

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE



SCUOLA DOTTORALE

CULTURE DELLA TRASFORMAZIONE DELLA CITTÀ E DEL TERRITORIO

Sezione

**Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura
XXIII ciclo**

**ARTE IMPERIALE TRA TRAIANO E
ADRIANO NEL CONFRONTO TRA
MONUMENTI DI ROMA E DELLA DACIA
ROMANA**

Dottoranda:

Anca – Cezarina **FULGER**

Tutor:

Giuliana **CALCANI**

Co-tutor:

Alexandru **BARNEA** (Università di Bucarest- Romania)

INDICE

1. Introduzione

2. Il contesto storico-artistico preromano: sintesi dei fenomeni stilistici e iconografici principali :

2.1 Arte neolitica: raffigurazioni antropomorfe e zoomorfe.

2.2 Toreutica traco-getica: originalità o influsso artistico.

2.3 L'iconografia dell'Eroe Cavaliere nella toreutica tracica; *Heros*, e il Cavaliere Danubiano.

2.4 Conclusioni.

3. Analisi di specifiche realtà monumentali romane nella Mesia Inferior :

3.1. *Tropaeum Traiani*

3.1.1. Storia degli studi.

3.1.2. L'altare del complesso monumentale.

3.1.3. Il tumulo del complesso monumentale.

3.1.4. Ipotesi di ricostruzione del monumento.

3.1.5. Ipotesi di restauro del monumento e situazione attuale.

3.2. Le metope del *Tropaeum Traiani* in rapporto con la Colonna Traiana

3.2.1 L'attacco della cavalleria romana.

3.2.2. I preparativi dell'attacco della fanteria romana.

3.2.3. La lotta della fanteria romana con la fanteria barbara nella pianura.

3.2.4. Scene di *adlocutio*.

3.2.5. La lotta della fanteria nella foresta.

3.2.6. La sottomissione della popolazione, nelle raffigurazioni dei merli.

3.2.7. Conclusioni

3.3. Il ponte sul Danubio

- 3.3.1. Fonti antiche e storia degli studi
- 3.3.2. Tecniche di costruzione del ponte
- 3.3.3. La distruzione del ponte
- 3.3.4. Le indagini archeologiche recenti

4. Considerazioni generale

5. Bibliografia

6. Catalogo – schede delle opere d'arte e dei monumenti

7. Allegati - documentazioni letterarie, mappe e disegni

1. Introduzione

Il tema di ricerca scelto comprende aspetti dell'arte figurativa preromana e romana, analizzati nell'ottica di chiarire meglio quello che sarà il rapporto tra l'arte imperiale centrale e l'arte romana provinciale, nel territorio specifico della Dacia. Il risultato raggiunto è l'acquisizione di nuovi spunti di argomentazione e d'interpretazione conseguiti grazie allo studio della documentazione, sia edita che inedita, in gran parte in lingua romena e perciò non entrata in pieno, fino ad ora, nella letteratura archeologica specifica del settore.

Nel capitolo dedicato a **“Il contesto storico-artistico preromano: sintesi dei fenomeni stilistici e iconografici principali”** affronterà il tema della concezione figurativa e monumentale nella Dacia preromana attraverso il valore dell'immagine, la produzione d'arte e dell'artigianato distinte nei tre periodi più significativi dell'arte dacica: il secolo d'oro della nobiltà getica dei secoli IV-III a.C, l'epoca oscura (secoli II-I a.C.), e la regalità dacica da Burebista a Decebalò nei secoli I a.C.- I d.C.

Nel secolo d'oro dell'arte tracica erano molto frequenti alcune tipologie di pezzi di prestigio come elmi, schinieri, vasi di metallo preziosi, *appliques* di bardatura. L'oro era considerato appannaggio dell'aristocrazia, utilizzato per uso personale con lo scopo di esibire il rango di appartenenza. La scoperta di un numero imponente di oggetti d'oro testimonia non solo la ricchezza dei *basileis* traci, ma anche il ruolo stesso di questo tipo di metallo nell'ambito delle credenze religiose e mitologiche delle popolazioni arcaiche.

Nell'epoca classica dell'arte dacica si assiste ad una così detta “democratizzazione” parziale degli materiali usati dove gli oggetti pregiati spariranno e saranno sostituiti con altre tipologie artistiche, questa volta create in argento, bronzo, ferro o ceramica. Perché l'aristocrazia dei secoli I a.C.–I d.C. non usasse più i pezzi pregiati simili a quelli dell'epoca precedente è ancora un punto di domanda irrisolto. Il lusso orientale caratteristico del secolo d'oro dei principi tracio-getici è stato sostituito con una sobrietà sia nella scelta dei materiali stessi di lavoro degli artigiani locali che dei motivi decorativi elaborati. L'assenza totale dei pezzi d'oro nell'epoca del regno dacico può essere messa in contatto non con un monopolio regale come si pensava fino a poco tempo fa, ma con il potere del ceto religioso. Rinnovate credenze religiose, ovvero un diverso rapporto di potere, imponevano che i pezzi pregiati

d'oro non fossero più utilizzati dall'aristocrazia locale, almeno secondo quanto è noto fino ad oggi.

Nello stesso capitolo si analizzeranno 33 tipi di raffigurazioni equestri presenti nell'area balcanica e se ne propone una distribuzione cronologica e geografica più precisa, rispetto a quella presente nell'attuale critica archeologica. I pezzi provenienti da tombe principesche erano d'oro o di argento, materiali che erano considerati appannaggio dell'aristocrazia tribale tracio-getica. Si vedrà che l'arte dacica preromana dispone di elementi iconografici propri, di canoni di rappresentazione, di un'abbondanza di dettagli e di una ricca ornamentazione che la fanno avvicinare allo stile dei territori del Vicino Oriente e della parte settentrionale del Ponto Eusino. La struttura sociale getica, la gerarchia della élite aristocratiche e l'apparizione di una categoria di *basileis* hanno imposto la nascita di un'ideologia che può e ha il pieno diritto di legittimarsi tramite una serie di oggetti di prestigio attraverso le quali sfoggiava ricchezza e potere. Il ricco inventario delle tombe principesche illustra un'aristocrazia perfettamente allineata al gusto espresso dalle raffigurazioni artistiche dell'impero Achemenide, del regno Macedone o nella regalità scitica.

L'arte traco-getica si individualizza per l'equilibrio tra le raffigurazioni antropomorfe e zoomorfe, l'organicità delle figure, per l'accentuazione della ferocia degli animali raffigurati, ed anche attraverso una serie di motivi specifici come sono le raffigurazioni dell'Eroe Cavaliere perennemente rappresentati sui oggetti di lusso. Elaborata in uno spazio culturale con tradizioni artistiche millenarie, l'arte getica non è nata *ex nihilo* e non è certamente refrattaria alle influenze straniere da dove riprende, attraverso un meccanismo di selezione molto accurato, elementi e temi iconografici capaci di esprimere le proprie concezioni mitologico-religiose.

Di conseguenza, la toreutica tracio-getica esprime un'ideologia e una mitologia specifica della aristocrazia getica riprodotta sulle raffigurazioni degli artigiani locali in un'area geografica ben definita ed in un intervallo cronologico relativamente ristretto. Certamente in una società che usava la scrittura solo in modo eccezionale, questi motivi decorativi rappresentano veri e propri ideogrammi che raccontano scene della storia e della mitologia. L'arte getica è quindi un'arte narrativa, perché riesce attraverso l'immagine a raccontare qualcosa di preciso, e quindi diventa un'arte iniziatica, perché attraverso codici figurativi specifici è indirizzata ai personaggi che riescono a capire i simboli raffigurati, cioè alle élite locali.

L'iconografia dell'arte dacica preromana sia che si parli della toreutica o dell'oggettistica locale deve essere vista come un precedente che sta alla base della creazione artistica e della diffusione di un nuovo tipo d'arte, questa volta non aniconica come si pensava. Una volta conquistato il territorio della Dacia e trasformato in provincia dell'Impero Romano, si assiste ad una sintesi tra i due tipi d'arte che ora entrano in contatto. L'arte romana non viene a mettere le radici su un terreno sterile, al contrario l'arte dacica locale, appannaggio dell'aristocrazia tribale, si rivela essere un'arte propria, con motivi iconografici specifici e scelta dei metalli molto accurata. Le influenze artistiche con cui viene in contatto l'arte dacica preromana creano uno stile iconografico che si tramanda fino alle interferenze con l'arte romana. Capire l'arte dacica preromana ed il suo fondo di distribuzione e sviluppo artistico che portano alla percezione delle basi e delle interferenze culturali tradizionali di questo popolo, può servire ad argomentare su quali presupposti artistici si formano le raffigurazioni delle metope presenti sul monumento *Tropaeum Traiani*, quale è stata l'influenza dell'arte romana e se si può parlare di un'arte ufficiale in provincia o semplicemente di arte provinciale romana.

Un altro aspetto importante che sarà analizzato nello stesso capitolo è la questione del culto degli eroi e del Cavaliere Tracio e Danubiano.

Il culto degli eroi è attestato da periodi molti antichi della storia greca, laddove erano considerati una categoria a parte situata tra uomini e Dei, associato a precise località e anche a tombe. Il culto dell'eroe, strumento di coesione sociale e politico era molto importante nella società greca e la sua diffusione spiega i culti dei fondatori delle colonie che avevano dai tempi più remoti un carattere squisitamente politico. Le prime testimonianze archeologiche che riguardano questi culti sono registrati nella Grecia arcaica sotto forma di depositi di oggetti nei tumuli dei defunti, probabilmente dinasti, come è l' *heroon* del VII secolo a.C. scoperto presso la porta ovest in Eubea, tumulato con un corredo molto ricco. In conformità con la tradizione greca della morte, gli eroi sono spiriti investiti d'immortalità, vivono sempre come Dei, ma non sono considerati tali. L'espressione iconografica degli eroi nel mondo greco è materializzata attraverso le scene di banchetti funerari- *Totenmahl relief*. I primi personaggi umani che ricevono uno statuto di eroe, diventando semidei, sono stati i soldati caduti nella battaglia di Maratona.

Attraverso questo tipo di culto anche personaggi pubblici importanti potevano aspirare ad essere ritenuti immortali, ricevendo questo particolare statuto come omaggio da parte della comunità in cui vivevano per le loro gesta.

Si è suggerito il fatto che l'origine delle raffigurazioni del Cavaliere Tracio risiede nell'arte greca e nel modello che rappresenta il defunto eroizzato, ipotesi valida se consideriamo che la maggior parte dei rilievi sono stati ritrovati nell'area della Tracia e Mesia Inferiore, il territorio occupato dal regno degli odrisi, fortemente influenzato dalla cultura e la civiltà greca. Certamente l'adorazione di Alessandro Magno ed il modo in cui è stato raffigurato nell'arte greca hanno avuto un impatto maggiore nella civiltà greca, con la creazione di canoni artistici ed iconografici che fanno riferimento al suo statuto divino, dove la caccia e la guerra erano attività che suggerivano la fonte divina del potere regale. L'intero territorio occupato dalla popolazione tracia è stato influenzato, al livello dell'arte iconografica, anche dalle popolazioni scitiche e celtiche e dalle colonie greche situate nel Ponto Eusino, contatti avvenuti prima attraverso canali di diffusione culturale che hanno accompagnato le grandi vie commerciali e successivamente con i contatti bellici tra queste popolazioni. La tematica dell'arte tracia riporta a scene con personaggi equestri probabilmente con uno statuto divino che effettuano prove di caccia iniziatica, un tema molto popolare anche nell'arte macedone. Non si può oltremodo escludere la possibilità che la filiera macedone abbia influenzato l'arte greca ed ellenistica essendo ulteriormente recepita nell'iconografia che raffigura delle divinità equestri presenti nelle regioni danubiane. Per questo tipo di raffigurazioni le *appliques* di Letnita costituiscono la più vicina analogia nello spazio tracio.

Il culto degli eroi ha funzionato come catalizzatore nelle diverse comunità del regno ellenistico, ognuna identificandosi con un certo eroe leggendario. La comunità stessa investe l'eroe con l'immortalità per non dimenticarlo, termine ritrovato anche nelle iscrizioni epigrafiche funerarie ritrovate in Beozia, Tessaglia, Asia Minore e nelle isole Egee, accanto alle raffigurazioni a cavallo, che formano il modello dell'eroe equestre nella ideologia macedone.

Anche se esiste una grande varietà di raffigurazioni nell'iconografia del cavaliere, fatto esplicito prendendo in considerazione la vasta aria di diffusione ed il periodo di quasi 500 anni di diffusione del motivo, si possono però distinguere alcuni tipi caratteristici. La maggior parte dei pezzi raffigurano un cavaliere in movimento sia sulla sinistra che sulla destra, senza elmo e scudo, a volte con corazza e lance nella mano sinistra o destra, preparata per l'attacco e con l'altra mano tenendo le redini del cavallo. Certamente il motivo del cavaliere è uno molto diffuso nell'arte dei popoli antichi o "barbari", però si nota il fatto che le raffigurazioni del mondo tracio hanno alcune caratteristiche proprie. L'immagine del cavaliere ha avuto un ruolo imminente nella mitologia dei traci, prova tangibile essendo la

sua presenza nella zona settentrionale del Basso Danubio o Mesia Inferiore per circa cinque secoli, prima della conquista romana e anche dopo.

Un'analisi minuziosa degli oggetti ritrovati databili tra i secoli V-III a.C., comporta una stessa stereotipia delle attitudini e degli attributi. I cavalieri raffigurati su questi oggetti non si individualizzano ma piuttosto si confondono per la somiglianza delle attitudini, dei costumi e dei loro attributi. A sostegno di questa tesi si possono identificare almeno tre fasi del mito, raffigurate su questi oggetti: il cavaliere è rappresentato giovane e senza barba, con il cavallo a passo, fase iniziale del rito d'iniziazione che s'inscrive nella tipologia caccia-guerra. La seconda fase è quella in cui il cavaliere è raffigurato con barba e diventa più maturo, equipaggiato con schinieri che uccide il cinghiale e l'orso, e attraverso questa prova dovrà dimostrare il suo coraggio superando ogni ostacolo per poter accedere verso ceti più alti della società cambiando lo status sociale. L'ultima fase del suo percorso di maturità consiste in quella in cui il cavaliere maturo con barba tiene, nella mano destra alzata in avanti, un vaso per libagioni

Al confronto con le immagini precedenti, le rappresentazioni dei secoli II a.C.- I d.C. sono caratterizzate da un livello ed uno stile artistico inferiore essendo raffigurate su una più ampia varietà di materiali, e da un cambiamento iconografico dei personaggi equestri raffigurati nella veste del guerriero, del cacciatore o di un cavaliere non armato.

Si analizzeranno due direzioni di possibili significati: 1) i cavalieri raffigurati sono divinità, *basileis* eroizzati; 2) i cavalieri sono *basileis* e aristocratici nelle loro occupazioni tradizionali come la guerra, la caccia e i festini. Le fonti antiche ci assicurano che la caccia era una prova iniziatica ed un metro di misura delle capacità fisiche e del coraggio dei futuri discendenti al trono, prova alla quale si sottoponevano i re stessi. Dopo un accurato studio delle immagini si evidenzierà che su nessuna raffigurazione è iscritto il nome di divinità autoctone e che mai non sono rappresentate scene di combattimento, cioè di confronto umano, un fatto molto insolito, a mio avviso, tra i cavalieri armati. Sono invece raffigurate scene di caccia con animali potenti e feroci come il leone, il cinghiale, l'orso ed il lupo. Solo questi animali potevano misurare il coraggio e le capacità che dovevano avere i futuri re, mettendo a confronto le loro virtù belliche. L'ipotesi per la quale sembra quindi più opportuno proseguire è che tali raffigurazioni siano legate a *basileis* o aristocratici, e non a divinità, visto che rappresentazioni in prove di coraggio o prove iniziatiche, che dovevano essere superate per poter ascendere nella scala sociale, e che avrebbero permesso l'immortalità.

Certamente in una società che usava la scrittura solo in modo eccezionale, questi motivi decorativi rappresentano dei veri ideogrammi che raccontavano scene della loro storia e mitologia. L'arte getica è quindi un'arte narrativa, perché riesce attraverso l'immagine a raccontare qualcosa di preciso, e quindi diventa un'arte iniziatica perché attraverso codici specifici è indirizzata a personaggi che riescono a capire i simboli raffigurati e cioè alle élite locali. La decodificazione delle immagini simboli non è mai completa e sicura, ma solo probabile.

L'iconografia dell'eroe cavaliere - *Heros*, diffusa piuttosto nella parte est dei Balcani nei secoli II-III d.C., porta in nome del Cavaliere Tracio nella letteratura archeologica dell'inizio del XX secolo. Il nome di Cavaliere Tracio, molto spesso utilizzato anche oggi da vari studiosi, non è attestato epigraficamente né tantomeno nelle fonti letterarie antiche. L'epiteto etnonimo di "tracio" sembrerebbe una convenzione da eliminare, come si vedrà nel capitolo specifico basti anticipare qui il fatto che il nome deriva dall'area geografica in cui è stata scoperta la maggior parte dei monumenti che lo raffigurano- il territorio della Tracia, delle Mesia Inferiore e Superiore ed i territori che attestano una popolazione di origine tracia. Da queste regioni provengono all'incirca 2000 monumenti e la maggior parte sono state scoperte nel territorio della Mesia Inferiore, da questo fatto deriva l'ipotesi che questa divinità abbia origini greco-orientali. I monumenti raffigurano un personaggio equestre di solito girato verso destra e raramente verso la sinistra, con il cavallo a passo, al galoppo o seduto.

Attraverso questa ricerca era necessario dimostrare, analizzare, trovare nuovi argomenti e riportare nuovi punti di discussione su una tematica così complessa e poco indagata nell'ambito scientifico. La letteratura archeologica confonde spesso l'eroe cavaliere nella postura del Cavaliere Tracio con l'eroe raffigurato sulla toreutica tracia, che sono invece due raffigurazioni diverse, cronologicamente divise tra loro. L'interpretazione di questo personaggio maschile come un eroe divinizzato (nei contesti funerari piuttosto) sembra essere superata come ipotesi. Sembra più attendibile analizzarlo come divinità e non esiste alcun legame diretto tra l'eroe traco-getico e il Cavaliere Tracio da un punto di vista morfologico (*Heros* è un evidente espressione grecizzata, quasi ellenistica), del ruolo – l'eroe a cavallo, e della simbolistica nel suo complesso. Probabilmente è l'aristocrazia locale che esalta i valori militari, ma anche la lotta tra il bene ed il male. È rimarcabile però la perennità del tema del cavaliere attraverso i suoi cinque secoli, se prendiamo in considerazione che lo stesso periodo da un punto di vista storico e culturale riporta significativi cambiamenti nello spazio abitato dai traco-getici.

Nella zona balcanica legata al culto dei personaggi equestri come il Cavaliere Tracio, si trova anche il culto dei Cavalieri Danubiani, considerato un esempio di sincretismo religioso. Il termine anche in questo caso è convenzionale e sia un personaggio maschile a cavallo fiancheggiato da uno femminile, sia l'area di diffusione del culto.

Anche se questa parte della ricerca doveva essere solo una premessa al mio progetto di dottorato, è utile approfondire lo studio delle iconografie dell'Eroe Cavaliere, del Cavaliere Tracio e di quello Danubiano nell'analisi del rapporto tra l'arte della Dacia preromana e di quella romana. L'iconografia dell'arte dacica preromana, sia che si parli della toreutica o dell'oggettistica di uso locale, deve essere vista come un precedente che sta alla base della creazione artistica e della diffusione di un nuovo tipo d'arte, non del tutto aniconica come si pensava. Sarà analizzata, come si è specificato prima, l'iconografia dell'eroe cavaliere partendo dalla toreutica traco-getica e finendo con le raffigurazioni dei Cavalieri Danubiani, proseguendo piuttosto uno schema tematico, un'evoluzione del motivo del cavaliere nell'arte locale. Includendo nel primo capitolo considerazioni riguardanti ai Cavalieri Danubiani, certamente di epoca romana, si cercherà di analizzare l'iconografia e la diffusione del motivo artistico che nel tempo si sviluppa e che richiede ipotesi complesse di analisi.

Il terzo capitolo intitolato “**Specifiche realtà monumentali nella Mesia Inferior**” costituisce la parte centrale della tesi e tratta nella prima parte, il *Tropaeum Traiani* anche in confronto con la Colonna Traiana, e nella seconda parte il ponte sul Danubio analizzando l'impatto ideologico e monumentale romano in Dacia. In questo modo, con il terzo capitolo si entrerà nel tema dell'arte romana come espressione di una necessità di comunicazione politica, attraverso la diffusione di messaggi politici e ideologici. Qui si metterà in luce il rapporto tra l'arte romana del centro con l'arte della periferia, un'arte provinciale dove i casi specifici sono quelli raggruppati intorno alla personalità complessa di Apollodoro di Damasco.

Come è noto, il trofeo romano ha origine nella tradizione ellenistica ed appare come simbolo di vittoria. Espressione ideologica dei due attributi del vincitore *felicitas* e *virtus*, il trofeo assumeva un significato apotropaico essendo eretto sui campi di battaglia ai confini dell'Impero Romano con lo scopo di intimorire le popolazioni del *barbaricum*. Il monumento è collocato all'estremità orientale della Dacia, nella zona di Dobrugea, ad Adamclisi (Romania a 50 km del Mar Nero e 22 km dal Danubio) come è noto celebra la conquista della Dacia e la battaglia di Adamclisi con una narrazione figurata di scene di battaglia e di barbari prigionieri. La struttura del monumento è quella del mausoleo

cilindrico con tetto troncoconico e piedistallo che sorregge il trofeo vero e proprio. Il trofeo è oggi compreso, all'alare e al tumulo, nel complesso archeologico di Adamclisi.

Tropaeum Traiani è il monumento trionfale più grande del mondo romano innalzato per l'ordine dell'imperatore Traiano nel 109 per celebrare la vittoria contro i daci ed i loro alleati ed era dedicato a *Mars Ultor*. L'enorme cilindro cementizio su gradinata circolare è rivestito nella parte alta da un anello di 54 metope, che decoravano il muro perimetrale del monumento, ed i cui originali, in numero di 48 sono conservati nel Museo Archeologico di Adamclisi insieme a 32 blocchi di fregi decorativi. Le metope raffigurano scene di combattimento, battaglie, marce militare, prigionieri e ausiliari dell'esercito romano e dell'imperatore Traiano. Le metope rappresentano scene e tematiche scolpiti anche sulla Colonna Traiana ed è riconosciuto, nell'ambito scientifico, la somiglianza di fondo tra i due monumenti. Il trofeo di Adamclisi era anche decorato da 26 merli ,situati sotto la cornice, e dei quali oggi si conservano solo 23, e da 13 leoni di pietra che oltre al ruolo decorativo del monumento trionfale erano utilizzati anche per lo scarico delle acque piovane. Il trofeo vero e proprio raffigura tre statue colossali, due femminili sedute ed una maschile in piedi, tipica scena che rappresenta la personificazione della provincia sconfitta e sottomessa. Tutti i prigionieri sono incatenati e dominati dal trofeo con le sue armi, secondo la consueta allegoria della vittoria nell'arte ufficiale romana.

Il monumento è particolare per la sua unicità non solo per il suo significato storico quanto per il messaggio iconografico che è strettamente legato alla propaganda imperiale e che riguardava la superiorità dell'esercito romano e la virtù militare dell'imperatore.

A partire dal 1891 cominciamo gli scavi archeologici presso il monumento e la cittadella di Adamclisi. Alla luce dei primi risultati di scavo iniziate sono anche le prime ipotesi per la successione della metope, dato che il monumento era completamente rovinato e le lastre giacevano interrato. In base al loro ritrovamento, nel 1977, dando credito al primo archeologo romeno che ha effettuato le indagini archeologiche, G. Tocilescu, si ricostruisce il monumento, anche se da allora si sono succedute una serie di 12 ipotesi per ricostruire il filo narrativo delle immagini raffigurate nelle metope, dibattito tutt'ora aperto. L'esistenza di sei metope che raffigurano l'imperatore ha condotto alla divisione in segmenti narrativi. Le 54 metope sono così divise in sei segmenti, ognuno con nove metope di cui una raffigura l'imperatore situato in posizione centrale e le altre otto disposte in modo simmetrico. Il filo narrativo delle metope riporta una tematica variata: l'attacco della cavalleria romana, i preparativi dell'attacco della fanteria romana, lotta della fanteria romana con la fanteria barbara nella pianura, *allocutio* indirizzata alla fanteria vincitrice nella battaglia, la lotta

della fanteria nella foresta, la sottomissione della popolazione presa in cattività e la presentazione dei prigionieri di guerra all'Imperatore, ampiamente analizzate nei rispettivi paragrafi.

Come è stato sempre sottolineato il confronto con la Colonna Traiana appare subito evidente il diverso stile artistico del trofeo locale che è rudimentale e rappresenta una manifestazione autentica dell'arte provinciale romana della prima decade del II secolo d.C. I suoi bassorilievi trasmettono un'espressione realistica della narrazione della battaglia di Adamclisi del 101 d.C., immagini che individualizzano sia l'imperatore, l'esercito romano, i daci ed i loro alleati. Le immagini di due metope ricordano due tipi statuari dell'imperatore romano, la metopa 32 –una statua *loricata* in cui si evidenzia il decoro dell'armatura e l'aquila con le ali aperte, motivo trionfale artistico utilizzato con predilezione su tutti i monumenti dell'arte ufficiale imperiale, e la metopa 6 che raffigura una statua equestre, dove l'imperatore è a cavallo con armatura e clamide e calpesta con gli zoccoli piedi del cavallo un nemico, simbolo della superiorità dell'Impero Romani e del suo imperatore-*virtus Augusti*. Picard considerava questa metopa il prototipo per le scene sulle monete di Traiano, come vedremo.

Al contrario delle metope, i bassorilievi che decoravano la merlatura del monumento e che rappresentano il secondo registro iconografico, raffigurano le popolazioni che hanno preso parte alla battaglia, con le proprie caratteristiche etniche. Si nota l'intenzione degli scultori-artigiani di rendere i tratti somatici di ogni personaggio in parte. Anche se apparentemente i bassorilievi appaiono come un decoro stereotipato, le immagini si contraddistinguono per i dettagli e si identificano tre tipi etnici di prigionieri: i daci, germanici- Suebi con *nodus* e Sarmati ed un terzo gruppo non ancora identificato, forse popolazioni asiatiche. Tra i modi di espressione artistica utilizzati dagli artigiani che hanno realizzato i rilievi manca l'opposizione – che è caratteristica sulle immagini della Colonna Traiana, tra il tipo “classico” del soldato romano e quello “esotico” dei suoi nemici, che si differenziano tra loro attraverso gli attributi esterni, come i costumi, la capigliatura e le armi.

Come procedimento artistico il monumento trionfale di Adamclisi è un prodotto dell'arte scultorea provinciale e rileva due livelli di maestranze plastiche: il primo rivela artigiani che hanno più esperienza e professionalità e il secondo caratterizzato invece da una grossolanità di esecuzione dovuta ad apprendisti delle officine lapicide, utilizzati per lo svolgimento nel modo più veloce dell'opera.

Nello stesso capitolo è poi analizzato l'intero complesso archeologico di Adamclisi, e cioè l'altare militare funerario con il nome di circa 3800 soldati romani caduti nella

battaglia ed il tumolo, costruzione destinata come tomba ad incinerazione di un comandante imperiale romano caduto nella battaglia nell'anno 102 d.C. Nel silenzio delle fonti storiche non abbiamo elementi proventi al fatto che Apollodoro di Damasco collaborò all'ideazione di tutte le strutture e attrezzature belliche per le campagne militari di Traiano in Dacia. L'ideatore del monumento deve aver, presumibilmente tramite schemi con moduli decorativi che sono stati tradotti da officine di scalpellini locali, secondo un procedimento molto noto ed utilizzato nell'intero Impero Romano. La presenza dell'architetto siriano nel Basso Danubio è attestata anche dai lavori indirizzati a lui da parte dell'imperatore Traiano per la costruzione del ponte di Danubio. Conoscendo il periodo di tempo in cui si sono effettuati questo tipo di lavori tra 99-105 d.C. si può dedurre che Apollodoro si trovava nella *Moesia Inferior* nello stesso momento in cui si svolgeva la campagna militare del 101. Fino ad oggi non disponiamo di fonti antiche che possono affermare o smentire questa ipotesi.

Un altro argomento importante che è stato affrontato riguarda la manodopera che ha realizzato i rilievi e le metope del monumento: sono state realizzate dagli artigiani presenti nell'esercito romano o da quelli locali? Il livello artistico degli artigiani locali nota uno stile più elevato e complesso al confronto con le raffigurazioni del monumento.

La seconda parte del terzo capitolo sarà dedicato al ponte di Danubio e alla personalità dell'architetto siriano Apollodoro di Damasco. I ruderi del ponte sono situati al km 929 sulla riva del Danubio, nell'odierna Drobeta Turnu-Severin (Romania). Era necessario riesaminare le nuove scoperte ed indagini archeologiche, dato che nella letteratura specialistica non esiste tutt'oggi una monografia se non il volume scritto di D.Tudor, *Podurile romane de la Dunarea de Jos*, Bucaresti, editato nel 1971 con una traduzione in lingua francese nel 1974. A causa del uso della lingua romena o serba, la bibliografia è rimasta esclusa dal circuito internazionale e a circolare sono un numero ridotto di articoli e sintesi. È stata quindi analizzata la storiografia contemporanea in lingua romena, non disponibile fuori dal paese, in particolare i lavori di E. Dupperex-1907, A. Decei-1930, Al. Barcacila -1938, rendendo noto il risultato delle cartografie, disegni tecnici, misure ed altri strumenti di analisi ancora adesso in corso.

Capolavoro dell'ingegneria antica e del genio di Apollodoro di Damasco, il ponte era la chiara manifestazione degli intenti di Roma: impiantarsi stabilmente sulla sponda nord del Danubio e preparare l'annessione dell'intera Dacia. Costruito per l'ordine dell'imperatore Traiano il ponte sul Danubio rappresenta una delle più spettacolare e significative opere costruttive di questo genere, una vera infrastruttura romana, sia per la sua grandezza, la qualità del lavoro svolto, ma più che altro per la sua brevità di esecuzione, tra la primavera

del 103 e la primavera del 105. Il ponte era lungo 1135 m, alto 19 m, largo circa 15 m ed aveva 21 arcate di legno con una luce di 32,56 m, ma di circa 50 m tra i due interassi, che poggiavano su 20 piloni in muratura. Il ponte e i suoi due castrì *Pontes* (odierna Kostol) e Drobeta rappresentavano un'unità dal punto di vista strategico, militare ed architettonico, poiché l'insieme appare pensato da Apollodoro come un immenso arco di trionfo poggiato sulle due fortezze romane di simile estensione: Drobeta (1,70 ettari), *Pontes* (1,60 ettari), “un arco onorario di ancoraggio”, considerato la via per la romanizzazione della Dacia. Se da un punto di vista archeologico l'indagine conoscitiva è tutta da impostare, compresi gli interventi di valorizzazione dell'intera area archeologica, migliore è la situazione dal punto di vista storico-interpretativo anche se, a tale riguardo, risulta poco credibile l'ipotesi che il ponte sia stato reso impraticabile dall'imperatore Adriano. Tale provvedimento sembrerebbe più di carattere episodico, cioè legato agli anni 117-119 d.C, poiché lo sviluppo notevole della città di Drobeta si spiegherebbe proprio con l'uso continuo del ponte durante l'esistenza della provincia. Nell'anno 108 d.C., subito dopo la conquista, funzionava già la grande via pavimentata imperiale, che andava da Drobeta – attraverso *Sarmizegetusa* ed *Apulum* – fino a *Porolissum*, ai confini settentrionali, come attesta il miliario di Aiton (CIL III 1627), tra *Napoca* e *Potaissa*. Non avrebbe avuto senso il rallentamento di tale importante arteria di traffico commerciale in coincidenza con il Danubio.

Sulla riva romena al confronto di quella serba, a causa dei regimi comunisti presenti all'epoca nei due paesi, i lavori di restauro e le indagini archeologiche comincerà nel periodo 1845-1869. La costruzione della centrale idroelettrica “Portile de Fier” presente a qualche km di distanza, ha creato un grave danno ai resti archeologici, che sono stati in parte distrutti o spostati. Altri resti del ponte presenti nelle acque del Danubio sono stati considerati d'intralcio alla modernità per favorire la buona navigazione sul fiume. I piloni hanno la stessa sorte, tanto che nel 1858 a causa di un eccezionale abbassamento delle acque del Danubio, erano presenti ancora 16 piloni del ponte, che vennero in parte documentate, e ipotizzare l'originaria presenza di altre quattro, che essendo state costruite su di un banco di sabbia posto quasi al centro dell'alveo del fiume non erano più visibili o conservate, perché dovevano essere state insabbiate o erose dalla corrente fluviale. Nel 1982 si potevano osservare solo 12. Nel 1909 in Servizio Idraulico Romeno fece abbattere due delle pile del ponte che sorgevano sulla riva romena, ed in quella occasione vennero fatti emergere dal fiume duecento blocchi di pietra, oggi conservati nel Museo “Porțile de Fier” a Drobeta Turnu-Severin. Attualmente si conservano solo il primo e l'ultimo pilastro su ogni riva.

Una volta individuate le fonti letterarie, epigrafiche e iconografiche che raccontano e raffigurano il ponte di Traiano, si è proceduto con lo studio delle opere letterarie moderne scritte da viaggiatori stranieri e locali, nei secoli XVI-XVIII, che facevano un riferimento preciso al monumento, opere raggruppate in più volumi intitolati “*Calatori straini despre Tarile Romane*”. Le prime menzioni che parlano del popolo che viveva a Drobeta sono datate nel secolo XVI nell’opera di Ioanes Cuspiannus. Brevi menzioni offrirà S. Brodaries ed episcopo di Modrussa, Simun Koziacic. I primi autori che descrivono il ponte più nel dettaglio sono GianAndrea Gromo e Nicolae Olahus, che lo nomina “un vero monumento d’arte romana”. Saranno anche personaggi politici, militari o religiosi che riporteranno testimonianze come G. Botero, G. Rosaccio, E. Brown, F. Pigafetta, l’abate Simpetro o I. Komoromy che lo nomina “l’ottava meraviglia del mondo”. Ma le più ampie informazioni e ricerche sono dovute alla grande personalità del conte Luigi Ferdinando Marsigli, che nel XVIII secolo svolge personalmente indagini archeologiche presso il ponte, ed effettua disegni raggruppati nell’opera *Danubius Pannonico Mysicus*, dando informazioni ancora oggi importanti. Egli si è proposto di risolvere alcuni interrogativi: i motivi che hanno determinato la decisione dell’imperatore Traiano di effettuare un’opera così imponente, la scelta del luogo per alzare il ponte, concorda le testimonianze delle fonti scritte con le rovine presenti sulle due rive del Danubio nel 1690.

Oltre a riprendere una storia degli studi per molti versi inedita, come abbiamo già detto sono stati analizzati anche la tecnica e la metodologia di costruzione del ponte, e le indagini archeologiche recenti che offriranno nuovi argomenti di discussione ed ipotesi d’interpretazione del ponte.

Nell’ultimo capitolo della tesi intitolato “**Conclusioni**” si discuterà l’eredità di particolari istanze monumentali nella Dacia post-traiana. Quello che si potrà constatare dopo uno studio analitico ancor che di sintesi fino all’epoca adrianea rappresenta solo una parte del processo di integrazione culturale tra l’elemento dacico e quello romeno. È il momento di passaggio e di più rapida trasformazione nell’arte rappresentativa. Sembra utile focalizzare la ricerca fino a questo periodo, la prima fase di romanizzazione, e sarà compito di future ricerche, di approfondire l’impatto della cultura romana correlata all’arte autoctone attraverso le testimonianze figurative nei secoli successivi nella Dacia romana.

La tesi è corredata nella parte finale di un catalogo di oggetti d’arte preromana e romana, da un’appendice di documenti letterari inediti che riguardano il ponte di Drobeta, piante e disegni tecnici sia del monumento di *Tropaeum Traiani* che del ponte di Danubio.

2. Il contesto storico-artistico preromano: sintesi dei fenomeni stilistici e iconografici principali :

2. 1. Arte neolitica: raffigurazioni antropomorfe e zoomorfe

Parte integrante della coscienza sociale l'arte, come forma di comunicazione, evidenzia anche se a volte in una maniera parziale, i simboli elaborati in un periodo storico preciso, subordinando ad essa un sistema di valori con connotazioni complesse. Capire la funzione simbolica dell'arte presuppone un procedimento difficoltoso e, spesso, ipotetico. L'arte preistorica si manifesta come l'espressione materiale delle credenze religiose, di diversi miti, certe volte connessi con lo spazio magico e tradizioni negromantiche. A tal proposito, ancora dalle prime manifestazioni artistiche, l'arte risulta essere subordinata alle credenze religiose e funerarie, in questo modo il passaggio tra figurativo e aniconico, si deve rapportare alle trasformazioni sul piano sociale e religioso.

L'arte figurativa neo-eneolitica si evolve nello spazio geografico dell'attuale Romania sotto forma di raffigurazioni eterogenee, antropomorfe e zoomorfe. Ognuna delle categorie presenta variazioni di stile e di tipologia. Le raffigurazioni antropomorfe sono rappresentazioni plastiche realizzate in diverse materiali come argilla, pietra, osso o metallo che presentano figure umane in certe tappe della vita o in diverse attitudini, come sedere su una sedia o con un vaso sulla testa, utilizzate piuttosto nell'ambito delle pratiche magico-religiose. Le raffigurazioni zoomorfe invece sono rappresentazioni plastiche di animali di vario tipo.

I concetti religiosi neolitici, e non solo, si basavano su aspetti semplici ma fondamentali come il rapporto tra la vita e la morte, tra il bene ed il male, l'uomo ed il futuro. La ricostruzione della religione neolitica, sottoposta ad argomentazioni rischiose ed errate, si presenta incompleta, ipotetica e si basa oltre che sullo studio della plastica antropo- e zoomorfa, anche su oggetti usati in riti religiosi, nei santuari o nei complessi di culto, correlati, a causa della mancanza di fonti scritte, esclusivamente ai reperti

archeologici presenti in varie culture materiali appartenenti al territorio romeno. La religione neolitica si manifesta attraverso la rappresentazione di gesti sacri, balli, tatuaggi ed l'uso di un costume sacro.

Per rispondere alle esigenze imposte o richieste da una serie di fattori socio-culturali si crea una nuova ideologia attraverso la così detta “rivoluzione neolitica” che comporta mutamenti al livello iconografico, sia nella tecnica che nella tematica, ma anche al livello espressivo dove i principali personaggi-simbolo formeranno un sistema religioso basato sulla raffigurazione di statuette femminili o maschili. La religione neolitica offrirà archetipi di raffigurazione artistica strutturata intorno a due personaggi centrali, la “Grande Madre”, raffigurata attraverso le figurine antropomorfe femminili ed il “Toro”, figura antropomorfa maschile, per estensione anche il bucranio o solamente il corno. La contestualizzazione della religione neolitica si presenta dualista e si basa sul concetto *coincidentia oppositorum*¹, dove la principale diade si materializza e si divide tra femminile e maschile. La dualità religiosa imposta nuovi canoni artistici di raffigurazione e si traspone anche nelle tecniche usate dagli artigiani neo-eneolitici nella riproduzione delle statuette. Tutto ciò era caratterizzato dalla importanza notevole della donna nelle società arcaiche preistoriche.

