

De Basilica Pythagorica: een nieuwe interpretatie

door

H. VAN KASTEEL*

In 1917 werd bij de Porta Maggiore te Rome een belangrijke archeologische ontdekking gedaan. Men trof onder de spoorlijn Rome-Napels een schitterend gedecoreerd hypogaeum aan. Een lange, zacht glooiende gang, nu ontoegankelijk, voerde van de begane grond naar een klein atrium, dat op zijn beurt toegang verleent tot een grote zaal van ongeveer 12 bij 7 meter. Twee rijen van drie dikke zuilen scheiden de ruimte af in een middenschip en twee zijschepen. Een absis met een straal van anderhalve meter bekroont het middenschip.

De aandacht van de bezoeker van de ondergrondse basilica wordt vooral getrokken door de stucdecoratie. De muren en de plafonds van het atrium en van de grote zaal zijn grotendeels bedekt met onderling door rechthoekige kaders gescheiden scènes van artistiek hoogstaande kwaliteit. Op het eerste gezicht zijn ze overwegend door de Griekse mythologie geïnspireerd. De archeologen herkenden Ganymedes, Marsyas, Jason en Medea, Orpheus en Eurydice, Heracles, Chiron, Ariadne, Iphigenia ... De gelijkenissen met de schilderijen uit de Oudheid zijn vaak treffend.

De belangrijkste vragen die het bouwwerk in het leven heeft groepen en die steeds weer ter sprake komen in de talrijke artikelen en andere publicaties¹, zijn: welk is het verband tussen de zo symmetrisch gerangschikte en toch ogenschijnlijk zo uiteenlopende scènes? Wie had het hypogaeum laten bouwen en decoreren, en met welke bedoeling? De beantwoording van deze vragen werd bemoeilijkt door de vele originele details die de scènes kenmerken en de interpretatie ervan dikwijls bemoeilijken.

* De vorsingen waaruit dit artikel voortvloeit werden geheel in samenwerking met Louis Quarles van Ufford uitgevoerd.

1. Een uitvoerige bibliografie vindt men bij J. CARCOPINO, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*, Parijs, 1927, p. 388 ss. Zij is overgenomen en aangevuld door F.L. BASTET, *De datum van het grote hypogaeum bij de Porta Maggiore*, Leiden, 1958, p. 126 ss., en F.L. BASTET, *Quelques remarques relatives à l'hypogée de la Porte Majeure*, in: BABesch, 14, 1970, p. 148ss. Fotografische reproducties van de decoratie treft men, behalve in de genoemde studie van Carcopino, vooral aan bij G. BENDINELLI, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma*, in: MALinc, 31, Milaan, 1927, p. 601ss.



Fig. 1

De meest coherente theorie is nog steeds die van Carcopino. In zijn grote werk *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure*² legt de geleerde verbanden tussen de wijze waarop de mythologische scènes zijn voorgesteld en de interpretatie die de Pythagoreeërs aan de mythen gaven. Mede op basis van wat bekend is over leefwijze en organisatie van de Pythagoreeërs, komt hij tot het besluit dat de basiliek de geheime tempel van een pythagorische sekte was.

In dit artikel stellen we, aan de hand van enkele voorbeelden, een nieuwe interpretatie van de scènes voor. We zullen ook ingaan op de kwestie van de datering van het hypogaeum.

Aeneas en de Sibylle

Bekijken we de scène ten noordwesten van het centrale stuc op het plafond van het middenschip (fig. 1). Een man en een vrouw houden elkaar bij de rechter benedenarm vast. De vrouw, links, loopt naar voren, terwijl ze met haar linkerhand haar kleed vasthoudt en er, in een zedig gebaar, de borst mee bedekt. Een sluier zweeft voor haar gelaat en achter haar rug. Heur haren, oorspronkelijk in een knot samengebonden, fladderen in haar nek. De man is gekleed als een Phrygiër (omwonden kuiten, kleed, mantel, Phrygische muts). In de linkerhand houdt hij een gebogen twijg, waarvan de bladeren nog op oudere foto's te zien zijn³. Strong herkende er een wilgetwijg in⁴. De man houdt de pas in en draait zich om in de richting van zijn gezellin. De scène is een klein chef-d'oeuvre: contrast in houdingen en bewegingen, evenwicht en harmonie. Elk detail heeft zijn betekenis. Dit mag onderstreept worden.

De interpretatie van het tafereel lijkt voor de hand te liggen. Volgens de meeste geleerden gaat het om Orpheus die zich omdraait naar zijn Eurydice op het moment dat hij haar meevoert uit de onderwereld. Deze uitleg rechtvaardigt de door de kunstenaar met nadruk uitgebeelde, omdraaiende beweging van de man, alsook de Phrygische muts waarmee Orpheus traditioneel bedekt is.

Carcopino⁵ verzet zich tegen deze interpretatie met het argument dat de dichters expliciet zijn over de ongrijpbaarheid van de schaduw van de overleden Eurydice. Ook wijst hij erop dat Orpheus altijd een lier, niet een twijg draagt. Hij stelt voor de personages als Paris en Helena te identificeren: de Phrygische herder voert zijn nieuwe bruid

2. J. CARCOPINO, *o.c.*

3. Cf. b.v. J. CARCOPINO, *o.c.*, p. 331 voor de beschrijving, en p. 332 voor de foto.

4. E. STRONG en N. JOLLIFFE, *The stuccoes of the Underground Basilica near the Porta Maggiore*, in: JHS, 44, I, Londen, 1924, p. 80, met noot 45.

5. J. CARCOPINO, *o.c.*, p. 331ss.

naar Troje. Wel geeft Carcopino toe dat Paris niet de gebruikelijke *pedum* of herdersstaf draagt.

Hoewel beide interpretaties zich op parallellen uit de beeldende kunst kunnen beroepen⁶, bestaat er een derde, nog nooit voorgestelde verklaring van de scène, die de aanwezigheid van de gebogen en bebladerde twijg rechtvaardigt. Deze beantwoordt precies aan de beschrijving van de beroemde gouden twijg in de *Aeneïd*:

aeureus et foliis et lento vimine ramus (VI, 137)

een gouden twijg met bladeren en buigzame tak

Bovendien betekent *vimen* ook *wilgehout*, wat Strongs interpretatie kracht bijzet. Met deze twijg en in gezelschap van de Sibylle bezoekt Aeneas de onderwereld. Het cruciale moment van deze reis is de aankomst bij de tweesprong:

Respicit Aeneas subito et sub rupe sinistra

moenia lata videt ...

Constitit Aeneas strepituque exterritus hausit (VI, 548-549, 559)

Plotseling kijkt Aeneas achterom en, onder een rots links, ziet hij brede muren ... Aeneas is blijven staan en heeft verschrikt naar het lawaai geluisterd.

De Sibylle leidt tenslotte zijn aandacht van de Tartarus af:

Sed iam age, carpe viam et susceptum perfice munus;

acceleremus, ait. Cyclopum educta caminis

moenia conspicio atque adverso fornice portas,

haec ubi nos praecepta iubent deponere dona. (VI, 629-632)

Maar vooruit nu, neem de weg en volbreng wat je met het geschenk ondernomen hebt. Laten we opschieten. Ik zie de muren ontsproten uit de ovens der Cyclopen en de poorten met de tegenoverstaande boog, waar men ons gelast het voorgeschreven geschenk neer te leggen.

Het stucwerk laat precies zien wat de verzen zeggen. De man is blijven staan (*constitit*) en kijkt achterom (*respicit*), naar links (*sinistra*). Hij draagt (*susceptum*) een twijg, het geschenk (*munus, dona*) dat Aeneas even later zal neerleggen (*deponere*). Hij is als Phrygiër (Trojaan) gekleed zoals het Aeneas past. De vrouw kijkt voor zich uit (*conspicio*) en lijkt haar weg te vervolgen (*acceleremus*). Ze houdt ingetogen haar kleed tegen de borst, zoals we dat van de *casta virgo*⁷, de zedige maagd die de Sibylle is, mogen verwachten.

6. Cf. S. REINACH, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, Parijs, 1922, p. 195ss. voor Orpheus, en p. 165, 5, voor Paris en Helena.

