil*, pp. 43-62.
- Weis, A. (1998) 'The Pasquino group and Sperlonga: Menelaos and Patroclus or Aeneas and Lausus (*Aen.* 10.791-832)', in K. J. Hartswick and M. C. Sturgeon (eds.), *Stephanos: Studies in Honour of Brunilde Sismondo Ridgway*, pp. 255-86. Philadelphia, PA.
- Weis, A. (2000) 'Odysseus at Sperlonga: Hellenistic hero or Roman heroic foil?', in de Grummond and Ridgway 2000, pp. 78-165.

Appendix

Afb. 1 De grot van Tiberius vandaag de dag; buiten de grot lag het triclinium.

Afb. 2 De reconstructie van de Scylla-beeldengroep met op de voorgrond Scylla's hand.

Afb. 3 De Scylla-beeldengroep met de schrijdende figuur van Odysseus op het dek van het schip, zoals gereconstrueerd door Andreae en Conticello.

Afb. 4 De ontmoeting tussen Scylla en Odysseus en zijn metgezellen op een mozaïek, gevonden in Iguvium. Datering uit de late Republiek.

Afb. 5 De reconstructie van de beeldengroep van Odysseus en zijn metgezellen, op het punt het oog van de Cycloop Polyphemos te doorboren.

Afb. 6 Odysseus en zijn metgezellen met Polyphemos op een Romeinse reliëfsarcofaag uit Catania.

Afb. 7 Het hoofd van Diomedes en het Palladion-beeld dat door Diomedes' hand wordt vastgehouden.

Afb. 8 Het lichaam van Odysseus zonder hoofd.

Afb. 9 Diomedes met het Palladion-beeld en Odysseus op een reliëfsarcofaag uit Megiste.

Afb. 10 De helm en het hoofd van de oudere, bebaarde figuur en de benen van de jongere, naakte figuur.

Afb. 11 Een reconstructie van de grot van Sperlonga met aan de linkerkant de uit de rots uitgehouwen voorsteven van het Argo-schip.

Afb. 12 Ganymedes wordt door Jupiter in de gedaante van een adelaar naar de Olympus meegenomen.

Afb. 13 De 'Barberini-Faun'.

Afb. 14 De dode Gigant van de Kleine Attalidengroep.

Afb. 15 Perseus en Andromeda op een muurschildering uit een villa uit Boscotrecase.

Afb. 16 Polyphemus met Galatea en Odysseus' schip op een muurschildering uit een villa uit Boscotrecase.

Afb. 17 Vermoedelijk een beeld van Circe met drie biggetjes.

Afb. 18 Een marmeren reliëf met Venus Genetrix en Cupido.