Nella categoria delle raffigurazioni antropomorfe oltre alle statuette femminili e maschili, sono comprese anche le statuette androgine e i vasi antropomorfi, che riportano nella concezione plastica raffigurazioni del corpo umano per intero o solo per alcune parti, come i coperchi con la raffigurazione schematica della testa umana.

Tutte le culture materiali² presenti sul territorio romeno hanno fornito una vasta e numerosissima serie di raffigurazioni antro- e zoomorfa, di forme e materiali di fabbricazione variate, con una struttura iconografica diversa da una cultura ad altra, le più numerose e caratteristiche situandosi in culture come Vinca-Turdaş³ (posizionata intorno alle foci del Danubio, Serbia, Bulgaria, Macedonia), Hamangia⁴ (diffusa in Dobrugea, sud-est di Muntenia, est di Bulgaria), Precucuteni⁵ (reg. Moldavia romena) per l'epoca neolitica, e nelle stazioni delle culture di Gumelnița (est di Oltenia, Pianura di Muntenia,

¹ D. Monah, *Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneoliticului*, in *Istoria Românilor*, a cura di M. Petrescu- Dâmbovița, A. Vulpe, vol I, 2001, p. 175.

² La totalità di elementi che compongono il quadro sociale, materiale e spirituale, creato dall'uomo e che include beni materiali, valori spirituali, ed elementi di organizzazione sociale (*EAIR*, s.v. *cultura*, vol I, p. 390)

³ B. Jovanovic, *Vinča and Larissa culture*, *Anatolia*, 19, 1993, p. 63-74.

⁴ Cfr. D. Berciu, *Deux chefs-d'oeuvre de l'art néolithique en Roumanie. Le 'Couple' de la civilisation de Hamangia. Cultura Hamangia : noi contribuții*, *Dacia*, 4, 1960, p. 423-441.

⁵ Cfr. S. Marinescu- Bâlcu, *Câteva observații asupra sculpturii în lut a culturii și influența ei asupra plasticii culturii precucuteni*, *Peuce*, 6, 1977, p.13-17.

Dobrugea, est di Bulgaria) e Cucuteni⁶ (sud-est della Transilvania, nord-est della Muntenia, Moldavia romena) per l'epoca eneolitica. Predominano nettamente le raffigurazioni antropomorfe femminili, espressione dei concetti legati al culto della fecondità e della fertilità, nel detrimento delle raffigurazioni maschili, considerati “accoliti”⁷ della presenza femminile. La grande maggioranza delle statuette è modellata in argilla, ma non mancano raffigurazioni in osso, marmo, pietra, conchiglie di *Spondylus gaesderopus* ed eccezionalmente in oro. Si presentano in dimensioni ridotte di circa 3-10 cm, rari sono i casi in cui superano 30 cm di altezza. La grande maggioranza delle statuette antropomorfe provengono dalle zone orientali e meridionali della Romania riconducibile al IV-III secolo a.C. per poi diffondersi nei secoli II a.C. – I d.C. attraverso le culture materiali e il “fenomeno getico”⁸ in tutto il territorio.

Una grande serie di raffigurazioni antropomorfe presentano delle incisioni effettuate su tutta la superficie del corpo, il suo significato è legato al decoro parziale o totale della superficie scultorea, decoro che si presenta diverso da una cultura ad altra. Il suo significato ha rivelato tanti punti di domanda. Alcuni ricercatori hanno considerato sia che le statuette raffigurano un tipo di tatuaggio, legato a certe pratiche magiche, oppure l'abbigliamento⁹ altri invece che raffigurano elementi anatomici che costituiscono il rilievo della superficie cutanea del corpo umano¹⁰. Nella cultura Gumelnița si mostrano, per esempio, due tipi di decoro identificati dal ricercatore R. Andreescu¹¹: il primo è formato da bende affrontate disegnate sul petto delle statuette rettangolari, in certi casi con linee incise al esterno, elementi che possono suggerire pezzi di abbigliamento invece di un

⁶ Cfr. D.W. Bailey, *Prehistoric figurines : representation and corporeality in the neolithic*, New York, 2005; Ș. Cucuș, *Faza Cucuteni B în zona subcarpatică a Moldovei*, Piatra Neamț, 1999; E. Dumitrescu, *Cultura Cucuteni : magia ceramicii*, București, 2004. L. Ellis, *The Cucuteni-Tripolye culture : a study in technology and the origins of complex society*, Oxford, BAR 217, 1984; C.M. Mantu, *Cultura Cucuteni : evoluție, cronologie, legături*, Piatra Neamț, 1998; D. Monah, *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie*, Piatra Neamț, 1997; I. Pălăguță, *Tripolye culture during the beginning of the middle period (BI) : the relative chronology and local grouping of sites*, Oxford, 2007; D. N. Popovici, *Cultura Cucuteni*, Piatra Neamț, 2000; H. Schmidt, *Cucuteni din Moldova - România : așezarea fortificată cu ceramică pictată, din epoca pietrei și cuprului și până în apogeul epocii bronzului*, Iași, 2007. N. Ursulescu, *Cucuteni : ecouri în epocă ale monografiei lui Hubert Schmidt*, Iași, 2009. *Cucuteni : Tesori di una civiltà preistorica del Carpazi* in Atti del Convegno italo-romeno : Roma, 18 ottobre 2007, a cura di N. Ursulescu, R. Kogălniceanu, C. Crețu., Accademia di Romania, 2008

⁷ S. Marinescu-Bâlcu, *La plastica in terracotta della cultura precucuteniana*, Rivista di scienze preistoriche, 29, 1, 1974, p. 431.

⁸ V. Sîrbu, *Figurinele antropomorfe și zoomorfe traco-geto-dacice din prima și a doua epocă a fierului*, Istros, V, 1987, p. 112.

⁹ R. Vulpe, *Izvoare*, București, 1958, p.338, E.Comșa, *Figurinele antropomorfe din epoca neolitică pe teritoriul României*, București, 1995, p. 122.

¹⁰ N. Berlescu, *Plastica cucuteniană din vechile colecții ale Muzeului de Istorie al. Moldovei*, Arheologia Moldovei, II-III, 1964, p.70.

¹¹ R.R. Andreescu, *Considerații asupra decorului statuetelor antropomorfe gumelnițene*, Cercetări arheologice, XIII, 2006, p. 159-160.

disegno simbolico; il secondo tipo è formato dalle statuette che presentano sulla schiena nella parte superiore una benda orizzontale in cui si ritrovano disegnate piccoli cerchi o incisioni.

Le statuette antropomorfe sono state scoperte in tutti tipi di monumenti archeologici come *davae*¹², cittadelle, piccoli insediamenti o necropoli. In base al contesto archeologico di ritrovamento l'interpretazione e il significato delle statuette si lega sia al culto della fecondità e fertilità, laddove sono scoperte in *davae* e cittadelle, oppure nei casi in cui sono state ritrovate nelle tombe, specie nella cultura Hamangia, esse racchiudono un ruolo di divinità protettrice dei morti¹³. Un numero alto di statuette antropomorfe si concentra nei ritrovamenti archeologici delle abitazioni neolitiche, statuette che ricoprivano un aspetto protettivo di alcune divinità che vegliavano sul buon andamento della famiglia, della proprietà o delle attività in generale, così come i *Lari* etruschi. Certe volte sono state scoperte in vasi di ceramica dei veri e propri "kit" magici, come per esempio a Poiana (reg. Galati) da dove sono rinvenute nel 1928, 28 statuette antropomorfe (25 femminili e tre maschili) divise in due anfore romane, ogni una con 14 raffigurazioni. Le figurine sono datate nel primo secolo d.C., ed il loro ritrovamento suscitava l'interesse degli ricercatori romeni, in particolare caso a Radu e Ecaterina Vulpe. R. Vulpe in un articolo pubblicato nel 1931¹⁴ faceva alcune affermazioni interessanti che riguardavano un parallelo stilistico tra le tre statuette antropomorfe maschili ed alcune raffigurazioni dei barbari presenti sul monumento di *Tropaeum Traiani*. Le statuette antropomorfe di dimensioni che variavano tra 9-11 cm, erano modellate in argilla, in modo rudimentale e molto schematico, dove le 25 raffigurazioni femminili si presentavano con le mani legate sotto forma di prigioniera e le tre raffigurazioni maschili avevano le mani libere. Dalla loro descrizione, l'autore argomentava che "ci troviamo davanti ad un caso di magia tra i più comuni"¹⁵, pratiche legate alla stregoneria, possibilmente effettuate o da parte dei soldati romani presenti nel insediamento di *Piroboridava* (Poiana) oppure dei abitanti geti in pieno processo di romanizzazione. Le loro effigie, molto schematiche si assomigliano con alcuni barbari presenti sul monumento *Tropaeum Traiani*¹⁶, identificandosi alcuni tratti sommatici

¹² Denominazione geto-dacica per città o un insediamento di tipo oppido

¹³ D.Berciu, *Cultura Hamangia*, București, 1966, p. 86-108, E. Comșa, *op.cit.* p 122.

¹⁴ Cfr. R. Vulpe, *Figurinele magice de la Poiana si captivii de pe reliefurile de la Adamclisi*, Analele Dobrogei, 12, 1-2, 1931, p. 257-262.

¹⁵ *Ibidem*, p. 258.

¹⁶ L'autore R. Vulpe fa riferimento alla metopa 43, ed i merli 4, 14, 16, dopo la classificazione di Gr.Tocilescu del 1895.

essenziali di un tipo etnico con capelli folti, baffi lunghi e dritti, o una barba ridotta a forma di pizzo.

Attualmente la documentazione archeologica connessa all'epoca neolitica non crea una distinzione chiara tra magia e religione, i due concetti verranno analizzati insieme qual'ora si parlasse di arte neolitica. Alcune statuette antropomorfe di piccole dimensioni, specie quelle in osso oppure d'oro, erano usati come pendenti magici, considerati oggetti apotropaici che proteggevano da spiriti malefici. La magia giocava un ruolo molto importante nella società neolitica, le scoperte archeologiche che provengono da Poduri (reg. Bacău) e Isaiia (reg. Iași) confermano l'usanza di pratiche magiche, considerati rituali comuni nella religione neolitica¹⁷. Nelle due località, appartenuti culturalmente all'aria Precucuteni, sono state scoperte 21 statuette femminili e 13 sgabelli interpretati come la raffigurazione di un panteon di dee precucuteniane oppure di varie ipostasi della Grande Dea¹⁸. Interessante è il fatto che esistono solo 13 sgabelli per 21 divinità, fenomeno esplicito se consideriamo valida l'ipotesi che non tutte le dee avevano il diritto ad un trono. La chiave numerica presente nei due complessi archeologici di culto lo rappresenta il numero 21 che nelle religioni preistoriche rappresentano il simbolo della divinità onnipotente¹⁹. A tal proposito lo studioso N. Ursulescu²⁰ divide le statuette in due gruppi in base alla capacità o meno di procreare e della maternità: il primo gruppo era formato da 13 donne mature situate verso la fine della loro vita, che avevano già procreato e che avevano il diritto di sedersi. La loro raffigurazione si distingue attraverso dettagli anatomici come il triangolo sessuale, la posizione separata delle gambe, la raffigurazione dei seni e le decorazioni sul corpo a forma di piccoli buchi. Il secondo gruppo era formato da donne capaci di procreare, non ancora madri, senza il diritto ad un trono che avevano raffigurata la zona inguinale sotto forma di due angoli paralleli. Un'ipotesi interessante d'interpretazione viene da parte del medico R. Dumitrescu, che facendo analogie tra i trattati di ginecologia e la raffigurazione delle statuette di Poduri ed Isaiia, precisava il

¹⁷ Cfr. G. Lazarovici, *Venus de Zanan. Despre credințele și practicile magico-religioase*, AMP, 12, 1988, p. 23-45, D. Monah, *op.cit.* p.10-11; N. Ursulescu, *Dovezi ale unei simbolistici a numerelor în cultura Precucuteni*, Memoria Antiquitatis, XXII, 2001, pp. 51-69 ; *Idem*, *La valeur sacrée des nombres dans l'Énéolithique de Roumanie*, in *Actes du XIVème Congrès UISPP, Université de Liège, Belgique, 2-8 septembre 2001, Section 9 – Section 10*, BAR International Series 1303, Oxford, 2004, pp. 325-331 ; *Idem*. *Nouvelles données concernant les croyances magiques des communautés de la civilisation Précucuteni (Énéolithique ancien) de l'Est de la Roumanie*, in *Actes du XIVème Congrès UISPP, Université de Liège, Belgique, 2-8 septembre 2001, Section 9 – Section 10*, BAR International Series 1303, Oxford, 2004 pp. 343-348.

¹⁸ Cfr. N. Ursulescu, F.A. Tencariu, *Religie și magie la est de Carpați acum 7000 de ani, Tezaurul cu obiecte de cult de la Isaiia*, Iași, 2006.

¹⁹ *Ibidem*, p. 57

²⁰ *Ibidem* p. 58.

fatto che i due tesori possono presentare uno schema del periodo fertile e mestruale della donna. A parere suo, probabilmente ogni coppia riceveva in regalo un così detto “kit di fertilità” prima del matrimonio²¹. La loro rarità nelle scoperte archeologiche può essere legata al fatto che una volta arrivata alla menopausa o in caso di morte della donna, il kit poteva essere distrutto in una cerimonia rituale.

Le pratiche culturali o magiche potevano essere messe in stretto legame con la presenza di un numero di sacerdoti che occupavano una posizione privilegiata nella comunità a cui li si assicuravano oggetti di culto o di prestigio, come gli scettri zoomorfi²² che simboleggiavano il potere sociale e sacerdotale del portatore, oppure idoli antropomorfi schematizzati in oro²³.

La plastica antropomorfa proveniente dalla Romania si divide da un punto di vista morfologico tra statuette raffigurate frontalmente, in piedi, sedute, oppure accovacciate. Nella categoria delle statuette raffigurate in posizione verticale fanno parte le statuette modellate separatamente, le statuette schematiche con la parte inferiore cilindrica o piatta, le statuette col vestito a campana (*en cloche*), o di tipo tessalico (con la testa mobile) e le statuette con la parte inferiore convessa, vuote al interno. Dalla categoria delle statuette sedute fanno parte raffigurazioni di donne poggiate su piccoli sgabelli, come sono le statuette appartenenti alla cultura Gumelnița scoperte a Poduri o Isaiia. La diversità delle statuette è stata analizzata dagli studiosi romeni rispettando criteri come la loro modellazione, il decoro, la raffigurazione del sesso (femminile, maschile, asessuate o androgine che fanno tutte due gli organi di riproduzione raffigurati) la raffigurazione della maternità e la posizione delle braccia che potevano essere distese lateralmente vicino al corpo, situate sulla pancia, orientate verso alto sotto forma di adorazione, nella posizione del “pensatore”, oppure situate sul petto.

Nella società neolitica il principio femminile era raffigurato in modo esplicito sulle statuette antropomorfe attraverso i simboli femminili, come i senni, il triangolo o il rombo, forme che ridonano il sesso femminile. Di natura totalmente dominante, la “Madre

²¹Cfr. R. Dumitrescu, *Coduri neolitice. O abordare diferită a statuetelor feminine din cultura Cucuteni*, in *Dimensiunea europeană a civilizației eneolitice est-carpatice*, a cura di N. Ursulescu, Iași, 2006 pp. 229-242.

²²B. Govedarica, *Zeptertraeger – Herrscher der Steppen. Der frühen Ockergräber des älteren Äneolithikums im karpatenbalkanischen Gebiet und im Steppenraum Südost- und Osteuropas*, Mainz am Rhein, 2004; N. Harțuche, *Sceptrele de piatra zoomorfe – interpretare și cronologie*, Pontica, 2004-2005, 37-38, pp.71-97.

²³ H. Dumitrescu, *Connections between the Cucuteni-Tripolie cultural complex and the Neighbouring Eneolithic Cultures in the Light of the Utilisation of Golden Pendants*, Dacia, V, 1961, pp. 69-93.

Universale” oppure la “Grande Madre”²⁴ era considerata il principio primordiale, ed era percepita come protettrice e “allattante” non solo del bambino ma del mondo intero. Intorno a lei si crea un culto legato alla fertilità e alla fecondità ed il principio divino femminile era raffigurato attraverso statuette femminili provviste di steatopigia, che in alcune culture e civiltà era simbolo di benessere. La fertilità era suggerita nelle statuette antropomorfe attraverso le raffigurazioni di donne incinte o in posizione di nascita, oppure con un ramo sulla pancia, specie nell’area culturale Cucuteni, simbolistica che associa la pancia con il terreno fertile. Le donne sono raffigurate nelle tre fasi cicliche: alcune statuette raffigurano giovani femmine con un corpo svelto e seni piccoli, altre statuette con steatopigia fanno riferimento a donne mature capaci di procreare, in fine statuette nelle ipostasi di una donna anziana con i seni caduti.

I sistemi religiosi preistorici formano frequentemente intorno alla donna un legame indissolubile bivalente sul rapporto donna-sesso-terra o donna-vegetazione²⁵. La sfera sacra si manifesta attraverso le statuette antropomorfe femminili, alcuni ricercatori nominandole anche dee²⁶. La ricercatrice M. Gimbutas²⁷ crea un vero panteon neolitico intorno alla figura divina femminile, che si presenta in varie ipostasi come la Dea della Morte, La Dea della Vita, la Dea della Rigenerazione e della Trasformazione, la Dea della natura, la Dea Uccello (un ibrido umano con testa di gufo), la Dea Serpente, attributi fortemente contestati nelle ricerche scientifiche a causa del fatto che alcune prerogative delle statuette antropomorfe si sovrappongono. Certamente uno spettro religioso talmente ampio non poteva rispondere pienamente ad una *forma mentis* neolitica.

La “Grande Madre” rimane associata alla terra ed in alcune culture come Gumelnița, Precucuteni e Cucuteni, si mescolavano appositamente nella pasta argillosa con cui erano elaborate successivamente le statuette, semi di cereali²⁸. Certamente la donna riprendeva questi valori morali, ed occupava nell’epoca neolitica una posizione dominante nella comunità a causa del suo ruolo nel processo biologico della riproduzione della vita, parte integrante della comunità neolitica capace di mantenere l’equilibrio sociale al livello

²⁴ Cfr. E. Neumann, *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell’inconscio*, Roma, 1981; G. Stacul, *La Grande Madre. Introduzione dell’arte neolitica in Europa*, Roma, 1963.

²⁵ M. Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, București, 1992, pp. 229-337; R.R. Andreescu, *Plastica antropomorfă gumelnițeană. Analiză primară*, București, 2002, p. 93.

²⁶ S. Marinescu-Bâlcu, *La plastica in terracotta della cultura precucuteniana*, Rivista di scienze preistoriche, 29, I, 1974, p.431.

²⁷ Cfr. M. Gimbutas, *The Goddesses and Gods of Old Europe (6500- 3500 BC). Myths and cult images*, London, 1982. Idem, *The living goddesses*, London, 1999.

²⁸ M. Diaconescu, *Plastica antropomorfă cucuteniană din colecțiile muzeelor din județul Botoșani*, Hierasus, XI, 2001, pp. 7-36; D. Monah, *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie*, BMA III, Piatra-Neamț, 1997; F. Monah, *Amprente de plante descoperite în așezări eneolitice din Moldova*, Arheologia Moldovei, XV, 1992, pp. 185-186.

delle genti o tribù, creandosi intorno ad essa un culto della fecondità e della fertilità. Il suo ruolo determinante è rafforzato anche dalla documentazione archeologica che nella maggior parte dei casi hanno riportato alla luce statuette femminili in detrimento a quelle maschili.

Le prime raffigurazioni antropomorfe si caratterizzano per una sinterizzazione del concetto umano riportato fino agli estremi, ma attraverso i dettagli anatomici come le natiche abbastanza ampie, la raffigurazione del triangolo o dei senni, hanno argomentato in modo chiaro la femminilità. Successivamente le statuette risponderanno a canoni diversi di raffigurazione, in primo piano presentandosi una donna adulta con forme generose, con un grado alto di steatopigia, capace di procreare, certe volte raffigurata incinta oppure con un bambino tra le braccia.

Il principio maschile, meno significativo ed in evidente stato di subordinazione verso le raffigurazioni femminili, incarna la figura naturalista del toro, essendo riprodotto anche sotto forma allegorica di bucrani, corna o simboli fallici, risultato della convenzione *pars pro toto*. Considerati accolti oppure ipostasi della Grande Dea²⁹, le raffigurazioni maschili occupano un ruolo secondario nella religione neolitica, la documentazione archeologica attuale rivelando un numero assai minore al confronto con le statuette femminili. Si deduce il fatto che il simbolo maschile non è stato inizialmente raffigurato in una modalità chiara ed evidente come quello femminile, in una società neolitica che si presentava agli inizi piuttosto matrilineare e matriarcale. Il concetto della forza virile della creazione sarà trasmesso plasticamente in statuette antropomorfe maschili in seguito quando si imporrà il ruolo dell'uomo nella vita della società³⁰. La venerazione diretta verso le divinità maschili e non solo degli elementi simbolici è stata considerata dalla grande maggioranza dei ricercatori un passo verso la transizione di una società con strutture differenziali, dove il ruolo dominante maschile si converte verso concetti gradualmente della famiglia di natura patrilineare³¹.

Il culto della fecondità è illustrato anche attraverso la raffigurazione di accolti maschili, tante volte raffigurati molto schematico, che insieme alla divinità femminile formavano la coppia divine³². L'esistenza di una coppia divina formata dalla divinità femminile ed il toro, comporta implicazioni particolari non solo nel avvicinamento verso una tematica religiosa presente nel neolitico anatolico ma anche tramite una diffusione

²⁹ D. Monah, *Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneoliticului*, in *Istoria Românilor*, a cura di M. Petrescu-Dâmbovița, A. Vulpe, vol I, 2001, p. 179.

³⁰ V. Dumitrescu, *L'arte preistorica in Romania fino all'inizio dell'età del ferro*, Firenze, 1972, p. 61

³¹ N. Ursulescu, *Les premières représentations masculines dans le néo-énéolithique de la Roumanie*, *Studia Antiqua et Archaeologica*, VII, Iași, 2000, p. 208

³² D. Monah, *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie*, Piatra Neamț, 1997, pp.208-211.

complessa di questa tematica nella mitologia tardiva³³. Il ruolo importante che lo occupava il toro ci è segnalato anche del inventario archeologico di alcune tombe appartenente alle culture Boian (reg. Călărași) e Precucuteni dove sono state scoperti crani di toro che facevano parte di un rituale di sacrificio.

Capolavoro del mondo neolitico romeno rimane la raffigurazione del “pensatore” di Hamangia³⁴ scoperto in una tomba situata a Cernavodă (reg. Dobrugea), che è modellato seduto su uno sgabello con i gomiti appoggiati sui ginocchi, dove le orbite profonde danno l'impressione che il personaggio guardi nel vuoto, assorto dai pensieri. La denominazione della statuette maschile è stata suggerita dal “Pensatore” di Rodin. Rimane fondamentale, in un'epoca in cui predominavano raffigurazioni che si caratterizzavano piuttosto per la loro stilizzazione e schematizzazione, che gli artigiani appartenuti alla cultura Hamangia realizzano statuette in una maniera estremamente realistica, dove i dettagli anatomici sono raffigurati in uno stile totalmente naturalistico, rispettando nettamente le proporzioni plastiche del corpo umano. Nella medesima tomba si è ritrovata anche la sua coppia, una statuette femminile, modellata seduta, ma senza sgabello, avendo la gamba sinistra stesa orizzontalmente, con il ventre e le natiche molto sviluppati. Le due raffigurazioni sono considerate pezzi unici non tanto per la loro tipologia quanto per il valore artistico eccellente. Dopo alcuni ricercatori “il pensatore” rappresenta piuttosto una posizione di culto³⁵ con similitudini nello spazio egeico-balcanico³⁶. Potrebbe trattarsi invece di una divinità asessuata, un “archetipo primordiale”³⁷.

Il carattere schematico di raffigurazione, molte volte stancante delle medesime forme ed attitudini, delle statuette antropomorfe non può essere catalogato come una mancanza di talento da parte degli artigiani neolitici, rivisto come una certa incapacità di creazioni plastiche o di un livello scadente di concetti mentali relativi, ma deve essere correlato ad un tipo di raffigurazione iconografica che risponde tramite un canone artistico valido per tutti i modellatori di produzione fittile, dovute a delle prescrizioni magico-religiose³⁸. Nella plastica antropomorfa, come argomentava Andreescu “ niente è lasciato a

³³ Idem, *Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneoliticului*, in *Istoria Românilor*, a cura di M.Petrescu-Dâmbovița, A. Vulpe, vol I, 2001, p. 182.

³⁴ D. Berciu, *Cultura Hamangia*, București, 1966, V. Dumitrescu, *op.cit.* pp. 69-70.

³⁵ V. Dumitrescu, *Arta neolitică în România*, București, 1968, p. 62.; P. Hasotti, *Epoca neolitică în Dobrogea*, Constanța, 1997, p.44.

³⁶ S. Marinescu-Bâlcu, *A propos de la statuette du type “Le penseur” de l’Attique et le probleme de ses eventuelles relations avec celle Cernavoda*, Dacia, N.S., 29, 1985, pp.119-123.

³⁷ D. Monah, *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie*, Piatra-Neamț, 1997, p. 204.

³⁸ V. Sîrbu, *op.cit.* p.109; V. Dumitrescu, *L’arte preistorica în România fino all’inizio dell’età del ferro*, Firenze, 1972, p.64; R.R. Andreescu, *Plastica antropomorfă gumelnițeană. Analiză primară*, București, 2002, p. 88.

caso”³⁹. Per ragioni di culto o associate a pratiche magiche sono raffigurate certe statuette con perforazioni intorno al collo o ai piedi, altre hanno dentro la composizione palline di argilla.

Il livello artistico di alcune statuette antropomorfe può essere considerato carente, assai rudimentale, altre invece sono di una qualità particolare, a volte straordinaria, con un tipo di esecuzione più accurato ed elaborato, fabbricate in materiali di qualità superiore, che possibilmente erano riservate a certi individui della comunità situati in una posizione gerarchica privilegiata. Andreescu⁴⁰ è del parere che tutto ciò, rimane associato ad una struttura sociale precisa e certa, in cui agli membri della comunità li erano riservate statuette di fattura modesta, usate magari in cerimonie di carattere ristretto, forse familiare.

Alcuni studiosi tentano anche una tipologia del materiale antropomorfo, classificazione imposta dalla ”organizzazione formale del materiale e della suggestione di alcuni significati”⁴¹. La tipologia si basa sul criterio di raffigurazione dell’intero corpo umano e le principali parti anatomiche, subordinando la presenza di dettagli più o meno edificatori, come il decoro artistico.

L’autore romeno Sanie tenta una tipologia della plastica antropomorfa stilizzata databile dal inizio del III secolo a.C. ed il II secolo d.C. : Tipo I – testa conica, corpo rettangolare, raffigurazione schematica ed incompleta delle braccia e piedi attraverso piccole protuberanze angolari o arrotondate, i dettagli anatomici e fisionomici sono minimamente suggerite o certe volte mancano; Tipo II - con cinque variante, figurine con la testa rotonda e corpo rettangolare, i dettagli della faccia sono realizzati attraverso delle incisioni ed alveoli, le braccia raffigurate attraverso delle protuberanze con estremità angolari, allargate e sproporzionate; alcune statuette hanno raffigurato il sesso; Tipo III – con cinque variante, raggruppa le statuette dove il tronco con le margini dritte, che apparve con il prolungamento non definito del collo e della testa semicircolare, gli occhi sono raffigurati tramite delle alveoli ed il naso attraverso una protuberanza; certe volte è indicato il sesso; Tipo IV- statuette con il tronco corto e stretto che si allarga sulla direzione dei piedi abbastanza allargati uno dal’altro; Tipo V- statuette cilindriche; Tipo VI- statuette naturalistiche ;

L’interpretazione delle statuette antropomorfe rimane spesso di carattere ipotetico, non confermato dalle scoperte archeologiche ed il loro contesto di ritrovamento, neppure

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 90.

⁴¹ V.Sirbu, *op.cit.*, p. 110.

per mancanza di fonti scritte, qual'ora si parlasse di un panteon neolitico subordinato a dei principi di dominazione duali. Certe ipotesi sono state rese possibili facendosi similitudini con l'arte preistorica presente in areali diversi, come Asia Anteriore e le regioni mediterraneo-orientale, altre sono state gravemente imposte dal regime comunista presente nella zona balcanica. È noto il fatto che nella concezione comunista la religione, di qualunque carattere esso sia, era completamente o fortemente marginalizzata, concetto che si traspone anche nella letteratura di specialità, spesso magari senza la volontà diretta del autore, anche quando si parla di religione preistorica. L'autore inglese P. Ucko, minimizzando del tutto il valore ed il concetto magico-religioso conferito alle raffigurazioni antropomorfe, considerava che tale raffigurazioni fossero addirittura giocattoli⁴². L'ipotesi sarà ripresa a distanza di venti anni anche dallo studioso R. Treuil che argomentava : “ la convergence de tous ces caractères parait de nature à redonner une force certaine à l'hypothèse selon laquelle les figures, ou du moins la majorité d'entre elle, seraient des jouets. (...) on peut rappeler que partout et en tous temps la source principale des jouets d'enfants réside dans l'imitation de l'univers des adultes. Les maison set les meubles de poupée, les batteries de cuisine, imitent en réduction les maisons, les meubles et les ustensiles réels ; de petits animaux figurent ceux que le groupe élève, ainsi que ceux qu'il chasse; les poupées représentent les adultes : et avec cette collection de figurines et de maquettes, les enfants imitent les gestes et les comportements des adultes”⁴³. Certamente tale ipotesi oltre a essere completamente errata, senza prendere in considerazione la minima possibilità che le statuette fossero raffigurazioni appartenenti alla sfera magico-religiosa, non può nemmeno essere presa in considerazione.

Dalle prime scoperte archeologiche effettuate nel Vicino Oriente si è ipoteticamente avanzata l'idea che le statuette raffigurano prototipi delle divinità tardive come la Madre degli Dei, Cibele, Ishtar o la Grande Madre, divinità che combinano la verginità con la maternità⁴⁴, connesse al culto della fecondità e alla fertilità.

In un'ampia monografia riservata alle divinità greche l'autore francese P. Leveque⁴⁵ analizzando la mitologia greca e la nascita del panteon greco, faceva delle riflessioni verso la religione neolitica. A parere suo, la chiave di volta verso la

⁴² P.J.Ucko, *Anthropomorphic figurines of predynastic Egypt and neolithic Crete with comparative material from the prehistoric Near East and mainland Greece*, London, 1968, pp. 421-443.

⁴³ R. Treuil, *Le Néolithique et le Bronze ancien égéens : les problèmes stratigraphiques et chronologiques, les techniques, les hommes*, Athènes : Ecole française d'Athènes ; Paris : Diffusion De Boccard, 1983, p. 420, NdA nr. 80, p. 420.

⁴⁴ R.R. Andreescu, *Plastica antropomorfă gumelnițeană. Analiză primară*, București, 2002, p. 86.

⁴⁵ Cfr P. Lévêque, L. Séchan, *Les Grandes divinités de la Grèce*, Paris, 1966.

comprensione del concetto religioso neolitico deve risiedere nella mitologia greca⁴⁶. Successivamente si è dimostrato che alcune divinità provenienti dal panteon greco classico ed alcuni temi mitologici greci, come Demetra e Cora, l'androgino, Gea, Zeus, nella incarnazione del toro, la coppia divina, risiedono le loro origini nelle credenze delle civiltà neolitiche balcaniche⁴⁷.

Grazie agli studi del ricercatore Sîrbu, l'ambito scientifico analizzerà quattro possibilità d'interpretazione delle statuette antropomorfe: totemica, magica, religiosa e mitologica⁴⁸.

Considerando che le raffigurazioni antropomorfe devono essere analizzate in stretto legame con il mentale individuale e collettivo dell'epoca, l'autore D. Bailey affermava che la coroplastica è una maniera di affermazione delle identità individuali e del gruppo: "individual representations can act on their own or work within sets (or even iterations of the same image) of representations that attack shared perceptions of groups: Walker Evans, *Famous Men and the impoverished*; or Hannah Hoch, *Das schone Madchen and the feminine*. Resistance and blockage can take on large party politics as well more general interpersonal and intra-group relationships."⁴⁹. La sua soluzione d'interpretazione risiede nel paragrafo: "What can we say about Neolithic figurines? One answer is that figurines, like all of the examples in this and the preceding chapters, are tools for thinking. They are philosophies. They make us think and they made Neolithic men, women and children think. Together, we think about what we are and about who we are. They make us think about how we relate to others and how we manipulate our bodies to express these relationships. They make us think through the body. They make our being manifest through the body. They make us ask questions"⁵⁰.

I vasi antropomorfi, concezioni plastiche della raffigurazione stilistica del corpo umano, sono considerati aspetti spettacolari dell'epoca neo-eneolitica⁵¹, vere capolavori dell'arte preistorica. La loro origine proviene dal Vicino Oriente dove nella cultura di Hassuna è stato scoperto un vaso con il collo cilindrico, con una faccia umana raffigurata

⁴⁶ *Idem*, *Formes et structures méditerranéennes dans la genèse de la religion grecque*, Praelectiones Patavinae, IX, 1972, pp. 144-179

⁴⁷ Cfr. D. Monah, *Plastica antropomorfă a culturii Cucuteni-Tripolie*, BMA III, Piatra Neamț, 1997, pp. 27-28; N. Ursulescu, P. Batariuc, *L'idole androgyne de Mihoveni (dép. de Suceava)*, in *La civilisation de Cucuteni en contexte européen* a cura di M. Petrescu-Dîmbovița et alii, Iași, 1987 p. 309-312.

⁴⁸ Sîrbu *op. cit.*, p. 117.

⁴⁹ D. Bailey, *op. cit.*, p. 195.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 196.

⁵¹ R. Andreescu, *op. cit.*, p. 72.

sotto il bordo⁵². Esiste uno stretto legame tra le statuette antropomorfe ed i vasi antropomorfi che si basa sul aspetto, il significato magico e la loro destinazione culturale. Come precisava V. Dumitrescu⁵³ i vasi antropomorfi rappresentavano un compromesso tra il vaso recipiente vero e proprio e la modellazione scultorea della forma totale o parziale del corpo umano. L'autore romeno N. Nițu, in uno studio dedicato ai vasi antropomorfi⁵⁴ indicava una tipologia in base alla loro morfologia e ad un eventuale tema culturale a cui il vaso poteva servire in:

- I. vasi sotto forma del corpo umano;
- II. coperchi prosopomorfi, modellati per raffigurare nel modo realistico più realistico e schematico la testa umana; erano utilizzati nelle cerimonie legate alla vita religiosa della comunità;
- III. vasi con attributi antropomorfi:
 - a) vasi con figura umana modellata sotto la bocca del vaso;
 - b) vasi con braccia sotto forma di tubi;
 - c) coperchi con ansa antropomorfa;
- IV. vasi con decoro antropomorfico;
- V. vasi che combinano elementi antropomorfi e zoomorfi.

Spettacolare per il mondo preistorico romeno sono le raffigurazioni di vasi antropomorfi provenienti da Vidra⁵⁵ e Sultana⁵⁶, facendo parte della cultura Gumelnița. Il vaso più rinomato rimane quello scoperto a Vidra nominato la "Dea di Vidra", che raffigura il corpo di una donna con le mani appoggiate sulla pancia, avendo inciso il triangolo sessuale ed i seni sotto forma di piccole prominente coniche⁵⁷.

La vita spirituale dell'eneolitico presente nello spazio est-carpatico impone la scoperta di oggetti di culto oppure la costruzione dei santuari e altari di culto. Medesime raffigurazioni attestano un cambiamento profondo al livello dell'organizzazione sociale e religiosa che supponeva l'esistenza di regole che erano determinate da ampie necessità culturali e fattori socio-religiosi. La costruzione dei santuari, situati in una posizione centrale della comunità eneolitica, rappresentava evidentemente una fase superiore della

⁵² H. Muller-Karpe, *Handbuch der Vorgeschichte*, II.2, pl.60 A/13, Munchen, 1968.

⁵³ V. Dumitrescu, *Arta preistorica in Romania*, București, 1974, p. 173.

⁵⁴ A. Nițu, *Reprezentări antropomorfe pe ceramica de tip Gumelnița A*, Danubius II-III, 1969, pp. 21-44.

⁵⁵ D.V. Rosetti, *Steinkupferzeitliche Plastik aus einem Wohnhugel bei Bukarest*, JPEK, XII, 1939, p. 39.

⁵⁶ Cfr. C. Isacescu, *Statiunea eneolitica de la Sultana-com. Manastirea. Documente recent descoperite si informatii arheologice*, București, pp. 11-20; S. Marinescu-Balcu, *Die Bedeutung einiger Gesten und Haltungen in der jungsteinzeitlichen Skulptur der Ausserkarpatischen Gebiete Rumaniens*, Dacia, XI, 1967, pp. 47-58, pl.3-4.

⁵⁷ R. Andreescu, *op.cit.* p. 72, pl 53, VI/1.

sfera religiosa che attraverso un sistema di raffigurazioni simboliche, definiva il ruolo delle divinità ed il legame tra loro⁵⁸. Per questa ragione l'esistenza di un santuario supponeva la presenza di simboli sacri, intorno ai quali si sviluppavano le comunità, definiti anche come "centri del mondo"⁵⁹. I luoghi di culto erano situati piuttosto intorno ai focolari o ai forni sotto forma di altari, colonne, placche antropomorfizzate, incinte oppure fosse usate per deporre sacrifici o donni offerte alle divinità. Il santuario situato a Parța era destinato a diverse coppie-divinità: la Grande Madre, raffigurata in forma umana o con testa di mucca, avendo vicino un partner toro, il Sole e la Luna, il culto della Colonna, *axis mundi*, che marcava gli altari e i santuari. Nello stesso santuario sono menzionate più costruzioni destinate a rituali sacri come l'altare A rivolto ai roghi rituali, altare B usato per deporre doni rituali nei vasi, altare C riservato alla coppia Sole-Luna e ai loro donni rituali di cereali, altare D, attribuito ai sacrifici di sangue offerti alla coppia Grande Madre-Toro e l'altare E, per doni offerti alla coppia Grande Madre-Toro. Sul territorio romeno la scoperta del santuario di Parța non è singolare, un altro centro di culto è situato a Căscioarele (reg. Călărași)⁶⁰.

La plastica zoomorfa si presenta sotto forma di piccole raffigurazioni animaliere nella maggior parte raffigurate nella tecnica *ronde-bosse*, sculture a tutto tondo. La gamma di animali raffigurati si mostra molto variata e le ricerche archeologiche hanno riportato alla luce centinaia di statuette di animali domestici o selvaggi come tori, lupi, cani, cinghiali, orsi, uccelli e tartarughe. Il ritrovamento delle figurine zoomorfe *in situ*, pochissime volte intere, si mostra difficoltoso a causa dell'avanzato grado di frammentazione, ad alcuni animali non potendoli nemmeno identificare la specie, malgrado una eccessiva stilizzazione artistica. La principale preoccupazione dell'artigiano rappresentava il significato dei manufatti ed il simbolismo di varie parti anatomiche come il becco dei uccelli, il sesso e le corna, non necessariamente il modo e la finezza di esecuzione.