7. Cf. Vergilius, *Aen.*, V, 735; VI, 45, 104, 318 en 560.

De sluier voor haar gelaat benadrukt niet alleen deze zedigheid, maar drukt ook haar gesluierde taal uit⁸. Heur haartooi herinnert aan de gevolgen van Apollo's inspiratie:

Non comptae mansere comae ... (VI, 48)

Heur baren zijn niet samengevoegd gebleven.

Tenslotte begeleidt de vrouw de man, zoals de Sibylle Aeneas: zij wordt immers diens *comes* (VI, 538), (*reis*)*gezellin*, *begeleidster* genoemd. De term hangt samen met het werkwoord *coire*, *samengaan*, *samenkomen*, dat vaak op een hechte, intieme band wijst, zoals een *dextrarum iunctio*, *verbinding der rechterhanden*, al dan niet in de context van het huwelijk gesitueerd⁹. Ook door de houding der rechterarmen wordt derhalve de vrouw als *gezellin* van de man voorgesteld.

Onze nieuwe interpretatie heeft, op de twee andere, het voordeel te kunnen steunen op een precieze tekst. Toch is het uitgesloten dat de kunstenaar er niet op de hoogte van was, hoe men traditioneel Orpheus en Paris afbeeldde. De gelijkenis is opzet. Bendinelli sprak reeds over *contaminatie van het Orpheus-type en het Paris-type*¹⁰.

Vergilius zelf heeft de associatie tussen Aeneas en Orpheus gemaakt. We vinden bij hem de zelfde terminologie, wanneer hij Orpheus beschrijft die blijft staan (*restitit*) en achterom kijkt (*respexit*)¹¹, en Aeneas beroept zich op Orpheus als op een voorganger¹². Strong verwijst bovendien naar een passage bij Pausanias, waarin sprake is van een schilderij van Polygnotus, voorstellende Orpheus die een wilgetak aanraakt. Ze citeert daarbij de geleerden volgens wie Orpheus een wilgetak in de onderwereld droeg: Vergilius zou die versie van de mythe in Aeneas' hellevaart hebben geïmiteerd¹³.

Evenzo vergelijkt Vergilius Aeneas verscheidene malen, wanneer laatstgenoemde aan een vrouw wordt gekoppeld, met Paris¹⁴. De artiest van het stucwerk is erin geslaagd die verwarrende vergelijking ook aan de archeologen op te dringen.

Zo de kunstenaar dus opzettelijk Aeneas met Orpheus en Paris samentsmelt, dan liggen de kiemen van deze fusie toch in Vergilius' oeuvre.

8. Cf. Vergilius, *Aen.*, VI, 98-100, en Servius, *Comm. in Verg. Aen.*, VI, 89.

9. Cf. b.v. Vergilius, *Aen.*, XI, 292: *coeant in foedera dextrae*.

10. G. BENDINELLI, *o.c.*, p. 689: *contaminazione del tipo di Orfeo con quello di Paride*.

11. Vergilius, *Georg.*, IV, 490-491. Vgl. *Culex*, 269.

12. Cf. Vergilius, *Aen.*, VI, 119-120.

13. Cf. E. Strong en N. JOLLIFFE, *o.c.*, p. 81, noot 45.

14. Cf. Vergilius, *Aen.*, IV, 215-217; VII, 321 en 363-364.



Fig. 2

Aeneas en Dido

Op de scène ten noordoosten van het centrale stuc in het middenschip, parallel met de voorgaande scène, zien we eveneens twee personen (fig. 2). Links heeft een naakte man zijn voet op een kubus geplaatst. Met de wijsvinger van zijn rechterhand onderstreept hij het betoog dat hij houdt. Tegenover hem zit, op een bank, een vrouw in een dromerige, peinzende houding. Haar rechter elleboog steunt op de leuning, in de schoot van haar linkerarm draagt ze een beeldje. Haar schone borsten zijn ontbloot. Een eigenaardig, trapvormig kader, waaraan slingers en halfronde schilden hangen, volgt de contouren der beide personages en lijkt ze van elkaar te scheiden.

We staan niet stil bij de voorgestelde interpretaties van dit sterk omstreden stuc. De nieuwe interpretatie, die wij hier voorstellen, ligt dermate voor de hand, dat het moeilijk te begrijpen is dat niemand haar ooit eerder heeft geopperd. De schone vrouw is niemand minder dan de *zeer schone Dido, pulcherrima Dido* uit de *Aeneïd*¹⁵. De scène beeldt één van de meest gelezen en ook meest in de antieke kunst geïllustreerde passages van Vergilius' heldendicht uit¹⁶. Na de hele nacht aan Aeneas' lippen te hebben gehangen, brengt Dido dagdromend en smeulend van liefde de tijd door:

*nunc eadem labente die convivia quaerit,
Iliacosque iterum demens audire labores
exposcit pendetque iterum narrantis ab ore.
Post ubi digressi, lumenque obscura vicissim
luna premit suadentque cadentia sidera somnos,
sola domo maeret vacua stratisque relictis
incubat. Illum absens absentem auditque videtque,
aut gremio Ascanium, genitoris imagine capta,
detinet, infandum si fallere possit amorem. (IV, 77-85)*

... dan weer, bij het vallen van de dag, zoekt ze de zelfde eetzaal op. Opnieuw verzoekt ze, waanzinnige, Trojes ongelukken te mogen horen, opnieuw hangt ze aan de lippen van de verteller. Dan, wanneer ze uiteengegaan zijn en de duistere maan op haar beurt haar licht dempt en de vallende sterren tot slaap bewegen, treurt ze, alleen in een leeg huis, en steunt op het verlaten bed. Hem die afwezig is hoort en ziet ze afwezig, of in haar schoot houdt ze Ascanius, gegrepen door het beeld van diens vader, om zomogelijk een onnoembare liefde te misleiden.

In feite is de scène een illustratie van de zes laatste verzen, wier midden wordt ingenomen door het werkwoord *incubat*. Dit sleutel-

15. Vergilius, *Aen.*, I, 496, en IV, 60.

16. Cf. b.v. S. REINACH, *o.c.*, p. 176, 5, en vgl. Macrobius, *Sat.*, V, 17.

woord besluit hier de eerste der twee zinnen en opent tegelijk het tweede „terzet”. De artiest heeft op de interpretatie van het woord dan ook al zijn aandacht gericht. De vrouw, wier in een knot samen-gebonden haren aan de vergelijking tussen Dido en de aldus gekapte Diana herinneren¹⁷, zit (*incubat*) niet alleen op een aanligbed (*stratis*), maar ze steunt ook, zoals de etymologie van het werkwoord wil, op de elleboog, *in cubito*¹⁸.

Incubare betekent ook *gaan slapen om te dromen*. Men heeft erop gewezen dat de vrouw er dromerig, mijmerend, peinzend bijzit¹⁹. Dido is door slaap (*somnos*) overmand en treurt (*maeret*). Ze zit er afwezig (*absens*) bij. Ook Aeneas, de man links, is in werkelijkheid afwezig (*illum absentem*). De scène speelt zich af op het moment dat Aeneas en Dido uiteengegaan zijn (*digressi*). De koningin van Carthago is alleen (*sola*) in een leeg huis (*domo vacua*), maar hoort en ziet (*auditque videtque*) Aeneas in haar droom: *opnieuw verzoekt ze, waanzinnige, Trojes ongelukken te mogen horen, opnieuw hangt ze aan de lippen van de verteller*. Dido ziet Aeneas voor zich in de houding waarin hij zijn omzwervingen verhaalde. De naar de grond wijzende vinger herinnert aan de vijfentwintig laatste verzen van Aeneas' betoog, waarin niet minder dan elf plaatsaanduidingen voorkomen (*huc, inde, hinc, inde, hinc, hic, hic, hic, haec, hinc, hic*)²⁰. Het kader van het stuc, dat de man deels aan het gezicht van de vrouw onttrekt, vertaalt echter de niet-lijfelijke aanwezigheid van de verteller.