In relazione con il culto della virilità maschile, connesso all'Asia anteriore, le statuette zoomorfe rappresentano in grande parte animali cornuti. Le raffigurazioni si concentrano intorno all'immagine del toro, come coppia della Grande Madre, che è raffigurato sia totalmente che stilizzato sotto forma di bucrani. Contrariamente alle

⁵⁸ N.Ursulescu, F.A.Tencariu, *op.cit.* p. 71.

⁵⁹ M. Eliade, *Sacrul și profanul*, București, 1992, p. 7; Idem, *Imagini și simboluri*, București, 1994, pp. 46-69.

⁶⁰ Cfr.V. Dumitrescu, *Principalele rezultate ale primelor două campanii de săpături din așezarea neolitică târzie de la Căscioarele*, SCIV, 16, 2, 1965 pp. 215-234, Idem, *Căscioarele. A Late Neolithic Settlement on the Lower Danube*, Archaeology (New York), XVIII, 1,1956, pp. 34-40.

raffigurazioni antropomorfe che presentano canali, punzonature, fori e incisioni, che suggeriscono la presenza di pratiche e rituali magici le raffigurazioni zoomorfe rappresentano “strumenti” di adorazione di antiche e remote divinità della vegetazione⁶¹.

La direzione d’interpretazione della plastica zoomorfa da parte degli studiosi si concentra su due aspetti legati sia ad un culto dei animali di natura totemica, in cui certi animali come magari il toro, raffiguravano attributi o epifanie delle divinità, sia legato ad un concetto appartenente alla sfera magico-religiosa⁶² in cui i credenti riproducendo in argilla figurine zoomorfe cercavano di ricevere un incremento dei allevamenti domestici o selvaggi⁶³.

Le scoperte archeologiche di Cârломănești (reg. Buzău) comportano il ritrovamento di più di 100 tipi di raffigurazioni zoomorfe che sono state analizzate dall’archeologo Mircea Babeș, dove si possono malgrado lo stato frammentario delle figurine, raffigurazioni di lupi, cani, cinghiali, uccelli con il collo lungo possibilmente oche o cigni, e cervidi. Le dimensioni delle figurine, in confronto alle raffigurazioni zoomorfe presente nelle varie culture archeologiche, sono abbastanza grandi di circa 20-30 cm. L’abbondanza degli oggetti ritrovati, databili nella metà del primo secolo a.C., determina lo studioso di considerare che si trattasse della produzione di atelier locale, che rappresenta la creazione di un artigiano proveniente dalla zona di Cârломănești, creazione artistica che però non prolifera nella cultura dacica ma che sparisce insieme al suo creatore⁶⁴.

L’arte neolitica sul territorio della Romania è considerata in modo predominante decorativa, dove il supporto principale di raffigurazione lo ha rappresentato la ceramica. Usando tecniche di decorazione diversificate come l’incisione, la scanalatura oppure la tecnica a rilievo, o intaglio, la maestria di alcuni vasai, inventori di alcune forme originali e modellatori di recipienti di una straordinaria bellezza, è ormai nota. L’apogeo dell’arte neolitica lo rappresenta la civiltà appartenente alla cultura di Cucuteni-Tripolie, dove eccelle nel decoro della ceramica, caratterizzata nella tecnica della pittura tricroma che utilizzava colori come il rosso, il nero ed il bianco. Gli artigiani concepiscono modalità di ornamentazione sia rivestendo in modo unitario tutta la superficie del vaso, come per esprimere una horror vacui, oppure come un rivestimento suddiviso in zone che saranno decorate separatamente⁶⁵. La precisione cromatica e decorativa degli vasai cucuteniani,

⁶¹ V. Sîrbu, *op.cit.* p. 118.

⁶² M. Babeș, *Statuete geto-dace de la Cârломănești*, SCIIVA, 28, 3, 1977, pp. 349-350.

⁶³ S. Marinescu-Bâlcu, *Cultura Precucuteni pe teritoriul României*, București, 1974, p. 102.

⁶⁴ M. Babeș, *op.cit.* pp. 319-352.

⁶⁵ V. Dumitrescu, *L’arte preistorica in Romania fino all’inizio dell’età del ferro*, Firenze, 1972, pp. 35-53.

comporta un altissimo livello di esecuzione, una pittura molto raffinata che si rapporta ad una società innovatrice preoccupata di produrre beni materiali di prestigio.

Tutta la creazione scultorea antropomorfa e zoomorfa del neolitico si caratterizza per lo schematismo delle raffigurazioni, che si svolge però su un principio realista, dove gli artigiani locali non cercano di allontanarsi dalla realtà, passando nel dominio del fantastico e del mostruoso, ma nel caso in cui loro modellavano intenzionalmente uomini con teste di animali, trasponevano in scultura certe pratiche magiche durante le quali gli uomini coprivano il loro viso con maschere di animali per identificarsi con gli dei. Le manifestazioni rituali sotto forma di balli è suggerita da alcune raffigurazioni antropomorfe che indicano alcuni passi di danza rituali come quella scoperta a Frumușica, simbolo della cultura Cucuteni.

2.2. Toreutica traco-getica: tra originalità e influssi artistici

A. Considerazioni storiche

B. Storia degli studi

C. Analisi della toreutica traco-getica: una lettura estetica, iconografica e contestuale

C. 1. L'inventario degli oggetti

C. 2. L'analisi delle composizioni

C. 2. a. Aspetti estetici delle raffigurazioni figurative

C.2.b. Aspetti iconografici delle raffigurazioni e la loro contestualizzazione

D. La presenza di centri artigianali

E. Considerazioni di carattere generale

A. Considerazioni storiche

È noto il fatto che lo spazio geografico situato tra Balcani- Carpazi- Mar Nero rappresenta l'area di insediamento dei geto-daci, ramo dei traci nordici. Le prime testimonianze scritte provengono dagli autori greci¹ che li nominano geti agli abitanti della zona suddetta. La stessa denominazione di geti apparve ulteriormente anche in altre opere letterarie di autori di origine greca tra cui: Sofocle², Tucidide³, Menandro, Posidonio,

¹ Erodoto, *Storie*, IV, 93, ricorda i geti che si opposero al grande Dario I al tempo della sua incursione nei territori scitici nel anno 514 a. C., nominandoli "i più valorosi e i più giusti fra i Traci".

² Sofocle, in un frammento di *Triptoleme* (*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. A Nauck, framm. 547) dove parla di "Charnabon, che regna attualmente tra i geti".

Stabone⁴- che li nominano anche daci, Diodoro Siculo⁵. Le fonti antiche latine (scritte da autori come Velleio Patercolo, Pomponio Mella, Plinio il Vecchio, Tacito) sembrano preferire, senza essere però una regola assoluta⁶, il nome di *daci*.

Lo studio delle 63 testimonianze letterarie antiche che si articolano intorno ai daci o geti rafforza la considerazione che sono lo stesso popolo, anche se l'analisi dei due etnonimi ammette però una distinzione geografica nella localizzazione⁷ dei geti (verso il Basso Danubio ed il litorale pontico) e dei daci (abitanti dello spazio carpatico-danubiano centrale e occidentale).

Nel periodo dei secoli V-IV a. C. le testimonianze archeologiche svelano una società geto-dacica evoluta, caratterizzata dalla pratica dell'agricoltura e della pastorizia e dalla presenza di officine di lavorazione della ceramica a volte molto elaborata, policroma o tricrome, oppure dei metalli, che diffonde un'attività commerciale attiva⁸, e che sviluppa un modello di gerarchia sociale ben definita, riflessa attraverso la presenza di tombe principesche. La società tende verso una organizzazione politica propria⁹ anche se, a partire dai secoli V-IV a C. la zona abitata dai geto-daci entra nell'orbita del regno dei traci odrisi¹⁰. Se le informazioni storiche dimostrano una società in pieno processo di prosperità¹¹, per il territorio situato tra il Danubio, la parte meridionale e orientale nell'arco

³ Tucidide, II, 96,1: " i geti che li ritrovi se passi i monti Haemus".

⁴ Strabone, *Geographica*, VII, 3,2; 5 e 13. Molto probabilmente questo autore antico ha avuto a disposizione i scritti compressi di mappa di M. Vipsanio Agrippa, che approssimava il territorio dei daci e geti tra il Danubio, il deserto della Sarmatia, Vistula ed il Mar Baltico (*Dimensuratio provinciarum* 8, apud M. Petrescu-Dâmbovia, Al Vulpe (coord.), *Istoria Românilor*, vol. I, București, 2001. p. 425.

⁵ Diodoro Siculo, *Bibliot. Hist.*, V, 94,2.

⁶ Al tempo di C. Iulio Cesare si pianificava un *bellum Geticum* (Vell. Pat, *Hist Rom.*, II, 59, 4).

⁷ C. Daicoviciu, *Die Dako-Geten. Eine Richtigstellung*, in Actes Du I^{er} Congrès International de Thracologie. Contributions Roumaines, Sofia, 1972, pp. 67-75. Per una discussione completa Al. Vulpe, *Points de vue sur l'histoire et la culture des Géo-Daces avant Burebista*, Act du deuxième Symposium International de Thracologie, Roma, 12-15 nov.1979; Idem, *Act., Thrac.*, 1979, pp. 43-55; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor, repere istorice*, București, 1986, pp. 40-41.

⁸ I contatti con gli greci insediati nelle colonie pontiche è attestata direttamente o attraverso i traci sudici da un numero impressionante di oggetti in terracotta, monete come i tetradracmi di Filippo Secondo, le monete di Alessandro il Grande, Filippo Terzo Aridaio, Lisimaco, e tantissimi prodotti artistici per dettagli con bibliografia v. M. Petrescu-Dâmbovia, Al Vulpe (coord.), *Istoria Românilor*, vol. I, București, 2001, p. 464 e ss.; pp. 533-617

⁹ Le fonti antiche parlano di re locali - *basileis*: Charnabon, Dromichaites, successivamente Zalmodegikos, e poi Rhemaxos, per dettagli con bibliografia v. M. Petrescu-Dâmbovia, Al Vulpe (coord.), *Istoria Românilor*, vol. I, București, 2001, pp. 454-464.

¹⁰ L'esistenza d'influssi traci odrisi è attestata sia dalle fonti antiche che le testimonianze archeologiche come i tesori di Rogozen, Borovo/Bulgaria, Agighiol-Tulcea/Romania

¹¹ Alle 100 cittadelle ed insediamenti, alcuni fortificati, e più di 1500 tombe, alcune con un carattere monumentale presente nelle zona meridionale si aggiungono più di 70 cittadelle fortificate nel centro e a sud di Moldavia, ed un grande numero di oggetti d'importazione greca come ceramica e monete, per dettagli con bibliografia, v. M. Petrescu-Dâmbovia, Al Vulpe (coord.), *Istoria Românilor*, vol. I, București, 2001, pp. 451-500

carpatico ed il Mar Nero, meno nota dal punto di vista letterario ed archeologico rimane la zona intra-carpatica, ma questo non significa che la popolazione geto-dacica fosse assente dalla zona¹². Più verosimile è il fatto che li geto-daci provenienti dall'area intra-carpatica, continuano un'esistenza poco definita a livello archeologico, a causa della coesistenza con li celti, stabiliti qui a partire dal IV secolo a.C.

Il periodo compreso tra il III-II secolo a.C. della storia dei geto-daci si caratterizza da una regressione sia sotto l'aspetto politico che a livello sociale. L'assenza dei geto-daci nelle fonti letterarie antiche si spiega a causa delle trasformazioni che si succedono a sud del Danubio (l'arretramento del mondo greco¹³, le incursioni verso sud dei celti, l'espansione romana nei Balcani). Le fonti archeologiche attestano importanti modifiche: una serie di insediamenti fortificati sono abbandonati definitivamente o per lo meno in via temporanea¹⁴, spariscono le tombe "principesche", alcune necropoli sono tralasciate, continua la penetrazione massiva dei Celti nella zona della Transilvania e si registra lo stanziamento dei Bastarni nello spazio della Moldavia. Tuttavia la continuità di popolamento geto-dacico si attesta¹⁵ attraverso le cittadelle che presentano una ampia superficie (per esempio quella situata a Zimnicea nella zona meridionale della Muntenia, dove i livelli di abitazione 4 e 5 occupa un'area di più di un ettaro; quella situata in Moldavia a Bunești Averești, di circa 6 ettari) o insediamenti più piccoli (Sărata-Monteoru, Căbești), dove l'inventario archeologico si presenta limitato, mentre la ceramica di fattura greca lavorata a tornio è molto rara.

Verso la fine del secondo secolo avanti Cristo e l'inizio del secolo successivo si registra nell'areale abitato degli geto-daci un ampio sviluppo demografico, premessa di un incremento al livello dell'organizzazione dell'unione politica, ritenute dalle fonti del tempo una vera e propria minaccia verso i confini del nuovo potere che si stabilisce nei Balcani, il potere romano. I grandi centri urbani dacici, ex-residenze di alcuni *basileis* o unioni di tribù, si moltiplicano al confronto con la fase anteriore. Il loro ruolo economico cresce e si diversifica, potendosi parlare di un'attività artigianale sufficientemente articolata per poter riprendere e sostenere un commercio attivo e di lunga percorrenza. In

¹² V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar în Dacia preromană*, Brăila, 1997, p. 14.

¹³ Nel III secolo a.C. l'autorità locale dei geti si presenta sufficientemente grande per Zalmodegikos nel esercitare un vero protettorato verso Istria (*ISM* I, 8) per poi successivamente intorno al anno 200 a. C., Rhemaxos accordava aiuto a Istria contro gli traci di Zoltes (*ISM* I, 15).

¹⁴ Cfr. M. Petrescu-Dâmbovia, Al Vulpe (coord.), *Istoria Românilor*, vol. I, București, 2001, p. 507 e ss.

¹⁵ Per dettagli con bibliografia in M. Petrescu-Dâmbovia, Al Vulpe (coord.), *Istoria Românilor*, vol. I, București, 2001, pp. 501-531

parallelo, gli insediamenti fortificati suggeriscono una grande polarità sociale, le scoperte archeologiche di Brad, Răcățău, Poiana, Barboși, Popești, Ocnîța, Sighișoara, Șimleul Silvaniei testimoniano la prosperità della popolazione locale, aperta agli scambi commerciali greci come l'olio, il vino, vasi di ceramica, bronzo o vetro. Nel I secolo a.C. i geto-daci erano governati in modo unitario dal re Burebista insieme a Deceneo, potente personaggio sacerdotale il cui ruolo sottolinea il carattere della regalità per gli autoctoni. La nuova regalità barbara che nasceva alle „foci” del mondo civilizzatore greco-romano, non si basava solo su una pregnante organizzazione religiosa che poteva dare una certa coerenza nella difesa dello spazio geto-dacico, ma anche di una arditissima forza militare capace di sconfiggere incursioni barbariche e non solo. Testimonianze archeologiche rimangono le cittadelle fortificate situate in altopiani come Costești–Blidaru, Piatra Roșie, Piatra Neamț-Bâtca Doamnei, Căpâlna, Sarmizegetusa, con un evidente e predominante carattere militare. Il primo secolo cristiano, nonostante la sparizione dell'unità politica dei territori situati a nord del Danubio nelle vicinanze dell'arco carpatico, la zona entra nell'ottica d'interesse romano, ragione per cui da una parte le notizie riservate ai geto-daci cominciano a moltiplicarsi nelle fonti antiche letterarie, e da un'altra parte gli elementi di civiltà romana penetrano sempre più coerentemente nel medesimo territorio, nell'architettura, negli oggetti di uso comune, utensili, armi, monete, prodotti artistici e artigianato di alto livello. Si deve specificare però il fatto che, sebbene ci troviamo di fronte ad un fenomeno di graduale crescita della società testimoniato dalla presenza di strutture statali, le manifestazioni funerarie si presentano abbastanza modeste al confronto con l'epoca precedente, specie dei secoli V-IV a.C. Non si può parlare di una flessione demografica, confutata dalle prove archeologiche nella presenza di cittadelle, insediamenti, luoghi di culto, e la spiegazione della parsimonia di testimonianze funerarie potrebbe risiedere nelle modifiche di carattere rituale come la generalizzazione del fenomeno di cremazione e la deposizione di resti umani in zone difficilmente accessibili¹⁶.

B. Storia degli studi

¹⁶ V. Sîrbu, *Rituels et pratiques funéraires des gèto-daces. II^e siècle av.n.è-I^{er} siècle n.è*, Dacia NS. 30, 1986, pp. 91-108; Idem, *Credințe și practici funerare, religioase și magice în lumea geto-dacilor*, Brăila Galați, 1993, pp. 31 -36, pp. 86-100.

Da più di un secolo l'interesse degli studiosi romeni ed internazionali si concentra su diverse direzioni di analisi, correlate con le scoperte archeologiche e gli studi di carattere etnico-linguistico sulle popolazioni situate nella zona sopra circoscritta.

Una prima direzione di analisi lo costituiva la definizione del luogo in cui la toreutica appartenente all'areale carpato-nord-danubiano-pontico in rapporto con l'elaborazione tracica dei metalli, nel suo complesso, e gli influssi artistici scitico-iraniane e greche, più precisamente la misura in cui si possa parlare di un'arte tracica e geto-dacica del metallo autoctona, nonostante gli influssi esercitati attraverso i contatti diretti tra le popolazioni situate nella zona del Ponto Eusino e orientale. Lo scetticismo verso tale autonomia, che segna la prima parte del secolo scorso con l'autorevole intervento di alcuni storici¹⁷, in una fase successiva, appare superato dall'ambiente scientifico romeno, grazie alle scoperte archeologiche e alle varie pubblicazioni dei tesori geto-dacici (funerari o in deposito), di oggetti isolati, che potevano essere datati in base alla presenza di materiale di importazione come la ceramica e oggetti di metallo¹⁸. Gli anni 60-70 del ventesimo secolo sono stati anni di esplosione delle ricerche scientifiche che hanno permesso, soprattutto dopo i contributi di studiosi romeni come D. Berciu, R.

¹⁷ M Rostovtzeff, *Iranians and Greeks in South Russia*, 1922, pp. 41, 77, 87-89, 116-120, 154; S. Casson, *Macedonia, Thrace and Illyria: Their Relations to Greece from the Earliest Times down to the Time of Philip Son of Amyntas*, Oxford, 1926, p. 246.

¹⁸ V. Greissmaier (V. Griessmaier, "Ein Silbergefäß mit Tierdarstellungen," *Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens* 9, Vienna, 1935, pp. 49-60; D. Popescu, *Objets de parure géto-daces en argent*, Dacia, VII-VIII, 1937-1940, p. 183 e ss; Idem, *Nouveaux trésors géto-daces en argent*, Dacia, XI-XII, 1945-1947, p. 35 e ss; Idem, *Le trésor dace de Sâncrăieni*, Dacia N.S. II, 1958, p. 157 e ss; O. Floca, *Contribuții la cunoașterea tezaurilor de argint dacice. Tezaurul de la Sărăcsău și Șeica Mică*, București, 1956; D. Berciu, *Arta traco-getică*, București, 1969; Idem, *Das thraco-getische "Fürsterngrab" von Agighiol in Rumänien*, BRGK, 1971, p. 209 e ss; R. Florescu, *Arta dacilor*, București, 1968, K. Horedt, *Die dakische Silberfunde*, Dacia N.S., XVII, 1973, p. 130 e ss; P. Alexandrescu, *Un art traco-dace?*, Dacia N.S., XVIII, 1974, p. 273 e ss; Idem, *Le groupe de trésor thraces du nord de Balkans (I)*, Dacia, N.S., XXVII, nr.1-2, 1983, pp. 45-66; Idem, *Le groupe de trésor thraces du nord de Balkans (II)*, Dacia, N.S., XXVIII, nr.1-2, 1984, pp. 85-97; L. Mărghită, *Tezaur dacice de argint*, București, 1976; M. Gramatopol, *Artă și arheologie dacică și romană*, București, 1982; Idem, *Dacia Antiqua*, București, 1982, p. 71 e ss, 111-118; M. Petrescu-Dâmbovița, M. Dinu, *Le trésor de Băiceni (dép. Jassy)*, Dacia N.S., XIX, 1975, p. 105-124; E. Moscalu, P. Voivozeanu, *Le tombeau princier gète et le trésor de Peretu, (dép. de Teleorman), Apulum*, 17, 1979, pp. 103-111; Idem, *Le tombeau princier gète et le trésor de Peretu*, Actes du Congrès International de Thracologie, 1980, pp. 383-390; E. Moscalu, *La tombe princier de Peretu (dép. Teleorman)*, Thraco-Dacica, VII, 1986, 1-2, p. 59-71; I.H. Crisan, *Spiritualitatea geto-dacilor, repere istorice*, București, 1986, pp. 215-233; I. Glodariu, V. Moga, *Tezaurul dacic de la Lupu*, Eph.Nap, 4, 1994, pp. 33-47; V. Sârbu, *Credințe și practici funerare, religioase și magice in lumea geto-dacilor*, Brăila Galați, 1993; V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar in Dacia preromană*, Brăila, 1997; V. Sîrbu, *The Golden Age of Getae Princes (350-250 BC)*, in *Studia in honorem Prof. dr. Ivan Marazov*, Sofia, 2002, pp. 270-388; Idem, *Tezaurile prinților geți*, Angustia, 7, 2002, pp. 241-266; Idem, *Oameni și zei in lumea geto-dacilor/Man and Gods in the Geto-Dacian World*, Brașov, 2006, p. 117 e ss; V. Sîrbu, Magdalena Duțescu, Bogăție și prestigiu in societatea getică: mormintele regale de la Agighiol și Peretu (sec al IV-lea a. Chr.)/*Wealth and Power in the Getic Society: the Royal Tombs at Agighiol and Peretu (4th c. BC)*, in *Studia in honorem Florea Costea*, Brașov, 2007, p. 125-150; Rodica Ursu-Naniu, *Limbaul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004.

Florescu, P. Alexandrescu (in certi concetti), M. Gramatopol, di ammettere l'esistenza di un'arte getica con caratteristiche diverse dall'arte tracia vera e propria e quella di origine iraniano-scitica. Tra l'altro le ricerche scientifiche riservate alla toreutica tracia della zona balcano-danubiana ha presentato il medesimo percorso, gli studi di Venedikov și T. Gerassimov¹⁹, le indagini iconografiche di Ivan Marazov, di quelle stilistiche ed iconografiche di I. Meliukova²⁰ e più recentemente della tesi di dottorato di Megan Andassarov, intitolata *Thracian art: Unique or Highly influenced?*²¹ hanno dimostrato il carattere originale dell'arte tracia.

Una seconda direzione è stata incentrata verso l'analisi del carattere aniconico o figurativo della toreutica traco-getica. Se la prima interpretazione apparteneva all'inizio del ventesimo secolo (1926) allo studioso romeno V. Parvan²², che si basava solo su due raffigurazioni (una *applique* facente parte dal tesoro di Ciora-Săliște, distretto di Alba, e una fibula con la raffigurazione di una faccia umana). Il ricco inventario scoperto a partire dal 1931 ha evidenziato non solo un carattere figurativo, ma anche un aspetto narrativo²³ delle raffigurazioni umane ed animali presenti su oggetti di metallo, specie in argento, argento dorato e oro. Ancor di più, se prendiamo in considerazione il metallo utilizzato, le interpretazioni iconografiche e stilistiche, la lettura contestuale delle scoperte archeologiche si sono identificate nel periodo compreso tra i secoli V-IV a.C. – I-II d.C. due grandi tappe di evoluzione „ separate” da un corto periodo di regressione artistica registrata tra la fine del III secolo e la meta del II secolo a. C.

Una terza preoccupazione, come diretta conseguenza di quella espressa anteriormente, inquadrata nell'ultima metà del secolo, è costituita dall'incremento degli sforzi d'interpretazione iconografica degli oggetti in oro, argento e argento dorato, nel

¹⁹ I. Venedicov, *L'art thrace et l'art ahéménide*, in Actes du premier Congrès International des Etudes Balcaniques et sud-est européennes, Sofia, 1969, pp. 381-418; I. Venedikov, T. Gerasimov, *Thrakische Kunst*, Vienna/ Munich, 1973; tradotta in inglese I. Venedikov, T. Gerassimov. *Thracian Art Treasures*. London, 1975.

²⁰ I. Marazov, *The Rogozen Treasure*. Sofia: Svyat, 1989; Al. Fol, I. Marazov, *Thrace and the Thracians*, New York, 1977; verso le differenze stilistiche nel arte nord pontica e il medio artistico iraniano v. Ana I Meliukova, *Krasnokoutskij kurgan*, Moscovia, 1981.

²¹ Megan Andassarov, *Thracian art: Unique or Highly influenced?*, 2008, UMI Microform 1463465, ProQuest LLC, 2009

²² V. Pârvan, *Getica* (1982), p. 529- 557, 620.

²³ Si raggiungono alla lunga lista presentata anteriormente studiosi romeni anche i contributi di Ann E. Farcas, *Style and Subject Matter in Native Thracian Art*, Metropolitan Museum Journal, 16, 1981, pp. 38-48; D. Gergova, *The Fiind from Rogozen and one of Religious Feast in the Thracian Lands*, Klio, 71, 1989, 1, 36-50 .

tentativo di colmare la mancanza d'informazioni scritte, sul pensiero e la spiritualità delle popolazioni tracice e geto-dacice²⁴.

Non secondaria nell'attenzione degli specialisti, è la problematica sul modo in cui sono state fabbricati questi oggetti, e sull'esistenza di *atelier* specializzati e che facevano diffondere motivi iconografici, con la circolazione degli oggetti prodotti²⁵.

C. Analisi della toreutica traco-getica: una lettura estetica, iconografica e contestuale

Prendendo in considerazione l'inventario degli oggetti appartenenti alla toreutica traco-getica scoperta sul territorio della Romania, databile nei secoli V/IV a. C.- I d.C. si cercherà d'identificare le principali caratteristiche iconografiche e gli aspetti fondamentali interpretativi. Nello stesso tempo, si discuterà la problematica dei centri di creazione artigianali dei manufatti e la complessa relazione tra committente- oggetto- artigiano.

C. 1. L'inventario degli oggetti

C.1.1. Il periodo compreso tra la fine del V secolo e la prima metà del III secolo a.C.

- Il tesoro di argento dorato di Agighiol²⁶, in Valea Nucarilor, distretto Tulcea, databile nella metà del IV secolo a.C.²⁷

²⁴I migliori contributi con opere di sintesi che riguardano la toreutica e la religione si ricorda Gr. Tocilescu, *Dacia înainte de romani*, 1880; V. Pârvan, *Getica*, 1926; I.I. Russu, *Religia geto-dacilor*, 1944-1948; H. Daicoviciu, *Dacii*, 1965; R. Florescu, *Arta dacilor*, București, 1968; D. Berciu, *Arta traco-getică*, București, 1969; M. Eliade, *De la Zalmoxis la Gîngis-Han*, 1970; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor, repere istorice*, București, 1986; S. Sanie, *Din istoria culturii și religiei geto-dacilor*, 1995; V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar in Dacia preromană*, Brăila, 1997.

²⁵ Per il primo periodo corrispondente alla toreutica traco-getica v. P. Alexandrescu, *Le groupe de trésor thraces du nord de Balkans (I)*, Dacia, N.S., XXVII, nr.1-2, 1983, pp. 45-66; Idem, *Le groupe de trésor thraces du nord de Balkans (II)*, Dacia, N.S., XXVIII, nr.1-2, 1984, pp. 85-97; pentru epoca sec.III/II a. Chr.- I p. Chr., v. A. Rustoiu, *Războinici și artizani de prestigiu in Dacia preromană*, Cluj-Napoca, 2002.

²⁶ Inizialmente pubblicato da I. Andrieșescu, *Tezaurul de la Agighiol*, Revista de Preistorie și antichități naționale, I, 1937, pl., 18, 27; D. Berciu, *Arta traco-getică*, 1969, pp. 33-76; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, pp. 215-17; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 124 e ss., 130 e ss.; R. Ursu-Naniu, *Limbaul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004, p.23-26, fig. 2, 3/1, 4, 5, 7/1-2, 8/1-3, 9/1-9; V. Sîrbu, Magdalena Duțescu, *Bogăție și prestigiu in societatea getică: mormintele regale de la Agighiol și Peretu (sec al IV-lea a. Chr.)/Wealth and Power in the Getic Society: the Royal Tombs at Agighiol and Peretu (4th c. BC)*, in *Studia in honorem Florea Costea*, Brașov, 2007, pp. 125-150; M. Gramatopol, *Studia III, 1979-1984*, Brașov, 2008, pp. 95-103.

Il tesoro appartenente ad una tomba-tumulo, con *dromos* e tre stanze funerarie, di cui due per i defunti e una i cavalli, di pietra levigata e coperte con travi di legno, è stato scoperto nell'anno 1931. Il complesso del tumulo doveva appartenere ad un principe getico locale, giudicando dal tipo e della quantità degli oggetti rinvenuti. Qui si sono scoperti due scheletri umani deposti in stanze separate, appartenenti ad uomo ed una donna, tre cavalli bardati e uccisi probabilmente nel momento stesso della tumulazione, pezzi di arredamento funerario e una grande quantità di oggetti come: armamento ed equipaggiamento di combattimento (elmo di argento, due schinieri di argento, frammenti di lancia di ferro, frammenti di coltello, circa 100 punte di frecce), ornamenti pregiati (99 perle d'argento, due orecchini d'oro in forma di anforetta, una perla di bronzo, *appliques* triangolari in oro, due *appliques* zoomorfe in oro, una composizione in oro, usata probabilmente per la placcatura di una maniglia in argento), vasi rituali in argento (due calici d'argento decorati di forma biconica, cinque *phiailli* - tra cui una con l'iscrizione greca: KOTYOS EGBEO), *appliques* di bardatura con decoro zoomorfo, altri oggetti di bardatura, ceramica locale e d'importazione (brocca con ansa, ceramica attica a vernice nera e a figure rosse e due anfore di Thasos), morsi di cavallo in ferro e una in argento, anelli sagomati a forma della lettera "D". L'intero corredo era deposto al Museo Nazionale di Storia della Romania a Bucarest, ma a causa dei bombardamenti aerei della seconda guerra mondiale, alcuni oggetti si sono persi.

L'elmo, con calotta alta e con apertura rettangolare verso la faccia è decorato nella tecnica *au repoussé*. Sulla placca frontale sono raffigurati due occhi con sopraciglia estremamente pronunciate e prolungate in spirale. Il motivo del cavaliere a cavallo, rivestito con cotta di maglia, con le redini nella mano sinistra, e la lancia pronta per essere lanciata nella mano destra, appare in modo frequente sull'elmo, sulle paragnatidi e nella parte posteriore. Il cavallo raffigurato in movimento, ornato con ricca bardatura, è rappresentato in modo simile, lontano dalle proporzioni realistiche, dove la parte anteriore si presenta più grande in rapporto con quella posteriore. La disposizione dei quattro cavalieri si presenta simmetrica verso l'apertura frontale e la linea mediana della parte posteriore dell'elmo.

²⁷ Nell'ottica dello studioso Gramatopol l'analisi della ceramica greca riporterebbe questo tesoro ad essere databile nel prima decade del IV secolo a.C. v. M. Gramatopol, *Studia III, 1979-1984*, pp. 95-103.

Gli schinieri appartenenti al medesimo tesoro hanno la ginocchiera di forma prosopomorfa, con volto di donna. Sulla cnemide numero 1, la faccia del personaggio femminile con viso ovale, capelli molti ricci e una collana al collo, è accompagnato sulla parte laterale sinistra da un serpente accovacciato con la testa rivolta verso il basso, nella direzione di una raffigurazione fortemente stilizzata di animale, forse un rettile o un volatile. Sulla parte laterale destra sono presenti due personaggi maschili, giustapposti. Quello situato a destra in alto è un cavaliere con capelli ricci, senza barba, a cavallo, rivestito di cotta di maglia, con le redini del cavallo nella mano sinistra ed l'arco nell'altra mano. Verso la testa del cavallo scende una testa di serpente accovacciato posto sopra la testa del cavaliere. Il personaggio maschile situato nel registro inferiore è seduto su un trono, tiene nella mano sinistra un *rhyton* e nella destra un'aquila con corno. Il secondo schiniere finisce con una testa di donna (oppure d'uomo - V. Sârbu, M. Duțescu, 2007, p. 128), ha la faccia ricoperta di linee dorate, con capelli ricci che scendono impetuosamente sugli omeri, con ornamenti al collo. Le parti laterali raffigurano il motivo del serpente accovacciato del primo schiniere, raffigurato sopra una rigida stilizzazione di uccello o animale.

I due vasi biconici in argento presentano una decorazione continua animalistica anche sul retro del vaso (animale fantastico, con o senza preda nel becco e un animale, forse un cinghiale negli artigli) e al centro, con la presenza di una benda superiore articolata con teste di uccello, forse un'aquila, sotto la quale sono raffigurati tre animali: un caprone, un cervo con otto piedi, un cervo realistico, su tutte due i vasi, a cui si raggiungono in modo supplementare, per quanto riguarda la trama stilistica del primo calice, un volatile cacciatore situato davanti al cervo, con un pesce nel becco ed un coniglio negli artigli, affrontato con un'altra aquila di piccole dimensioni con artigli raffigurati in modo eccessivo.

- Il diadema d'oro di Bunești-Averești²⁸, distretto di Vaslui, databile nei secoli IV-III.

Il pezzo scoperto nel 1984, nella zona settentrionale della cittadella Bunești richiamava l'attenzione degli studiosi sulla datazione contestuale, a causa del fatto che la

²⁸ V. Bazarciuc, *Contribuții la cunoașterea civilizației geto-dacice in zona est-carpatică in lumina cercetărilor arheologice*, Arheologia Moldovei., XXI, 1998, pp. 29-41; M. Babeș, R. Harhoiu, *Enciclopedia Arheologiei și Istoriei Vechi a României*, II, 1996, p. 52; R. Ursu - Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiară getice*, București, 2004, p. 28, fig 22.

medesima località presenta un livello di abitazione neolitico. Il diadema è formato da due barrette cilindriche ravvicinate, di diametri diversi (2,6 cm e 3 cm), legate con piccole placchette d'oro sulle quali sono montati motivi floreali in rilievo, fissate su un supporto cilindrico. Il motivo floreale è composto da tre rossette sovrapposte ognuna con sei petali, le prime due hanno il bordo perlato e la terza con granuli d'oro raggruppati nel centro. Le quattro estremità delle barrette finiscono con figurine di felini che tengono in bocca un anello. Gli animali con corpo decorato da linee intersecate hanno le teste affrontate e sono realizzati nella tecnica dell'incisione.

- *L'applique* d'oro di Chirnoși²⁹, distretto di Călărași, databile nei secoli IV-III.

Proveniente da uno scavo fortuito dell'anno 1961³⁰, che sfortunatamente ha causato il danno del contesto archeologico in cui era deposto, cioè il tumulo molto probabilmente di sepoltura di un defunto maschile. Nello stesso tumulo il corredo ha fornito anche ceramica locale e d'importazione come un vaso *askos* ed un'anfora di Thasos, utilizzata successivamente nella datazione dell'intero tumulo, una situla in bronzo dorato con due anse, oggetto caratteristico delle tombe maschili nello spazio balcanico-danubiano.

L'applique di forma rotonda realizzata da due placchette d'oro, era già danneggiata al momento della scoperta. Essa raffigura una testa di felino lavorato nella tecnica dello sbalzo, che rappresenta in maniera realistica una criniera foltissima di leone, con occhi obliqui e bocca socchiusa. La testa del felino è circondata da un cerchio di perle.

- Il tesoro di Cucuteni-Băiceni³¹, distretto di Iași, databile all'incirca dell'anno 400.

²⁹ D. Șerbănescu, *Mormântul tumular geto-dacic de la Chirnoși, județul Călărași*, in *Thraco-Dacica*, XX, 1999, 1-2, pp. 231-144, con la precisazione di questo autore (pp. 233-235) relativa alla datazione della tomba alla fine del IV secolo a.C.; R. Ursu - Naniu, *Limbașul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004, p. 29, fig 17/2.

³⁰ Il ritardo con cui gli specialisti sono arrivati al luogo di scoperta a riportato la perdita di dati essenziali del contesto archeologico. Si presume che si tratta di una tumulo facendo uso solo dalle testimonianze verbali dei abitanti e non di uno studio dettagliato. Più tardi, nel 1981 si effettuano nuovi indagini sistematici del sito archeologico, anche se gli oggetti scoperti a Chinorgi sono segnalate dagli specialisti a partire dal 1974 (I. Glodariu) și 1979 (Mioara Turcu) e ulteriormente nel 1983 (E. Moscalu); per dettagli D. Șerbănescu, *Mormântul tumular geto-dacic de la Chirnoși, județul Călărași*, in *Thraco-Dacica*, XX, 1999, 1-2, pp. 231-144, p. 231 e NdA 3-6.

³¹ M. Petrescu-Dâmbovița, M. Dinu, *Le trézor de Băiceni (dép. Jassy)*, in *Dacia N.S.*, XIC, 1975, pp. 105-124; R. Florescu, I. Miclea, *Vestigii milenare de cultură și artă. Geto-dacii*, București, 1980, pp. 28; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, pp. 217-18; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 124 e ss.; R. Ursu-Naniu, *Limbașul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004, pp.32-34, fig. 3/2, 20, 21/1-4; M. Gramatopol, *Studia III, 1979-1984*, Brașov, 2008, pp. 81-89.

Il deposito da cui proviene il suddetto tesoro si trova all'incirca 300 metri dal sito eneolitico di Cucuteni, nell'altopiano Laiu, nel villaggio di Băiceni, scoperto nell'anno 1959. Il tesoro è composto da circa 70 oggetti d'oro rinvenute in parte integre in parte frammentarie, con un peso totale di 2,5 kg, che comprende un elmo, due braccialetti spiraliformi, due bottoni globulari, frammenti di barretta tubolare, più probabilmente proveniente da una collana di tipo *torques*, oggetti di bardatura (in *appliques* intere o frammentarie), una serie di placchette d'oro, con o senza decoro³².

L'elmo con calotta conica, decorato nella tecnica *au repoussé* con motivi stilistici antropomorfi e zoomorfi presenta sul guanciaie destro un personaggio maschile seduto su un trono raffigurato con le mani al livello del viso. Nella mano sinistra tiene un *rhyton* e nella destra un uccello stilizzato, probabilmente identificato con un'aquila. Sullo schienale del trono è appesa una faretra (*gorythos*) che conteneva alcune frecce. Sotto il trono, nelle vicinanze del personaggio si situava uno serpente accovacciato. Sulla paragnatide sinistra sono raffigurati due animali fantastici, con corpo di serpente attorcigliato e teste di volatili tra quali era raffigurato frontalmente una testa bovina. Il paranuca dell'elmo raffigura tre cavalli alati.

- Il tesoro di Craiova³³, databile alla fine del IV secolo e l'inizio del III secolo a.C.

La modalità con cui è avvenuta la scoperta archeologica rimane tutt'ora sconosciuta. I pezzi di bardatura all'incirca 80 oggetti interi o frammentari, in oro o ferro, appartenenti al tesoro, sono state acquisite da un antiquario romeno da parte del ricercatore H. Schmidt e sono entrate nella collezione del Museo di Berlino. Gli oggetti sono stati restituiti allo stato romeno, in una fase successiva, nel 1926, dopo la decisione della Commissione di Riparazioni Parigi. Le *appliques* in argento o dorate, sono lavorate nella tecnica dell'intaglio e della punzonatura, alcune di loro sono anche incise. Si presentano di dimensioni ridotte tra 3 e 11 cm, sotto forma rettangolare – *tetraskelion* – o triangolare –

³² M. Petrescu-Dâmbovița, *Certains problèmes concernant le trésor de Băiceni (départ. Jassy)*, in *Thracodacica*, XVI, 1995, 1-2, pp. 171-185; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004, pp. 32-34, fig. 3/2, 20, 21/ 1-4.

³³ V. Pârvan, *Getica*, p. 20, nr. VI; M. Rostovtzeff, *Skythien und der Bosphorus*, I, 1931, p. 491-493; D. Berciu, *Arta traco-getică*, 1969, pp. 123-147; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 221; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004, p. 29-31; M. Gramatopol, *Studia III, 1979-1984*, Brașov, 2008, pp. 116-121.

triskelion. Il motivo ricorrente della decorazione è rappresentato dalla testa di un cavallo, alcune *appliques* hanno stilizzate anche teste di grifoni, leoni, cervi e tori.

- L'applique zoomorfa di **Dăbuleni**³⁴, distretto di Dolj, databile nei secoli V-IV a. C.

Oggetto in bronzo scoperto in modo fortuito, è stato acquistato nel 1978 dal Museo Nazionale di Storia della Romania, situato a Bucarest. Realizzata nella tecnica della fusione a cera persa, *l'applique* raffigura motivi zoomorfi composti: un paio di zampe, o meglio artigli, che si uniscono nella parte superiore verso un motivo zoomorfo con due teste stilizzate- a sinistra un uccello, e a destra un carnivoro.

- L'applique zoomorfa di Dobrogea³⁵, databile nei secoli V-IV a. C.

Oggetto in bronzo con anello di montaggio posteriore, raffigura un complesso stilistico composto di natura zoomorfa: un cervo in posizione di riposo, verso destra, con le zampe raccolte sotto di esso, con la testa rivolta verso la schiena e le corna disposte in spirale fino verso la coda. Sul muso dell'animale è raffigurata una testa di uccello, probabilmente di anatra, con il becco situato sul collo del cervide. Il pezzo presenta similitudini con l'area geto-dacica, ed in particolare con la testa votiva di Bujorul³⁶.

- Il tesoro di Găvani³⁷, distretto di Brăila, databile nella seconda metà del IV secolo a.C.

Il tesoro appartiene ad un tumolo scoperto fortuitamente nel villaggio Găvani nel 1978. L'inventario del tesoro riporta un equipaggiamento militare formato da elmo di bronzo di origine greca, oggetti di parata in osso o argento, pezzi di bardatura in metallo argentato, anelli e campanellini di bronzo, morsi di cavallo.

- Il tesoro di Peretu³⁸, distretto di Teleorman, databile nella metà del IV secolo a.C.

³⁴ D. Drăguș, *Aplice de bronz geto-dacice cu reprezentări animaliere*, in *Cercetări Arheologice*, 5, 1982, pp. 195-200.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ D. Drăguș, *art. cit.*, NdA nr. 9.

³⁷ N. Harțușche, *Mormântul princiar traco-getic de la Găvani, județul Brăila*, in *Istros*, IV, 1985, pp. 25-70; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004, p. 34-35, fig. 12/1-3.

L'intero deposito di oggetti con un peso di 2,57 kg di argento, scoperto nell'anno 1970 proveniva da un tumulo situato in una necropoli. Nella tomba il defunto ed il suo cavallo erano deposti direttamente sul suolo, precedentemente trattato in modo rituale attraverso il fuoco. Vicino al defunto erano situati frammenti di dono rituali, come animali attestati tramite frammenti di cranio di cavallo, zampe di cavallo, due cani, e un corredo funerario formato soprattutto da armi. In una fossa separata erano deposti un altro cane, frammenti di bovidi e tre coltelli di ferro, oggetti e vasi di lusso, pezzi provenienti da un carro cerimoniale deposti in un calderone di bronzo; vasi ceramici; oggetti di bardatura; oggetti d'argento come bottoni, perline di collana, fibbia di ferro, ceramica lavorata a mano e al tornio, un frammento di anfora di Thasos. Il tesoro di argenti scoperto nel calderone conteneva un elmo, un *aryballos*, piccolo vaso con corpo globulare o piriforme e tre *phiale*, oggetti di bardatura- 45 *appliques*, oggetti di parata, ed altri pezzi come una figura antropomorfa d'argento e un filtro. Dalla diversità degli oggetti si analizzeranno le raffigurazioni presente sull'elmo e su un'oggetto figurativo.

L'elmo con calotta conica con apertura frontale rettangolare, è ornato sulla pseudovisiera con due occhi apotropaici e sopracciglia doppie, identici agli occhi raffigurati sull'elmo di Agighiol. Sulla paragnatide destra è raffigurato un caprone e il paranuca presenta due cervi addossati. Motivi floreali e geometrici costituiscono una fascia decorativa alla base della calotta conica dell'elmo.

L'oggetto figurativo lavorato in foglio d'argento raffigura una testa maschile³⁹ con capelli ricci uniformi sotto forma di voluta, con diadema, occhi grandi e rotondi, e sopracciglia arcuate rigate. Il collo è decorato da una collana con piccole anfore.

- L'elmo di Poiana Coțofenești⁴⁰, villaggio di Vorbilău, distretto di Prahova, cca 400 a.C.

³⁸P. Voievozeanu, E. Moscalu, *Mormântul princiar getic și tezaurul de la Peretu, jud. Teleorman*, in *Cercetări Arheologice*, 3, 1979, pp.353-360; E. Moscalu, *La tombe princier de Peretu (dép. Teleorman)*, *Thraco-Dacica*, VII, 1986, 1-2, pp. 59-71; Idem, *Das thrako-getische Fürstengrab von Peretu in Rumänien*, Frankfurt am Main, 1989; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, pp. 223-224; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 13 e ss; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004, p. 36-39, fig. 13-16; V. Sîrbu, Magdalena Duțescu, *Bogăție și prestigiu în societatea getică: mormintele regale de la Agighiol și Peretu (sec al IV-lea a. Chr.) / Wealth and Power in the Getic Society: the Royal Tombs at Agighiol and Peretu (4th c. BC)*, in *Studia in honorem Florea Costea*, Brașov, 2007, pp. 125-150; M. Gramatopol, *Studia III, 1979-1984*, Brașov, 2008, pp. 104-109.

³⁹ L'interpretazione di questa testa antropomorfa come personaggio maschile in I. H. Crișan, *Spiritualitatea...*, p. 324; come figura femminile in Rodica Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios...*, p. 37.

L'oggetto in oro è stato scoperto in modo casuale mentre si effettuavano lavori agricoli nell'anno 1928. Anche se l'oggetto realizzato nella tecnica *au repoussé* si trovava fuori dal proprio contesto archeologico deve essere però correlato con i frammenti di ceramica ritrovati nello stesso perimetro dell'area appartenente ad un insediamento dacico.

L'elmo, realizzato con uno spesso strato d'oro di circa 770 grammi, ha una calotta alta, con apertura frontale rettangolare e due occhi raffigurati sulla pseudo visiera separati da un ornamento sotto forma di barretta con arcate intagliate. Le sopraciglia sono raffigurate esageratamente con una semi-spirale nel mezzo. Le raffigurazioni presenti sulle paragnatidi presentano una scena di sacrificio: un personaggio maschile inginocchiato sulla schiena dell'animale sacrificato, tiene con una mano stretta il muso del animale, e con la destra un coltello sacrificale, con la lama in su raffigurata in modo non realistico. Il sacrificante riveste una cotta di maglia, con scaglie triangolari, racchiusa alla vita con una cintura dove è appeso il fodero del coltello. Il mantello sopra la cotta di maglia ondeggia sulla schiena. Il viso del personaggio è raffigurato di profilo ma con occhi frontali, ovali e grandi, e sulla testa ha un elmo triangolare con nasale. L'animale sacrificato è raffigurato abbastanza sommariamente non rispettando le proporzioni anatomiche, ha le zampe legate due a due, racchiuse sotto l'addome. Il muso dell'animale, con tutta probabilità un ariete, è raffigurato altrettanto come la coda, in modo sproporzionato. Il paranuca presenta un decoro formato da due fasce sovrapposte: quella superiore con animali fantastici alati, con quattro zampe, coda e becco d'uccello, mentre il registro inferiore presenta due grifoni affrontati, raffigurati in movimento, con zampe di cervidi ma con becco, il mentre divorava una preda.

- Il *rhyton* di **Poroina**⁴¹, scoperto nel villaggio di Poroina Mare, distretto di Mehedinți, databile verso la fine del IV secolo a.C.

⁴⁰ D. Berciu, *Arta traco-getică*, 1969, pp. 77-82, fig. 55-61; Șt. Burda, *Tezaure de aur din România*, 1979, cat. 27; R. Florescu, I. Miclea, *Vestigii milenare de cultură și artă. Geto-dacii*, București, 1980, pp. 27-28, fig. 17-20; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, pp.225-226; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiară getice*, București, 2004, p. 31-32, fig. 18, 19; M. Gramatopol, *Studia III, 1979-1984*, Brașov, 2008, pp. 90-94.

⁴¹ Al. Odobescu, *Opere IV. Tezaurul de la Pietroasa* (a cura di M. Babeș), București, 1976, pp. 498-500, fig. 202, 205; E.H. Minns, *Skythians and Greeks*, Cambridge, 1913, p. 218 e ss.; M Rostovtzeff, *Iranians and Greeks*, 1922, p. 232; Idem, *Skythien und der Bosphorus*, I, Berlin, 1931; V. Pârvan, *Getica*, pp. 9-21; I. Nestor, *Der Stand Vordeschichtsforschung in Rumänien*, 1933, p. 146; D. Berciu, *Arheologia preistorică a Olteniei*, București, 1943, pp. 186-187; Idem, *Arta traco-getică*, 1969, pp. 153-160, fig.106-110; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 227-228; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995,

Attualmente non si conosce il contesto archeologico di cui l'oggetto faceva parte, il vaso è stato acquistato nel 1883 dal Museo Nazionale di Storia della Romania e pubblicato per la prima volta sei anni più tardi, insieme al tesoro di Pietroasa situato nel distretto di Buzău. Inizialmente è stato attribuito alle popolazioni sarmatiche (M. Rostovtzeff) o agli sciti (V. Pârvan) per poi essere accettato dagli studiosi come un'opera artigianale locale geto-dacica (D. Berciu, 1943 și 1969). Il vaso in argento dorato sotto forma di corno, finisce con una testa di toro, a cui mancano le corna e le orecchie. I quattro personaggi femminili raffigurati vicino al bordo del vaso contrastano per la maniera stilistica deludente con la magistrale raffigurazione della testa del toro. In pratica si osserva che la scena si presenta come il duplicato di due personaggi di cui uno è seduto e l'altro in piedi. Il personaggio considerato centrale, è seduto su un trono senza schienale tiene in una mano un *rhyton*, e nell'altra una *phiale*. I capelli gli inquadrano la fronte scoperta e gli cadono sugli omeri. Il vestito lungo, con molte pieghe e senza cintura, lascia intravedere i piedi scalzi. Davanti ad esso si trova in piedi un altro personaggio raffigurato con la mano sinistra alzata e l'altra poggiata sull'addome. La scena si ripete successivamente, ma il personaggio seduto ha il *rhyton* nella mano opposta. L'esistenza o meno delle orecchie e delle corna di questo vaso come anche la datazione dell'oggetto ha innescato ardue discussioni tra i ricercatori⁴².

- L'elmo di argento ed il vaso biconico provenienti da **Porțile de Fier**⁴³, distretto di Mehedinți, databili nella seconda metà del IV secolo.

Non conosciamo, anche in questo caso, le condizioni della scoperta archeologica. Gli oggetti provengono dalla collezione Trau di Vienna nel periodo interbellico arrivano

p. 125 e ss.; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004, p. 41, fig. 32.

⁴² Per discussioni v. M. Gramatopol, *Studia III, 1979-1984*, Brașov, 2008, pp. 122-130.

⁴³ Per l'elmo: B. Goldman, *A Shytian Helmet from Danube*, Bull. Inst. of Art from Detroit, vol. 42, 4, 1963pp. 63-67; D. Berciu, *Arta traco-getică*, 1969, pp. 83-88, fig. 62-65; per il vaso biconico: M. Rostovtzeff, *Skyfija i Bosphor*, Leningrad, 1925, p. 534; I. Nestor, *Der Stand Vordeschichtsforschung in Rumänien*, 1933; V. Griessmeier, *Ein Silbergefäß mit Tiederstellungen*, in Wiener Beitz. Zur Kunst und Kulturgeschichte Asiens, IX, 1936, pp. 40-60; D. Berciu, "Un vas traco-scitic", in *Insemnări arheologice*, I, 1940, pp. 42-52; Idem, *Arta traco-getică*, 1969, pp. 89-93, fig. 66; P. Jacobsthal, *Early Celtic Art*, Oxford, 1944, p. 36, pl. 226 a-d; dar și Ann E. Farcas, *Style and Subject Matter in Native Thracian Art*, in Metropolitan Museum Journal, 16, 1981, pp. 38-48; I. Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, pp. 228-229; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004, pp. 39-40, fig. 24, 25, 28.

nei musei degli Stati Uniti d'America (l'elmo nell'Istituto d'Arte di Detroit, il vaso nel Metropolitan Museum di New York). L'elmo, per molto tempo sconosciuto al mondo scientifico romeno, dopo la sua pubblicazione da parte di G. Goldman nel 1963, è considerato un oggetto scitico fino al contributo di D. Berciu del 1969. L'autore romeno attribuiva il pezzo al mondo tracio-getico. Le analogie del decoro antropomorfo e zoomorfo presente su questi due oggetti con i tesori provenienti da Peretu ed Agighiol inquadrano tutte le raffigurazioni come parte integrante dell'arte tracio-getica. Ancora di più, medesimi oggetti sono correlati con il decoro presente sul tesoro di Craiova⁴⁴.

L'elmo con calotta conica e grande apertura frontale rettangolare realizzato nella tecnica *au repoussé* presentano sulla pseudovisiera il motivo degli occhi apotropaici. Sulla paragnatide destra è raffigurata un'aquila con un pesce nel becco di grandezza esagerata e un coniglio negli artigli pure sovradimensionati. Sulla paragnatide sinistra invece è rappresentato un caprone. Il paranuca presenta due fregi giustapposti, quello superiore con rosette, quello inferiore con motivi floreali.

Il vaso biconico simile al calice nr.1 di Agighiol raffigura una sequenza complessa di animali divisa in quattro parti: l'aquila con il pesce nel becco ed un coniglio negli artigli; un cervo con otto zampe e corna molto potenti che inquadrano una ghirlanda di teste d'aquila e corna di cervi che sono collocati subito sotto il bordo del vaso; un cerbiatto, un caprone alato con un'aquila situata sopra di esso. Il fondo del vaso, anch'esso decorato, presenta su tutta la sua superficie un animale fantastico che divora un piede di cervide e che attacca un cinghiale.

- Il vaso e *l'applique* d'argento proveniente dalla collezione Severeanu⁴⁵, databile alla fine del IV secolo- l'inizio del III secolo a. C.

Gli oggetti facendo parte dalla suddetta collezione privata, non godono di un contesto archeologico pienamente conosciuto. *L'applique* ovale in argento rimane associata al tesoro di Craiova. Il vaso (inv. nr. 19262/766) di forma quasi tronconica si presenta in modo frammentario, mancando la parte superiore e il fondo. Per quanto è stato

⁴⁴ D. Berciu, *Arta traco-getică*, 1969, pp. 123-147; M. Gramatopol, *Studia III, 1979-1984*, Braşov, 2008, pp. 116-121.

⁴⁵ D. Berciu, *Arta traco-getică*, Bucureşti, 1969, pp 151-152 ; M. Gramatopol, recensione allo studio di D. Berciu, *Arta traco-getică, Revue roumaine d'histoire d'art. Série Beaux-Arts*, tom VII, 1970, p. 132-134, fig. 1, 5-7; P. Alexandrescu, *Un art traco-dace?*, Dacia N.S., XVIII, 1974, p. 273 e ss; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiare getice*, Bucureşti, 2004, p. 42, fig. 33.

possibile analizzare la trama iconografica presente sul vaso si è potuto intravedere due cavalieri raffigurati al galoppo, con le redini dei cavalli nelle mani, equipaggiati con armatura. Sono separati da una rosetta .

- Il tesoro di Stâncești⁴⁶ proveniente dal villaggio Mihai Eminescu, distretto di Botoșani, databile nei secoli V-IV. a.C.

Scoperto nell'anno 1965 nel complesso archeologico della cittadella dacica di Stâncești, nella terza fase d'abitazione, il tesoro riporta due schinieri grechi di bronzo, due morsi di cavallo con estremità decorate in teste d'aquila, tre placchette d'oro decorato nella tecnica *au repoussé*, insieme ad una moltitudine di oggetti di bardatura in rame. Su un pezzo d'oro è raffigurato un animale fantastico con testa di cinghiale, corpo di pesce e coda di uccello. Le altre due raffigurazioni antropomorfe appartenenti al medesimo tesoro sono estremamente stilizzate.

C.1.2. Il periodo storico compreso tra i secoli III/II a. Chr. - I a. Chr.

- Il tesoro di argento da Bălănești⁴⁷ situato nel villaggio Mărunței, distretto di Olt, databile alla fine del II secolo –I secolo d.C.

Nell'anno 1964 si è scoperto nel luogo nominato “ Izvor” un tesoro di argento formato da fibule con placca triangolare decorata nella tecnica *au repoussé* che raffigurano in rilievo visi femminili con capelli folti e ricci che pendono vicino alla faccia e che cadono sugli omeri. Le raffigurazioni presentano un diadema sulla fronte. Altri gioielli

⁴⁶ Șt. Burda, *Tezaure de aur din România*, București, 1979, cat. 26, fig. 57-59; R. Florescu, I. Miclea, *Vestigii milenare de cultură și artă. Geto-dacii*, București, 1980, p. 28 e ss., fig. 39-40; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 231; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiarie getice*, București, 2004, p. 43, fig. 29 1-2; M. Gramatopol, *Studia III, 1979/1984*, Brașov, 2008, pp. 131-132.

⁴⁷ R. Florescu, *Arta dacilor*, 1968, pp. 44-45; D. Popescu, in *BMI* 41, 1970, p. 5, fig. 56; K. Horedt, *Die dakische Silberfunde*, Dacia, NS, XVIII, 1973, p. 132; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 218; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 138 e ss.

sono gli anelli e braccialetti con analogie⁴⁸ in diversi altri insediamenti geto-dacici del secolo I a.C.- I d.C.

- Il tesoro di **București Herăstrău**⁴⁹, databile all'incirca degli anni 125-75 a. C.

Nella sabbia situata nella zona di Herăstrău a Bucarest si è scoperto nel 1938 un tesoro di argento di cui si sono recuperate due *phalere*, cinque braccialetti e un vaso tronconico a forma di coppa di tipo *mastos*- recipiente di lusso che circolava negli ambienti aristocratici ellenistico-romani tra la fine del secondo secolo e la prima metà del primo secolo a.C., e 58 tetradracme coniate a Thasos.

Le *phalere* presentano un busto femminile⁵⁰, di dimensioni differite, una essendo più piccola rispetto a quell'altra. Il viso della donna, con faccia piena e capelli ricci che cadono sugli omeri, presenta al collo due collane di perline. La raffigurazione presenta delle analogie con i tesori presenti a Coadă Malului (distretto di Prahova).

- Il tesoro di argento dorato di **Coadă Malului**⁵¹, Văleni de Munte, distretto di Prahova, databile all'incirca 125-75 a. Chr.

Scoperto in condizioni sconosciute nell'anno 1936, il tesoro comprende una collana, due braccialetti di argento, due fibule con placca triangolare, cilindro proveniente da una collana ornamentale.

⁴⁸ Per nuove scoperte archeologiche di gioielli dacici recenti con bibliografia: P. Mirea, *Un tezaur de epocă geto-dacică descoperit la Măgura, jud. Teleorman*, in Buletinul Muzeului Județean Teleorman. Secția Arheologie, 1, 2009, pp. 99- 103.

⁴⁹ D. Popescu, *Objets de parure géto-daces en argent*, in Dacia, VII-VII, 1937-1940, p. 183-202, p. 199 e ss; Idem, *Inventaria Arheologica*, București, 1967, fasc. 3; Idem, *Trésors daces en argent des Collections de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie*. in Mariën M. -E., *Inventaria Archaeologica. Corpus des Ensembles Archéologiques*, Roumanie, fasc. 5, R. 19-23, Bucarest 1968; K. Horedt, *Die dakische Silberfunde*, Dacia, NS, XVII, 1973, p. 163; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, pp.218-19; V.V. Zirra, D. Spânu, *Observații asupra tezaurilor de argint din La Tène-ul târziu* in SCIVA 43, 1992, 401-423; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 142 e ss.

⁵⁰ Si è avanzata l'ipotesi d'interpretazione di un personaggio maschile, possibilmente Burebista, per dettagli con bibliografia v. I. H. Crișan, *Spiritualitatea...*, p. 218.

⁵¹ D. Popescu, *Objets de parure géto-daces en argent*, in Dacia, VII-VIII, 1937-1940, pp. 183-202, p. 198; Idem, *Inventaria Arheologica*, București, 1967, fasc. 3, R. 17; K. Horedt, in Dacia, XI-XII, 1945-1947, p. 266, 277; Idem, *Die dakische Silberfunde*, in Dacia, NS, XVII, 1973, p. 103, L. Mărghitan, *Tezaur dacice de argint*, 1976, pp. 31-32, pl. I-IV; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, pp. 220-221; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 142 e ss.

Le due fibule sono decorate nella tecnica *au repoussé* e raffigurano facce femminili dorate abbastanza piene. La placca triangolare presenta verso la punta, sopra la testa del personaggio, un motivo vegetale.

- **Il tesoro di Lupu**⁵², proveniente dal villaggio Cergău, distretto di Alba, databile alla fine del II secolo –inizio del I secolo d.C.

Nel cimitero contemporaneo del villaggio Lupu, si è scoperto nel 1978 un vaso di bronzo riempito con gioielli d'argento. Da questo tesoro fanno parte fibule con nodosità, sette *phalere* decorate *au repoussé* e una coppa emisferica.

Il decoro delle *phalere* attira l'attenzione dei ricercatori per le composizioni antropomorfe e zoomorfe anche se di un carattere stilistico abbastanza rudimentale. Su una delle *phalere* un personaggio femminile è fiancheggiato da animali seduti, forse cervi; su un'altra *phalera*, certamente in coppia con la prima, il personaggio femminile è circondata da un serpente e un animale seduto. Una terza *phalera* raffigura una donna con le mani alzate che tiene nella mano sinistra un'anfora, e nella destra un serpente che inquadra la *phalera*. Il viso di donna presente su tutte tre le *phalere* è raffigurato in maniera piena e rotonda, presenta evidenti analogie con le rappresentazioni femminili di Herăstrău e Coada Malului. I capelli sono raffigurati invece diversamente, in questo caso con due code. Il bordo delle *phalere* richiama lo stesso motivo decorativo dei punti. I personaggi femminili sono ornate da gioielli come collane o perline oppure braccialetti sul braccio sinistro, realizzati con piccole incisioni.

Altre due *phalere* raffigurano personaggi maschili a cavallo che tengono la mano destra alzata, invece con la sinistra portano uno scudo ovale sovradimensionato di tipo umbo conico, che copre tutto il corpo del cavallo.

Successivamente si nota che altre due *phalere* raffigurano un volatile con coda a ventaglio, becco grande che tiene un serpente.

- Maschera di bronzo da Ocnița⁵³, Ocnele Mari, distretto di Vâlcea, databile verso la fine del I secolo a.C.

⁵² I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, pp. 221-222; I. Glodariu, V. Moga, *Tezaurul dacic de la Lupu*, EphNap, 4, 1994, pp. 33-49.

⁵³ M. Babeș, in SCIVA, 33, 4, 1982, p. 251, n. 4; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 222; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 141 e ss.

In una fossa di culto situata ad Ocnița, appartenete all'area di popolazione geto-dacica si è scoperta una maschera di bronzo, con più probabilità oggetto d'importazione, realizzata nella tecnica *au repoussé* che presenta analogie con il mondo gallo-romano. La datazione è stata stabilita con l'aiuto di due monete dell'epoca di Augusto che raffiguravano divinità, e che hanno continuato a circolare nel mondo celtico nel periodo tra i secoli III-II a.C. fino al periodo che comprende i secoli III-IV d.C.

- Maschera di bronzo da **Piatra Roșie**⁵⁴, proveniente dal comune di Boșorod, distretto di Hunedoara, databile nel I secolo d.C.

La maschera di bronzo situata nella *dava* dacica raffigura un busto femminile, molto realistico, con gli occhi rappresentati attraverso due fori rotondi in cui si introducevano elementi di pasta colorata. Il personaggio è raffigurato con le mani alzate in gesto d'invocazione, di cui quella destra è totalmente perduta, e di quella sinistra si conserva il braccio e l'avambraccio. L'oggetto aveva tre maniglie di fissaggio di cui si sono conservate solo due, ed è catalogato come manufatto d'importazione di origine gallo-romana.

- **La placchetta di bronzo da Polovraci**⁵⁵, distretto di Gorj, databile nella metà del I secolo a.C.

Nell'insediamento dacico del secolo II-I a.C. all'ultimo livello di frequentazione si è scoperta una placchetta di dimensioni di circa 10,1x6,6 cm, che raffigura un cavaliere con mantello ondeggiante, avente le mani alzate in segno d'invocazione, che inquadra due figure umane di dimensioni più grandi della figura centrale. Il cavaliere è raffigurato in una maniera molto più dettagliata rispetto al cavallo, avendo barba, un paio di pantaloni stretti e un cappuccio sulla testa. Il cavallo è raffigurato in movimento con la gamba destra

⁵⁴ C. Daicoviciu, *Cetatea dacică de la Piatra Roșie*, București, 1954, pp.119-121; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 224-225; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 138 e ss.

⁵⁵ Fl Marinescu, *Cetatea dacică de la Polovraci, jud Gorj (Oltenia)*, in *Studii și mat. De Muz. și ist. Milit.*, 10, 1977, p. 30-31, fig. 8-9; R. Florescu, I. Miclea, *Vestigii milenare de cultură și artă. Geto-dacii*, București, 1980, p. 45, nr. 197; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 226; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 122-124, 130 e ss.

alzata. Sul retro della placchetta, in un bordo è raffigurato un vaso di tipo *kantharos* circondato da due volatili, molto probabilmente galli.

- **Le raffigurazioni femminili di Popești**⁵⁶, distretto di Ilfov, databile nei secoli II-I a. C.

Questi oggetti sono stati scoperti nella antica dava geto-dacica, databile attraverso l'analisi della ceramica nel secolo II-I a.C. Al di là della ceramica presente *in situ*, alcune di esse presentando un decoro femminile, risalta un pendente d'oro con viso femminile, faccia rotonda e zigomi molto pronunciati, con occhi sporgenti, capelli pettinati a riga e coda raffigurati con linee oblique.

- **Il tesoro di Săliște/Cioara**⁵⁷, distretto di Alba, databile all'inizio del I a. C.

Il tesoro è stato scoperto nell'anno 1820 e successivamente acquistato dal Museo d'Arte di Vienna. Di questo tesoro faceva parte una placchetta d'argento dorato realizzato *au repoussé*, che raffigurava due personaggi maschili maldestramente decorati non rispettando le proporzioni anatomiche. L'utilità di questo oggetto è stata ampiamente discussa al livello scientifico, catalogata sia come un ornamento di cintura di pelle, oppure come un frammento di un vaso più grande, dato che ancora si possono osservare dei piccoli chiodini d'argento che lasciano l'impronta di un'altra placchetta.

- **Il tesoro di Surcea**⁵⁸, comune di Brateș, distretto di Covasna, databile nel I secolo a. C.

Sul territorio del villaggio di Surcea si è scoperto nel 1934 un tesoro formato di sei piccoli incudini di ferro, pezzi d'argento non lavorato, due *phalere* realizzate nella tecnica

⁵⁶ R. Vulpe, *Reprezentări umane pe cupele de la Popești*, in SCIV, 16, 2, 1965, pp. 341-349; Idem, *Așezări getice din Muntenia*, București, 1966, pp. 27-38; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 227; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, p. 125 e ss.

⁵⁷ V. Pârvan, *Getica*, p. 530-532; L. Marghitan, *Tezaurul de podoabe dacice de argint de la Săliște, fostă Cioara, jud Alba*, in SCIV, 20, 2, 1969, pp. 315, 327, ma piuttosto, p. 325-326; Idem, *Tezaure dacice de argint*, București, 1976; p. 24, fig 3; K. Horedt, *Die dakische Silberfunde*, Dacia N.S., XVII, 1973, p. 132; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 230; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, 1995, pp. 120-122.

⁵⁸ Z. Székely, *Contribuții la cultura dacilor din epoca fierului*, Miercurea Ciuc, 1954, pp. 5 e ss.; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 231-232; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 130 e ss..

au repoussé e quattro dischi d'argento. Su una delle *phalera* di forma ovale è raffigurato un cavaliere in movimento verso la destra che tiene le redini del cavallo nella mano sinistra e nella mano destra una spada lunga. Il personaggio con la testa scoperta ed il collo ornato con collane ha un vestiario che sembrerebbe un'armatura. Sopra il cavaliere è raffigurato un'aquila con ali aperte e vicino alle zampe del cavallo si trova un quadrupede (cinghiale, lupo o cane?). Il cavallo raffigurato in modo molto realistico ha la gamba sinistra alzata suggerendo il movimento. La seconda *phalera* di forma rotonda, di dimensioni più piccole che la precedente è decorata nella stessa tecnica e raffigura un'immagine di grifone. Il bordo della *phalera* che presenta orme di doratura ha ancora i piccoli rivetti di fissaggio.

- **Fibula d'argento di Transilvania**⁵⁹, databile all'incirca degli anni 125-75 a. C.

Appartenente ad un'acquisizione effettuata nel 1891 da parte del Museo di Budapest, la fibula d'argento con placca triangolare, presenta analogie al livello della forma e della decorazione con oggetti della stessa fattura che riguarda il periodo compreso tra la fine del II secoli e l'inizio del I secolo a.C. La placchetta triangolare è realizzata nella tecnica *au repoussé* e raffigura un personaggio femminile con viso pieno e rotondo, presentando evidenti somiglianze con le raffigurazioni femminili di Coada Malului e Bălănești. Il personaggio femminile ha i capelli folti pettinati con due grandi ricci che inquadrano la faccia.

C. 2. L'analisi delle composizioni

Insieme ai motivi floreali e geometrici, le raffigurazioni presenti sugli oggetti analizzati riflettono sia motivi antropomorfi che zoomorfi. Questi motivi hanno generato ampi studi incentrati su serie tipologiche, subordinate all'analisi iconografica delle composizioni. Tuttavia, per quanto riguarda le raffigurazioni umane sono state adoperate

⁵⁹ V. Pârvan, *Getica*, pp. 553, fig. 393; K. Horedt, *Die dakische Silberfunde*, in *Dacia N.S.*, XVII, 1973, p. 131; I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986, p. 232-233; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, 1995, pp. 141 e ss.

classificazioni di ordine tipologico, divise in figure maschili o femminili, e di ruolo, associate a seconda dal diverso modo di raffigurazione come personaggi (in piedi, seduti o cavalcando).

Si può oltremodo osservare che per il primo periodo identificato da ricercatori corrispondente ai secoli IV-III a.C. tra gli oggetti i più rappresentativi appartenenti alla toreutica tracio-getica si possono contare cinque elmi lavorati in metallo pregiato come oro e argento (Cucuteni-Băiceni, Poiana-Coțofenești, Agighiol, Peretu, Porțile de Fier); vasi (coppe, calici, *rhyton* e *phiale*), equipaggiamento militare e di bardatura, e una grande diversità di gioielli. Per il periodo compreso tra i secoli II/I a.C.-I d.C. risaltano oggetti e accessori di abbigliamento e gioielli: come fibule con viso femminile (Bălănești, Coada Malului, fibula dal Museo di Budapesta); *phalere* (con immagini femminili: București-Herăstrău; con visi maschili e femminili, ma anche raffigurazioni zoomorfe: Lupu; e figure maschili insieme a elementi zoomorfi: Surcea); pendenti (con faccia femminile - Popești); placchette rettangolari (con immagini maschili, in bronzo– Polovraci, o argento– Săliște); a cui si raggiungono le maschere di bronzo di origine gallo-romana (Ocnița și Piatra - Roșie).

C. 2. a. Aspetti estetici delle raffigurazioni figurative

Ancora nel 1969 lo studioso I. Venedikov⁶⁰ prendeva in considerazione le particolarità stilistiche dell'arte tracia, dimostrando che da uno stile geometrico presente sugli oggetti databili nei secoli VIII-VI a.C., completamente sconosciuto agli sciti, si passa gradualmente nel V secolo a.C. verso uno stile figurativo di carattere schematico, inteso come uno sviluppo delle forme geometriche iniziali, attraverso l'amplificazione dei volumi ma anche da una sostituzione del decoro geometrico con quello figurativo. I motivi animalistici iconografici cominciano a partire dal V secolo a.C. con la raffigurazione di animali poco conosciuti come leoni o fantastici come i grifoni, a scapito dei animali abituali conosciuti come il toro o l'ariete. Esempi eloquenti si registrano sugli oggetti appartenenti alla zona tracia vera e propria provenienti da tesori come Svestari, Duvanlij,

⁶⁰ I. Venedikov, *Arte Thrace et l'art ahéménide*, in *Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et sud-est Européennes*, Sofia, 1969, pp. 381-396.

Brezovo, Vratza. Le somiglianze di carattere iconografico degli oggetti con l'arte degli Achemenidi hanno rivelato non solo un ruolo artistico dell'ambiente persiano nella zona balcanico-danubiana, ma anche la convinzione che i traci odrisi siano responsabili della diffusione dei motivi iconografici iraniani nell'area culturale tracica, a causa dei contatti militari intrapresi con i persiani. Anche il tesoro di Panaghiurište⁶¹ mette in luce da una parte lo stretto legame tra la zona del litorale tracico del Ponto Eusino e l'Asia Minore, e da un'altra parte un repertorio comune iconografico tra queste zone e l'area culturale greca, ma anche la penisola Iberica⁶². Successivamente annuncerà il ruolo con il quale i traci venivano identificati, cioè abitanti di uno spazio d'interazione tra gli elementi culturali greci, implicitamente micenei⁶³, asiatici e quelli provenienti dalla Europa centrale ed occidentale. Di conseguenza a partire con il IV secolo a.C. gli influssi naturalistici greci e successivamente ellenistici, esercitate al livello delle siluette antropomorfe e zoomorfe, la loro evoluzione verso il realismo, e l'appello verso un decoro floreale testimoniano i legami del mondo tracico con la parte meridionale della Penisola Balcanica e non solo. Nuovi significati di questi legami culturali sono causati dalla scoperta del tesoro di Rogozen nel 1986, e soprattutto dei legami culturali tra la zona tracica e quella greco-ionica⁶⁴.

- Il principio dell'orientamento e della proporzione

Senza pronunciarsi per una preponderanza verso l'uno di questi generi, maschile o femminile, dobbiamo innanzitutto sottolineare la raffigurazione quasi naturalistica del corpo umano o della figura umana. Le teste umane sono raramente raffigurate separatamente dal corpo, come nel caso dei gambali di Agighiol e la figura umana presente a Peretu con una rappresentazione ovale della faccia, più frequentemente sono invece le raffigurazioni di silhouette intere. Da un punto di vista estetico si preferisce la forma ovale del viso raffigurato frontalmente, e dove i dettagli anatomici come naso, bocca, occhi e zigomi, non si sottopongono ai criteri della proporzionalità e della simmetria. Per quanto

⁶¹ I. Venedikov, *Le trésor de Panaghiurište*, Sofia, 1961, pp. 23 e ss.

⁶² L. Ogenova-Marinova, *Les motifs décoratifs des armures en Thrace au IV siècle av n. ère*, in *Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et sud-est Européennes*, Sofia, 1969, pp. 397-418.

⁶³ Con bibliografia, G. Kitov, *La toreutique thrace*, in *Actes 2-e Symposium International des Etudes Traciennes, Thrace Ancienne, Komotini*, 1997, vol II, pp. 455-463

⁶⁴ I. Marazov, *The Rogozen Treasure*, Sofia, 1989; Daniela Agre, *The Image of the Griffin in Thracian Art*, in *Actes 2-e Symposium International des Etudes Traciennes, Thrace Ancienne, Komotini*, 1997, vol II, pp. 437-440, soprattutto per la circolazione del motivo del grifone.

riguardano le raffigurazioni di profilo si possono notare elementi maldestri, frequentemente gli occhi sembrano essere frontali, certe volte anche sporgenti, soprattutto quando si tratta di elmi, che contrastano con il viso raffigurato di profilo, anche se nel complesso iconografico dell'oggetto la tendenza verso il naturalismo delle forme, sembrerebbe evidente. Si aggiunge il fatto che per la raffigurazione degli occhi sulla parte frontale degli elmi si fa uso del motivo del cerchio doppio per raffigurare il globo oculare inquadrato da una forma ovale accentuata da sopraciglia molto evidenti ed associate al motivo della spirale. Per esempio, sull'elmo di Agighiol, considerato pienamente al livello scientifico eccellenza della toreutica traco-getica, tutte le quattro figure antropomorfe sono raffigurate senza rispettare le proporzioni anatomiche: le mani sono sproporzionate rispetto al corpo; la faccia del cavaliere a cavallo si presenta stilizzata e la barba quasi lineare.

Nelle raffigurazioni umane nella toreutica dei secoli II/I a.C. -I d.C. il volto umano, specie quando è raffigurato frontalmente, si presenta quasi uniforme con il torso, che però nel complesso riporta l'esagerazione degli occhi e degli zigomi. Queste caratteristiche appaiono nelle raffigurazioni della testa su rilievi come quelli di București-Herăstrău, Coada Malului, Bălănești. Pochissime raffigurazioni umane di profilo appartengono a personaggi maschili a cavallo (nelle *phalere* di Lupu o sulla placchetta di Polovragi), le cui facce non riportano ampi dettagli anatomici. Esteticamente si osserva una certa cautela manifestata verso il naturalismo delle raffigurazioni delle fisionomie umane che però contrasta nello stesso momento con lo ieratismo, con l'immobilità dei personaggi.

La proporzione artistica delle membra e del corpo non sembra dunque una regola estetica nell'arte traco-getica dei secoli V/IV a.C.-I p.C., sia che si parli di personaggi femminili, in piedi o seduti, oppure maschili, in piedi, seduti o a cavallo. Le sproporzioni si manifestano anche nel rapporto uomo-animale.

Gli animali che appaiono sugli oggetti del primo periodo sono molto più numerosi, probabilmente a causa anche del numero ampio di scoperte archeologiche, al confronto con l'epoca anteriore. L'elemento che unisce i due periodi, rimane proprio la loro raffigurazione di profilo. Le sproporzioni anatomiche sono certamente evidenti. L'esagerazione del becco, degli artigli, del corpo dei rettili si aggiungono alla serie di raffigurazioni di cavalli che molte volte hanno la parte anteriore molto più grande rispetto a quella posteriore. Si possono distinguere certe caratteristiche dell'arte tracica, per esempio il cavallo al galoppo, motivo iconografico delle officine traco-getice si trasmetterà

ulteriormente nell'arte scitica⁶⁵. Le affinità tra l'arte tracia e l'arte scitica sono espresse attraverso le teste dei volatili con preda negli artigli, il decoro animalistico ed il motivo del cervo⁶⁶. Nell'arte traco-getica, tra l'altro, le teste di animali con corna di cervo diventano un motivo artistico a sé stante, a causa delle modifiche stilistiche espresse nell'interno dell'arte tracia dei secoli VI-IV a.C. Si può dunque affermare che almeno per la zona nord danubiana i motivi artistici zoomorfi sono molto più realisticamente realizzati, sia come dettagli che nell'insieme, rispetto ai motivi iconografici antropomorfi.