Incubare, in de zin van *gaan liggen op*, heeft tevens een sterk erotische inhoud. Verscheidene details verraden het ondubbelzinnig erotische karakter van de scène. De vrouw heeft haar borsten onbloom. Juist in haar borst heeft een *onzedelijke liefde* (*improbe amor*, IV, 412) Dido getroffen. Dààr ook *hechten zich het gelaat en de woorden* (*haerent infixi pectore voltus verbaque*, IV, 4-5) van de spreker Aeneas. De naaktheid van de man onderstreept de erotische verlangens van Dido, die immers in de eerste plaats door Aeneas' uiterlijk getroffen werd²¹. Belangrijk vooral is dat de man op een kubus, *in cubo* staat. De Ouden verstonden onder een *incubo* een mannelijke verschijning waarmee sexuele omgang mogelijk was. De scène waarin Dido een *incubo* oproept (*incubat*), behoort tot die in de antieke literatuur talrijke passages waarin het zelfde fenomeen beschreven wordt²².

17. Cf. Vergilius, *Aen.*, I, 496-504, en IV, 138.

18. Vgl. Horatius, *Sat.*, II, 4, 39; Ovidius, *Met.*, VIII, 727, en IX, 518.

19. Cf. J. CARCOPINO, *o.c.*, p. 339.

20. Vergilius, *Aen.*, III, 694-718.

21. Cf. Vergilius, *Aen.*, I, 613: *Obstipuit primo aspectu Sidonia Dido*.

22. Cf. b.v. Ovidius, *Her.*, XV, 123-124, en XIX, 55-66; *Met.*, IX, 468-486; Horatius, *Sat.*, I, 5, 82-85.

Dat Dido in de ban van een *verschijning* van Aeneas is, blijkt uit de woorden *genitoris imagine capta*: ze wordt *geboeid door het beeld (evenbeeld) van de verwekker*. Hierbij verwijst de omschrijving van Aeneas als *genitor* naar het door Dido geuite verlangen van hem een zoon te krijgen, een tweede Aeneas, evenbeeld van diens vader²³. Om haar onvervulde verlangen gestalte te geven en *zomogelijk haar onnoembare liefde te misleiden (infandum si possit fallere amorem)*, heeft de onvruchtbare Dido, *infelix Dido*²⁴, in haar arm *een beeld van de vader genomen (genitoris imagine capta)*, waarbij het deelwoord deze maal niet als nominatief, maar als ablatief wordt opgevat. Dit beeldje van Aeneas (in krijgsuitrusting) houdt ze, alsof het een andere Ascanius was, in de schoot van haar linkerarm vast (*illum gremio Ascanium detinet*). Aldus koestert (*incubat*), zoals een vogel zijn jongen, Dido deze „pop”.

Haar melancholie veroorzaakt algemene lediggang in Carthago:

... *pendent opera interrupta minaeque
murorum ingentes aequataque machina caelo.* (IV, 88-89)

*Daar hangen de onderbroken werkzaamheden, de reusachtige
kantelen der muren, het kunstwerk dat de hemel evenaart.*

Wat Carcopino voor de schematische contouren van een tempelgebouw hield, beeldt in werkelijkheid een *machina*, een bedrieglijke kunstgreep (*μηχανή*) uit. Het kader roept de vorm van kantelen, *minae* op. Links boven hangen (*pendent*) de schilden en slingertouwen die de onderbroken werkzaamheden vertolken, waartoe onder meer het oefenen met de *arma (wapens, schilden)*²⁵ behoort. Weliswaar reikt het kader niet tot de hemel, maar het is wel *geëffend door een graveerstift (aequata caelo)*!

Het is des te verwonderlijker dat niemand ooit de scène op deze wijze uitgelegd heeft, als we bedenken dat Bastet haar, slechts stilistisch, vergelijkt met een antieke schildering van Aeneas en Dido²⁶. We vinden daar, aan de ene kant, een staande en goeddeels naakte Aeneas, en tegenover hem, een zittende, dromende Dido, met de kleine Ascanius aan haar linkerzijde. Daar lijkt Dido haar voet op een kubus geplaatst te hebben. Zoals in het stucwerk, verdwijnt achter haar rug een kader waaraan schilden en slingers hangen. Hoe heeft Bastet bij een zo flagrante gelijkenis de hier voorgestelde interpretatie van de stucscène over het hoofd kunnen zien?

23. Cf. Vergilius, *Aen.*, IV, 327-329.

24. Vergilius, *Aen.*, I, 712, 749; IV, 68, 450, 529, 596; VI, 456.

25. Cf. Vergilius, *Aen.*, IV, 86.

26. F.L. BASTET, *De datum van het grote hypogaeum bij de Porta Maggiore*, p. 102, en vgl. S. REINACH, *o.c.*, p. 176, 5.

Vergelijking tussen beide stucscènes

De twee scènes waarvan we een nieuwe interpretatie hebben voorgesteld, zijn symmetrisch gerangschikt. Dit suggereert een verband tussen beide, zoals de geleerden dat ook voor andere symmetrisch geordende scènes geopperd hebben.

Op beide stucs treffen we Aeneas in het gezelschap van een vrouw aan. De relaties tussen hem en elk der vrouwen zijn echter diametraal tegenovergesteld. In de eerste scène overheerst de zedigheid, de ingetogenheid, in de andere, de onbeschaamdheid. Terwijl Aeneas hier van hoofd tot voeten gekleed is, is hij daar volledig naakt. Terwijl de Sibylle zedig haar kleed tegen de borst houdt, ontbloot Dido haar borsten. Waar de haren van de Sibylle ontbonden zijn, zijn die van Dido samengebonden²⁷. De houding van de rechterarmen suggereert in de eerste scène een kuise, legitieme vereniging, in de tweede (*incubat*, de rechterhand die naar de kubus wijst), een onkuise band. In beide scènes kijkt de onderrichtende persoon²⁸ naar rechts, in de richting van de absis, de onderwezen persoon naar links (*sinistra*).

De tegenstelling tussen de twee belangrijkste vrouwen in de *Aeneïs*, het contrast tussen hun rollen in het lot van Aeneas, zoals Vergilius dat beschrijft en zoals de kunstenaar dat in beeld heeft gebracht, werd op treffende wijze door een commentator van de dichter onder woorden gebracht. We citeren deze woorden tot besluit bij de studie van beide scènes, als bondige beschrijving ervan:

*Laissons à présent Enée aller vers son destin sous la sage conduite de la Sibylle dépositaire du saint langage. Elle accomplit aisément ce que l'avare Didon n'a pas su faire dans la violence de son amour aveugle*²⁹.

Overzicht van de interpretatie van de andere stucscènes

We hebben meer dan dertig andere scènes in de basiliek onderzocht, vooral die waarvan de fotografische reproducties het vaakst gepubliceerd zijn. Voor elk van deze hebben we de passage uit de *Aeneïs* opgespoord waarvan zij een illustratie is. We geven hier een beknopt overzicht zonder op details in te gaan. In een meer uitgebreide studie hopen we de lezer de gelegenheid te bieden *de visu* over de grondigheid van onze interpretatie en argumentatie te oordelen.

27. Van een soortgelijke antithese is ook sprake bij Ovidius, *Met.*, III, 168-170.

28. Cf. Vergilius, *Aen.*, VI, 109 (*doceas*) en 292 (*docta*), en Servius, *Comm. in Verg. Aen.*, VI, 136 (*docet*), voor de Sibylle; Vergilius, *Aen.*, III, 717 (*docebat*), voor Aeneas.

29. E. d'HOOGHORST, *Virgile Alchymiste*, in: *La Tourbe des Philosophes*, 13, p. 15.

Uit het eerste boek: de Amor met fakkel en kleed³⁰ illustreert het enige optreden van Venus' zoon in de *Aeneïs* (657-690); de kandelars en Victoriae³¹ vertalen de overwinning op de nacht (727); de vrouw die zich over een tafel buigt, in gezelschap van mannen met Phenicische hoofddekseis³², is Dido zoals ze tijdens het Phenicische banket optreedt (723-747).

Uit het tweede boek: de zogeheten ontvoering van een Leucippide door een Dioscuur³³ is in werkelijkheid die van Cassandra door Ajax (403-406).