Realizzate attraverso la tecnica di martellamento del foglio di metallo disteso su una matrice in ferro o bronzo, raramente attraverso la tecnica della cera persa, le fisionomie umane e zoomorfe prendono volume sviluppando i loro dettagli che riguardano l'aspetto, l'abbigliamento e gli accessori, attraverso la tecnica dell'incisione o dell'intaglio. Il linguaggio artistico fa uso di elementi geometrici come le linee curve che a volte racchiudono i riquadri degli oggetti sottolineando incisioni marginali, specie nel caso degli occhi, oppure nell'esagerare parti anatomiche zoomorfe come gli artigli, il becco o il piumaggio.

- L'equilibrio compositivo ed il trattamento dello spazio artistico

Analizzando la frontalità e la raffigurazione di profilo delle figure antropomorfe e zoomorfe si può osservare il carattere maldestro della dinamica delle scene compositive. Nonostante il fatto stesso che i personaggi “manipolano certi oggetti”, di caccia, di guerra o di culto, le figure antropomorfe presenti sulla toreutica geto-dacica si presentano abbastanza immobili. Gli arcieri non tirano mai con l'arco ma lo portano soltanto, il movimento del lancio della lancia come ad Agighiol e Cucuteni-Băiceni, è suggerito maldestramente, ed i vasi rituali tenuti nelle mani sono raffigurati piuttosto in una maniera espositiva. Eccezione fa la scena sacrificale presente sull'elmo di Poiana-Coțofenești in cui il “sacrificante” è raffigurato con un coltello rituale.

Le raffigurazioni zoomorfe sono anch'esse “immortalate” come simboli, specie il rapporto forza-supremazia, o la capacità di volare. Anche se si raffigura un predatore con la preda catturata o mentre la sta divorando, la rappresentazione non esprime

⁶⁵ B. N. Mozolevskii, "Skifsk'e pogrebeniia y s. Nagornoe bliz g. Ordzhonikidze na Dnepropetrovishchine," *Skifsk'e drevnosti*, Kiev, 1973, pp. 187-234.

⁶⁶ Analogie in base agli oggetti provenienti dalla tomba regale di Kelermes, in Caucaso, M. I. Artamonov, *Goldchatz der Skythen in der Eremitage*, Prague, 1970, pls. 9-19.

dettagliatamente il modo in cui questo avviene, ma si limita soltanto ad esporre il risultato. Non mancano tra l'altro i tentativi di raffigurare l'azione di consumare la preda, come risulta dalle immagini presente sul fondo dei vasi di Agighiol, Metropolitan Museum e l'elmo di Poiana. L'apparizione di questo motivo iconografico nell'arte iraniana pone il quesito sull'esistenza di quali fossero i centri di diffusione iconografica, anche se nell'arte nord pontica si presenta meno dettagliata e frequentemente usata (il kurgan Krasnokouc, databile alla fine del IV secolo e l'inizio del III secolo a.C.)⁶⁷, sembrerebbe però ispirato alle officine greche situate sulla riva del Bosforo. Ancor di più questo motivo iconografico è presente anche nell'arte etrusca e nell'Europa Centrale, ed anche per questa ragione alcuni studiosi considerano che il motivo artistico di Agighiol sembrerebbe legato alle formule plastiche presenti in Etruria e nell'Europa Centrale e non all'Iran⁶⁸.

Ci dichiariamo vicino all'opinione espressa in modo esplicito da una serie d'autori moderni⁶⁹, che l'arte della toreutica geto-dacica sviluppa un carattere narrativo, sovraccaricato simbolicamente dalla figura raffigurata. Non crediamo nemmeno noi⁷⁰ che si possa parlare di un orrore dello spazio vuoto, *horror vacui*, presente sulla toreutica analizzata ma piuttosto di un adattamento di un programma iconografico intenzionale in uno spazio di lavoro limitato, come le paragnatidi degli elmi, gli schinieri, le *appliques* le *phiale* e le *phalere*.

C.2.b. Aspetti iconografici delle raffigurazioni e la loro contestualizzazione

Secoli V/IV-III a.C.

Raffigurazioni umane

⁶⁷ Ana I. Meliukova, *Krasnokoutsij kurgan*, Moscovia, 1981, p. 30 e ss.

⁶⁸ P. Alexandrescu, *Le group de de trézor thraces du nord de Balkans (II)*, *Dacia*, ns, XXVIII, nr.1-2, 1984, pp. 85-97, pp. 95-96, con l'analisi della situla di Vratza, Certosa (Etruria) Poroina, v, fig. 6/ 2, 3 și 6; ; *supra* n. 60 e 63.

⁶⁹ D. Berciu, *Arta traco-getică*, 1969; Ann E. Farcas, *Style and Subject Matter in Native Thracian Art*, *Metropolitan Museum Journal*, 16, 1981, pp. 38-48; P. Alexandrescu, *Le groupe de trézor thraces du nord de Balkans (I)*, *Dacia*, N.S., XXVII, nr.1-2, 1983, pp. 45-66; Idem, *Le groupe de trézor thraces du nord de Balkans (II)*, *Dacia*, N.S., XXVIII, nr.1-2, 1984, pp. 85-97; I. Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, 1986; S. Sanie, *Din Istoria culturii și religiei geto-dacice*, Iași, 1995, pp. 124 e ss.; R. Ursu-Naniu, *Limbajul mitic și religios al artei princiarie getice*, București, 2004.

⁷⁰ V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar ...*, p. 110 e ss.

I più importanti contributi scientifici legati alla simbologia dei personaggi umani nel periodo V/IV-III a.C. si sono fermati al concetto che riguarda la loro natura divina, eroica o regale. Da una parte le fonti letterarie antiche non forniscono informazioni sul modo di raffigurare le divinità locali e, fatto ancora più importante, la mancanza di prove archeologiche con riferimento chiaro alla presenza di santuari-edifici con raffigurazioni antropomorfe e zoomorfe, non consente di avere prove attendibili.

Da un'altra parte al momento dei contatti dei geti con i greci, non si può però affermare che i geti fossero un popolo a cui mancavano i concetti d'astrazione artistica, o di raffigurazione concettuale di natura religiosa. La materializzazione plastica di tale credenze religiose o di alcuni messaggi con un carattere sociale sembra più tosto vicina al modo dei traci odrisi, agli sciti e alla regalità macedone⁷¹, che a quella ellenica. Non si può oltremodo negare una certa circolazione di miti greci nell'area nord balcanica⁷², infatti sono state pure menzionati da alcuni autori antichi. Ma la loro penetrazione a nord del Danubio si effettua attraverso il filtro tracico e testimonianza più eloquente ne è l'esempio dell'eroe Heracles.

Tuttavia dobbiamo sottolineare che nel IV secolo a.C. si attesta l'incremento verso la ponderabilità dei motivi antropomorfi anche nell'arte scitica, processo che delinea un fenomeno culturale ampiamente esteso a livello geografico. Tra l'altro si considera⁷³ che l'arte dei traci permette di chiarire il passaggio e la circolazione di motivi artistici da Oriente verso Occidente. Per quanto riguarda invece il motivo animalistico presente su tali oggetti, ci sono una serie d'ipotesi che legano queste raffigurazioni zoomorfe con divinità o attributi di esse, con le concezioni di carattere magico-religioso e funerario. Non esistono però dati al momento sufficienti e soddisfacenti per affermare la presenza di un culto degli animali nel mondo getico o attribuibile a certe divinità. Frequentemente gli specialisti accettano che gli animali getici codificano certi attributi divini⁷⁴, di alcuni eroi o *basileis* dove la presenza zoomorfa amplifica magari certe caratteristiche.

⁷¹ Jan Bouzek, *Macedonian, Thracian and Scythian Art in the IV th century B.C.*, in Actes de XII e Congr.Intern. d'Archéologie Classique, 1983, pp. 53-56.

⁷² D. Gregova, *The Find from Rogozen and one Religious Feast in the Thracian Lands*, Klio, 71, 1989, pp. 36-50; Jan Bouzek, Iva Ondřejová, *The Rogozen Treasure and the art of the Triballoi*, Eirene 27, 1990, pp. 81-91; M. Andassarov, *Thracian Art: Unique or Highly influenced?*, tesi di dottorato 2008, UMI Nr. 1463465, 2009, pp. 20 e ss.

⁷³ P. Alexandrescu, *Le groupe de trézor ...* 1984, pp. 85-97, *supra* nota nr. 60 e 63.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 96-97; V. Sirbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar ...*, p. 58.

Queste ipotesi d'interpretazione indirizzano il discorso interpretativo in due direzioni: una di carattere religioso (uomini e animali che raffigurano divinità) l'altra che mette al centro i *basileis* geti attraverso le loro gesta profane o sacre.

- L'accezione totale delle figure maschili o animalistiche come divinità appare ad alcuni studiosi come I. H. Crișan⁷⁵ che considerava l'iconografia degli oggetti principeschi in oro o argento dorato come compensative addirittura, della mancanza delle fonti scritte sul tema della religione getica. Un argomento essenziale in questo senso è rappresentato dalle scene in cui il personaggio maschile è raffigurato in due ipostasi diverse: seduto sul trono nella scena situata in basso dello schiniere di Agighiol, la scena presente sulla paragnatide destra dell'elmo di Băiceni, oppure cavalcando, come nella scena in alto sullo schiniere nr. 1 di Agighiol, la paragnatide e il paranuca dell'elmo del medesimo tesoro, con analogie evidenti verso le placchette di Letniza, sulla cintura di Lovec o sulla coppa di Iakimovo. Questo personaggio maschile è associato al Grande Dio, padrone assoluto del cielo e della terra, avendo come principali attributi l'aquila ed il serpente. L'autorità estesa anche al mondo delle acque sembra essere rappresentata dall'aquila con corno che porta un pesce nel becco e un animale terrestre, forse un cinghiale o coniglio negli artigli, come è raffigurato nelle scene sulle paragnatidi di Agighiol, Peretu, Metropolitan Museum, i calici di Agighiol nr. 1 e a Rogozen. Come divinità femminile si attesta il personaggio, seduto o in piedi, presente sul *rhyton* di Poroina con similitudini verso le placchette di Letniza, le coppe di Rogozen, le placchette di Galice e Iakimovo. Gli animali a lei attribuiti sono i cervidi, le colombe, ed il serpente.

- Un'ipotesi interpretativa appare in alcuni articoli del 1983 e 1984 dello studioso romeno P. Alexandrescu che intravede nei personaggi maschili e femminili una doppia ipostasi sia di divinità generiche sia nel caso del personaggio maschile, l'eroe al cavallo raffigurato in scene di caccia o di guerra.

Il personaggio maschile come *basileus* rimane un'interpretazione che nasce nel contesto che riguardavano le cause dell'apparizione dell'arte getica figurativa nel IV secolo a.C. Quest'ultimo aspetto non può essere argomentato fuori dal contesto evolutivo della vita storico-politica dei geti nel medesimo secolo, quando ci troviamo in pieno

⁷⁵ I. H. Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor...*, 1986, pp. 356 e ss., l'autore accetta la condizione divina anche nel caso dei personaggi femminili.

svolgimento interno di una società che affermava le sue ideologie regali, verso l'intensificazione dei legami con il mondo greco-macedone e dei traci, momento in cui si effettuano le spedizioni militari di Filippo Secondo, Alessandro il Grande e Zopyrion, ma anche degli sciti ed il loro conducente Ateas. Al confronto con la regalità scitica descritta da Erodoto (IV, 5, 9-10), la regalità dei geti rimane modestamente presentata. Non sappiamo quasi niente della sua natura o l'esistenza di alcun principio di successione. In cambio, l'iconografia maschile della toreutica getica raffigura moltissime scene di cavalieri in posizione di lotta con armatura, scudo ed armi offensive: lance, spade e archi, certe volte accompagnato da animali, come nella scena in alto sulla schiniere nr.1 di Agighiol, le placchette di Letniza e Lukovit o uno dei vasi provenienti dal tesoro di Rogozen. V. Sârbu e G. Florea sono del parere⁷⁶ che tutte queste raffigurazioni del personaggio maschile non solo altro che "prove" che attestano la capacità regale, perché non si tratta di scene di guerra vere e proprie, poiché manca un avversario. Gli stessi autori sottolineano che nell'area della toreutica tracia, troviamo iconografie di un personaggio-re che suggerisce la raffigurazione di un messaggio coerente di ascendenza mitica.

Le scene di caccia suggerite nell'iconografia degli oggetti di toreutica getica presentano similarità con le raffigurazioni tracie di natura indoeuropea dei celti o degli iraniani. Gli animali prediletti per caccia sono il cinghiale, raffigurato sulla cintura di Lovec, la tazza nr. 159 di Rogozen, ed i calici di Agighiol e Metropolitan Museum, come simbolo della giustizia divina ma anche simbolo apotropaico; il leone presente su l'applique di Panaghiuriște, l'applique di Letniza, l'applique di Vratza, la tazza nr. 155 da Rogozen, l'applique di Lukovit, Oguz, una applique Craiova, il vaso proveniente dalla collezione Severeanu, la matrice di Garcinovo; l'orso rappresentato sulle *appliques* di Agighiol, Craiova, Oguz; il lupo a Letniza; e piuttosto il cavallo su molteplici *appliques* con tre o quattro teste disposte radialmente intorno al ornamento centrale come a Agighiol, Băiceni, Găvani, Craiova, Peretu, Vratza.

I personaggi femminili raffigurati sul *rhyton*⁷⁷ di Poroina possono essere interpretati come l'ipostasi di una sola donna sacerdotessa oppure dea. Qualunque sia il numero di personaggi suggerito, il carattere culturale della scena rimane innegabile, a causa della gestualità delle mani del personaggio situato in piedi. Rimane altrettanto difficile da

⁷⁶ V. Sârbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar ...*, pp. 62-63.

⁷⁷ Pentru analiza formei de vas de tip rhyton, ca fiind o preluare din mediul iranian prin filieră greacă directă, v. S. Sanie, *Din istoria culturii și religiei geto-dacilor...*, p. 137 e ss.

interpretare quali fossero le competenze di questa divinità femminile, se accettiamo tale ipotesi⁷⁸, perché i simboli che essa gli tiene nella mano non possono combaciare con la simbologia femminile ctonia. Se prendiamo in considerazione anche le raffigurazioni femminili nell'area della toreutica tracica meridionale⁷⁹, come i tesori di Rogozen e Vratza, allora si può osservare che rappresentazioni femminili sono a dire poco abbastanza poche. Le raffigurazioni appartengono a personaggi maturi che non sono rappresentati in ambienti domestici, in occupazioni tradizionale, ma piuttosto compaiono insieme a personaggi maschili, ed in questo caso il *rhyton* di Poroina rappresenta l'eccezione della regola. Se le scene di Rogozen sono interpretate correttamente come momenti legati alla trasmissione del potere regale⁸⁰ da parte di una divinità femminile e le *appliques* di Letniza, la trasmissione della fertilità da parte di un *basileus* e la sua ierogamia, allora possiamo considerare che questo personaggio femminile divine raffigurato sulla toreutica nord tracica, non può essere che una dea della fecondità e della prosperità del regno⁸¹. L'ipostasi di sacerdotessa non sembrerebbe completamente invalida, a causa della presenza delle scene di libagione, rappresentate sul *rhyton* di Poroina con similitudini verso i tesori sud-tracici come Letniza ed il calice di Borovo, oppure il gesto delle mani alzate.

I volti umani singoli o protomi come ad Agighiol e Peretu sono quasi unanimemente interpretate come figure divine. Una caratteristica della toreutica tracogetica non è rappresentata certo dalla raffigurazione delle teste umane, così come si incontrano nel medio celtico, scitico o sud-balcanico come a Letniza, Lukovit, e Rogozen. L'oggetto di Peretu considerato testa di scettro rimane suscettibile della interpretazione secondo la quale potrebbe suggerire un cambio di personalità⁸² attraverso la simbolistica della maschera. Gli occhi raffigurati sulle pseudovisiere degli elmi si presentano sotto forma di occhi a mandorla, delineati da bende tratteggiate, con il globo oculare raffigurato facendo uso del motivo del doppio cerchio. Il prolungamento delle sopraciglia con spirale o la loro decorazione, presente sugli elmi di Agighiol, Peretu, l'elmo di Porțile de Fier è

⁷⁸ *Ibidem* e nota 415 con riferimenti bibliografici nella zona culturale ed il medio scitico-caucasico dove appaiono divinità femminili associate ad oggetti di culto.

⁷⁹ I. Marazov, *The Rogozen Treasure*, 1989, pp. 131 e ss.

⁸⁰ I. Marazov, *The Rogozen ...*, 1989, pp. 177 e ss.; Idem, *Ancient Thrace*, Plovdiv, 2005, p. 99; Megan Andassarov, *Thracian Art: Unique or Highly influenced?*, tesi di dottorato 2008, UMI Nr. 1463465, 2009, pp. 100 e ss.

⁸¹ V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar ...* p. 76.

⁸² S. Sanie, *Din istoria culturii...*, p. 145 e NdA 445, .

stato interpretato come tatuaggio, stando alle informazioni di Erodoto⁸³, oppure elementi di carattere protettivo ed apotropaico⁸⁴.

Le raffigurazioni cultuale sono suggerite dalla presenza di oggetti di culto in associazione con le figure antropomorfe, oppure dalle scene di sacrificio, come quella raffigurata sull'elmo di Poiana Coțofenești. Verso tale interpretazione⁸⁵ ci conduce la posizione dell'ariete con il collo rivolto verso il personaggio maschile, seduto sulla schiena dell'animale, rappresentato in una maniera innaturale un coltello sacrificale. Difficile da argomentare se la scena raffigurata può essere considerata una variante antica iconografica presente nella zona del Danubio di Mithra, così come sostiene S. Sanie⁸⁶.

Le raffigurazioni animali sono associate a quelle umane, legate all'iconografia delle caccia, degli attributi regali come il cavallo, o alle scene sacrificali, come il serpente associato alla simbologia divina⁸⁷. In più, appaiono figure animali che si confrontano tra loro, oppure raffigurazioni che presentano "la processione degli animali". Quest'ultimo motivo decorativo è raffigurato in maniera più completa sui quattro calici di Agighiol, Porțile de Fier, Rogozen⁸⁸ e sugli elmi di Peretu e Detroit. Non mancano le semplici associazioni tra uccello-quadrupede raffigurate in maniera più stilizzata, come sulle *appliques* di bronzo di Dăbuleni e Dobrogea⁸⁹.

La processione degli animali rappresentata in modo complesso su calici ed elmi riproduce un tipo iconografico: l'uccello unicorno con il coniglio negli artigli ed il pesce nel becco, raffigurato con uccello antitetico, di dimensioni più ridotte; cervo, animale fantastico con otto piedi, il caprone. Il fondo dei calici di Agighiol raffigurano il motivo iconografico dell'animale fantastico con preda, tematica artistica, presente con piccole modifiche anche sulla tazza di Rogozen, dove un felino morde e tiene stretto con gli artigli un cinghiale.

⁸³ Ann E. Farcas, *Style and Subject Matter in Native Thracian Art*, in Metropolitan Museum Journal, 16, 1981, pp. 38-48; p. 38.

⁸⁴ D. Berciu, *Arta traco-getică*, 1969, p. 40 și 77-78; S. Sanie, *Din istoria culturii...*, p. 145 e ss.

⁸⁵ S. Sanie, *Din istoria culturii...*, p. 135 e ss.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ S. Sanie, *Din istoria culturii...*, p. 147 e ss., nota 451; I. Glodariu, V. Moga, *Tezaurul de la Lupu*, in E.N., 4, 1994, p. 43 e NdA 13.

⁸⁸ Si tratta delle tazze nr. 155, 157, 159, 162, I. Marazov, *The Rogozen Treasure*, 1989, pp. 131-219.

⁸⁹ D. Drăguș, *Aplice de bronz geto-dacice cu reprezentări animaliere*, in "Cercetări Arheologice", 5, 1982, pp. 195-200.

Il dimensionamento del volatile con corno è stato interpretato sia come simbolo del potere⁹⁰ che si manifesta sopra un universo formato dagli altri animai, sia la riproduzione artistica del Grande Dio (I. H. Crișan). Qualunque possa essere la connotazione interpretativa, più o meno estesa⁹¹, dobbiamo tenere presente che questo tipo d'animale rappresenta l'espressione chiara del potere di sintesi della toreutica getica che ha ripreso influssi di natura scitico-iranica o celtico-italica.

L'uccello raffigurato con il becco e gli artigli eccessivamente grandi è stato interpretato come la creatura che presiede l'intera processione animale⁹².

L'animale con otto piedi presenta analogie con le raffigurazioni achemenidi ma anche scitico-siberiane⁹³ dove simboleggiava una creatura con poteri molteplici: la rapidità espressa attraverso il numero dei piedi, le capacità di volo attraverso le protuberanze viste come ali, valenze immortali attraverso le corna molto prolungate⁹⁴.

La simbologia del caprone, raffigurato per ultimo nella processione animale sulla toreutica getica nei oggetti elencati prima, si presenta abbastanza complessa nell'iconografia indo-europea: dall'animale di sacrificio come simbolo della fertilità, ma anche dei "danni" come si presenta nell'India, Grecia e Roma, e come simbolo delle valenze malefiche di una comunità⁹⁵.

Il cervo, a parte la sua presenza nella fauna locale, appare come accompagnatore delle divinità come Artemis oppure Apollo Nemese, ricoprendo attributi solari ed essendo associato come anche il serpente, all'immortalità. Alcuni autori sostengono l'esistenza di pratiche sciamane, espresse nel momento in cui esso è raffigurato in modo raddoppiato⁹⁶, illustrando così un sostituto del sacrificio umano.

⁹⁰ Sanie, *Din Istoria culturii...*, p. 154 e ss. P e nota 466; P. Alexandrescu, *Le groupe de trésor thraces du nord de Balkans (II)*, *Dacia*, ns, XXVIII, nr.1-2, 1984, pp. 85-97, dettagliato in *L'oiseau unicorne. Introduction à l'iconologie de l'art thrace*, in *Comptes-rendus des séances de l'année...* - Académie des inscriptions et belles-lettres, 3, 1993. pp. 725-747.

⁹¹ S. Sanie, *Din Istoria culturii...*, p. 156: "... l'uccello con corno rappresenta il sostituto del Dio supremo, il simbolo del corno giustifica tale ipotesi."

⁹² P. Alexandrescu, *Le groupe de trésor ... (II)*, 1984, p. 85; contra, V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar ...* p. 81.

⁹³ I. Venedikov, *Arte Thrace et l'art achéménide*, in *Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et sud-est Européennes*, Sofia, 1969, pp. 381-396; I. Venedikov, T. Gerasimov, *Trakijskoto izkustvo*, Sofia, 1973, p. 95; I. Marazov, *Šestvieto ot fantastični životni (n.165 ot Rogozenskoto šakrovisčeto)*, *Izkustvo* 2, 1987, pp. 26-36.

⁹⁴ V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar ...*, p. 81.

⁹⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, forems, figure, couleurs, nombres*, Paris, 1990, s.v. *Bouc*; S. Sanie, *Din istoria culturii...*, p. 164 e ss.

⁹⁶ S. Sanie, *Din istoria culturii...*, p. 158.

La regalità dacica dei secoli I a.C-I p.C.

Il periodo definito anche della regalità dacica da Burebista a Decebalò nei secoli I a.C.- I d.C. rimanda ad una ristrutturazione dello status sociale, con importanti modifiche a livello sociale verso la visualizzazione dei statuti sociali. Adesso appaiono altri modelli che definiscono il rango sociale, che non usufruirà più di elmi di parata o accessori d'abbigliamento in oro o argento dorato. Tuttavia sembra più chiara la polarizzazione sociale divisa su criteri religiosi, dal momento che l'attività edilizia riservata ai santuari testimonia adesso in una maniera più accentuata l'esistenza di una comunità articolata in modo religioso. L'appannaggio della nuova *élite* sociale diventa l'argento, di cui si fabbricheranno nuovi tipi di gioielli, ma anche si svilupperanno nuove tecniche di lavorazione come la fusione "a conchiglia", procedimento che si praticava facendo colare la lega fusa entro due forme di steatite o talco o, comunque, resistenti ad alte temperature, combacianti come le valve di una conchiglia al centro delle quali era stata ricavata, in negativo, la forma dell'oggetto da riprodurre.

L'élite sociale sfoggia adesso una certa "sobrietà". Ma stando al favoloso tesoro catturato dall'imperatore Traiano, dopo la conquista della Dacia nel 106 d.C., gli storici hanno avanzato l'ipotesi che comunque l'oro rimane un punto di riferimento sociale riservato alle élite locali, probabilmente associato solo al potere regale⁹⁷.

Sotto un aspetto iconografico si conservano alcuni modelli artistici: il cavaliere, le facce antropomorfe, e si producono modifiche decorative al livello delle raffigurazioni zoomorfe.

Le raffigurazioni umane spesse volte rappresentate sono il cavaliere, le facce o i busti, molto frequentemente di natura femminile.

- Il motivo del cavaliere accompagnato dal cavallo o altri animali come il cane, il lupo o gli uccelli, si ritrova su una serie d'oggetti della toreutica come la *phalera* di

⁹⁷ V. Sîrbu, G. Florea, *Imagîne și Imaginar ...*, p. 93.

Surcea, la placchetta di Polovraci, le placchette del tesoro di Lupu⁹⁸ o una matrice in terracotta scoperta nella *dava* di Răcățău. Il personaggio maschile carico di una simbolistica militare può essere spiegato con l'incremento delle attività guerriere nel mondo geto-dacico. Il cavaliere solitario, senza animali ed altri personaggi intorno, che si presenta sulle placchette di Lupu, con analogie nel medio sud-danubiano (Galice o Iakimovo), oppure con i modelli di raffigurazione presenti sul calderone di Gundestrup dal medio celtico⁹⁹ o palmiriano¹⁰⁰. Il cavaliere sulla placchetta di Surcea appare associato con un motivo decorativo abbastanza raro, riscontrato nell'area culturale ed artistica celtica, quello del cavaliere con un volatile sulla testa¹⁰¹. Lo studioso romeno S. Sanie intravede nella raffigurazione presente sulla placchetta di Surcea quello che diventerebbe successivamente il modello iconografico del cavaliere tracio, purché l'aquila, situata sulla o nelle vicinanze della testa, rimane un attributo solare, e dove ai piedi del cavallo abbiamo un cane. In questo sistema interpretativo dovrebbe situarsi anche la placchetta di Polovraci¹⁰².

- Il motivo del volto umano¹⁰³ raffigurato su fibule, *phalere*, o placchette non presenta una facile interpretazione, a causa della mancanza d'informazioni complete che riguardano il contesto archeologico di provenienza. Le interpretazioni offerte oscillano tra l'affermare che questi personaggi raffigurano divinità o sacerdoti. Nell'argomentare la prima ipotesi si riporta la presenza delle ali sulle placchette di Lupu¹⁰⁴, la presenza degli animali di compagna (a Lupu e Galice) ma anche lo ieratismo della fisionomia umana, caratteristica per una mancanza di espressività facciale. Anche nel caso di raffigurazioni antropomorfe femminili si è parlato di una rappresentazione della dea Bendis¹⁰⁵ nel caso della maschera di Piatra Roșie o pure della dea Estia¹⁰⁶ (certe volte come un'ipostasi femminile del cavaliere tracio¹⁰⁷). Per favorire l'ipotesi che possano raffigurare personaggi

⁹⁸ Oltre della simbologia militare del personaggio umano, I. Glodariu și V. Moga non escludono la raffigurazione di un dio della guerra, v. I. Glodariu, V. Moga, *Tezaurul dacic de la Lupu*, in EN, 4, 1994, pp. 33-48.

⁹⁹ A.K. Bergquist, T.F. Taylor, "The origin of the Gundestrup cauldron", in *Antiquity*, 61, 1987, pp. 10-24.

¹⁰⁰ J. Teixidor, *The Pantheon of Palmyra*, EPRO, 79, 1979, pp. 9 e ss.

¹⁰¹ S. Sanie, *Din istoria culturii și religiei geto-dacice*, p. 133 e ss..

¹⁰² S. Sanie, *Din istoria culturii...*, p. 134.

¹⁰³ L. Mărghitan, *Chipul uman in arta traco-getică (reprezentările din argint)*, in *Traco-Dacica*, 1-2, 1999, pp. 245-258.

¹⁰⁴ I. Glodariu, V. Moga, *Tezaurul dacic de la Lupu*, in EN, 4, 1994, pp.33-48.

¹⁰⁵ M. Bărbulescu, *Despre cultul zeiței Bendis la daco-geți*, *Acta MN*, VIII, 1971, pp. 99 e ss.

¹⁰⁶ I. Marazov, *Aspect of the Royal Hestia. I. Hestia and the Idea of Autochtonicity*, in *Orfeus, Journal of Indo-European, Paleo-Balkan and Thracian Studies*, 1990, pp. 73-89.

¹⁰⁷ S., Sanie, *Din istoria culturii...*, p. 141 con NdA 428.

sacerdotali si fa leva su particolarità come la pettinatura e l'abbigliamento, oppure la presenza delle due maschere di bronzo che raffigurano tridimensionalmente personaggi in atteggiamenti cultuali, con le mani alzate.

Nemmeno per questo periodo storico si possono eliminare le interpretazioni dei volti umani come elementi uniti alla simbologia delle maschere con valore apotropaico¹⁰⁸.

Le raffigurazioni animali

La presenza delle figure zoomorfe sulla toreutica geto-dacica tardiva presenta molti elementi di discontinuità con l'epoca precedente. Gli animali fantastici sono meno rappresentati e la tendenza artistica rimane quella di raffigurare animali reali¹⁰⁹ tra cui il cavallo¹¹⁰, il serpente, il lupo, il cane e l'uccello.

Il cavallo appare come parte integrante nel programma iconografico del cavaliere, presente sulla *phalera* di Lupu, la *phalera* di Surcea e la placchetta di Polovraci) dove sono sottolineate le valenze militari ma anche quelle aristocratiche. Il cavallo con attributi alati o come morfologia ibrida si presenta abbastanza raramente sulla toreutica, salvo l'*applique* di Poiana. Il motivo del serpente rimane invece molto diffuso e lo incontriamo anche nella decorazione di gioielli: la protome di serpente si incontra come soluzione decorativa degli anelli, dei bracciali a spirale, e delle collane. Il lupo, anche se rimane un elemento decorativo dello stendardo dace, è raffigurato molto raramente, sulla fibula di Cârdești, invece il cane, per le sue capacità di cacciatore e guardiano, diventa un motivo iconografico sulla placchetta di Surcea. Nel periodo del regno dace incontriamo l'uccello con il serpente negli artigli sulle placchette di Lupu, che ricordava il motivo iconografico dell'uccello con corno e preda negli artigli.

Parlando di una „zoologia simbolica” per il periodo storico suddetto V. Sîrbu și G. Florea rimarcavano¹¹¹ una gamma più ristretta che generava motivi iconografici zoomorfi.

D. La presenza di centri artigianali

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 145.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 166-167

¹¹⁰ V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar...*, p. 103.

¹¹¹ V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar...*, p. 105.

L'analisi stilistica delle scoperte archeologiche in riferimento alla toreutica geto-dacica ed al loro studio iconografico ha fatto nascere una serie di problemi interpretativi, primo fra tutti quello dell'esistenza di officine specializzate, la loro funzionalità, il rapporto tra il committente e la creazione artistica richiesta, e la presenza di artigiani orefici.

Come ben osservava P. Alexandrescu¹¹², il termine „officina” doveva essere accettato almeno dal periodo che comprendeva i secoli IV-III a.C., come una convenzione poiché non disponiamo di sufficienti prove archeologiche al riguardo oppure di firme effettuate dai artigiani su oggetti appartenenti alla toreutica geto dacica.

Tra l'altro nella storia degli studi la mancanza di tale firme ha generato discussioni legate al rapporto tra committenti e gli artigiani specializzati. L'opinione prevalente attribuisce alla committenza dei *basileis* e della aristocrazia locale, nel periodo dei secoli IV-III a.C., si parla dell'esistenza di gruppi di artisti itineranti che disponevano di metodi e stili di lavoro diversi e che usavano particolari matrici¹¹³ (per esempio per la realizzazione di alcuni cavalieri raffigurati sull'elmo di Agighiol, quello presente sulla paragnatide destra e sul paranuca orientato verso la sinistra, si può sostenere l'ipotesi che si è usata la stessa matrice). La lavorazione dell'argento supponeva la realizzazione della temperatura di fusione tra i 910-916 gradi Celsius e la doratura di queste figure richiedeva la tecnica di riscaldamento della superficie d'argento in presenza del mercurio. Non disponendo ancora oggi di testimonianze archeologiche per impianti di lavorazione stabili e si presume che gli artigiani circolassero da una corte aristocratica all'altra, lavorando a richiesta. Ma la mancanza di firme sugli oggetti dimostra dopo alcuni studiosi il ruolo modesto degli artigiani nella gerarchia sociale: l'accento è meno sul committente si di carattere regale che religioso¹¹⁴. La discussione sarà ripresa nel paragrafo successivo della tesi dedicato all'iconografia del cavaliere.

Di conseguenza, il materiale prezioso di lavoro doveva essere fornito dal committente dell'opera, non essendo di facile distribuzione. Questi oggetti avevano una destinazione precisa, è perciò si è ipotizzato che gli artigiani disponessero di una certa mobilità correlata ad un'attività destinata alla circolazione commerciale.

¹¹² P. Alexandrescu, *Le groupe de trésor ... (I)*, 1983, p. 51 ed anche la nota 25.

¹¹³ Per la discussione si deve prendere in considerazione la matrice proveniente la Garcinovo, Rodica Ursu-Naniu, *Limbaşul mitic...*, 2004, p. 53 e ss.

¹¹⁴ D. Gergova, *The Find from Rogozen and one Religious Feast in the Thracian Lands*, *Klio*, 71, 1989, pp. 36-50; I. Mazarov, *The Rogozen Treasure*, 1989, p. 23-24.

Al di là di questi aspetti, si è parlato¹¹⁵ dell'esistenza di almeno due officine nel medio traco-getico. Si tratta di quella situata a Letnitza e quella di Agighiol. La prima sembrerebbe specializzata in pezzi di bardatura, invece la seconda presta particolare attenzione agli elmi e agli schinieri. Analizzando stilisticamente le quattro categorie di placchette (rettangolare orizzontali, rettangolari verticali, irregolari e rotonde) lo studioso romeno P. Alexandrescu¹¹⁶ evidenzia che l'officina di Letnitza accentua le forme umane, più di quelle degli animali. Lo stesso ricercatore valuta che all'officina di Agighiol appartengono con certezza gli oggetti come l'elmo di Detroit il calice nr. 1 di Agighiol, il calice del Metropolitan Museum of Arts di New York, gli elmi di Agighiol e Peretu ma anche lo schiniere di Agighiol. La stessa officina sembrerebbe aver prodotto anche il calice nr.2 di Agighiol, la testa votiva femminile di Peretu e il frammento del calice della collezione Severeanu. Gli oggetti di questa officina si distinguono attraverso la predilezione dei motivi geometrici per decorare la superficie, e non per esaltare le forme ed i volumi. Se le raffigurazioni animalistiche, soprattutto gli uccelli sono estremamente suggestive per la forza che trasmettono, le raffigurazioni umane sono invece rappresentate maldestramente.

Oltre a questi centri artigianali, alcuni ricercatori considerano che doveva esistere almeno nel medio nord-balcanico un'officina a Băiceni¹¹⁷ che ha prodotto la maggior parte degli oggetti d'oro di questo tesoro. Nello stesso centro potrebbe essere stato prodotto anche l'elmo d'oro di Poiana-Coțofenești. Quanto al *rhyton* di Poroina, attribuito in una prima fase di ricerca all'arte locale¹¹⁸ oppure all'arte scitica¹¹⁹, si considera oggi finalmente un prodotto realizzato dagli artigiani locali, nonostante i suoi influssi greci oppure iraniani¹²⁰. Nello stile di questo centro artigianale si può osservare la mancanza di una plasticità delle forme, con una certa tendenza verso „la decomposizione cubica delle forme”¹²¹, osservabile nella raffigurazione della pelle dei cavalli alati o nella forma degli occhi stellati. Si deve però specificare che nel medio sud-balcanico si può oltremodo parlare dell'esistenza di altri due centri artistici: quello situato a Lukovit e quello di

¹¹⁵ P. Alexandrescu, *Un art thraco-gète?*, in *Dacia*, NS, XVIII, 1974, pp. 273-288; Idem, *Le groupe de trésor ... (I)*, 1983, p. 51 ed anche la nota 25.

¹¹⁶ P. Alexandrescu, *Le groupe de trésor ... (I)*, 1983, pp. 52-54.

¹¹⁷ In favoarea acestei ipoteze, P. Alexandrescu, *Le groupe de trésor ... (I)*, 1983, p. 54; Rodica Ursu-Naniu, *Limajul mitic...*, 2004, pp. 56-57; contra, I. Marazov, *Nakolennikăt ot Vraca*, Sofia, 1980, p. 52.

¹¹⁸ Al Odobescu, *Tezaurul de la Pietroasa*, ed. 1976, p. 496.

¹¹⁹ V. Pârvan, *Getica*, ed. 1982, p. 18

¹²⁰ Rodica Ursu-Naniu, *Limajul mitic...*, 2004, p. 57.

¹²¹ P. Alexandrescu, *Le groupe de trésor ... (I)*, 1983, p. 54.

Borovo, con uno stile fortemente marcato dall'influenza ellenistica¹²² ma che presenta anche una grande tendenza verso la semplificazione caratteristica soprattutto dell'arte tracia in generale.

Per quanto riguarda l'epoca classica dello regno dace¹²³, i centri di produzione di tali oggetti in bronzo o argento sono abbastanza pochi, ma alcuni sono attestati a Pecica, nel distretto di Arad oppure a Tășad, distretto di Bihor, dove si sono scoperti oggetti finiti o in fase di elaborazione e barrette di argento. Però si deve sottolineare il poco materiale archeologico rinvenuto, legato all'attività di lavorazione del metallo pregiato, specie l'argento, facendo un confronto con il numero degli oggetti scoperti¹²⁴. Le scoperte archeologiche attestano invece l'esistenza di alcune occupazioni "miste"¹²⁵ degli artigiani, ed in questo senso esistono centri in cui si fabbricava il ferro insieme al bronzo (Grădiștea de Munte, București-Cățelu Nou, Socu-Bărbătești) ma anche cittadelle o insediamenti che testimoniano il mestiere degli orefici, tramite gli strumenti scoperti a Barboși-Galați, Poiana-Galați, Popești-Giurgiu, Ocnița-Vâlcea, Răcățiu-Bacău).

Il rapporto tra committente e artigiano rimane ancora oggi un problema da approfondire, perché anche se gli storici accettano una certa mobilità degli artigiani orefici, tuttavia le testimonianze archeologiche sembrano indicare il concentramento di tale officine artigianali solo nelle vicinanze delle *davae* situate negli Monti di Orăștie¹²⁶.

E. Considerazioni di carattere generale

Il primo aspetto che deve essere preso in considerazione rimane il peso sociale e politico degli oggetti analizzati. Il fatto che gli oggetti della toreutica getica databili nel primo periodo provengono principalmente da tesori di deposito o corredi funerari realizzati in metalli pregiati, attesta la loro qualità come manufatti di prestigio. Il significato dell'oro viene a sottolineare in pieno tale argomentazione, accettando la relazione tra lo statuto sociale-politico e gli oggetti sfoggiati come elmi, ed accessori di parata. L'arte della lavorazione metallurgica dell'oro e dell'argento rappresenta la risposta delle elite nord-

¹²² Șt. Burda, *Tezaure de aur din România*, 1979, p. 29.

¹²³ *Fibulele din Dacia preromană (sec. II î.e.n. – I. e. n.)*, București, 1997, Idem, *Războinici și artizani de prestigiu in Dacia preromană*, Cluj-Napoca, 2002; M. Petrescu-Dâmbovița, Al Vulpe (coord.), *Istoria Românilor*, vol. I, București, 2001. p. 752 e ss.

¹²³ V. și I. Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor...*, 1986, pp. 334-337.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ A. Rustoiu, *Războinici și artizani de prestigiu in Dacia preromană*, Cluj-Napoca, 2002, pp. 63 e ss.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 68.

danubiane verso le influenze artistiche proveniente dal medio ellenistico, dall'influenza scitico-iraniana, celtica e romana, da dove sono ripresi i motivi iconografici già utilizzati nelle altre culture come elemento di valorizzazione di una posizione sociale preminente. Oltremodo, i contatti con le popolazioni vicine della Tracia, argomentate attraverso l'approccio di forma e stile di raffigurazioni iconografiche suggerisce la connessione storica dei geti nel mondo sud-est europeo in una maniera piuttosto consistente malgrado le scarse informazioni provenienti dalle fonti antiche letterarie. Molto probabilmente gli artigiani di questi oggetti godevano di uno statuto simile a quello dei traci sud-danubiani, dove il lavoro su commissione degli orefici provenienti dal medio geto-dacico certifica una mobilità dettata da offerte di lavoro e risorse di metalli pregiati. Nel periodo corrispondente ai secoli III-II a.C. si può osservare la quasi totale sparizione degli oggetti fabbricati in oro, sia a causa della diminuzione o dell'esaurimento della forza economica dell'aristocrazia, sia a causa di alcuni cambiamenti di carattere ideologico anche a livello funerario. Quanto a questi cambiamenti mentali dobbiamo sottolineare il fatto che l'epoca del regno dace conosce un' ampliamento dello sforzo edilizio, specie di santuari e cittadelle, che conduce all'idea di un certo dislivello tra il cerimoniale religioso e quello funerario e le azioni di costruzione cariche di simboli, come la legittimazione, l'affermazione dell'autorità e la conservazione della nuova autorità politica rappresentata dai sacerdoti. L'argento rimane tuttavia un metallo pregiato usato come simbolo del potere aristocratico locale.

Un secondo aspetto, correlato al primo, si rapporta al valore religioso di questi oggetti. Tale connotazione è dettata dall'esistenza dei depositi, alcuni di carattere funerario, con un ruolo culturale importante, dall'associazione di questi oggetti con contesti religiosi espliciti o soltanto suggeriti, ma piuttosto dall'iconografia, e della mancanza di oggetti che possano illustrare aspetti di vita quotidiana degli autoctoni¹²⁷.

Tra le più importanti problemi attualmente molto discussa rimane la personalità del re locale, il *basileus*, soprattutto quando si parla dei primi secoli riguardanti la toreutica geto-dacica. Per il medio culturale tracio si accetta l'idea che le raffigurazioni antropomorfe sono legate sia dal mondo divine che di un linguaggio ideologico regale. In tale situazione, gli oggetti di Agighiol, dove le somiglianze di stile con oggetti provenienti dal tesoro di Rogozen rimane evidente, valida anche per tutte le altre raffigurazioni del cavaliere, non è azzardoso pensare l'identificazione di un discorso politico-religioso nel messaggio visuale rapportato alle scene iconografiche. Il culto popolare dell'eroe si

¹²⁷ S., Sanie, *Din istoria culturii....*, p. 169.

sviluppa intorno all'immagine di un re molto potente che eccella sia nella caccia che nella guerra¹²⁸. Nel secondo secolo a.C., il tipo iconografico consacrato per la raffigurazione del culto dell'eroe lo rappresenta un cavaliere, spesso con una *phiale* in mano, accompagnato da un animale e avendo davanti a sé un altro cavaliere. Gli animali raffigurati sull'arte getica posso suggerire un approccio verso tale motivo iconografico: il mostruoso uccello rapace che tiene nel becco e negli artigli prede, simboleggia il dominio verso la terra e l'acqua. Alcuni autori come Ann E. Farkas, associa i piccoli uccelli raffigurate sui calici di Agighiol e Metropolitan Museum con il piccolo cavaliere che accompagna ad *Heros* raffigurato nelle placchette dell'eroe cavaliere, raffigurazioni appartenenti all'epoca romana, un fatto plausibile per l'autrice di considerare l'iconografia dell'eroe o del re semi-divino, una tematica "fluida" nel IV secolo a.C., argomentando che tale iconografia si standardizzerà nell'epoca romana nei rilievi del culto di *Heros*¹²⁹. Nella nostra analisi, il rapporto tra la preminenza di uno statuto-socio-politico e la cavalleria è attestata dalla sepoltura di cavalli come ad Agighiol e Peretu, o dalla moltitudine di oggetti di bardatura scoperti in contesti funerari, fatto interessante che suggerisce la pratica della erotizzazione della personalità del conducente certificando il fenomeno che il motivo artistico di raffigurazione dell'eroe-cavaliere rimane familiare alla toreutica geto-dacica¹³⁰, perpetuandosi anche nell'epoca dello stato dacico, sulle raffigurazioni iconografiche presente a Lupu, Surcea e Polovragi¹³¹.

Sembrano relativamente insormontabile le identificazioni divine precise nei personaggi antropomorfi a causa dell'assenza o le poche informazioni offerte dalle fonti

¹²⁸ K. Porožanov, *La cavalerie thrace*, in Actes 2-e Symposium International des Etudes Traciennes, Thrace Ancienne, Komotini, 1997, vol II, pp. 515-521, analizza l'importanza della cavalleria nel medio tracio e vede nel motivo iconografico del cavaliere il risultato della fusione con la reincarnazione dell'immagine re-cavaliere e del dio: "La cavalerie thrace a été témoin de la création, de l'évolution et du déclin des sociétés des classes au Ier mill. Av. J.-C. Son symbole, c'est le HEROS THRACE., incarnation de l'idée étatique du roi et du dieu, fusionnés dans l'image du CAVALIER." ; Per la considerazione della caccia e della guerra con "prove" che riguardano l'acquisizione ed il mantenimento dello status regale nel mondo geto-dacico V. Sîrbu, G. Florea, *Imagine și Imaginar ...*, pp. 62-63.

¹²⁹ Ann E. Farkas, *Style and Subject Matter in Native Thracian Art*, Metropolitan Museum Journal, 16, 1981, pp. 38-48, p. 47: "The imagery of animal and human figures is in part traditional and looks back to the Late Bronze Age, despite the obscurity which covers those links with the past. At the same time, the art looks forward to the Roman period, when the iconography of the Heros or deified king - still fluid during the fourth century - was standardized. The animal style may have died out in Roman times, but it was a vital and peculiarly Thracian idiom in its day, despite its many ties to the other peoples, both earlier and contemporary".

¹³⁰ Analizzando il costume tracio e quello med P. Alexandrescu dimostra la ripresa dal medio iraniano di alcune modalità specifiche di raffigurazione dei cavalieri, in tutta l'area nord-pontica, sottolineando il carattere di riflusso artistico a causa dell'importanza di questi gruppo sociale., P. Alexandrescu, *Le groupe de trézor ... (I)*, 1983, pp. 55-59.

¹³¹ Lo storico S. Sanie parla di una „icona molti secolare del cavaliere nell'iconografia geto-dacica".

antiche letterarie esplicite, ma le comparazioni con il medio tracico (Vratza, Panaghiuriște, Rogozen) indicano l'esistenza di una divinità femminile (Bendis) con complessi attributi, che ha un corrispondente maschile (Grande Dio o Grande Dio Guerriero). Oltre alle antropomorfizzazioni divine, che può essere attribuito all'influenza greca, l'arte geto-dacica dei metalli del periodo iniziale ricorre anche alle raffigurazioni zoomorfe che "nascondono" attributi di alcune divinità con competenze complesse, magari anche universale¹³², in una maniera iraniano-scitica.

La toreutica geto-dacica adoperava invece una serie di maniere stilistiche originali: la riduzione dei delineamenti delle forme animaliere ma l'amplificazione dei volumi delle forme umane, l'elaborazione originale nella riduzione iconografica di alcuni animali come l'uccello, il cervo, i personaggi umani, le facce umane sovradimensionate che evocano poteri divini. Il carattere delle figure zoomorfe ricoprono un alto grado di favolosità nei secoli V/IV – III a.C., da ciò che si osserva nell'epoca dello stato dacico, dove il realismo delle raffigurazioni diventa una nota predominante, ma non certo unica. Vale a dire, che lo stile zoomorfo evolve verso un altro grado di fedeltà nella raffigurazione animali era, anche se le figure antropomorfe mantengono le loro particolarità legate alla di sproportionalità ed ieratismo. L'approccio verso la realtà può essere considerato un riflesso artistico degli geto-daci verso l'incremento delle influenze iconografiche dei modelli offerti dall'arte greco-romana, non solo una più grande percezione nella raffigurazione animali era che quella antropomorfa.

Come anche la toreutica tracica sud-danubiana, quella getica gioca un ruolo di "colaggio" tra Oriente ed Occidente, essendo totalmente depositaria di un codice simbolico con profondi significati sociali, politici e religiosi.

¹³² P. Alexandrescu, *Le groupe de trésor ... (II)*, 1984, pp. 85-97 realizza un'analisi comparativa degli oggetti dei tesori di Băiceni (idolo zoomorfo) e Agighiol, dove sottolinea alcuni temi che appaiono anche in altre aree culturali : il tema dell'uccello rapace, del animale che divora la sua preda. Anche se non si può mettere un segno di egualità tra il personaggio raffigurato sull'elmo di Băiceni e quello da Agighiol, l'autore considera che su alcuni oggetti di Agighiol è raffigurata una divinità molto importante per i geti, "il dio dell'uccello unicorno"/ il dio con l'uccello unicorno" che ricopre competenze universali (pp. 96-97).

2.3. L'iconografia dell'Eroe Cavaliere nella toreutica tracica; *Heros*, e il Cavaliere Danubiano

L'area balcanica, ovvero il territorio delle provincie romane *Moesia Superior* e *Inferior*, *Pannonia Superior* e *Inferior*, *Thracia* e *Dacia*, conosce una serie di raffigurazioni di personaggi equestri, il cui significato non è stato ancora oggi pienamente inteso dagli studiosi, e che nella letteratura specialistica sono classificati come: cavaliere tracio-getico, Cavaliere Trace e Cavaliere Danubiano. Poiché il ruolo di tali figurazioni è centrale nella produzione artistica pre-romana dell'area sopra citata, vale la pena tentarne un riesame iconografico e iconologico, in relazione (laddove possibile) al contesto storico-culturale di provenienza.

Come è noto, nella zona Balcani-Danubio-Mar Nero confluirono diverse civiltà e culture che vennero in contatto direttamente o indirettamente con la società tracio-getica. In questa area si formerà un'arte principesca ben individuabile in relazione al *basileus*, figura chiave nella società tracio-getica, espressione dell'aristocrazia tribale locale. Le scoperte archeologiche testimoniano per il periodo compreso tra il V ed il III a.C. oggetti pregiati in oro e argento, materiali considerati appannaggio dell'aristocrazia, provenienti da tombe principesche. Elmi, schinieri, vasi rituali o biconici, *appliques* usate per ornare sia il vestiario sia la bardatura dei cavalli, recano tutti il motivo del cavaliere, motivo diffuso anche nell'arte delle popolazioni arcaiche o "barbare". La loro scoperta archeologica testimonia non solo la ricchezza dei signori traci, ma anche il ruolo stesso di questo tipo di metallo nell'ambito delle credenze religiose e mitologiche delle popolazioni arcaiche. La scelta del materiale non è casuale, ma in stretto legame con riti precisi officiati dal re in prima persona: quando offriva sacrifici alle divinità, nel rito d'investitura, del rinnovamento del potere regale o in occasione di grandi feste pubbliche.

A livello artistico, l'arte tracio-getica diventa quindi un'espressione ideologica dinastica che aveva come scopo la manifestazione del potere militare e l'ostentazione della posizione sociale. È una forma artistica che, come in altre culture antiche, risponde

all'esigenza di diffondere la propaganda reale. La struttura sociale tracio-getica, basata sulla gerarchia aristocratica con un sovrano al vertice, ha determinato la produzione di una serie di oggetti di prestigio attraverso i quali si legittimava e si trasmetteva il potere.

L'arte tracio-getica si caratterizza per l'equilibrio tra le raffigurazioni antropomorfe e zoomorfe, per l'organicità delle figure, per l'accentuazione della ferocia degli animali raffigurati, ed anche attraverso una serie di motivi specifici come le raffigurazioni dell'Eroe Cavaliere perennemente rappresentata sui oggetti di lusso. Elaborata in uno spazio culturale con tradizioni artistiche millenarie, l'arte getica non è nata *ex nihilo* e non è certamente refrattaria alle influenze greche, achemenidi, scitiche e celtiche da dove riprende, attraverso un meccanismo di selezione molto accurato, elementi e temi iconografici capaci di esprimere le proprie concezioni mitologico-religiose.

Le influenze dalle culture limitrofe si verificano sia attraverso i canali commerciali, sia per i ripetuti scontri tra queste popolazioni. Nello spazio balcanico centro-meridionale si ritrova, così, una grande circolazione di prodotti stranieri come la ceramica di lusso, anfore o monete coniate ad Istria (distretto di Dobrugea) o dai re macedoni, provenienti dalle colonie greche sul Ponto Eusino.

L'origine della raffigurazione del personaggio equestre presente sulla toreutica traco-getica risale al culto dell'eroe-cavaliere, personaggio da considerare come entità di intermediazione tra uomini e Dei, e che è attestato in Grecia fin dall'epoca arcaica. Il culto era spesso associato a località ben precise e a tombe. Nella letteratura greca *Heros* è menzionato per la prima volta in *Iliade*, dove assume il significato di guerriero, non strettamente legato ai ceti aristocratici¹, e che riporta connotazioni simili con la parola "condottiero", riferito ad una persona con una posizione sociale privilegiata.² Il termine *eroe* usato nell'*Iliade* fa riferimento ai lottatori di Troia, spesso paragonati agli Dei, che però non assumono questo status.³

Il culto degli eroi era spesso celebrato vicino alle tombe si portavano doni, offerte, libagioni e sacrifici, creando un legame tra le persone in vita ed i defunti, con lo scopo di ricevere protezione. La posizione importante che gli eroi occupano nell'ambito della comunità è sottolineata dal fatto che le tombe degli eroi sono situate dentro la città e non nelle necropoli, un fatto insolito che dimostra l'onore che gli si conferiva⁴, simile a quello

¹ J., Whitley, *The Monuments that stood before Marathon: Tomb Cult and Hero Cult in Archaic Attica*, in *American Journal of Archaeology*, 98, 2, 1994, p. 218.

² M.P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, I, München, 1955, p. 357.

³ Seth L. Schein, *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*, Los Angeles, 1984, p. 1, 48-49.

⁴ R. Garland, *The Greek Way of Death*, New York, 2001, p. 88.

tributato alle divinità. I monumenti funerari greci che raffigurano un defunto eroizzato sono inizialmente alzati sui campi di combattimento.⁵ In conformità con la tradizione greca della morte, gli eroi sono spiriti investiti d'immortalità, che vivono sempre come gli Dei, ma non considerati tali. L'espressione iconografica degli eroi nel mondo greco è materializzata attraverso le scene di banchetti funerari (*Totenmahl relief*). I primi personaggi umani che ricevono uno statuto di eroe diventando semidei sono stati i soldati che sono caduti nella battaglia di Maratona.

Attraverso questo tipo di pratica, nei secoli successivi, anche importanti personaggi pubblici potevano ricevere questo statuto di "eroe" come forma di riconoscimento delle loro azioni, da parte della comunità in cui vivevano e il rango di "immortale" veniva loro conferito attraverso l'erezione di monumenti e la celebrazione di banchetti funebri pubblici.

L. Farnell definisce l'eroe greco una persona con virtù così importanti per la comunità che spontaneamente gli offre poteri speciali, gli porta offerte e lo rende oggetto di adorazione attraverso la costruzione di altari.⁶ Le prime menzioni che riguardavano questo tipo di manifestazioni sono databili, come abbiamo ricordato, dal periodo arcaico, quando il culto dell'eroe era messo in stretto legame con l'apparizione e lo sviluppo delle *poleis* e dei loro fondatori. Il culto dell'eroe, strumento di coesione sociale e politico era molto importante nella società greca e la sua diffusione spiega i culti dei fondatori delle colonie che avevano dai tempi più remoti un carattere decisamente politico. Le prime testimonianze archeologiche che riguardano questi culti sono attestate nella Grecia arcaica sotto forma di depositi di oggetti nei tumuli dei defunti, probabilmente dinasti, come nel caso dell'*heroon*, "tomba dell'eroe", del VII secolo a.C. scoperto ad Eubea (Lefkandi) tumulato con un corredo molto ricco. Questo tipo di culto è documentato anche iconograficamente attraverso le immagini dei defunti, come per esempio i rilievi scoperti in Laconia, che raffigurano il defunto messo sul trono, o i rilievi del VI secolo a.C. con un "eroe" disteso che prende parte ad un banchetto, avendo con se una *phiale* e un *rhyton* per libagioni.⁷

Accanto alle scene di banchetti, anche le scene di caccia e di guerra esprimono gli stessi valori culturali della società aristocratica greca del VI secolo a.C.

⁵ J. Boardman, *Material culture*, in J. Boardman (ed.), *The Cambridge Ancient History, vol. IV (Persia, Greece and the Western Mediterranean, c. 525 to 479 BC)*, Cambridge, 1988, p. 419.

⁶ L. Farnell, *Greek hero cult and the Ideas of Immortality*, Oxford, 1921, p. 343.

⁷ N. Wilson, *The Encyclopedia of ancient Greece*, Routledge, 2006, p. 353.

Gli studiosi hanno notato che una caratteristica fondamentale dell'immaginario divino greco è l'assenza quasi totale delle divinità equestri. Nel periodo arcaico e classico, i greci non hanno raffigurato i loro dèi a cavallo. Nella mitologia greca i protettori dei cavalli (che rappresentavano la classe equestre) erano solo Poseidon e Athena. Le prime immagini in cui sono raffigurati cavalli nella Grecia continentale sono rappresentate su una serie di stele funerarie a Micene, dove l'animale stava vicino al carro come animale da traino. Il cavallo simboleggiava il prestigio, la ricchezza e la posizione sociale alta, perché solo pochi avevano risorse per poter mantenere un cavallo, e non a caso le famiglie aristocratiche che governavano Atene nel VI secolo a.C. manifestavano la loro adesione alla classe sociale alta attraverso il suffisso *-hippos* che si aggiungeva al loro nome.

Nel periodo ellenistico si assiste al processo in base al quale il culto degli eroi sarà associato al culto del re o del dinasta. In questo caso si verificheranno influssi artistici di carattere persiano. Attraverso questo costume i dinasti erano divinizzati e due loro statue, come eroe e come dio, erano offerte dalla comunità, ma con il tempo queste due categorie di promozione della figura umana finiranno per soprapporsi nella mentalità greca.⁸ Certamente l'adorazione di cui fu fatto oggetto Alessandro Magno ed il modo in cui è stato raffigurato, ha avuto un impatto irreversibile nella civiltà greca.. E' questo il momento in cui si creano canoni artistici ed iconografici che fanno riferimento allo statuto divino del sovrano ancora vivente. La caccia e la guerra svolgono un ruolo decisivo nella glorificazione del potere regale. Il motivo iconografico della caccia visto come attività riservata all'aristocrazia ha influenzato la Grecia arcaica a partire dal V secolo a.C. In un senso metaforico gli aristocratici arrivano ad esprimere la propria ideologia attraverso l'arte *venatoria*,⁹ iconograficamente raffigurata nelle scene di caccia nella tomba e sui sarcofagi di Ionia e Lycia, del IV secolo a.C. o delle pitture nella Tomba di Verghina in Macedonia. L'evoluzione del tema iconografico trova casi di studio particolarmente interessanti in alcune regioni microasiatiche, come la Lycia, dove si ha un punto di incontro tra le scene di caccia di origine orientale e la raffigurazione dei miti greci associati all'eroizzazione. L'immaginario della società greca identificava il momento della caccia come un atto mitologico. Con Alessandro Magno si accentua la tradizione regale orientale dell'arte venatoria come attività di prestigio, attraverso la quale si potevano evidenziare le capacità fisiche e morali del sovrano, avvicinato allo status di eroe ancora in vita.¹⁰

⁸ L. Farnell, *op. cit.*, p. 370.

⁹ J. Barringer, *Hunting in Ancient Greece*, Baltimore and London, 2001, p. 9.

¹⁰ F. Ghedini, *Caccia e banchetto: Un rapporto difficile*, in *Rivista di Archeologia*, 16, 1992, p. 74.

La mentalità e il comportamento degli individui nella società tracia, fortemente sacralizzata, erano determinati da un modello mitologico che proponeva gli eroi civilizzatori o le divinità come fonti di conoscenza per gli esseri umani.

Il mito dell'eroe fondatore, costantemente raffigurato nella produzione iconografica greca, sarà riacquisito dalla tradizione artistica tracia che però lo adatta alle realtà mitologiche locali. E' necessario notare invece che le fonti letterarie antiche non offrono nessuna informazione che riguarda l'esistenza di un tale mito nelle dinastie getiche, ma la sua esistenza può essere dedotta dalla comparazione tra la religione tracia e le raffigurazioni artistiche presenti nella toreutica getica. Marazov sottolineava il fatto che la ripresa di alcuni motivi iconografici non implica per forza la conoscenza del mito originale e che non si può parlare nemmeno di un procedimento di ellenizzazione della cultura "barbara", poiché nota che i simboli ripresi dall'arte greca non sempre conservano il senso e la struttura mitica iniziale.¹¹ Tale idea sarà espressa anche da S. Raevskij che ritiene l'arte settentrionale del Ponto Eusino come riflesso dei soggetti e dei temi mitologici e religiosi locali che saranno successivamente utilizzati nell'arte tracia da parte della locale aristocrazia tribale a causa del vivo interesse per la mitologia greca.¹²

L'assenza delle fonti scritte non può sostenere le interpretazioni legate esclusivamente alle continuità culturali o del recupero di una mitologia locale, sulla quale i greci non ci hanno lasciato quasi nessuna informazione, eccetto il fatto che sia una espressione di immortalità.¹³ Nemmeno i passi di Erodoto¹⁴ possono essere considerati un contributo sostanziale per analizzare a fondo la religione e la mitologia tracia, poiché le sue interpretazioni sono filtrate costantemente dal riferimento al *panteon* greco.

J. Bouzek ha identificato due zone distinte che caratterizzano la toreutica tracia: il regno degli odrisi dove le influenze greche sono assai pregnanti ed evidenti e la zona settentrionale della Tracia dove le influenze sono meno evidenti ed intense, rispetto al confronto con le influenze scitiche e persiane.¹⁵ La tematica dell'arte tracia riporta scene con personaggi equestri che probabilmente hanno uno statuto divino, impegnati in prove di caccia iniziatica, tema molto popolare anche nell'arte macedone. E' probabile che proprio

¹¹ Iv. Marazov, *Varvarskij panteon ili himn't na proletta*, Kultura, 1, 1991, p. 56-57 in R. Ursu-Naniu, *Religia si mitologia getilor reflectata in monumente de arta (sfarsitul secolului al V-lea- secolul II a.C.)*, tesi di dottorato, p.109.

¹² D.S. Raevskij, *Modelli mire skifskoj kul'tur*, Moskva, 1985 p176-180 in R. Ursu-Naniu, *Religia ...*, p. 109

¹³ Petre Zoe- *Practica nemurii. O lectura critica a izvoarelor grecesti referitoare la geti*, Polirom, București, 2004.

¹⁴ Erodoto *Storie* IV, 93

¹⁵ J. Bouzek, I. Ondřejová, *Some notes on the relations of the Thracian, Macedonian, Iranian and Scythian arts in the fourth century B.C.*, in *Eirene*, 24, 1987, pp. 86-87.

la cultura macedone, precocemente a contatto con influenze danubiane e orientali, abbia influenzato l'arte greca ed ellenistica. Per questo tipo di raffigurazioni le *appliques* di Letniza¹⁶ costituiscono la più vicina analogia nello spazio tracio.

Il motivo del cavaliere, come abbiamo più volte sottolineato, è talmente diffuso nell'intera zona abitata dalla popolazione tracia da far ritenere il suo ruolo preminente nella mitologia locale. La sua presenza nell'area settentrionale del Basso Danubio o Mesia Inferiore per circa cinque secoli, prima della conquista romana ed anche dopo, depone a favore del suo ruolo centrale nella spiritualità tracia. La simbologia del cavallo¹⁷ nell'area indoeuropea è molto complessa e strettamente legata al culto della fertilità e ai riti di iniziazione. Al suo potere benefico¹⁸ si associa l'utilità nel trasportare le divinità legate allo scorrere del tempo (i cavalli solari), nel permettere azioni di guerra e di caccia¹⁹, e anche veicolo dell'anima nei riti sciamanici.²⁰

Per comprendere l'uso delle immagini presso le dinastie balcaniche dobbiamo fare riferimento a due elementi essenziali e cioè: 1) l'apporto di ideologie e iconografie dall'Oriente; 2) la persistenza della tradizione locale incarnata dal *basileus* legato alle pratiche e al potere militare. La religione tracia riflette nell'arte il carattere eroico del tema ancestrale della lotta rituale tra bene ed il male, tra ordine e caos, raffigurato in un complesso programma iconografico dove l'equilibrio è assicurato dal dinasta che assume la posizione di re-eroe.

Cronologicamente le immagini che raffiguravano l'eroe cavaliere partendo dalle più antiche provengono dall'area meridionale balcanica come Dušancy e Brezovo appartenenti ai secoli V-IV a. C. Tuttavia la maggior parte delle scoperte archeologiche sono attestate nella parte nord-ovest della Bulgaria databili nel secolo IV-II a. C. Dalla zona carpatica (Surcea, Lupu), appartenente all'attuale Romania, insieme a quella della Moldavia centro-meridionale come Răcățau e Cărlomănești²¹ sono evidenziate le più recenti scoperte archeologiche datate nei secoli I a. C. e I d. C.

Nella società tracia i guerrieri e gli artigiani hanno rappresentato "fattori di mobilità"²², ovvero di cambiamento all'interno della società: i primi perché determinano

¹⁶ Cfr. I. Venedikov, *The Thracian Treasure from Letnitsa*. Sofia, 1996.

¹⁷ S. Nemeti, *Zei cavaleri in spatiul nord-balcanic*, in *Ephemeris Napocensis*, IX-X, 1999-2000, p. 107.

¹⁸ M. Marinescu, *Sul l'histoire d'une representation dans l'art populaire roumain-le cheval et le cavalier*, in *Actes de Ie Congres International de Thracologie*, III, București, 1980, p.293.

¹⁹ J. Prieur, *Les animaux sacres dans l'antichité*, Paris, 1988, p. 142.

²⁰ M. Eliade, *Samanismul si tehnicile arhaice ale extazului*, București, 1997.

²¹ V. Sîrbu, G. Florea, *Cavalerul în arta tracică (sec. V a.Chr. – I. p.Chr) (materiale, tehnici, atelire, iconografie, posibile interpretări)*, in *Banatica*, 15/1, pp. 105- 106.

²² A. Rustoiu, *Razboinici si artizani de prestigiu in Dacia preromana*, Cluj Napoca, 2002, p. 10.

gli assetti politico-economici, i secondi perché riflettono i contatti e le influenze culturali attraverso le produzioni artistiche. Gli artigiani occupavano un posto privilegiato nella scala sociale e il rapporto artigiano-aristocratico trova un particolare punto d'incontro nella toreutica e nell'oreficeria. Orefici itineranti crearono una *koiné* artistica lavorando per le diverse corti aristocratiche dell'area balcanica, proponendo temi iconografici e sviluppando uno stile ed un linguaggio artistico rispondente alle esigenze di auto rappresentazione dei *basileis* emergenti. Il messaggio artistico dell'artigiano era considerato più importante dell'aspetto etnico-culturale della produzione.²³

Nelle società arcaiche la metallurgia era considerata l'arte dei "maestri del fuoco", e intorno a tale produzione si creava un'atmosfera particolare, a metà tra sacro e mistero, tra arte e scienze occulte. La lavorazione e l'estrazione del metallo, la sua liquefazione, erano determinati da procedimenti che si tramandavano da una generazione all'altra, custoditi gelosamente all'interno di officine che elaboravano anche "modelli" e si costituivano come centri di creazione e di diffusione di temi iconografici per un ristretto numero di aristocratici²⁴. Tale produzione era destinata ai ceti più alti della società, che assicuravano loro le materie prime, poiché detenevano il "monopolio"²⁵ per l'estrazione dei metalli preziosi dalle miniere²⁶, dato che l'estrazione ed il procedimento di lavorazione dei metalli preziosi richiedeva operazioni specializzate non realizzabili individualmente o occasionalmente.²⁷ Il colore e la brillantezza dell'oro, la sua intangibilità di fronte al passaggio del tempo lo hanno fatto ritenere un elemento di passaggio tra l'ambiente terrestre a quello cosmico, identificato sia con il sole che il fuoco. A maggior ragione, è facile capire la tendenza dei *basileis* traci a circondarsi e a ricoprirsi di oggetti in oro, il cui valore era aumentato dalle raffigurazioni artistiche che, nel proprio ambito culturale di riferimento, sottolineavano lo stretto legame tra divinità e re, tra realtà e mitologia, tra mortalità e immortalità.

La tecnica di lavorazione dei metalli²⁸ utilizzata dagli artigiani certamente era diversa in funzione dal materiale usato, il tipo di raffigurazione e la finalità del decoro. Da rilevare come alcune tecniche siano considerate di origine locale, la forgiatura e la

²³ *Ibidem*, p.68.

²⁴ V.Sîrbu, *Cavalerul in arta tracică (sec. V a.Chr. – I. p.Chr) (materiale, tehnici, atelire, iconografie, posibile interpretări)*, in *Banatica*, 15, p.108.

²⁵F. Medeleț *In legatura cu o mare spirala dacica din argint aflata in Muzeul National din Belgrad*, in *Analele Banatului* 3, 1994 *passim* presume che la funzionalità del monopolio poteva essere assicurato a causa di una certa restrizione al livello religioso, una questione di tabu nella società tracia.

²⁶ *Idem* p.66.

²⁷F. Medeleț, *op.cit.*, p.196.

²⁸ G.Trohani, *La lavorazione dei metalli preziosi*, in *I Daci*, catalogo della mostra, a cura di G Arbore-Popescu, 1997, pp.74-76.

martellatura mentre, altre, come per esempio l'uso di matrici o del punzone siano ritenute d'importazione dal mondo greco.²⁹ Nel caso degli oggetti di oro e di argento, una volta ottenuto il lingotto si usavano tecniche come la forgiatura, la battitura, la martellatura, l'affinazione, il ritaglio, l'incisione, di attorcigliatura per collane e bracciali. I pezzi in foglio metallico erano spesso decorati con la tecnica *à repousse*³⁰ usata specie nei casi di lavorazione dei vasi o *à ronbosse*³¹. L'oro, l'unico metallo giallo e connesso per questa ragione al culto solare, poteva essere colato e lavorato a martellatura fino a diventare una foglia sottilissima potendo essere usato anche per produrre filo ritorto come nel caso dei gioielli come bracciali e *torques* (girocollo). La doratura si realizzava attraverso il procedimento di amalgamazione dove l'oro si mescolava in quantità uguali con il mercurio, in questo modo dopo l'evaporazione del mercurio l'oro si fissava chimicamente sugli oggetti. Gli ornamenti sui vasi di ceramica³² si ottenevano attraverso il procedimento dell'incisione (Dusancy), o la stampa (Zimnicea) e la tecnica del rilievo usata sulla ceramica a Răcătău.

Tuttavia nella maggior parte delle città tracie sono state ritrovate officine specializzate di oreficeria dove lavoravano artigiani locali, e dalle quali provengono reperti come lingotti di materia prima e diversi astucci con utensili specifici come incudini, martelletti, scalpellini, pinze, forbici e punzonatrici, crogioli e stampi.³³ L'attività di alcune officine orafe è stata documentata archeologicamente negli insediamenti e nelle fortificazioni dacie a Grădiștea (distretto di Brăilia), Pecica (distretto di Arad), Radovanu (distretto di Călărași), Tășad (distretto di Bihor), Barboși (distretto di Galași), Popești (distretto di Giurgiu), Răcătău (distretto di Bacau), Sighișoara-Wietenberg (distretto di Mureș), Costești-Cetățuie (distretto di Hunedoara). Se ne deduce che la caratteristica principale di questi artigiani era la mobilità.

La toreutica traco-getica esprime un'ideologia e una mitologia specifica dell'aristocrazia getica riprodotta sulle raffigurazioni degli artigiani locali in un'area geografica ben definita ed in un intervallo cronologico relativamente ristretto.

²⁹ Cfr. M. Tonkova, *Vestiges d'ateliers d'orfèvrerie thraces des Ve-IIIe s. av. J.C. (sur le territoires de la Bulgarie)*, in *Helis*, 3, 1995, pp. 175-214 *passim*; Cfr. M. Babeș, *O unealta toreutica din secolul IV-III a. Chr.* in *SCIIVA*, 44, 2, 1993, pp. 125-134, *passim*.

³⁰ tecnica di lavorazione dei metalli a sbalzo e cesellatura.

³¹ tecnica di lavorazione dei metalli appoggiati su una piastra a traforo.

³² Cfr. G. Florea, *Ceramica pictata, Arta, mestesug si societate in Dacia preromana*, Cluj 1998 *passim*; *Idem*, *La ceramica dipinta dei Monti Orastie*, in *I Daci*, p.74; E. Moscalu- *Ceramica daco-getica*, București, 1983 *passim*.

³³ Cfr. A. Rustoiu, *Metalurgia bronzului la daci (sec. II a.C.-I d.C.) Tehnici, ateliere si produse de bronz*, București, 1996 *passim*; E. Iaroslavschi, *Tehnica la daci*, Cluj-Napoca, 1997 *passim*.

Al primo periodo, che corrisponde ai secoli V-III a.C. , risalgono i tesori ad Agighiol³⁴, Letnitza³⁵, Lovec³⁶, Rogozen³⁷, Lukovit³⁸, gli oggetti della collezione Severeanu³⁹, Svestari⁴⁰. Nello stesso periodo è attribuita all'arte tracia⁴¹ il *rhyton* di Merdjani⁴² definito dallo studioso M. Gramatopol “ un'immagine che traduce credenze e rituali locali”.⁴³ La sua ipotesi sarà respinta da Sîrbu che attribuisce il pezzo al mondo scitico.⁴⁴ Lo studioso attribuisce allo stesso periodo e in relazione al mondo traco-getico anche le scoperte di Dusancy⁴⁵, Brezovo⁴⁶, situate a sud di Balcani, considerandole le più antiche raffigurazioni del cavaliere tracio-getico. Per quando riguarda le scoperte provenienti da Oguz⁴⁷, fuori dal mondo tracio, Sîrbu conclude che le due *appliques* di argento dovranno essere viste nell'ottica delle raffigurazioni della toreutica traco-getica, trovando spunti simili tra il tipo di oggetti e i temi iconografici tipici di quella produzione.

Un'analisi minuziosa degli oggetti rinvenuti in scavi e databili tra i secoli V-III, conferma una visione stereotipata di soggetti e forme⁴⁸. I cavalieri raffigurati su questi oggetti non si differenziano l'uno dall'altro, ma si confondono, anzi, per la somiglianza delle attitudini, dei costumi e dei loro attributi. A tal proposito si possono, comunque, identificare almeno tre fasi nella rappresentazione del mito dell'eroe-cavaliere:

³⁴ elmo di argento con 4 raffigurazioni del cavaliere tracio-getico; cnemidi nr.1 presenta un cavaliere giovane imberbe guerriero-cacciatore, con il cavallo a passo verso destra, che tiene in mano un arco.

³⁵ placchette di argento dorato con 11 raffigurazioni del cavaliere.

³⁶ cintura di argento contiene due scene di caccia relativamente identiche, il cavaliere è raffigurato nella ipostasi di guerriero-cacciatore.

³⁷ la tazza di argento nr. 159 raffigura due cavalieri imberbi guerriero-cacciatore con lance nelle mani .

³⁸ due *appliques* di argento con il cavaliere guerriero-cacciatore.

³⁹ coppa decorate con due cavalieri; rhyton con due guerrieri con scudi e cappuccio dacico.

⁴⁰ M. Eieikova, *The thracian tomb near Sveshtari* in Helis, II, 1992, pp. 143-163.

⁴¹ Cfr. S. Nemeți ,*op.cit.* p. 114.

⁴² *rhyton* in oro esibisce una dea con veste lunga seduta sul trono verso quale si avvicina un cavaliere con il cavallo a passo.

⁴³ M. Gramatopol, *Arta si archeologie dacica si romana*, București, 1982, p. 40 ; S. Nemeți , *op.cit.* p 115

⁴⁴ V.Sîrbu, G.Florea, *Imaginar si imagine in Dacia preromana*, Braila, 1998, p.177

⁴⁵ N. Theodossiev, *Kraterat ot Dusancy (Kulturno-istoriceski analiz i interpretacia)*, in *Archeologija Sofija*, 33, 1991, p.13-21; Sîrbu-Florea 2000 – Sîrbu, V., Florea, G., *Cavalerul în arta tracică (sec. V a.Chr. – I. p.Chr) (materiale, tehnici, atelire, iconografie, posibil interpretări)*, in *Banatica*, 15/1, p.105

⁴⁶ *Traci. Arte e cultura nelle terre di Bulgaria dalle origini alla tarda romanità*. Ausstellungenesk. Veneding, Milano, 1989, pl.130/8

⁴⁷ E.E.Fialko, *Frakijiskaja usda iz kurgana Ogusiz*, in *Rosiiskaja Archeologija*, 1, 1995, pp. 133-147; Sîrbu-Florea 2000 – Sîrbu, V., Florea, G., *Cavalerul in arta tracică (sec. V a.Chr. – I. p.Chr) (materiale, tehnici, atelire, iconografie, posibil interpretări)*, in *Banatica*, 15/1, p.106 : „aplice descoperite in afara lumii tracice, dar este evident că, prin tipurile de piese și de reprezentări, ele aparțin acestuia, mai greu de precizat fiind calea prin care ele au ajuns acolo” (*appliques* scoperte fuori dal mondo tracio, però è evidente che, tramite la tipologia di pezzi e di raffigurazioni, loro appartengono a questo, più difficile da precisare il modo in cui sono arrivate là).

⁴⁸ S. Nemeți, *op.cit.* p.123.