Uit het derde boek: het zogenaamde gevecht tussen griffoen en Arimaspe³⁴ lijkt meer op een strijd tussen Harpij en Amazone (209-244); de als smekeling voortschrijdende man³⁵ stelt de smekeling Achemenides voor (588-654).

Uit het vierde boek: de geknielde vrouw met achter haar twee Afrikanen en een Pygmeë³⁶, stelt Dido voor, bedreigd door de haar omringende Afrikaanse volkeren en haar broer Pygmalion (35-44); de eigenaardige „dansscène”³⁷ is een mime van de bekende jachtscène (130-150); de huwelijks-scène³⁸ is die van Aeneas en Dido (165-172); het hoofd van Jupiter-Ammon³⁹ is meer bepaald dat van de door Iarbas aanbeden Hammon (198-217); de scène waarin men Mercurius gevolgd door een vrouw herkende⁴⁰, stelt Aeneas voor die, met de hem door Mercurius overhandigde caduceus, van Dido afscheid neemt (219-387); de vrouw waarin men de tovenares Medea herkende die voor Jason de slang in slaap sust⁴¹, is in werkelijkheid de slangenvoedende Massilische heks op wie Dido beroep doet (478-498); de vrouw van wie een manspersoon de haren afsnijdt⁴², is niet de door Calchas geofferde Iphigenia, maar Dido die door de traditioneel als manwijf voorgestelde Iris op genoemde wijze aan Orcus gewijd wordt (688-705). Met de eerder beschreven scène van Dido en Aeneas, illustreren deze tableaux nagenoeg het gehele vierde boek van de *Aeneïs*.

Uit het vijfde boek: de Eleusinische scène met de verschijning van de slang⁴³ beeldt Aeneas en Acestes uit op het moment dat de slang

30. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafels XV en XVI.

31. Cf. G. BENDINELLI, *l.c.*

32. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XIX, 1.

33. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXI, 2.

34. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, p. 669, fig. 8.

35. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXV, 2.

36. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XX, 2.

37. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, p. 683, fig. 10.

38. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XVII, 1.

39. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel VII.

40. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXXVII, 1.

41. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXII, 1.

42. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXIV, 1.

43. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XLIII, 1.

van Anchises verschijnt (35-103); de Amor met geitewagen⁴⁴ is een toespeling op de bootrace (114-285); de gesticulerende Centaur tegenover de jongeman⁴⁵ stelt Salius voor met Dioces, na de wedloop (286-361); de schoolscène met de knaap in typische karatekathouding⁴⁶ verwijst naar de caestus-school (362-483); de man met pijl en boog voor wie een monster opduikt⁴⁷, is de boogschutter Acestes met het fameuze *monstrum* geconfronteerd (485-544); de palaestra-spelen⁴⁸ beelden in feite het Trojaanse spel uit (545-603); de rond een brandend altaar verzamelde vrouwen⁴⁹ stellen de Trojaanse vrouwen voor (604-663); de door een gevleugelde man ontvoerde jongeling⁵⁰ is niet Ganymedes, maar de door de gevleugelde Phorbas meegevoerde Palinurus (835-871). Ook nagenoeg het hele vijfde boek vinden we geïllustreerd in de basiliek terug.

Uit het zesde boek: de zogeheten Attis met de *lituus*⁵¹ is in werkelijkheid de met een *lituus* uitgeruste Misenus (160-174); de schildering met de twee duiven⁵² beeldt de beide vogels uit die Aeneas naar de gouden twijg leiden (183-211); de Medusa-hoofden⁵³ beantwoorden precies aan de bij Servius overgeleverde Medusa-beschrijving die later door vers 289 vervangen zou zijn; de dansende vrouwen met het afgehakte manshoofd⁵⁴ stellen niet de Bacchanten met het hoofd van Pentheus voor, maar de door Helena geleide Bacchanten met het hoofd van Deïphobus (494-530); de scène waarin Marsyas op zijn straf lijkt te wachten⁵⁵, toont de ingang van de Tartarus waar de misdadigers met Tisiphone geconfronteerd worden (552-575); de tegenoverliggende scène, ogenschijnlijk weer met Marsyas⁵⁶, is daarentegen een illustratie van het Elyseum (637-678). De scène met Aeneas en de Sibylle is reeds besproken.

Uit het zevende boek: de eigenaardige tafels⁵⁷ verwijzen naar de realisatie van de profetie der tafels (107-147); de Bacchante op de panter gezeten⁵⁸ is niet Ariadne, maar Lavinia (385-405); de jagers-

44. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel VII.

45. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXV, 1.

46. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XVII, 2.

47. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXII, 2.

48. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, p. 675, fig. 9; tafels XVI, 1; XVII, 2; XVIII, 1 en 2; XIX 2.

49. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, p. 727, fig. 19 en fig. 20.

50. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXI, 1.

51. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafels XV en XVI.

52. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, p. 613, fig. 2.

53. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafels XV en XVI.

54. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXIX, 2.

55. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXIX, 1.

56. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XXX, 1 en 2.

57. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, p. 723, fig. 19.

58. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel V.

gersfiguur met het hert⁵⁹ beeldt de op hertenjacht uitgetrokken Iulus uit (475-510).

Uit het achtste boek: het hoofd van de riviergod⁶⁰ is dat van de Tiber (31-78); op de scène van de absis gaan we hieronder in.

Uit het elfde boek: de als Pygmeë uitgelegde figuur met boog over de schouder⁶¹ is de kleine Camilla (573-580).

Aangezien bij al de onderzochte scènes het verband met de *Aeneïs* gelegd kon worden, illustreren de andere scènes in de basiliek meer dan waarschijnlijk eveneens passages uit Vergilius' epos. Een manier om deze hypothese aannemelijk te maken, afgezien uiteraard van een grondige studie van de overige scènes, is: dat verband aan te tonen voor de scène van de absis, waarover alle geleerden unaniem verklaren dat zij de sleutel van het gehele monument is (fig. 3).

De scène in de absis

Over de hele breedte woelt een onrustige zee. Op een rots links zit een man, peinzend of treurend, steunend op de elleboog, de hand voor het hoofd. In het water vóór hem blaast een Triton met kronkelend onderlichaam triomfantelijk op zijn hoorn. Rechts daalt, van een hoge rots met natuurlijke treden, een vrouw plechtstatig naar het water af (fig. 4). In de linkerhand houdt ze een lier vast, in de rechterhand haar sluier die de wind doet bolstaan. Haar linkerschouder is ontbloot. Ze loopt op de punten der voeten. Ze wordt in de rug ondersteund door een gevleugelde manspersoon met gespierde benen. De rechervoet van de vrouw staat nog op de rots, de linker raakt de hand van een man die in het water staat en met gestrekte armen een halvemaan- of bootvormig kleed ophoudt. In het midden van de scène, op een rots die het geheel als het ware overvleugelt, staat een naakte Apollo. In de linkerhand houdt hij een kleine boog, de rechterarm is naar de vrouw gestrekt.

Curtis gaf aan de scène een interpretatie die algemeen aanvaard werd⁶². In de vijftiende *Heroïde* van Ovidius schrijft Sappho aan haar ontrouwe geliefde Phaon dat ze zich van een rots in de Leukadische zee zal storten. De „Leukassprong” heeft namelijk het vermogen de waaghals van zijn of haar onbeantwoorde liefde te verlossen en tegelijkertijd de geliefde er het slachtoffer van te maken⁶³.

59. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel XLI, 3.

60. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafels XV en XVI.

61. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, tafel, XX, 1.

62. Cf. G. DENSMORE CURTIS, *Sappho and the „Leucadian Leap”*, in: *AJA*, 24, 1920, p. 146ss.

63. Cf. Ovidius, *Her.*, XV, 157 ss.



Fig. 3

Rechts zouden we derhalve de dichteres Sappho met haar lier in het water zien springen. Ze wordt geholpen en gedragen zowel door de wind (de bolstaande sluier) als door Amor, aan wie beiden ze gevraagd heeft haar in haar gevaarlijke val te ondersteunen⁶⁴. Boven haar staat Apollo van Leukas, in de houding waarin de lokale god op een munt uit Trajanus' tijd afgebeeld staat⁶⁵. Aan hem zegt Sappho zich toe te vertrouwen⁶⁶.

In het kader van deze interpretatie stelden de andere figuren voor een probleem. De droevige persoon linksonder, contrasterend met de triomfantelijke Apollo, werd onder meer uitgelegd als Phaon⁶⁷. Voor deze identificatie kunnen we een nog niet aangevoerd argument naar voren brengen. Hubaux heeft terecht de neerslachtige houding van de man vergeleken met die van de hierboven als Dido geïdentificeerde vrouw (*incubat*)⁶⁸. Sappho bekent dat ze zich aan dergelijke erotische dromen heeft overgegeven (*incubui*)⁶⁹. Phaon neemt op zijn beurt die houding aan op het moment zelf van Sappho's sprong, waarvan de gevolgen als ogenblikkelijk worden omschreven⁷⁰. De artiest kan Sappho en Phaon in één scène verenigd hebben, waar Ovidius beiden geografisch scheidt⁷¹.

De persoon met het bootvormige kled bracht men in verband met de traditie bij Leukas, die erin bestond om mensen die de sprong waagden in bootjes op te pikken⁷². Daar de sprong van oudsher door priesters werd uitgevoerd, verklaarde men de „Leukassprong” als een rituele initiatiesprong⁷³. Dit zou de houding van Sappho verklaren, die niet een wanhoopssprong maakt, maar majestueus voortschrijdt. De aanwezigheid van de Triton is echter niet bevredigend verklaard. Evenmin heeft iemand ook maar getracht de aanwezigheid, onderin de absis, van een reusachtige, gevleugelde Victoria met krans en palmtak⁷⁴ in verband te brengen met de scène erboven.

Terwijl Hubaux gemeend moet hebben alle teksten die over Leukas spreken grondig onderzocht te hebben, is hem toch één van de beroemdste passages uit de Latijnse poëzie ontgaan die erover spreekt:

64. Cf. Ovidius, *Her.*, XV, 177-180.

65. Cf. C. DENSMORE CURTIS, *o.c.*, p. 150.

66. Cf. Ovidius, *Her.*, XV, 181-184, en vgl. verzen 23 en 188.

67. Cf. b.v. C. DENSMORE CURTIS, *o.c.*, p. 149.

68. Cf. J. HUBAUX, *Le plongeon rituel*, in: Musée Belge, 27, 1923, p. 51: *on trouvera, entre ces deux attitudes, une analogie indéniable*. De studie van Hubaux is de meest volledige en diepgaande in verband met de „Leukassprong” en de scène in de absis.

69. Ovidius, *Her.*, XV, 149 en vgl. verzen 124 ss.

70. Cf. Ovidius, *Her.*, XV, 167-170.

71. Cf. Ovidius, *Her.*, XV, 11 en 51ss.

72. Cf. J. HUBAUX, *o.c.*, p. 25.

73. Cf. b.v. J. HUBAUX, *o.c.*, pp. 40-47.

74. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, p. 653, fig. 6.



Fig. 4

de slag bij Actium in de achtste zang van de *Aeneïd*, afgebeeld op het schild van Vulcanus:

*Haec inter tumidi late maris ibat imago,
aurea, sed fluctu spumabat caerulea cano,*

...

*In medio classis aeratas, Actia bella,
cernere erat, totumque instructo Marte videres
fervere Leucaten auroque effulgere fluctus.* (VIII, 671-677)

Hiertussen strekte zich lang en breed het gouden beeld van een gezwollen zee uit, maar de wateren schuimden met witte vloed ... In het midden waren de bronzen vloten, de slag bij Actium te zien.

Men kon heel Leukas zien koken onder de uitrusting van Mars, en de vloed zien glinsteren van goud.

Onder het mom van Sappho's sprong bij Leukas heeft de kunstenaar in werkelijkheid de slag bij Actium afgebeeld. In de absis zien we het beeld van de gezwollen zee (*tumidi maris imago*), schuimend met witte vloed (*fluctu spumabat cano*), men ziet heel Leukas koken (*videres fervere Leucaten*), men ziet de slag bij Actium (*Actia bella cernere erat*). De scène illustreert meer bepaald de tien verzen die de zege van Apollo bezingen:

*Actius haec cernens arcum intendebat Apollo
desuper: omnis eo terrore Aegyptus et Indi,
omnis Arabs, omnis vertebant terga Sabaei.
Ipsa videbatur ventis regina vocatis
vela dare et laxos iam iamque immittere funis.
Illam inter caedes pallentem morte futura
fecerat Ignipotens undis et Iapyge ferri,
contra autem magno maerentem corpore Nilum
pandentemque sinus et tota veste vocantem
caeruleum in gremium latebrosaue flumina victos.* (VIII, 704-713)

Apollo van Actium beshiste hier en strekte zijn boog van bovenaf. Hierdoor verscbrikt keerden alle Egyptenaren en Indiërs, alle Arabieren, alle Sabaeërs de rug. Men zag hoe de koningin zelf op de wind beroep gedaan had, er de zeilen aan toevertrouwde en meer en meer het touw vierde. De Vuurmeester had haar temidden van de slachting voorgesteld, doodsbleek, gedragen door de golven en Iapyx, en tegen haar de treurende Nijl met zijn grote lichaam, die heel zijn kleed met een boog opende en de overwonnenen in zijn blauwe schoot en verborgen stromen riep.

Terwijl hij van bovenaf (*desuper*) met zijn gestrekte rechterarm als scheidsrechter optreedt (*haec cernens*), strekt Apollo van Actium zijn boog (*Actius arcum intendebat Apollo*), niet zoals een boogschutter het doet, maar op de obscene wijze — gesuggereerd door de kleine,

ter hoogte van Apollo's lendenen opgerichte boog — zoals die zo vaak door de Ouden wordt omschreven⁷⁵.

De vlucht van Apollo's en Octavius' tegenstanders is niet uitgebeeld, maar de blasende Triton is er een toespeling op: het geluid van zijn instrument heeft immers het vermogen de vijand op de vlucht te jagen⁷⁶. In Propertius' versie van de slag bij Actium wordt de triomfantelijk blasende Triton expliciet genoemd⁷⁷.

De overwonnenen (*victos*) worden belichaamd door de vrouw rechts: in de absis ziet men de koningin in eigen persoon (*ipsa videbatur regina*). Zij heeft de wind geroepen (*ventis vocatis*) en vertrouwt hem de sluier (!) toe (*vela dare*) waarvan ze, met haar rechterhand, meer en meer het koord viert (*laxos iam iamque immittere funis*).

De vrouw wordt letterlijk door de golven en Iapyx gedragen (*undis et Iapyge ferri*): Iapyx verpersoonlijkt door de gespierde en gevleugelde mansfiguur, de golven van de Nijl (*Nilum*) verpersoonlijkt door de man in het water, tegen (*contra*) wiens hand ze haar voet plaatst. Servius ziet in de grootte van diens lichaam (*magno corpore*) een verwijzing naar de gestrekte armen van de Nijl⁷⁸ die, zoals in de absis, zijn kleed met een boog openspreidt (*pandentemque sinus*) om er de overwonnenen in te onthalen (*tota veste vocantem victos*).

De schaamteloze wulps- en verleidelijkheid, traditioneel aan Cleopatra toegeschreven⁷⁹, verklaren houding en attributen van de vrouw. Ovidius heeft de hoogmoedige vrouw die zoekt te verleiden, aangeraden de wind met haar sluier op te vangen, op de punten van haar voeten te lopen, de linkerschouder bloot te laten en in de linkerhand een lier te houden⁸⁰.