- 1) il cavaliere è rappresentato giovane e senza barba, con il cavallo al passo, allude alla fase iniziale del rito d'iniziazione che s'inscrive nella tipologia caccia-guerra⁴⁹.
- 2) La seconda fase è quella in cui il cavaliere è raffigurato con la barba e diventa, quindi, un personaggio più maturo, equipaggiato con schinieri, rappresentato mentre uccide il cinghiale e l'orso⁵⁰. Attraverso questa prova dovrà dimostrare il suo coraggio superando ogni ostacolo per poter accedere verso livelli più alti della società, modificando il suo *status sociale*.
- 3) L'ultima fase del suo percorso di maturità consiste in quella in cui il cavaliere maturo, barbato, viene rappresentato in scene di ierogamia o mentre tiene nella mano destra alzata un vaso per libagioni.⁵¹

L'insieme di queste fasi con prove d'iniziazione dell'eroe cavaliere depongono a favore di una rappresentazione di un aristocratico eroizzato, ipotesi che sembra sostenuta anche dall'affresco della tomba di Sveshtari.⁵²

Gli oggetti raffiguravano la posizione degli esseri umani nella scala sociale e per questa ragione le tombe principesche non possono essere interpretate solo come luoghi di sepoltura, ma anche come strutture strettamente legati alle pratiche culturali sul rinnovamento ciclico del potere regale. La deposizione degli attributi regali nelle tombe simboleggia la morte fisica nella gerarchia sociale del defunto e attraverso l'oro si assicurava il passaggio dallo spazio terrestre verso la zona cosmica.

Al confronto con le raffigurazioni precedenti, le rappresentazioni dei secoli II a.C.- I d.C. sono caratterizzate sia da un livello che da uno stile artistico inferiore, però viene utilizzata una più ampia varietà di materiali, e si nota un cambiamento iconografico dei personaggi equestri che non sono più raffigurati solo nella veste del guerriero, ma anche come cacciatore o cavaliere non armato. Un altro elemento significativo in questa fase cronologica è la funzionalità degli oggetti che “raccontano” prove iniziatiche : *phalere* di argento, la coppa conica usata per libagioni (*mastos*) o il *kantaros* di Racatau. È possibile che questo tipo di raffigurazioni siano state prodotte in riferimento ad un personaggio con uno statuto divino.⁵³

⁴⁹ elmo e cnemidi nr.1 Agighiol, placchetta Letnitza, cintura Lovec, vaso nr.159 Rogozen.

⁵⁰ placchetta Letnitza, cintura Lovec, placchetta Oguz.

⁵¹ *rhyton* d'oro di Merdjani- fig.11, schinieri Agighiol, scena di ierogamia raffigurata su una placchetta di Letnitza.

⁵² S. Nemeti, *op.cit.* p 125.

⁵³ J. Barringer, *op. cit.*, p. 42.

Nell'epoca classica dell'arte dacica (I a.C. – I d.C.) si assiste ad una cosiddetta “democratizzazione” parziale dei materiali usati, poiché gli oggetti pregiati in oro spariranno e saranno sostituiti con altri creati in argento, bronzo, ferro o ceramica. Le iconografie rimarranno in grandi linee le stesse della precedente produzione in oro, anche se la forma del supporto artistico cambierà o si modificherà. Perché questa aristocrazia dei secoli I a.C. – I d.C. non usa più pezzi pregiati in oro, simili a quelli dell'epoca precedente è ancora un punto di domanda irrisolto. Il lusso orientale caratteristico del secolo d'oro dei principi traco-getici è stato sostituito con una sobrietà sia nella scelta dei materiali stessi di lavoro degli artigiani locali che dei motivi decorativi elaborati. E' difficile presumere, anche a causa della mancanza di fonti scritte, il cambiamento nella mentalità di questi personaggi. L'assenza totale dei pezzi d'oro nell'epoca del regno dacico forse può essere messa in relazione non con un monopolio regale assoluto, ma con imposizioni di carattere religioso.⁵⁴ Forse nuove credenze religiose imponevano ora che i pezzi pregiati d'oro non fossero più utilizzati dall'aristocrazia locale. Si ritiene che solo una motivazione sacra possa aver portato ad un cambiamento così radicale ed improvviso.

L'iconografia dell'eroe cavaliere evidenzia tipologie fondamentali delle attitudini e delle attività in cui è raffigurato il personaggio:

- 1) equestre avendo un'attitudine di guerriero armato con lance o arco (elmo Agighiol, placchette Letnitza);
- 2) raffigurato nell'azione bivalente guerriero-cacciatore (cintura Lovec, placchette Letnitza, *applique* Lukovit, vaso nr. 159 di Rogozen);
- 3) equestre con gli attributi regali in mano (placchetta Letnitza);
- 4) officinando un rituale (placchetta Letnitza), offrendo libaggioni, (schiniere nr. 1 Agighiol, elmo Cucuteni-Baiceni, vaso Borovo, placchetta Letnitza, *rhyton* Poroina), sacrificando un animale (elmo di Poiana Coțofenești);
- 5) scene di investitura dinastica, mentre riceve gli attributi regali da parte di una divinità femminile (pittura Sveshtari);
- 6) scene di ierogamia (placchetta Letnitza).

La moltitudine di tipi iconografici presenti sugli oggetti riflette un processo consecutivo del mito dell'eroe e non di strutture mitologiche diverse, che nel loro insieme

⁵⁴ V., Sîrbu, G. Florea, *Imaginar și imagine in Dacia preromană*, Braila, 1997, p. 154

può essere rivisto sulla successione delle placchette del tesoro di Letniza.⁵⁵ Per quanto riguarda il tesoro di Letniza (Bulgaria), datato nella prima metà del IV secolo a.C., M. Mackintosh⁵⁶ sostiene l'ipotesi che l'iconografia del cavaliere raffigurato rappresenta similitudini con quella del Cavaliere trace argomentando che da un totale di 11 raffigurazioni del cavaliere, 5 pezzi rappresentano il cavaliere con la lancia, del tipo B della catalogazione kazaroviana,⁵⁷ un pezzo in cui il cavaliere ha un vaso nella mano, corrispondente al tipo A, 8 pezzi presentano un cavaliere imberbe (3) o con barba (5), tra cui uno è di ritorno dalla caccia. Queste similitudini sono state interpretate come prova che il tema del Cavaliere trace dall'epoca greco-romana abbia la sua origine nelle raffigurazioni del cavaliere tracio-getico del IV secolo a. C. presente sulla toreutica tracia.⁵⁸ Questa affermazione sarà respinta da E. Will.⁵⁹

In stretto legame con le raffigurazioni del cavaliere sulla toreutica prodotta in Tracia nei secoli V-III a.C si trovano le rappresentazioni dei cavalli. Le raffigurazioni con i cavalli sulla toreutica trace appaiono su oggetti ritrovati nei tesori di Băiceni, Craiova o Agighiol, e *appliques* con tre o quattro protomi di cavalli stilizzati sono state scoperte a Vratza, Lukovit ma anche nelle necropoli dei principi Odrisi da Brezovo, Panagyuriște, Radiuvene o Mezek⁶⁰. Questi esempi rappresentano il cavallo separato dal cavaliere. Da un punto di vista stilistico le raffigurazioni sono molto vicine al cosiddetto "stile animaliere"⁶¹ ma il loro significato è rivelato dal modo in cui sono realizzate. In certi casi su vari oggetti come a Băiceni i cavalli appaiono alati, ma sulle protomi di cavalli delle *appliques* di Letniza (fig. 3, 4) si inscrivano in un "simbolismo eroico"⁶², considerate piuttosto un simbolo del eroe cavaliere. Su queste raffigurazioni il cavallo è visto come un personaggio secondario e quindi complementare all'eroe, considerato solo un mezzo di trasporto dell'uomo. Il cavallo, come elemento separato non è ben documentato nei secoli V-III a.C., essendo piuttosto un elemento costante della coppia cavallo-cavaliere, come vediamo sia nell'arte tracio-getica che in quella classica. Il cavaliere è raffigurato in scene di caccia con schinieri, mentre tiene in mano un'arma. Si può quindi considerare che l'associazione delle

⁵⁵ idea espressa da vari studiosi P. Alexandrescu, *Le groupe de trésors thraces du nord des Balkans (I)*, in *Dacia, N.S.*, XXVII, 45-66; I. Marazov, *op.cit. passim*; S. Nemeti, *op.cit. passim* e V. Sîrbu *op.cit., passim*

⁵⁶ M. Mackintosh, M., *The Divine Rider in the Art of the Western Roman Empire*, BAR IS 607, Oxford, 1995, p.50

⁵⁷ Vedi *infra* tipologia del Cavaliere Tracio.

⁵⁸ P. Alexandrescu, *op.cit.*, p. 66.

⁵⁹ E. Will, *Le relief culturel gréco-romain*, Paris, 1955, pp. 66-89.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 106.

⁶¹ stile artistico specifico alle popolazioni dei cavalieri caratterizzato da un repertorio complesso di motivi animalieri.

⁶² S. Nemeti, *op.cit.*, p.108.

scene di caccia con l'immagine della regalità avevano il ruolo di creare un nuovo codice iconografico attraverso il quale si manifestava il potere dell' *élite* locale⁶³. Il tipo di rappresentazioni che prevedono la coppia cavallo-cavaliere non sono specifiche solo del mondo traco-getico, questo tema iconografico è presente anche su *appliques* scoperte nella tomba scitica di Oguz ma anche su un *rython* di Kerçi (Ucraina) dove è raffigurato un cavaliere armato con una lancia, in una posizione molto simile con le immagini illustrate sull'elmo di Agighiol o con delle *appliques* di Letniza. Nell'area abitata dai Sarmati si sono ritrovate due *phalerae* a Krivaja Luka scoperte in una tomba databile intorno all'anno 100 a. C. che raffigurano due cavalieri con delle lance, iconografia analoga con quella del area traco-getica.⁶⁴

Gli specialisti hanno proposto varie ipotesi per cercare di spiegare il significato dell'arte tracia e soprattutto il senso delle immagini presenti su oggetti di prestigio. Due sono i filoni interpretativi principali: i cavalieri raffigurati sarebbero divinità, *basileis* eroizzati o semplicemente *basileis* e aristocratici nelle loro occupazioni tradizionali come la guerra, la caccia, le feste. Nel complesso sono tutte prove d'iniziazione per poter accedere ai livelli più alti della società e per le quali il cavaliere doveva dimostrare grande capacità di concentrazione, coraggio e forza. Le fonti antiche ci assicurano che la caccia era una prova iniziatica e un metro di misura delle capacità fisiche e del coraggio dei futuri discendenti al trono, prove alle quali si sottoponevano i re stessi. Dopo un accurato riesame delle immagini ho riscontrato che su nessuna è presente il nome di divinità e che non sono mai rappresentate scene di combattimento, cioè di confronto umano, un fatto molto insolito, a mio avviso, trattandosi sempre di cavalieri armati. Sono invece raffigurate scene di caccia con animali potenti e feroci come il leone⁶⁵, il cinghiale⁶⁶, l'orso⁶⁷ e il lupo⁶⁸. Solo questi animali così potenti e feroci potevano misurare il coraggio e le capacità che dovevano avere i futuri re, mettendo in risalto le loro virtù belliche.

Ritengo, pertanto probabile ipotizzare che l'iconografia del cavaliere trace rappresenta il *basileus* o l'aristocratico e non divinità. Ad essere rappresentate sono scene di prove di coraggio o di prove iniziatiche che dovevano essere superate per dimostrare di

⁶³ T. Taylor, *The Iconography of Power in Getic Princely Burial*, in *Pulpudeva*, 5, 1986, p. 62.

⁶⁴ Sîrbu –Florea, *op.cit.*, p. 106.

⁶⁵ *Appliques* Panagyuriște, *applique* Letniza dove un leone attacca un griffone, nella *applique* di Vratza attacca un bufalo, vaso nr.155 Rogozen attacca un cervo, sulla *applique* frontale del tesoro di Craiova è raffigurato una testa di leone.

⁶⁶ Cintura Lovec, vaso nr.159 Rogozen.

⁶⁷ Sulla placchetta di Letniza, Craiova, Oguz sono raffigurate teste di orsi.

⁶⁸ Placchetta di Letniza.

essere degni della scalata sociale e che gli permettevano di aspirare all'immortalità.⁶⁹ I modelli per raffigurazione questa società sono stati mediati dai cerimoniali e dalle ideologie di corti come quella Achemenide, Scitica e Macedone. L'intero repertorio iconografico presente su questi oggetti evidenzia un linguaggio stereotipato, trattandosi di un'ideologia e di un schema reciso di riferimento ideologico, creato da laboratori artigiani autoctoni e itineranti. Il cerimoniale del sacrificio o delle libaggioni rappresentato dai preziosi vasi di culto come il *rhyton* o le *phialai* sono oggetti attraverso i quali il *basileus* in vita o eroizzato *post-mortem* sottolineava il suo statuto speciale nella comunità.

A oggi è difficile ricostruire, per la mancanza di fonti scritte antiche, il significato preciso delle raffigurazioni presenti sulla toreutica traco-getica. Questa situazione è stata paragonata con una benda disegnata a cui manca il testo scritto.⁷⁰ Certamente in una società che usava la scrittura solo in modo eccezionale, questi motivi e composizioni decorativi rappresentano veri e propri ideogrammi che raccontavano scene della loro storia e mitologia. L'arte getica è un'arte narrativa, forse dal carattere iniziatico, ma difficile da interpretare e tuttora la decodificazione dei repertori iconografici non è mai completa né sicura, ma solo probabile. L'immagine portatrice di significati si riferisce al modo in cui gli uomini di quei tempi si immaginavano un mondo spirituale laddove le strutture mentali di questa società fanno capire che le barriere tra la realtà e il mito fossero molto fluide.

In questo quadro complesso e incerto di riferimento iconografico, la persistenza del tema del cavaliere attraverso cinque secoli diventa un fatto straordinario, soprattutto se consideriamo che da un punto di vista storico e culturale ci sono invece significativi cambiamenti nello spazio abitato dai tracio-getici.

La trasmissione di questo linguaggio stereotipato nel I secolo a.C.- I secolo d.C. nella zona settentrionale del Danubio rimane assai incerta, ed una spiegazione potrebbe risiedere nella permanenza di alcuni nuclei mitologici specifici dell'ideologia aristocratica recepiti nell'arte traco-getica. Il ricco inventario delle tombe principesche illustra un'aristocrazia perfettamente allineata al gusto espresso dalle raffigurazioni artistiche dell'impero Achemenide, del regno Macedone o della regalità scitica.

Nel mondo scientifico è ormai concordemente accettato il ruolo dell'arte traco-getica, in particolare della toreutica, come elemento rivelatore della struttura politico-sociale di riferimento. Le scene artistiche hanno un duplice significato, il valore

⁶⁹ V. Sîrbu, G. Florea *Imaginar și imagine în Dacia preromană*, Brăila, 1997, pp.112-113

⁷⁰V. Sîrbu, *Cavalerul în arta tracică (sec. V a.Chr. – I. p.Chr) (materiale, tehnici, atelire, iconografie, posibile interpretări)*, in *Banatica*, 15, 2000, p.110.

apotropaico⁷¹ (gli occhi raffigurati sui tutti gli elmi tracio-getici di parata in oro o argento suggeriscono sia il potere del *basileus* nel controllare ed osservare tutto, ma anche aiutano il personaggio che indossa l'elmo nel cammino verso aldilà) ed il valore religioso del *basileus* o il re. Gli studiosi⁷² ritengono che i *basileis*, facendo analogie con i re omerici o della Roma arcaica, ricoprivano anche cariche sacerdotali, rappresentando nello stesso momento l'uomo politico ed il capo spirituale di una comunità. In contatto diretto con gli dei esso si sente protetto, procedimento che lo amplifica al livello artistico con dei tatuaggi corporali, cercando di trasmettere la sua protezione alla comunità attraverso gli occhi apotropaici raffigurati sui elmi, davanti alla quale dimostra le sue capacità fisiche attraverso prove che richiedono un'eccellenza fisica come la caccia e la guerra. La domanda che sorge spontaneo al livello scientifico è se le tombe che contenevano oggetti artistici con un carico così simbolico, svela l'esistenza di un culto latente formato intorno alla personalità del re, eroizzato dopo la sua morte? L'assenza di fonti letterarie non può sostenere una tale ipotesi, ma attraverso l'iconografia e le sue raffigurazioni piene di significati simbolici si prova a dimostrare esistenza di un culto religioso di erotizzazione o un culto con misteri. Alcuni studiosi come Will, Barnea, Sîrbu⁷³, sostengono che non esiste un legame chiaro che potesse argomentare a pieno questa teoria. Il concetto di scambi culturali che si effettua al livello artistico nell'arte traco-getica, non si correla direttamente alle forme artistiche dal ambiente di origine ma si esprime con i propri mezzi con cui i traci sono abituati. Da questo concetto, si creano confusioni ed anche tentazioni di vedere una certa continuità tra i simboli dell'arte traco-getica e l'arte dei rilievi che contengono un *Heros*, quindi una continuità tra i secoli IV-II a.C. dove nel medio bulgaro già si formano i primi santuari dedicati al eroe cavaliere. A maggior ragione gli analisi chimici con il C₁₄ effettuati sul marmo su campioni prelevati da 25 lastre iconografiche del Cavaliere tracio presenti nel Museo di Costanza e Tulcea (Dobrugia, Romania), placche proveniente dalla Mesia Inferiore, argomentano che il marmo su cui sono state lavorate le placche proviene da Prokonnesos (Marmara). L'onomastica riportata sulle raffigurazioni dei dedicanti è principalmente greco-orientale, romana o greco-romana. In questo modo si dimostra

⁷¹ Il motivo iconografico degli occhi apotropaici raffigurati sui elmi di parata non sono raffigurati sui elmi di combattimento di bronzo e ferro scoperti in contesti archeologici diversi, ed i dinasti non sono raffigurati questo tipo di elmi in testa.

⁷² Cfr. V. Sîrbu, G. Florea *Imaginar și imagine in Dacia preromană*, Brăila, 1997; V. Sîrbu, *Cavalerul in arta tracică (sec. V a.Chr. – I. p.Chr) (materiale, tehnici, atelire, iconografie, posibile interpretări)*, in *Banatica*, 15, 2000.

⁷³ V. Sîrbu, *Cavalerul... passim*; Al. Barnea, *Eroul cavalier in Studia historiae et Religionis Daco-Romnae* ed. L. Mihailescu – Barliba, Oct. Bounegru, 2006, E. Will, *op.cit. passim*

l'origine greco-orientale tanto discussa della provenienza del culto dell'eroe.⁷⁴ Emerge una conclusione legata al fatto che l'esistenza di una officina locale che fabbrica questo tipo di lastre votive che raffigurano l'eroe cavaliere si esclude a prescindere ma anche le eventuali iniziative locali, presente a sud del Danubio o bulgare, di introduzione di uno sfondo religioso locale nel culto del eroe diffuso tra gli traci, nel momento in cui si entra in contatto con area d'influenza ellenistica. Se il defunto presente nelle tombe principesche è o no considerato un Dio allora si dovrà analizzare solo il contesto culturale tracio, da cui non disponiamo di molti indizi che possono condurre al idea dell'esistenza di un culto, magari di un'area creata appositamente con altare ed iconografia esplicita di adoratori, creato intorno alla personalità del *basileus* e alla sua tomba.

L'iconografia dell'eroe cavaliere - *Heros*⁷⁵, diffusa piuttosto nella parte orientale dei Balcani nei secoli II-III d.C., porta in nome del Cavaliere tracio nella letteratura specifica dell'inizio del ventesimo secolo. Questa definizione è stata usata per la prima volta dallo studioso A. Dumont che segnalò un gruppo di rilievi dell'eroe cavaliere nel 1892.⁷⁶ D'allora numerosi studi sono stati dedicati alla divinità del Cavaliere tracio⁷⁷. E. Will nominerà i monumenti del Cavaliere rilievi cultuali, affermando che la sua l'iconografia si forma in un centro greco o fortemente ellenizzato della costa trace.⁷⁸

L'archeologo bulgaro G. Kazarov⁷⁹ ha raccolto e classificato le raffigurazioni fino a quel istante che sono state scoperte nel territorio bulgaro. Il nome di Cavaliere tracio, molto spesso utilizzato fino ad oggi da vari studiosi internazionali, non è attestato epigraficamente su nessuna placca iconografica tantomeno sulle fonti letterari antiche. L'epiteto etnonimo di "tracio" rimane una convenzione da eliminare, l'area di provenienza greco-orientale, là dove è raffigurato il cavaliere, è stata quella che lo abbia creato e diffuso. Il nome deriva dall'area geografica che corrisponde al territorio dell'antica Tracia,

⁷⁴ Cfr. Al. Barnea, *Eroul cavalier in Studia historiae et Religionis Daco-Romnae* ed. L. Mihailescu – Barliba, Oct. Bounegru, 2006, p. 99-103; M. Penția, R., Tykot, H., L., Nedelcu, L., Al. Barnea, *Thracian horseman: a provenance study of marble sculpture from Dobroudja*, Romania, in *Asmosia* 5, 2002, pp. 256-262.

⁷⁵ *Callimachos* usa il termine *heros* in Cermanovič- Kuzmanovič, Alexandra, *CCET*, V, 47.

⁷⁶ A. Dumont, *Melanges d'acheologie et d'epigraphie*, Parigi, 1892.

⁷⁷ Z. Goceva, M. Oppermann, *Corpus cultus equities thracii I, Etudes preliminaries aux religions orientale, Monumenta orae Ponti Euxini Bulgariae*, Leiden, 1979 (*CCET* I); *Idem*, *Corpus cultus equities thracii II.1, Etudes preliminaries aux religions orientale, Monumenta inter Danubium et Haemum reperta*, Leiden, 1981 (*CCET* II,1); *Idem*, *Corpus cultus equities thracii II.2, Etudes preliminaries aux religions orientale, Monumenta inter Danubium et Haemum reperta* Leiden, 1983, (*CCET* II.2); Hamparțumian, *Corpus cultus equities thracii IV, Etudes preliminaries aux religions orientale, Moesia Inferior (Romanian section) and Dacia*, Leiden, 1979, (*CCET* IV); A. Cermanovic-Kuzmanovic, *Corpus cultus equities thracii V, Etudes preliminaries aux religions orientale*, Leiden, 1984, (*CCET* V).

⁷⁸ E. Will., *op.cit.* pp.80-81.

⁷⁹ G. Kazarov, in *RE* III, Supplim., col. 1132-1149; G. Kazarov, *Die Denkmaler des Thrakischen Reitergooters in Bulgarien*, 1938.

Mesia Inferiore e Superiore ed i territori che attestano una popolazione di origine tracica in cui sono state scoperte la maggior parte degli monumenti che lo raffigurano. Da tutte queste regioni provengono circa 2000 monumenti⁸⁰, la maggior parte di loro sono state scoperte nel territorio della Mesia Inferiore⁸¹, da cui l'ipotesi che questa divinità abbia origini greco-orientale.⁸²

Le fonti letterari riportano la parola *Heros*⁸³ ed iconograficamente il cavaliere è raffigurato su placchette votive e rilievi funerari, dove la forma delle lastre si distingue tra due tipi: il margine superiore leggermente arrotondato corrisponde ai monumenti provenienti dalla Bulgaria invece per il margine dritto alla Romania.

I monumenti raffigurano un personaggio equestre di solito girato verso destra e raramente verso la sinistra, con il cavallo a passo, al galoppo o seduto. L'identità del personaggio non è ancora conosciuta dagli studiosi e nelle iscrizioni epigrafiche riporta il nome di *heros*, *Apollo*, *Hades*, *Askelpios*, *Hephaistos*, *Sabazius*, *Iupiter Optimus Maximus o Sivanus*.⁸⁴ Il nome del cavaliere era accompagnato certe volte da una serie di epiteti come *Karabasmos*, *Manimazos* o *Vetesprios*⁸⁵ ma la sua iconografia non riporta alcun indizio che riguarda le sue attribuzioni o identificazioni della divinità.

Il primo studioso che ha pubblicato un *corpus* relativamente completo a quella data, che raggruppava tutti i rilievi che raffiguravano il Cavaliere tracio scoperti sul territorio della Bulgaria è stato G. Kazarow, che ha proposto anche un sistema di catalogazione degli oggetti adottato ulteriormente dalla intera letteratura di specialità, riportando le iscrizioni greche e latine presenti su 1128 rilievi.⁸⁶ Kazarow ha diviso i rilievi in tre categorie: il tipo A - il cavaliere è raffigurato sia con il cavallo camminando a passo sia seduto, di fronte a lui essendo riprodotto un albero su cui si attorcigliava un serpente, vicino ad esso era raffigurato un personaggio femminile e un altare; il tipo B - presenta il cavaliere armato ed è raffigurato a caccia, o a galoppo verso la parte destra, che attacca un cinghiale; il tipo C-

⁸⁰ N. Dimitrova, *Inscriptions and Iconography in the Monuments of the Thracian Rider*, in *Hesperia*, 71, 2, 2002, p. 210.

⁸¹ M. Penția et alii, *Thracian Horsemen: a provenance study of marble sculptures from Dobrudja, Romania*, in *Asmosia*, 5, 1998, p. 256.

⁸² Al. Barnea, *Eroul Cavaler*, in L. Mihăilescu-Bîrliba, L., O. Bounegru, (eds.), *Studia Historiae et Religionis Daco-Romanae. In honorem Silvii Sanie*, București, 2006, p. 101.

⁸³ *Callimachos* uso il termine *Heros* in Cermanovič- Kuzmanovič, Alexandra, *CCET*, V, 47; Omero, *Iliade*, 10, 434-438, ricorda un re tracico *Rhesos*, che partecipa alla guerra troica, la sua menzione può essere una interpolazione tardiva dal VI secolo a.C. in M. Vasilescu, *Les Thraces dans les épopées homériques, Actes du II Congrès de Thracologie*, I, Bucarest, 1980, 156-160; G.S. Kirk, *Homer and the Epic*, Cambridge, 1965, 216.

⁸⁴ N. Dimitrova, *op. cit.*, p. 210.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ G. Kazarow, *Die Denkmaler des Thrakischen Reitergottes in Bulgarien*, Budapesta, 1938, pp. 5-9.

raffigura il cavaliere al ritorno della caccia.⁸⁷ La classificazione kazaroviana è denunciata dalla ricercatrice M. Giacchero considerandola riduttiva, parziale e frammentaria.⁸⁸

Si deve specificare che nella letteratura di specialità confonde l'eroe cavaliere con l'eroe raffigurato sulla toreutica tracica, raffigurazioni iconografiche completamente diverse che dovranno essere analizzate separatamente. Nell'arte funeraria votiva nel periodo romano appaiono prima le raffigurazioni del cavaliere tracio con i tre tipi principali classificati, catalogati da Kazarow⁸⁹ in un area culturale che tiene piuttosto della zona del est dell'Europa, il Basso Danubio, complessivamente con le zone di Oltenia e Transilvania, (appartenenti alla attuale Romania), e lo spazio balcanico con i suoi aspetti anatolici. L'interpretazione di questo personaggio maschile come un eroe deificato, nei contesti funerari piuttosto, sembra essere superata come ipotesi. Ci troviamo di fronte ad una divinità, nel caso del Cavaliere tracio, e non risiede alcun legame diretto tra esso e l'eroe tracio-getico da un punto di vista morfologico dove *Heros* ha un evidente espressione grecizzata, quasi ellenistica di raffigurazioni della fisionomia, del ruolo – l'eroe a cavallo, e della simbolistica nel suo complesso. Non esistono però prove concrete, più precise al riguardo e nessuna traccia scritta nelle fonti antiche. Probabilmente al livello mentale dell'aristocrazia locale tracica, che esaltava i valori militari e le capacità di salvataggio del mondo verso le forze del male, potevano esistere latente alcuni elementi che iconograficamente li risuscitava il Cavaliere Tracio. L'assenza delle fonti scritte non può sostenere le interpretazioni legati delle continuità culturali o del ricupero di una mitologia locale, su di cui i greci non ci hanno lasciato quasi niente, eccetto il fatto che si credevano immortali.⁹⁰

La principale ipotesi che riguarda le caratteristiche di questo personaggio è stata formulata da G. Kazarov all'inizio del XX secolo, in cui affermava che ci troviamo di fronte ad una divinità sincretica che prende una serie di attribuzioni dagli dei greco-romani⁹¹, ipotesi che successivamente sarà ripresa dalla maggioranza degli studiosi che hanno analizzato i rilievi del cavaliere tracio. Tuttavia ancor'oggi l'identità del personaggio equestre e che ruolo abbia avuto nel panteon religioso, continua a presentare una provocazione tanto che le sue raffigurazioni sono state considerate convenzioni

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ “la classificazione kazaroviana è fondata su criteri prettamente iconografici e prescinde dalla destinazione del rilievo, a scopo votivo o ad uso funerario (...) la raccolta denunciava un criterio riduttivo” in M. Giacchero, *Heros, Dio Cavaliere dei Traci, e il suo culto tra i soldati dell'impero* in *Scritti sul mondo antico in memoria di Fulvio Grosso*, 1981 pp. 190-191.

⁸⁹ Vedi *supra*.

⁹⁰ Erodoto, *Storie*, IV, 93.

⁹¹ Cfr. G. Kazarow, *op. cit. passim*

artistiche di ridare a una divinità con un nome sconosciuto, sia il cavaliere è stato riguardato come un eroe, un personaggio secondario tra il mondo degli dei e quello degli umani. L'origine iconografica di questi monumenti risiede, sia nei rilievi funerari che raffigurano un defunto eroizzato⁹² sia nel fatto che il tipo iconografico del Cavaliere tracio si era formato in un ambiente molto più ristretto dell'idea del conducente divino.⁹³

L'ipotesi che l'origine del Cavaliere tracio risiede nei rilievi funerari che raffigurano un defunto eroizzato è stata ridiscussa da A. Barr che ha analizzato i rilievi scoperti a Troia offrendo una nuova prospettiva. L'ipotesi principale che emerge dal suo studio è che il tipo iconografico si forma in un ambiente molto più ristretto dall'idea del conducente divino⁹⁴. I primi rilievi identificati provengono da *Thasos* dal V secolo a.C. e le raffigurazioni dei territori tracio-frigi, vicino al lago Manyas, chiamate in modo convenzionale greco-persiane su di cui sono raffigurate un cavaliere cacciatore.⁹⁵

Un'altra ipotesi d'interpretazione lo ha effettuata la ricercatrice N. Dimitrova che analizzando il carattere di questo personaggio si dovrà effettuare però correlando le iscrizioni con l'iconografia ed in tal modo si identificano due gruppi principali di raffigurazioni: nella prima categoria rientrano i monumenti che presentano elementi iconografici simili, personaggio equestre con il cavallo a passo, o al rientro della caccia si avvicina ad un albero su di cui è attorcigliato un serpente, vicino ad esso essendo raffigurato anche un personaggio femminile; la seconda categoria presenta i monumenti che rappresentano nelle iscrizioni lo stesso nome della divinità nominata, ma dove si registrano elementi iconografici diversi. L'autrice concludeva con l'affermazione che la raffigurazione del cavaliere tracio sia una convenzione iconografica, l'iscrizione epigrafica essendo l'unico elemento che può offrire la soluzione verso l'identità del personaggio. Respinge in tal modo l'ipotesi che il personaggio equestre deve essere riguardato come un sincretismo religioso, considerando che questo tipo di raffigurazioni è una convenzione per riprodurre una divinità maschile non identificata a causa della mancanza delle fonti epigrafiche, di cui modello è stato offerto dall'arte greca che raffigura un defunto eroizzato, motivo che trova terreno fertile verso le popolazioni traciche a causa delle loro

⁹² E. Will, *op. cit.*, p. 78-79; Z. Gocheva, *Particularités de l'iconographie du Cavalier Thrace a Odessos et dans son territoire*, in *Pulpudeva*, VI, Supplementum, Sofia, 1998, p. 123; N. Dimitrova, *op. cit.*, p. 220.

⁹³ Cfr. A. Barr, *Horse and Rider Plaques at Ilion. A preliminary study of the hellenistic Hero cult in Asia Minor*, in *Studia Troica*, 6, 1996, pp. 133-157.

⁹⁴ M. Barr, *op. cit.*, p. 135.

⁹⁵ Ch. Picard, *Nouvelles observations sur diverses représentations du Héros Cavalier des Balkans*, in *Revue d'histoire des religions*, 150, 1, 1956, p. 5.

credenze verso l'immortalità ma anche dallo statuto che lo detiene il cavallo nella mentalità di queste popolazioni⁹⁶.

Analizzando a fondo, l'ipotesi di Dimitrova può essere considerata interessante, ma tuttavia non offre soluzioni complete al riguardo. Certamente è nota, e non si può negare, l'influenza del modello greco ma dovranno essere però riviste gli aspetti essenziali come la concezione dei greci verso lo statuto dell'eroe e che ruolo occupavano nelle società stessa, dove sono considerati vicino agli dei ma non visti come tale. In tal caso rimane il dubbio perché le raffigurazioni degli eroi, personaggi semi-divini, che ricordano le loro gesta, non assomigliano con le rappresentazioni delle divinità supremi del panteon, magari Zeus, raffigurato sempre sul trono non nella postura equestre. Probabilmente l'influenza macedone ha riportato mutazioni nella società greca che ricercava adesso modelli nuovi, ipostasi raffigurate dall'élite macedone o più tosto di Alessandro Magno che riprende una pratica orientale della divinità del monarca, che li permetteva in tal modo l'accezione anche solo al livello artistico, verso l'immortalità.

Le documentazioni epigrafiche testimoniano l'associazione del Cavaliere tracio con un *Heros* seguito da (a) il nome di un dio greco *Heros Theos* (*Theo Hero Apolloni*)⁹⁷ o una sostituzione di *Theos* con *Kyrios* (signore, padone);⁹⁸ (b) con nomi traci *Heros Manimazos*; (c) la stella funeraria di *Tomis* (cavaliere-femmina con *patera*-altare-albero-serpente-registro inferiore con due personaggi in barca, con le mani alzate-il nome del dedicante *Dioskorides*) fa riferimento alla associazione con i Dioscuri, identificati con i due personaggi secondari raffigurati.⁹⁹

Si deve specificare anche l'associazione tra *Heros* ed Apollo¹⁰⁰ a causa dell'epiteto di Apollo *Aularkeos* o *Aulousadenos* con le quale il dio Apollo compare nella parte orientale di Bulgaria, con Asclepio,¹⁰¹ presente su tutte le tipologie kazaroviene, Silvano¹⁰² e Dioniso.¹⁰³

La popolarità di questo modello iconografico nello spazio balcanico è ben nota, prova tangibile essendo il grande numero di monumenti scoperti. In questo territorio il personaggio equestre raffigura il modello iconografico più vicino alle proprie idee verso

⁹⁶ N. Dimitrova, *op. cit.*, p. 225-226

⁹⁷ *CCET* II, 1, 335

⁹⁸ *CCET* II, 2, 119

⁹⁹ *CCET* IV, 47

¹⁰⁰ Conferma l'aspetto luminoso e solare dell'*Heros* trace *Inscriptiones Graecae in Bulgaria* (*IGBulg.*) III, 902-988.

¹⁰¹ *IGBulg* 531-578.

¹⁰² Catalogo di Kazarov 305, 325, 333, 338, 354, 362.

¹⁰³ *CCET* IV, 33, 34, 56, 92.

una divinità, e non è una semplice convenzione artistica. Interessante da notare rimane il fatto che le divinità con cui è associato hanno un carattere ctonio, essendo nello stesso tempo una divinità salvatrice, creatore e benefica, caratteristiche principali di Asclepio, Efesto o Silvano.

L'unico elemento sequenziale che si ripete sui rilievi del Cavaliere tracio è la sua raffigurazione equestre vicino ad esso essendo presente molto spesso un albero su di cui è attorcigliato un serpente, ma anche un altare, un cane o un personaggio femminile. I simboli raffigurati sono portatori di significati e costituisce un modo per far conoscere le attribuzioni del cavaliere. Il primo simbolo essenziale, il serpente, riporta le connotazioni della fertilità, l'immortalità, prosperità ed saggezza, è interpretato con gli attributi del dio Asclepio che suggerisce a pieno il carattere ctonio del cavaliere.¹⁰⁴ Un altro aspetto che riguarda la sua simbologia lo lega al ruolo di mediatore tra la vita e la morte, con i cicli stagionali, essendo il guardiano del mondo sotterraneo.¹⁰⁵ L'albero su di cui è spesso raffigurato attorcigliato sui monumenti può essere considerato *axis mundi*, un simbolo del albero della vita, che suggerisce la rinascita della natura,¹⁰⁶ un simbolo che fa riferimento alla sfera naturale su di quale si esercita il potere divino, connotazioni che lo assimilano alla divinità di Silvano.

Un altro simbolo importante è il cane che è spesso raffigurato in movimento, nell'azione della caccia, dove l'animale è considerato d'aiuto per la divinità. L'altare verso il quale si avvicina il personaggio equestre fa riferimento ai sacrifici praticati dai seguaci del culto, accentuando in tal modo anche la sacralità del luogo in cui si svolge il culto eroico.¹⁰⁷

Un'analisi particolare richiede le raffigurazioni del personaggio femminile, spesso interpretato come adorante sul prototipo greco,¹⁰⁸ personaggio semi-divino, la coppia del cavaliere o identificata con la dea Cibele.¹⁰⁹ Lo studioso T. Stojanov identifica il personaggio femminile con la "Grande Dea Madre", divinità protettrice della fertilità, della salute e della fecondazione umana e animale.¹¹⁰ I. Nemeti considera che le dee associate all'eroe sono il risultato di un processo di *interpretatio Romana*, procedimento

¹⁰⁴ A. Fol, I. Marazov, *Thrace and the Thracians*, Sofia, 1977, p. 18-19.

¹⁰⁵ M. Oppermann, *Der Thrakische...*, p. 300; Kristen L. Hoestetler, *Serpent Iconography*, in *Etruscan Studies*, 10, 16, 2007, p. 203.

¹⁰⁶ I. Georgieva, *Der wildtragende thrakiische Reiterhott*, in *Eirene*, 4, 1965, p. 121.

¹⁰⁷ M. Oppermann, *loc. cit.*

¹⁰⁸ G. Kazarow, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁹ M. Opperman, *Der Thrakische...*, p. 296-297.

¹¹⁰ T. Stojanov, *Le Cavalier et la Déesse. Observations sur une série de reliefs thraces*, in *Ktéma*, 10, 1985, p. 276.

attraverso quale le dee tracie riprendono l'iconografia di Diana, Cibele o Epona, trattandosi di divinità locali che ricevono una iconografia romana.¹¹¹

Vicino al personaggio femminile appaiono anche altri personaggi raffigurati alle spalle del cavaliere, considerato spesso adoratori¹¹² che offrono doni alla divinità, così come è raffigurato sui rilievi dove su un altare appaiono doni, o quando l'eroe è raffigurato con una *phiale* o *paterna* nelle mani.

Interessante è l'analisi di D. Boteva che considerava che gli elementi presenti non devono essere discussi e analizzati come un insieme di simboli, perché esiste una precisa regola di distinzione tra la loro associazione¹¹³. La studiosa identifica l'esclusione reciproca del serpente e delle divinità femminili, questi due simboli essendo raffigurati molto raramente insieme.¹¹⁴ Un altro elemento che identifica Boteva è l'altare, che assume un valore semantico in quanto non rappresenterebbe un semplice elemento compositivo. Spesso l'altare è raffigurato insieme al serpente, ma manca sui monumenti in cui è presente il personaggio femminile. In tal modo si può considerare valida la possibilità che la presenza dell'altare abbia il ruolo di ampliare il carattere divino del serpente e non del cavaliere. In tal senso il serpente sarebbe la raffigurazione zoomorfa di una divinità suprema e il cavaliere, di conseguenza, assume una posizione subordinata.¹¹⁵ L'ipotesi è argomentata anche dall'epigrafia dove sono identificate nomi di divinità greche e dove l'eroe è caratterizzato da epiteti come *κύριος* (padrone) o *ἥρωος* (eroe), invece l'epiteto *θεός* (dio) apparve solo nei casi in cui il nome del dedicante del monumento dimostra un certo grado di ellenizzazione o romanizzazione, e nel mondo tracio, il personaggio raffigurato non è mai considerato una divinità ma un mediatore tra i due mondi¹¹⁶.