Zoals Sappho Phaon zegt op te geven voor Apollo, zo zou de vrouw die hier de „Leukassprong” verricht de man linksonder opgeven voor diezelfde god. Men kan hier een toespeling zien op de nooit bewezen poging van Cleopatra, de traditioneel met Apollo vereenzelvigde Octavius (Augustus) te verleiden. De man linksonder, wiens houding zo contrasteert met die van de apollinische gestalte, is Octavius' tegenstander: Antonius. Die houding beantwoordt nauwkeurig aan Plutarchus' beschrijving van zijn reactie op Cleopatra's verraad in de zeeslag:

75. Cf. b.v. Homerus, *Od.*, XXI, 152, en Eustathius, *Comm. ad Hom. Od.*, XXI, 152; Ovidius, *Am.*, I, 8, 47-48; Apuleius, *Met.*, II, 16. *Tendere* heeft vaak een erotische betekenis, cf. b.v. Horatius, *Sat.*, I, 2, 118; 5, 84; II, 7, 47-48.

76. Cf. Hyginus, *Astr.*, II, 23, 3.

77. Propertius, *El.*, IV, 6, 61: *Prosequitur cantu Triton*.

78. Cf. Servius, *Comm. in Verg. Aen.*, VIII, 711.

79. Cf. b.v. Propertius, *El.*, III, 11, 29-32 en 39; Horatius, *Od.*, I, 37, 9-10.

80. Cf. Ovidius, *Ars. am.*, III, 301-320.

*Hij zag haar niet noch werd door haar gezien, maar hij ging alleen en in stilte aan de boeg zitten, en hield het hoofd tussen beide handen ... Drie dagen bracht hij zo door, uit woede, of omdat hij zich voor haar schaamde ...*⁸¹.

Onze interpretatie van de scène rechtvaardigt voor het eerst de aanwezigheid van de Victoria in de absis. De overwinning bij Actium behaalde Octavius immers dankzij de Victoria die tussen de twee kampen heen- en weervloog vòòr de krans aan de uiteindelijke winnaar uit te reiken⁸². Daar anderzijds de beschrijving van de slag bij Actium in Vergilius' epos een onbetwist hoogtepunt vormt, waarom de rest van het werk draait⁸³, mogen we uit de centrale positie van deze scène in de basiliek afleiden, dat ook al de andere tafereelen door de *Aeneïd* zijn geïnspireerd.

De datum van het hypogaeum

De kwestie van de datering is voor het eerst en het laatst grondig onderzocht in 1958 door Bastet⁸⁴. Tot dan toe werd, vooral onder invloed van Carcopino, algemeen aangenomen dat het monument rond 50 na Chr., onder Claudius gebouwd was. De argumenten van Carcopino worden in het eerste deel van Bastets studie ontleed en overtuigend ontkracht⁸⁵. Vervolgens trekt de schrijver uit een diepgaand archeologisch onderzoek het besluit dat het hypogaeum rond 20 na Chr. dient gesitueerd te worden⁸⁶.

Ontlenen we aan Bastets werk enkele gegevens die onontbeerlijk zijn voor een goed begrip van de zaak⁸⁷. Verschillende zogeheten Pompeiaanse schilderstijlen zijn elkaar in Rome opgevolgd. De laatste fase van de 2e stijl, fase IIb genoemd, loopt van 30 tot 15 vòòr Chr., de 3e stijl van 15 vòòr tot 40 na Chr., de 4de stijl van 40 tot 100 na Chr. De fase IIb doet haar intrede op het zelfde ogenblik als Octavius' alleenheerschappij. De 3e stijl omvat een groot deel van de regeringsperiode van Augustus (tot 14 na Chr.), en de regeringsperiodes van Tiberius (14-37 na Chr.) en Caligula (37-41 na Chr.). Vanaf Claudius (41-54 na Chr.) belanden we in de 4de stijl.

Wij gaan ervan uit dat de beschrijvingen en vergelijkingen in de studie van Bastet nauwkeurig en juist zijn. De conclusie die hij eruit

81. Plutarchus, *Vit.*, XIII, *Antonius*, 67: ἐκέλευν μὲν οὐτ' εἶδεν οὐτ' ὤφθη, παρελθὼν δὲ μόνος εἰς πρῶραν ἐφ' ἑαυτοῦ καθήστο σιωπῆ, ταῖς χερσὶν ἀμφοτέραις ἐχόμενος τῆς κεφαλῆς ... καὶ τρεῖς ἡμέρας καθ' ἑαυτὸν ἐν πρῶρα διαιτηθεὶς, εἴθ' ὑπ' ὀργῆς, εἴθ' αἰδοῦμενος ἐκέλευν ...

82. Cf. Horatius, *Ep.*, I, 18, 60-64.

83. Cf. J. PERRET, *Virgile*, 1967, p. 88s., en J. PERRET, *Virgile, Enéïde*, t. II, 1978, p. 158: *tout dans l'Enéïde gravite autour de la bataille d'Actium.*

84. F.L. BASTET, *o.c.*

85. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 1-42.

86. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, 43-110.

87. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 8.

trekt is echter naar onze mening onhoudbaar. Zo hij terecht elke verwantschap tussen het hypogaeum en de 4e stijl afwijst, vergist hij zich ons inziens toch waar hij de basiliek volop in de 3e stijl, onder Tiberius situeert. Het komt ons voor dat het monument *alle* karakteristieken van een bouwwerk uit de fase IIb heeft en dat het rond 20 vòòr Chr., in het begin van Augustus' regering, opgetrokken werd.

Er is sprake van een ernstige deductie-fout in de studie van Bastet. Analyseren we de *Samenvatting* waarmee hij haar besluit⁸⁸. Hij verwijst er naar de mozaïekvloer, het kandelaartype in het vestibulum en de palmettencombinaties uit het hoofdschip. We zullen hieronder zien dat zij de door Bastet voorgestelde datering tegenspreken. Ook begrijpen we niet hoe de geciteerde parallellen met de Villa van Livia (fase IIb), het Huis van de Farnesina (fase IIb), de Casa di Livia (fase IIb), het Auditorium Maecenatis (gedecoreerd rond 8 vòòr Chr.) en de Casa del Labirinto (door Bastet volkomen ten onrechte in laat-Augusteïsche, zelfs Tiberische periode gesitueerd in plaats van in vroeg-Augusteïsche), diens theorie zouden moeten onderschrijven.

Afgezien van het bovengenoemde, haalt Bastet in zijn *Samenvatting* nog zeven argumenten aan, die we in het kort kunnen bespreken:

1. *Anderzijds is er enige overeenkomst met de Villa Imperiale te Pompeii (+ 40), waar de vierde stijl reeds ten dele is ingezet.* De betreffende motieven (onder meer de meanders) werden ook gesignaleerd in verschillende huizen uit het einde van de 2e stijl, waarover Bastet hier zwijgt⁸⁹.

2. *De in 22 n. Chr. te dateren ranken van de Basilica Aemilia zijn sterk verwant met de gestileerde rank uit het vestibulum.* De genoemde datum is een hypothetische, de ranken zouden ook van 14 vòòr Chr. kunnen dateren⁹⁰. Bendinelli vergelijkt de rank uit het vestibulum met die van de Ara Pacis (13 vòòr Chr.)⁹¹. Ook hier verzwijgt Bastet de parallellen met de 2e stijl⁹².

3. *Tenslotte is er het uit de eerste decennia onzer jaartelling daterende columbarium van L. Arruntius ...* De juiste datum van dit monument is onbekend. Bastet beschouwt overigens de hier bedoelde palmetten van het vestibulum als een „doorwerking” van de stucreliefs uit de Farnesina (fase IIb)⁹³.

88. Cf. F.L. BASTET, pp. 109-110. De eerstvolgende citaten zijn steeds aan deze bladzijden ontleend.

89. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 57-59.

90. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 59. De argumentatie van Bastet is zwak en wordt teniet gedaan door wat hij zelf op p. 60 over de verschillende typen van ranken zegt.

91. Cf. G. BENDINELLI, *o.c.*, p. 624.

92. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 60, en vooral het besluit op p. 61.

93. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 63.

4. Een onderzoek van het plafond in het vestibulum bracht ons tot een vergelijking met het Tiberische graf 18 te Ostia ... Het graf wordt niet met zekerheid gedateerd. Weer verzwijgt Bastet dat de betreffende motieven in precies de zelfde vorm voorkomen in de Villa van Livia (fase IIb) en het Huis van de Farnesina (fase IIb)⁹⁴.

5. Een aantal stucfiguurtjes konden wij vergelijken met Arretijns aardewerk, dat niet veel later dan omstreeks 20 n. Chr. gedateerd wordt. Vooral de jongere parallellen verschaften ons enige belangwekkende parallellen. Deze parallellen worden gesitueerd òf in laat-Augusteisch-Tiberische òf in Augusteïsche tijd. De genoemde datum is een *ante quem*⁹⁵.

6. Voorts (kwam ter sprake) het uit de tijd van Tiberius daterende columbarium. Dit monument (geen precieze datum) is tweemaal en passant genoemd in verband met een wel zeer vage parallel⁹⁶.

7. Tenslotte zouden de wanden van de zijschepen blijken te passen in het kader van de derde stijl. Het is niet altijd duidelijk waarop Bastet deze mening stoelt. In zijn onderzoek noemt hij sprekende parallellen uit de 2e stijl⁹⁷.

Het is een schromelijke overdrijving hierna te stellen dat voor een datering omstreeks 20 n. Chr. zeer veel (sic) te zeggen valt. Er spreekt weinig of niets voor genoemde datum. Bastet heeft in zijn studie een overvloed aan materiaal verzameld dat aantoonde dat het hypogaeum omstreeks 20 vòòr Chr. gebouwd is. Hij heeft dit materiaal grotendeels verdoezeld in zijn *Samenvatting*. Wij sommen het hieronder op.

De afwezigheid van een bekleding op de wanden van het hypogaeum sluit elke datum nà Augustus' tijd uit, en wijst zelfs op een datum enkele decennia vòòr onze jaartelling. Bastet onderstreept dit energiek!⁹⁸

Ook de bouwmethode pleit volgens Bastet sterk voor een datum enkele tientallen jaren vòòr Christus⁹⁹.

De combinatie van stucs en schilderijen herinneren hem aan de Villa van Livia (fase IIb) en aan de Farnesina (IIb)¹⁰⁰.

94. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 65.

95. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 64, 67, 90 en 94. Reeds C.C. VAN ESSEN, *Review*, in: *Mnemosyne*, IVa, 13, p. 279, oordeelde dat Bastet zich wat krampachtig aan het Arretijnse aardewerk vastklampt.

96. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 93 en 104.

97. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 107-109.

98. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 12-13.

99. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 13.

100. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 15.

Het mozaïek met de dubbele zwarte band, zoals we dat in het hypogaeum aantreffen, duikt op in de fase IIb. Het ontwikkelt zich dan uit de vloer met enkele zwarte band, waar dat van de basiliek nauw bij aansluit ¹⁰¹.

De precisie waarmee de *tesserae* zijn gelegd treft men zelden aan na het begin van de Keizertijd ¹⁰².

De omlijsting der vogels op de sokkel in het vestibulum vindt men slechts terug omstreeks het einde van de fase IIb (Casa del Citarista, 20-10 v. Chr.) ¹⁰³.

De aanwezigheid in de sokkel van naturalistische motieven, ongevoen in de 3e, is gebruikelijk in de 2e stijl ¹⁰⁴.

De afwezigheid van geometrische en architectonische motieven stemt evenmin overeen met de 3e, wel met de 2e stijl ¹⁰⁵.

De geschilderde landschappen in de sokkel hebben hun grootste verwantschap met de friesachtige scènes van de Casa di Livia (fase IIb) ¹⁰⁶.

De caryatiden van het hypogaeum vinden hun oorsprong in de 2e stijl ¹⁰⁷. Er wordt onder meer verwezen naar de Farnesina (fase IIb), de Casa di Livia (fase IIb) en de Aula Isiaca (fase IIb) ¹⁰⁸.

Het lijstwerk, het type thymiaterion en de kleur purper zijn identiek in de Villa van Livia (fase IIb) ¹⁰⁹.

Genoemde details alsook het type caryatide komen we ook, nu met zeer opvallende gelijkenis, tegen in de Casa del Labirinto en gedeeltelijk in de Farnesina (fase IIb). Zonder enige grond en in tegenspraak met Van Aken, op wie hij beweert zich te baseren, situeert Bastet de Casa del Labirinto in de volle 3e stijl in plaats van in de 2e stijl ¹¹⁰.

Het type kandelaar wordt, met grote precisie en heldere argumenten, in *het begin van Augustus' tijd* gedateerd (periode overeenstemmend met de fase IIb) ¹¹¹. In zijn *Samenvatting* beweert Bastet, zonder verdere uitleg, het tegendeel: dat het thuishoort in de laatste periode van Augustus' regering en zelfs in die van Tiberius ¹¹² ...

De guirlandes lijken op die van de Farnesina (fase IIb) ¹¹³.

101. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 46-47.

102. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 47, met citaat van M.E. BLAKE, *The Pavements of the Roman building of the republic and early empire*, in: MAARome, 7, 1930, p. 96.

103. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 48.

104. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 50.

105. Cf. F.L. BASTET, *l.c.*, en p. 62.

106. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 51.

107. Cf. F.L. BASTET, *l.c.*

108. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 51-52.

109. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 52-53.

110. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 53-54.

111. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 55.

112. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 109.

113. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 56.

Plaats en vorm der quadretti doen denken aan de Villa dei Misteri, de Casa del Criptoportico, de Casa di Livia, de Farnesina en de Aula Isiaca, alle behorende tot de 2de stijl. Onderstreept wordt de nauwe verwantschap met het laatstgenoemde monument (fase IIb)¹¹⁴.

De meanders hebben parallellen in de Farnesina (fase IIb) en in de Casa del Citarista (20-10 vòòr Chr.)¹¹⁵.

De gestileerde rank kan vergeleken worden met die uit huizen van de 2e stijl (Casa di Caesio Blando)¹¹⁶.

De plaatsing van het klapdeurschilderij doet denken aan de Villa van Fannius Sinistor, de Villa dei Misteri, de Casa del Criptoportico, het Huis van Livia en de Farnesina, alle uit de 2e stijl¹¹⁷.

De grottesken lijken veel op die van de Casa di Livia (fase IIb)¹¹⁸.

De palmetten in de zelfde zone verwijzen naar de Farnesina (fase IIb)¹¹⁹.

De hermen zijn vergelijkbaar met die uit de Villa dei Misteri (ontwikkelde 2e stijl)¹²⁰.

Het barokke relief op het plafond van het vestibulum is karakteristiek voor de 2e stijl (Casa del Criptoportico)¹²¹.

Het lijstwerk is er van het zelfde type als in de Villa van Livia (fase IIb)¹²².

De palmetten van het hoofdschip komen in de Farnesina (fase IIb) voor¹²³.

De „kristallen” vindt men ook in de Casa del Labirinto (2e stijl), de Farnesina (fase IIb) en de Casa del Citarista (20-10 v. Chr.)¹²⁴.

De *eingezogene Vierecke* hebben een tekening en een verscheidenheid aan kleuren die men ook aantreft in de Casa del Criptoportico (2e stijl)¹²⁵.

De ranken om de tondi lijken op die van de Casa di Caesio Blando (2e stijl)¹²⁶.

De tondi zelf hebben veel verwantschap met die van de Farnesina (fase IIb)¹²⁷.

De kaders doen denken aan die in de Casa del Criptoportico en de Farnesina, beide 2e stijl¹²⁸.

114. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 57-58.

115. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 58-59.

116. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 60.

117. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 61.

118. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 62.

119. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 63.

120. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 64.

121. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 65.

122. Cf. F.L. BASTET, *l.c.*

123. Cf. F.L. BASTET, *l.c.*

124. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 67.

125. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 67-68.

126. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 69.

127. Cf. F.L. BASTET, *l.c.*

128. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 69-70.

De twee pauwen worden vergeleken met die uit een villa te S. Paolo (einde Republiek of begin Keizertijd)¹²⁹.

De palmetten op het plafond van het hoofdschip zijn van het type dat men ook tegenkomt op gepantserde beelden uit Augustus' tijd, één ervan vindt men ook in de Farnesina (base IIb)¹³⁰.

De tafels uit de zijschepen gelijken op die uit de Casa del Criptoportico en de Casa del Labirinto, beide uit de 2e stijl¹³¹.

De zone met de vazen herinnert aan de gele fries in de Casa di Livia (fase IIb)¹³².

De landschappen in stuc verwijzen naar de Farnesina (fase IIb) en de Casa del Centenario (begin 3e stijl)¹³³.

In zijn *Inleiding* schrijft Bastet reeds dat *de kwestie van de datering in wezen draait om een toewijzing aan de derde dan wel aan de vierde stijl*¹³⁴. Nergens wordt het *a priori* verwerpen van de 2e stijl gerechtvaardigd. Geleid door dit vooroordeel, spreekt hij telkens, en zonder nog die termen te rechtvaardigen, van een „teruggrijpen” op of een „doorwerken” van „oude” motieven, zodra deze in het hypogaeum bij de fase IIb aansluiten¹³⁵.

Misschien heeft Bastet zich krampachtig vastgeklampt aan de nochtans onder voorbehoud gemelde parallel tussen het kapsel van het damesportret op één van de zuilen in het hypogaeum en dat van Livia op een dupondius uit 22-23 na Chr. Uit de door hemzelf geciteerde auteurs blijkt echter dat dit kapsel al tientallen jaren eerder in de mode was¹³⁶.

De verdienste van Bastet blijft toch dat zijn onderzoek in staat stelt een meer dan plausible datum voor het hypogaeum voor te stellen. Gezien vooral de enorme overeenkomsten met de Villa van Livia, de Casa di Livia, de Aula Isiaca en de Farnesina, daterend uit de jaren 25-20 vòòr Chr., dient de bouw van de basiliek in deze tijd gesitueerd te worden.

De rol van Vergilius in het ontwerp van het hypogaeum

Aangezien enerzijds de bouw van het hypogaeum vòòr of rond 20 v. Chr. dient gesitueerd te worden, en anderzijds de decoratie van het

129. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 70.

130. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 82-84.

131. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 105-106.

132. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 107.

133. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 108.

134. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, p. 14 en vgl. p. 8.

135. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 50, 51, 55, 56, 57, 58, 62, 63, 68, 69, 70, 107, 109.

136. Cf. F.L. BASTET, *o.c.*, pp. 27-29.

monument door de *Aeneïs* is geïnspireerd, is de rol van Vergilius († 19 v. Chr.) in het ontwerp ervan zeer waarschijnlijk. Voor deze nog als hypothese geldende stelling zijn verscheidene argumenten aan te voeren:

1. De *Aeneïs*, waarvan de compositie in 27 v. Chr. begonnen werd, was bij de dood van de dichter niet voltooid. Daarvan getuigen de halve verzen en het tweede deel van het epos, minder overtuigend, geïnspireerd en geapprecieerd dan het eerste¹³⁷. Nu illustreert, van de 35 door ons geanalyseerde scènes, een overgrote meerderheid (30) de eerste zes zangen, de rest (5), de laatste zes. Op één uitzondering na zijn de vier laatste boeken zelfs niet vertegenwoordigd. Dit zou erop kunnen wijzen dat de poëtische compositie en de beeldende compositie samengingen: enkel de door de dichter als voltooid beschouwde passages werden, al dan niet geleidelijk, in beeld gebracht.

2. De geniale dubbelzinnigheid der stucscènes (Orpheus-Aeneas, Ganymedes-Palınurus, Attis-Misenus, Sappho-Cleopatra, enz.), waarbij noch het verband tussen de traditionele en de nieuwe interpretatie, noch dat tussen de symmetrisch gerangschikte taferelen onderling, uitgesloten wordt, doet geen enkel geweld aan hun artistieke perfectie zomin als aan de tekst van de *Aeneïs*. Vergilius, geniaal in het versmelten van uiteenlopende bronnen en mythen, zoals Ouden en Modernen unaniem erkennen, heeft wel degelijk zijn epos zo geschreven dat de dubbelzinnigheid in de illustratie mogelijk werd. De kans is dan levensgroot dat hij de kunstenaar(s) van de basiliek in die zin aanwijzingen heeft gegeven.

3. Het is een gemeenplaats geworden te zeggen dat Vergilius zich bij de compositie van de *Aeneïs* door gebeeldhouwde of geschilderde kunstwerken heeft laten beïnvloeden. Steeds weer herhalen specialisten dat de dichter scène na scène als een tableau, een schilderwerk beschreef en dat de hele *Aeneïs* een beschrijvende opsomming van schilderijen vormt¹³⁸. Perret merkte reeds op dat de scènes in het epos rigoureuus van elkaar gescheiden zijn, *zoals dat op het einde van de tweede Pompeiaanse stijl gebruikelijk was*¹³⁹. Het hypogaeum zou bewijzen dat Vergilius inderdaad met afzonderlijke tableaux werkte, in tableaux *dacht*. Carcopino onderstreept overigens de Griekse en Alexandrijnse invloeden in de scènes van het hypogaeum¹⁴⁰. Het is voldoende bekend hoe Vergilius voor die zelfde in

137. Cf. in dit verband b.v. A. BELLESORT, *Virgile*. Parijs, 1949, p. 151.

138. Cf. b.v. A. BELLESORT, *o.c.*, pp. 262-263, en M. RAT, *Virgile, l'Enéide*, Parijs, 1965, pp. 16 et 20.

139. Cf. J. PERRET, *Virgile, l'Enéide*, t. II, Parijs, 1978, p. 217.

140. Cf. J. CARCOPINO, *o.c.*, p. 31ss.

vloeden openstond, met de bedoeling, zoals hij in het derde boek van de *Georgica* aankondigt, die modellen in de *Aeneïd* voorbij te streven¹⁴¹.

4. Vergilius interesseerde zich voor de architectuur zoals uit zijn werk blijkt¹⁴². Reeds Maury herkende in de tien *Eclogae* een pythagorische tempel met twee zuilenrijen en in de absis de verheerlijking van de goddelijke Octavius¹⁴³. De dichter kondigt zelf expliciet de compositie van de *Aeneïd* aan in de vorm van een tempel waarin de voorgeschiedenis van Rome en vooral, in het belangrijkste tableau, Octavius' overwinning bij Actium worden afgebeeld¹⁴⁴.

5. Het hypogaeum zou nooit in gebruik zijn geweest, of althans zeer snel na de ingebruikneming definitief gesloten en vergeten¹⁴⁵. We weten dat Vergilius vlak vòòr zijn dood opdracht heeft gegeven de *Aeneïd* te vernietigen. Augustus heeft deze wens niet gerespecteerd voorzover het de tekst betreft¹⁴⁶. Het is aannemelijk dat de keizer, die de Romeinse burgers aanspoorde om zelf monumenten op te richten¹⁴⁷, van de bouw van het hypogaeum op de hoogte was. De man wiens overwinning in de absis verheerlijkt wordt, kan wel aan Vergilius' verzoek gevolg hebben gegeven door het monument te sluiten.

Conclusie

We hopen bij een andere gelegenheid aan te tonen dat Carcopino's theorie over het pythagorische karakter van het hypogaeum door onze nieuwe interpretatie van de scènes geenszins teniet wordt gedaan. Integendeel, het pythagorisme is in sommige scènes zo overduidelijk aanwezig, dat het steeds sterk omstreden pythagorisme van Vergilius er definitief door bevestigd wordt. Belangrijk vooral is dat het hypogaeum een allegorische of filosofische interpretatie, *door Vergilius zelf*, van diens epos nalaat.

141. Cf. Vergilius, *Georg.*, III, 3-9.

142. Cf. b.v. Vergilius, *Aen.*, I, 453ss.

143. Cf. M.P. MAURY, *Le secret de Virgile et l'architecture des Bucoliques*, in: *Lettres d'Humanité*, 3, 1944, pp. 71-147.

144. Cf. Vergilius, *Georg.*, III, 10ss.

145. Cf. J. CARCOPINO, *o.c.*, pp. 51ss.

146. Cf. Servius, *Comm. in Verg. Aen.*, inleiding.

147. Cf. Suetonius, *Div. Aug.*, 39.