Al cospetto di questa analisi si identificano una serie di rilievi che raffigurano l'eroe con gli attributi nelle ipostasi di eroe guerriero, laddove è raffigurato con la lancia nella mano, ma senza preda, in cui tiene una *phiale* raffigurato come un cavaliere, o quando fa il gesto di *benedictio latina*, chiamata anche l'ipostasi del eroe con la lira, iconografia che lo avvicina agli attributi di Apollo.

Si nota che esistono varie teorie che analizzano le funzioni e il carattere di questo personaggio dove le sue raffigurazioni dovranno essere interpretate sia come una divinità

¹¹¹ I. Nemeti, S. Nemeti, *Imagini divine in arta daciei preromane. Problema prototipului zeițelor „danubiene”*, in *Analele Banatului*, S.N., VII-VIII, 1999-2000, p. 313.

¹¹² M. Opperman, *Der Thrakische...*, p. 301.

¹¹³ D. Boteva, *À propos des "secrets" du Cavalier thrace*, in *DHA*, 26, 1, 2000, p. 113.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 114.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 115.

sincretica con gli dei mondo romano, spesso associato ad Apollo o Asclepio¹¹⁷, sia con un personaggio eroe mediatore dei due mondi¹¹⁸, spingendosi fino alle considerazioni di una convenzione artistica di un personaggio divine, con nomi e funzioni sconosciute nei casi in cui mancano i fonti epigrafici¹¹⁹. Nell'epoca romana lo *status* di eroe è gradualmente associato a quello di dio, e non si fa una distinzione netta come nella religione greca tra semidei e dei. L'esistenza e il carattere dei santuari scoperti sul territorio delle province meridionale del Danubio, e l'associazione con le divinità del panteon greco-romano dimostrano l'ipotesi che ci troviamo di fronte ad una divinità¹²⁰. Analizzando l'iconografia presente sui rilievi del cavaliere tracio, insieme agli epiteti che ne definiscono la raffigurazione e l'origine degli offerenti, non si può però fare una distinzione chiara della natura del personaggio equestre.

I primi monumenti del Cavaliere Tracio nella regione del Ponto Eusino sono state scoperti ad Istria¹²¹ e Odessos¹²², ambedue colonie greche, ma che all'origine come è il caso di Odessos¹²³ sia stato un antico insediamento tracio¹²⁴ e dove la tradizione greca trova un terreno favorevole per tale raffigurazioni. Si esemplifica così il modo in cui è stata percepita l'arte greca da una popolazione non greca e il processo in cui un'intera tematica è stata investita con un nuovo significato, un connubio tra le credenze e i concetto religiosi locali¹²⁵. Certamente la popolazione tracia ha filtrato certi schemi ed elementi iconografici greci che le ha convertite all'iconografia e la mentalità locale. La presenza di numerosi rilievi del cavaliere provenienti dalla zona greca del Ponto Eusino¹²⁶ è stata spiegata da R. Vulpe e messa in stretto legame con gli eventi politici tra i traci e le città greche, incluse successivamente nel regno degli Odrisi a partire con il IV secolo a.C. sottolineando il fatto che l'evoluzione dalla *Scythia Minor* varia dalle zone traciche a causa del carattere etnico diverso degli adoranti¹²⁷. Al livello stilistico E. Will affermava che da un punto di vista compositivo il Cavaliere trace è solo una variante equestre dell'eroe cavaliere d'influenza

¹¹⁷ per una bibliografia completa vedesi LIMC VI, 1s.v. *Heros equitans*.

¹¹⁸ Cfr. D. Boteva, *op. cit. passim*.

¹¹⁹ Cfr. N. Dimitrova, *op. cit. passim*.

¹²⁰ P. Délev, *Observations sur le Cavalier Thrace*, in *Pulpudeva*, 6, Suppl., Plovdiv, 10-12 octobre 1986, Sofia, 1998, p. 131.

¹²¹ Em. Condurachi, *A propos de la genèse de l'iconographie du Cavalier Thrace*, in L. Kahil, C. Augé (ed.), *Mythologie Greco-Romaine, Mythologie Périphérique. Etudes d'iconographie*, Paris, 1981, p. 63; M. Coja, "Terres cuites d'époques hellénistique représentant le cavalier thrace trouvées à Histria", in *Dacia*, NS, XVIII, 1974, 283-8, 283-4; *CCET*, IV, 5.

¹²² L. Vagalinski, *On the upper chronological limit of the votive reliefs of the Thracian Horseman*, in *Archaeologia Bulgarica*, 1, 2, 1997, p. 47; *CCET*, I, no. 80 e 81.

¹²³ alcuni rilievi con iscrizioni di Odessos riportano la nomina di *HEROS KARABASMOS*, *CCET*, I, no. 22

¹²⁴ Z. Gocheva, *Particularités de l'iconographie...*, p. 122.

¹²⁵ N. Dimitrova, *op. cit.*, p. 227.

¹²⁶ Vedesi catalogo *CCET* IV.

¹²⁷ R. Vulpe, "Ex-voto au cavalier thrace provenant de Callatis", in *Dacia*, NS VIII, 1964, p. 339

greca, variante che è stata sovrapposta col immagine del dio-eroe trace con attribuzioni simili, più tosto ctonice, realizzata nel medio culturale delle colonie greche come Istria e *Odessos*.¹²⁸ L'analisi iconografica del cavaliere trace e dell'eroe-cavaliere hanno condotto a Will ad osservare un dettaglio interessante e cioè la posizione delle zampe del cavallo, specificando che in Oriente (Siria - Ras Shramra; Egitto-Regno Nuovo) come nel mondo miceneo si distingue la posizione detta "galoppo alato" (*Flying gallop*) che enfatizza l'idea del movimento del cavallo, e che invece nella Grecia arcaica si osserva una posizione più ristretta e naturale con i zoccoli del animale curvati. Oppermann sostiene, per quanto riguardano i rilievi provenienti dalla parte occidentale della Bulgaria, che gli artigiani locali introducono il modello in miniatura nella tema compositiva del Cavaliere tracio, magari anche verso la direzione iconografica dei rilievi di tipo C catalogati da Kazarow.¹²⁹ Nell'intervallo di datazione del gruppo Batkun - Glava Panega si producono modifiche stilistiche nella raffigurazione dei piedi, dove al inizio i piedi del animale sono abbastanza lontane dal corpo e verso la meta del III secolo le zampe si "raggruppano" diventando quasi parallele ed gli zoccoli anteriori appaiono raffigurati sulla pietra dell'altare di fronte al cavaliere.¹³⁰ Il paragone tra i rilievi provenienti dalla Romania con quelli della zona bulgara delle città greche spinge lo studioso a sintetizzare che i monumenti sono precedenti al gruppo Batkun-Glava Panega.¹³¹

Per quanto riguarda i monumenti presenti nel territorio della Mesia Inferiore e Dacia, provincie situate nell'attuale Romania, un tracciato iconografico lo ha effettuato lo studioso N. Hamparțumian nel 1979. Facendo un riassunto si può notare che l'autore cataloga dalla Mesia Inferiore un totale di 147 monumenti¹³² tra cui 129 sono stati individuati i luoghi di scoperta con certezza: dalle città greco-romane provengono 83 rilievi¹³³, dai municipi romani 7¹³⁴ ed il resto di 39 monumenti provengono da *vici*, centri rurali ed insediamenti. Al confronto con Mesia Inferiore, la provincia Dacia riportava al epoca un totale di 38 rilievi di cui 33 hanno la provenienza certificata : *Apulum* (distretto di Alba-Iulia) 4; *Drobeta* (Drobeta Turnu-Severin) 4; *Romula* (Reșca, distretto di Olt) 3; *Sarmizegetusa* (distretto di Hunedoara) 6; *Potaissa* (Turda, distretto di Cluj-Napoca) 3; *Ampelum* (Zlatna, distretto di Alba-Iulia) 1; il resto di 12 monumenti sono stati scoperti

¹²⁸ E. Will, *Le relief cultuel gréco-romain*, Paris, 1955, pp. 66-89.

¹²⁹ M. Oppermann, "Zum Kult der thrakischen Reiter in Bulgarien", *Thracia*, III, Sofia, 1974, p. 356.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 355-8.

¹³¹ *Idem*, "Zu einigen Weihenkmälern mit der Darstellung der thrakischen Reitergottes aus der SR Rumänien und der VR Bulgarien", *Klio*, LV, 1973, p. 197 e ss.

¹³² *CCET* IV, 1-136, 196-205.

¹³³ *Tomis* 37, *Istria* 31, *Callatis* 15.

¹³⁴ *Tropaeum Traiani* 6, *Durostorum* 1.

nelle città romane. Lo studioso oltre alla catalogazione dei rilievi svolge un'accurata indagine onomastica sui fedeli di *heros* “per accertare soprattutto l'assimilazione degli influssi culturali e civili nella popolazione dell'area considerata, rilevando che un numero grande di dedicanti di *heros* erano di origine greca o romana.”¹³⁵

Attualmente si conoscono 42 raffigurazioni provenienti dalla Dacia antica a cui si sommano altri 16 rilievi del cavaliere tracio per un totale di 58 monumenti.¹³⁶

Si dimostra attraverso la distribuzione geografica dei rilievi che in Tracia e Mesia i documenti che testimoniano la presenza di *heros* superano persino le divinità ufficiali dell'impero.

Su questi rilievi il cavaliere è raffigurato di profilo, con la faccia rivolta verso lo spettatore, i monumenti essendo considerati simili con le scoperte a sud di Danubio, identificate da M. Oppermann con il gruppo Batkun-Daskalovo-Glava-Panega¹³⁷, datato alla fine del II secolo e la prima decade del III secolo d.C.

I monumenti scoperti sul territorio dacico si classificano nella tipologia kazaroviana B e C, che raffigura il personaggio equestre con il cavaliere andando o tornando dalla caccia. Dal tipo A che raffigura il cavaliere con il cavallo a passo o al galoppo si conosce un solo monumento scoperto a Sucidava¹³⁸, dove non è presente né il personaggio femminile né il serpente.

La distribuzione dei monumenti tra le due provincie della Dacia, dimostrano una diffusione relativamente equa dove la divinità gode della stessa popolarità al discapito delle diverse divinità indigene delle popolazioni vissute sotto il dominio romano, vista da alcuni ricercatori come una “resistenza” o un rifiuto davanti al processo di romanizzazione da parte della popolazione tracia¹³⁹, e una assimilazione di *Heros* con divinità del panteon romano come Apollo, Asclepio, Dioniso, Silvano, Ares¹⁴⁰ sembra che ci troviamo di fronte ad una prova di *interpretatio Thracica* e di sincretismo, sulla matrice di un culto indigeno.¹⁴¹

Si nota che la maggior parte dei pezzi scoperti in Dacia provengono da centri urbani e certe scoperte come a Sarmizegetusa sono state messe in stretto legame con la presenza

¹³⁵M.Giacchero, *op.cit.*, p.203.

¹³⁶ *Dacia Superior* 22 monumenti: 4 *Apulum*, 2 Bolduț, 1 Gilău, 4 Sălașu de Sus, 1 Săpata de Jos, 6 *Sarmizegetusa*, 3 Turda, 1 Vețel; *Dacia Inferior* 20 monumenti 5 *Sucidava*, 2 *Drobeta*, 1 Gostăvatu, 6 rilievi sconosciuti come provenienza certificata ma dalla *Dacia Inferior*, 1 Orlea, 1 Ostrovul Potel, 1 Pojejna, 2 Romula, 1 Slăveni,.

¹³⁷ Cfr. M. Oppermann, *Der Thrakische...*, p. 34.

¹³⁸ *CCET* IV, no. 145, p.93, pl XCII.

¹³⁹ M.Giacchero, *op.cit.*, (NdA) nr.109, p. 222.

¹⁴⁰ *IGBulg* III, 1.

¹⁴¹ *Ibidem* p. 222.

tracia in zona,¹⁴² ipotesi plausibile se pensiamo alle truppe ausiliare militare insediate nella zona che avevano nella loro composizione popolazioni tracie, o che hanno partecipato alle guerre daciche.¹⁴³ Un interessante studio lo effettua M Giacchero, che basandosi sulle iscrizioni epigrafiche, analizza l’impatto del culto eroico tra gli soldati nell’età imperiale e conclude affermando che *“l’uomo trace, anche quando serviva fedelmente sotto le insegne militari romane continua a rivolgersi all’ Heros per esprimere la sua perseverante fedeltà alla terra e alla religione dei padri”*.¹⁴⁴

La presenza dei monumenti specie nei centri urbani sostiene l’ipotesi che i monumenti del Cavaliere tracio rappresentano degli “innesti” dalla zona meridionale del Danubio da parte delle popolazioni tracie.¹⁴⁵ Attualmente non si conosce nessun santuario dedicato alla divinità del Cavaliere tracio presente sul territorio della Dacia.

Il cavaliere tracio, *“santo cavaliere protettore delle case e dei campi, dio benevolo e risanatore delle umane miserie, nume tutelare di luoghi alpestri e di agglomerati urbani, divinità della terra feconda e dell’incessante cammino solare, eroe invitto capace di dilettere al mortale defunto le prerogative eroiche della sua essenza sovranaturale”*¹⁴⁶, rappresenta un simbolo religioso diffuso nella parte orientale della Penisola Balcanica ma anche nelle zone dove erano presenti popolazioni traciche. M. Oppermann argomenta che l’origine di questo motivo iconografico rappresenta un connubio tra l’arte ellenistica e l’atteggiamento dei greci verso gli eroi ed il loro culto, e le tradizioni locali tracie.¹⁴⁷

Il cavaliere tracio è un dio indigeno, un “cacciatore e non un guerriero”¹⁴⁸, ed il suo culto fa riferimento solo alle raffigurazioni iconografiche presenti sui rilievi votivi o funerari, poiché non abbiamo informazioni nelle fonti letterarie antiche. Dalla sua iconografia – equestre, girato verso destra, giovane con o senza barba, insieme a un personaggio femminile o altri personaggi maschili secondari, vicino ad un albero o serpente, si percepisce il perfezionarsi del suo culto e la crescente influenza greca. Il cavaliere è venerato come dio della salute come Asclepio ma ricopre anche le connotazioni di una divinità ctonia, della terra feconda e del regno infero come Dioniso.

¹⁴² A. A. Rusu, V. Eskenasy, *Cavaleri traci descoperiți la Sălașu de Sus, județul Hunedoara*, SCIVA, 29, 4, 1978, p. 578.

¹⁴³ La *cohors II Flavia Bessorum* (CIL XVI,50) stazionava in Mesia Inferiore e ha partecipato alle guerre daciche; la sua presenza nel territorio è attestata dai bolli laterizi ad *Buridava* e *Cincsor* in I. I. Russu, *Tracii in Dacia romană*, in *Acta Musei Napocensis*, IV, 1967, p. 86-87.

¹⁴⁴ M. Giacchero, *op. cit.* p. 223.

¹⁴⁵ I. I. Russu, *Tracii...*, p. 101-102; Constantin C. Petolescu, *Despre cultul Eroului trac în Dacia*, in SCIVA 31, 1980, p. 640; *Idem*, *Un Cavaler al Eroului trac de la Drobeta*, Drobeta, I, 1974, p. 25.

¹⁴⁶ M. Giacchero, *op. cit.* p. 221.

¹⁴⁷ M. Oppermann, *op. cit.*, p. 314.

¹⁴⁸ M. Mackintosh, *The Divine Rider in the Art of the Westren Roman Empire*, BAR IS 607, Oxford, 1995, p. 68.

Di fronte al vasto numero di monumenti rivenuti dalle zone indicate si nota, almeno per il periodo romano, che il cavaliere trace sia rimasto come unica divinità locale, fatto che si spiega col senso delle raffigurazioni di personaggi equestri. Tali immagini, investite di uno *status* divino da secoli, non erano una novità e la sua popolarità nell'arte funeraria o votiva può suggerire una particolarità locale d'interpretazione delle credenze verso il mondo nell'aldilà, che durò nei secoli.¹⁴⁹

Nella zona balcanica emerge insieme al Cavaliere Tracio un gruppo di divinità indigene locali di personaggi equestri che nella letteratura di specialità riportano il nome di Cavalieri Danubiani. La loro iconografia, suscita ancor'oggi una serie di controversie che riguarda la loro origine e le funzioni dei personaggi raffigurati. Il culto è considerato un vero esempio di sincretismo religioso¹⁵⁰, e la sua denominazione rappresenta un termine moderno che definisce da una parte le raffigurazioni del culto, dove il motivo centrale lo costituisce la presenza di uno o due personaggi equestri che fiancheggiano una figura femminile, da una altra parte l'areale di diffusione delle placchette dei Cavalieri Danubiani.

Nel momento della conquista della Dacia, all'inizio del secondo secolo d.C., l'arte provinciale era già formata. Per valutare oggettivamente le raffigurazioni delle placchette del Cavaliere Danubiano si devono prendere in considerazione le condizioni ed il modo in cui sono state create, ma anche i modelli già esistenti nello spazio geografico in cui essi si formeranno e si diffonderanno, lo spazio della Dacia preromana e della Mesia Inferiore e Superiore. Se per la Dacia preromana, come si è specificato nella prima parte del paragrafo, esistono una serie di raffigurazioni del cavaliere tracio-getico sfoggiate su oggetti di oro ed argento, appannaggio della aristocrazia locale tracia, per il territorio della Mesia Superiore o Inferiore abbiamo un modello iconografico già conosciuto, quello del Cavaliere Tracio.

Il tema centrale delle placchette danubiane riporta in primo piano l'iconografia di un cavaliere, motivo artistico non certamente senza radici culturali nel territorio dove nasce e si diffonde questo tipo di raffigurazioni, noto indubbiamente prima nella conquista della Dacia. In uno spazio geografico dove non mancavano i propri modelli iconografici nella raffigurazione degli Dei, i coloni portati dai romani riportano le proprie credenze. Questo culto ha avuto un tale impatto anche a causa che il tema centrale del cavaliere era comune a queste popolazioni locali. S. Nemeti argomentava che "la popolarità del motivo del

¹⁴⁹ S. Nemeti, *Cavalcada funerară*, in M. Bărbulescu (ed.), *Funeraria Dacoromana. Arheologia funerară a Daciei romane*, Cluj, 2003, p. 204, NdA no 1.

¹⁵⁰ C. C. Petolescu, *Dacia și Imperiul Roman*, București, 2000, p. 273.

cavaliere sia nell'arte votiva che funeraria nella zona del Danubio, suggerisce Solo l'ipotesi che potrebbe illustrare le concezioni particolari, locali, nell'aldilà”¹⁵¹.

Il culto dei Cavalieri Danubiani nasce all'epoca del sincretismo religioso presente nelle provincie balcaniche nella prima metà del primo secolo d.C. Originariamente aniconico, il culto danubiano è un culto di misteri di carattere escatologico influenzato da elementi iconografici ripresi dall'arte mitraica, una testimonianza di arte provinciale locale che “fu capace d'imporsi con vigore di fronte a divinità politiche e ufficiali in declino, che appare come l'umile riflesso periferico dell'iconografia trionfale dell'Impero”¹⁵².

Il culto acquisisce la sua forma plastica nel momento in cui i coloni romani si stabilirono nella provincia Dacia, la sua diffusione è correlata con la presenza militare, ferventi adoratori del culto danubiano: “ l'intensa diffusione attesta il carattere indigeno e locale di un culto estraneo alla religione ufficiale romana, che riuscì ad affermarsi prepotentemente in un contesto provinciale limitato e rimase autonomo”¹⁵³. Il culto si manifesta artisticamente attraverso delle placchette di dimensioni ridotte in svariate forme e materiali di fabbricazione, dove la loro utilizzazione come ex-voto è incontestabile. Il culto è incentrato sulla raffigurazione di una triade divine formata da una Dea e due Cavalieri affrontati. L'evoluzione artistica riporta per i primi rilievi una forma iconografica più semplice eseguita in modo rudimentale, dove è raffigurato nella scena centrale una Dea, un Solo Cavaliere e un personaggio situato sotto gli zoccoli del cavallo, che simboleggia il male. Il prototipo plastico dei primi rilievi del culto danubiano risiede nelle raffigurazioni iconografiche del Cavaliere Tracio, il raddoppiamento dei Cavalieri avviene successivamente a distanza di quasi mezzo secolo a causa degli influssi religiosi del culto dei Dioscuri.

Ciò che differenzia al livello iconografico il culto del Cavaliere Tracio ed il Cavaliere unico danubiano lo rappresenta la presenza del personaggio caduto sotto gli zoccoli del cavallo, motivo artistico presente sui rilievi del culto danubiano. Il culto del Cavaliere Tracio non presenta una iconografia complessa e non può essere considerato un culto dei misteri. Il Cavaliere Tracio è un cacciatore, divinità di carattere cinegetico ed agreste, un eroe raffigurato insieme alla sua caccia, invece il Cavaliere unico danubiano rappresenta un guerriero che lotta contro il male per ridare l'equilibrio primordiale al

¹⁵¹ S. Nemeti -*Cavalcada funerară* in M. Bărbulescu, (ed.) *Funeraria Dacoromana. Arheologia funerară a Daciei Romane*, Cluj-Napoca, 2003, p. 294, NdA 1.

¹⁵² M. Giacchero, *Santuari indigeni nell'impero romano: i cavalieri danubiani e il cavaliere trace*, in *Santuari e politica nel mondo antico* a cura di M. Sordi, IX, Milano, 1983, p. 182, in seguito M. Giacchero, *Santuari indigeni...*

¹⁵³ *Ibidem*, p. 172.

mondo terrestre, la raffigurazione del nemico schiacciato rafforza questa ipotesi. Il culto danubiano introduce al livello iconografico le divinità celeste. Al livello geografico la diffusione del culto del Cavaliere Tracio si registra nel Basso Danubio e sulla costa settentrionale egea mentre il culto dei Cavalieri Danubiani si incrementa nelle provincie romane Dacia, Mesia e Pannonia. Le due raffigurazioni culturali si incontrano solo nella provincia *Moesia Inferior*¹⁵⁴ e cronologicamente si può notare che l'apogeo del culto tracio corrisponde in grandi linee con l'apparizione dei primi rilievi del culto danubiano¹⁵⁵.

Il programma iconografico del culto danubiano è ampio ed articolato, suddiviso in fasce orizzontali, elemento specifico anche all'arte mitraica. I primi rilievi hanno di solito una o due scene di raffigurazione, successivamente i monumenti disponevano di un campo figurativo più ampio diviso in tre fino a cinque zone iconografiche. Più numerose per la provincia Dacia sono le raffigurazioni di tre registri artistici, disposizione che artistica rispetta, dopo Tudor¹⁵⁶, la raffigurazione dei tre mondi: la fascia superiore è riservata alle divinità celeste: *Sol*, *Luna* e le stelle; nella fascia centrale destinata al mondo terrestre, per la prima categoria di rilievi sono raffigurati un Cavaliere e la Dea insieme ai accoliti e il nemico situato sotto gli zoccoli del cavallo, invece per la seconda tipologia di rilievi sono rappresentati i due Cavalieri affrontati e la Dea, insieme ad una complessità di simboli ed attributi; nella fascia inferiore, che rappresenta il mondo sotterraneo, sono raffigurati gli elementi ctonici, le scene dei misteri e gli oggetti del culto, di carattere escatologico.

Eccetto qualche iscrizione nell'alfabeto greco o latino¹⁵⁷, il carattere dei rilievi si presenta anepigrafe, le iscrizioni ritrovate non possono però essere considerate un valido aiuto nella identificazione dei personaggi o delle divinità. Le testimonianze relative al culto danubiano hanno dunque un carattere esclusivo monumentale. Certamente la mancanza delle iscrizioni non può essere catalogata a caso ed i rilievi possono essere considerati facendo parte da una categoria di raffigurazioni dove il nome delle divinità era proibito scriverle o pronunciarle, fenomeno intitolato *nomina arcana*. Il culto poteva aver subito influenze delle dogmi esoteriche, molto restrittive¹⁵⁸. In questo caso l'identificazione dei tre personaggi, i loro simboli ed attributi sono di carattere ipotetico, la loro analisi iconografica porta a delle interpretazioni, a volte delle supposizioni confuse ed errate. Le

¹⁵⁴ M. Mackintosh, *The Divine Rider in the Art of the Western Roman Empire*, Oxford, 1995, p.59.

¹⁵⁵ *Ibidem*, E. Will, *op.cit.* p. 89, M. Hadji-Vasina, *Cultul Cavalerilor Danubiani. Origini și denumire.*, in *Apulum*, 43, 2006, p. 256, (in seguito M. Hadji-Vasina, *Cultul Cavalerilor Danubiani.*).

¹⁵⁶ D.Tudor, *I Cavalieri danubiani*, ED, VII, 1937, p. 205., successivamente D.Tudor, *I cavalieri...*

¹⁵⁷ M.Giacchero, *Santuari indigeni...* p. 171.

¹⁵⁸ M.Hadji-Vasina, *Câteva considerații cu privire la cultul Cavalerilor Danubiani. Clasificări.*, in *Analele Banatului* XV, 2007, p. 131.

ipotesi d'interpretazione iconografiche sono state rese possibili attraverso il fenomeno sincretico religioso sviluppato al livello dell'arte locale avvalendosi degli influssi artistici di culti religiosi autoctoni, orientali e greco romani, come il Cavaliere Tracio, Nemesi, *Mithra*, Cibele ed il culto dei Dioscuri, con le quali il culto danubiano entra in contatto. Attraverso il procedimento di *interpretatio Romana* fu possibile assimilare ed d'interpretare le maggiori divinità locali con gli dei romani.

La cronologia dei rilievi costituisce tuttora un punto di analisi arduo, al livello scientifico è certo però che le raffigurazioni con un Solo Cavaliere e la Dea sono considerate le prime rappresentazioni iconografiche del culto danubiano. Tudor¹⁵⁹ considerava che il culto si era formato dopo la conquista romana della Dacia, intorno a 150 d.C., successivamente, a partire dal secondo secolo d.C., registrandosi al livello iconografico il raddoppiamento dei Cavalieri, per poi sviluppandosi artisticamente in rilievi più evoluti verso il terzo secolo d.C.

Gli adoratori del culto si ritrovano sia nel ambito militare che civile. L'assenza delle epigrafi del culto danubiano non permette però con esattezza di identificare il carattere degli adoratori, se fossero di origine greca o latina. Tracciando una distribuzione geografica dei rilievi e correlando le testimonianze archeologiche che permettono nell'insieme di osservare un'evoluzione ciclica degli elementi iconografici si può notare che il culto è apparso fra i civili dei grandi centri urbani, ma la complessità culturale ed iconografica si definisce nel mondo militare. La destinazione dei rilievi danubiani come *ex-voto* è rafforzata anche dalle scoperte archeologiche nell'ambito domestico, le lastre sono reperite anche nei *sacella*, testimonianza anche di una devozione domestica tra gli abitanti delle città situate nel Basso Danubio¹⁶⁰. Lo studioso francese F. Cumont sosteneva in un articolo¹⁶¹ che il ruolo delle piastrine che raffigurano i Cavalieri Danubiani hanno un carattere apotropaico e talismanico. Ipotesi plausibile solo nel caso dei medaglioni o gemme che a volte sono previsti con ganci, ma poco probabile nel caso delle placchette con dimensioni più grandi e pesanti che poteva essere depositate nei santuari¹⁶².

L'inizio del culto è legato alla zona di sud-est della Dacia e le sponde del Danubio per poi propagandosi verso le altre provincie romane attraverso i Soldati presenti sulle

¹⁵⁹ D.Tudor, *I cavalieri...*p.207.

¹⁶⁰ D. Tudor, *Corpus Monumentorum Religionis Equitum Danuviorum. The Monuments*, I, Leiden, 1969; II, *The Analysis and Interpretation of the Monuments*, II, Leiden, 1976., in seguito *CMRED I* e *CMRED II*, *CMRED I*, nr.155, 156, 201, 202, 204, 220, M. Mackintosh, *op.cit.*, p. 64.

¹⁶¹ F. Cumont, *Les cavaliers danubiens*, in *Revue archeologique*, XII, 1938, pp.67-70.

¹⁶² *CMRED II*, p.172-178, A. Ştefan s.v. *Cavalerii Danubiani*, in *EAIVR*, I, pp. 266-267, C. Iconumo, C.Chiriac, *Contributi all'iconografia dei Cavalieri danubiani nella Dobrugia*, Pontica, 40, 2007, p. 274.

sponde danubiane. Per i soldati il culto danubiano doveva riportare una simbolica protezione e un valido conforto nelle incertezze della quotidiana esistenza¹⁶³. Le testimonianze archeologiche attestano le scoperte dei rilievi negli insediamenti fortemente militarizzati della Dacia antica come *Apulum*, *Potaissa*, *Drobeta*, *Tibiscum* e *Sarmizegetusa*. La ricercatrice Hadiji-Vasınca in base alle ultime scoperte archeologiche sull'argomento riporta la culla di formazione del culto nella provincia Moesia Inferior da dove successivamente si espande nella zona settentrionale della Dacia, provincia che giocherà un ruolo determinante nello sviluppo artistico del culto danubiano¹⁶⁴. Attualmente si conoscono 277 rilievi danubiani scoperti più del 80% sono rinvenuti dalle provincie Dacia, Moesia e Pannonia.

La storia degli studi dedicata al culto dei Cavalieri Danubiani comincia alla fine del XIX secolo con l'opera di Teohari Antonescu "*Cultul Cabirilor în Dacia*" del 1889. L'opera analizza 24 rilievi dei Cavalieri Danubiani, dove l'autore gli identifica come Cabiro-Dioscuri, ammettendo però una certa influenza mitraica al livello del culto. Cronologicamente la genesi del culto la situa prima della seconda guerra tracia, quando in Dacia si diffonde la credenza dei Cabiro-Samotraci, e nel momento in cui la Dacia diventò provincia romana il culto acquistò la sua forma artistica¹⁶⁵. Colloca la formazione iconografica, basandosi sulle analogie con i monumenti mitraici, all'inizio del II secolo d.C, argomentando che la conquista romana non ha determinato la sparizione di questa credenza religiosa, ma ha condotto alla sua fusione con le credenze portate dall'Impero Romano¹⁶⁶. Considera che il costume dei Cavalieri Danubiani è uno di origine dacica, cercandosi di mantenere al livello artistico una certa autoctonia del popolo locale dacico.

Le ipotesi d'interpretazione dell'autore sembrano oggi completamente sbagliate, all'autore gli si deve riconoscere però il merito dell'apertura al livello scientifico della vasta complessità di analizzare ed interpretare il culto dei Cavalieri Danubiani.

Sostenitore della tesi di Antonescu, N. Nowotny nel 1896¹⁶⁷ pubblica un articolo in cui identifica i due Cavalieri sia come Dioscuri che Cabiri, la divinità femminile assimilandola alla dea Demetria, argomentando che il pesce, il simbolo utilizzato della Dea danubiana, è spesso utilizzato dalla divinità di origine greca. Al livello artistico l'autore ammette l'influenza mitraica, dimostrata dalla usanza di alcuni elementi e simboli come la

¹⁶³ M.Giacchero, *Santuari indigeni...* p.182.

¹⁶⁴ M. Hadiji-Vasınca, *Cultul Cavalierilor Danubiani...*, p. 265.

¹⁶⁵ T. Antonescu, *Cultul Cabirilor în Dacia*, București, 1889, p.74.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p.72.

¹⁶⁷ N. Nowotny, *Ein römisches Mysterienrelief in bosnische – hercegovinischen Landesmuseum*, in *Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina* 4, 1896, pp. 296-310.

presenza di Sol e Luna, e dal gruppo iconografico del *kantharos* fiancheggiato dal serpente e leone. Anche se identifica correttamente l'esistenza di un numero di gradi di iniziazione del culto, l'autore certifica due fasi rappresentate al livello iconografico dall'immagine della divinità femminile che riporta la mano alla bocca e dalla presenza del Soldato che accompagna i due Cavalieri, identificato come Marte¹⁶⁸. La sua ipotesi è considerata insensata e poco plausibile.

Simili tematiche sono affrontate dall'autore J. Hampel che ha il merito di contribuire al *corpus* realizzato da Antonescu con altri 60 rilievi, che però non effettua una distinzione chiara al livello iconografico tra i monumenti dei Cavalieri Danubiani e quelli del Cavaliere Tracio¹⁶⁹.

Altri ricercatori come V. Pârvan e F. Saxl prestano grande attenzione al culto danubiano senza però offrire soluzioni verso l'origine e il significato dei rilievi. Lo studioso romeno considera l'origine di questo culto di natura indo-europea, le divinità raffigurate identificandoli con dei celesti "Acvini-Dioscuri, i due luciferi che attraversano, cavalcando, l'orizzonte, per dominare le bufere e salvare gli uomini dai pericoli (...). Nel sincretismo posteriore essi sono Dei celesti (...) e il Dio supremo è il Dio del fiume e della doppia scure, Zalmoxe"¹⁷⁰. La denominazione del culto in Cavalieri Danubiani è dovuta allo studioso romeno, usata per illustrare in modo edificante la zona di distribuzione dei rilievi cioè la zona del Basso Danubio¹⁷¹. Il ricercatore F. Saxl evidenzia il legame tra il culto mitraico ed il culto del Cavaliere Tracio con il culto danubiano¹⁷².

Fr. Chapouthier, nell'opera pubblicata nell'anno 1935 "Les Dioscures au service d'une Déesse", non ammette l'ipotesi d'identificazione dei due Cavalieri con i Cabiri-Dioscuri, anche se riconosce che al livello iconografico si certificano delle influenze artistiche tra i due culti¹⁷³. Una distinzione particolare sottolineata da Chapouthier al livello scultoreo delle due religioni è la presenza sui rilievi danubiani del personaggio caduto a terra sotto gli zoccoli dei cavalli, scena che manca sia sui monumenti dei Cabiri-Dioscuri sia su quelli mitraici. Anche se l'autore nega una certa identificazione del culto danubiano con quello dei Cabiri-Dioscuri, che lo considera oltremodo più antico datandolo del II secolo a. C.¹⁷⁴, lui è convinto di una ponderabilità molto più grande esercitata verso le

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 296.

¹⁶⁹ J. Hampel, *Lovas istenségek Dunavidéki antik emlékeken*, in *ArchÉrt* 35, 1912, pp.330 – 352.

¹⁷⁰ V. Pârvan, *Getica*, 1926, p. 521.

¹⁷¹ V. Pârvan, *Getica. O protositorie a Daciei*, București, 1980, p.295.

¹⁷² F. Saxl, *Mithras: Typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin, 1931, pp. 20-21.

¹⁷³ F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une Deesse*, Paris, 1935, pp. 289-290.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 288.

divinità danubiane da parte dei Dioscori piuttosto che Mitra¹⁷⁵. Tuttavia nell'ottica dello studioso francese l'elemento centrale figurativo del culto è rappresentato dalla triade divine. Per quanto riguarda il luogo di formazione del culto, l'autore la colloca nella provincia Dacia, senza però stabilire le coordinate cronologiche¹⁷⁶.

Un critico resoconto delle opere pubblicate fino ad allora lo effettua lo studioso romeno Dumitru Tudor¹⁷⁷, cominciando con lo studio pubblicato nella rivista *Ephemeris Dacoromana*, periodico attuale della prestigiosa Accademia di Romania in Roma, del 1937. L'autore parte con una premessa importante: “procedendo ad una nuova raccolta dei monumenti dei Cavalieri danubiani, ho cercato di allontanare i difetti tecnici e scientifici che esistevano nelle raccolte anteriori. Ho cercato innanzi tutto di dare delle fotografie chiare e delle descrizioni precise, evitando le opinioni personali, laddove esistono dei dubbi. La maggior parte delle targhette sono state studiate da me sugli originali ciò che mi ha dato la possibilità di constatare fino a quale punto siano state sbagliate le descrizioni anteriori”¹⁷⁸. Tudor ha il grande merito di analizzare tutti gli elementi iconografici presenti sulle targhette danubiane, di offrire nuove ipotesi d'interpretazione che riguardano l'origine del culto, la sua diffusione geografica e l'identificazione dei personaggi raffigurati. La zona di espansione del culto la localizza nelle provincie danubiane-Pannonia, Dacia, Tracia, Dalmazia ed il Norico, è specifica la sua ampia diffusione culturale a causa dei Soldati presenti nei insediamenti militari situati sull'*limes* danubiano. Iconograficamente il culto si era formato in Dacia dopo la conquista romana collocandolo intorno al anno 150 d. C.¹⁷⁹. Certifica la differenza tra il Cavaliere Tracio ed i rilievi danubiani che raffigurando un Solo Cavaliere, costituita dalla presenza del nemico caduto sotto gli zoccoli del cavallo, motivo iconografico rappresentato Solo sui monumenti danubiani, scartando in questo modo le ipotesi precedenti degli scienziati che identificavano nei Cavalieri Danubiani una influenza dei Cabiri: “nessuna possibilità di identificare i due Cavalieri danubiani con i Cabiri,(...) possiamo constatare soltanto dei prestiti dalla religione dei Dioscuri, così come erano concepiti dai teologi pagani dei secoli II-III d.C.”¹⁸⁰. L'autore crea un *corpus* di 129 rilievi, tra cui 20 inediti, certificando in Dacia 32 scoperte archeologiche che fanno riferimento al culto danubiano. Ammette che il

¹⁷⁵ *Ibidem* p. 291.

¹⁷⁶ *Ibidem* p. 286-293.

¹⁷⁷ Cfr. D. Tudor „I cavalieri...”*passim*.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 197.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 207.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 234.

culto danubiano è un culto di misteri d'influenza mitraica, e crea in base alla loro iconografia una catalogazione dei rilievi¹⁸¹.

Lo studioso romeno continua a distanza di più di trent'anni ad analizzare e pubblicare i rilievi dei Cavalieri Danubiani in una monografia¹⁸² ritenuta dagli studiosi un punto di riferimento dell'iconografia del culto danubiano. La monografia¹⁸³ suddivisa in due volumi rappresenta nella prima parte un catalogo di monumenti scoperti fino all'anno 1969 nelle provincie Dacia Superiore e Inferiore, Moesia Superiore e Inferiore, Thracia, Dalmazia, Pannonia Superiore e Inferiore, Noricum, Italia, Gallia e Britannia, ed i rilievi di provenienza sconosciuta per un totale di 232 rilievi del culto danubiano. Il secondo volume pubblicato nel 1976 completa il catalogo con altri 32 rilievi nuovi e fa un'esortazione che riguarda la complessità d'interpretazione artistico-religiosa del culto danubiano. L'autore conferma l'origine del culto dacica, argomentando che la forma artistica del culto si definisce dopo la conquista romana, nel momento in cui si registrava una fusione tra le credenze locali e quelle riportate dai coloni romani venuti da tutte le parti dell'Impero Romano.

Un'ipotesi molto interessante emerge dagli studi effettuati del ricercatore G.I.Kazarow¹⁸⁴, che identifica, come Tudor, le raffigurazioni con un Solo cavaliere essendo più antiche, che però gli attribuisce come zona di formazione alla provincia *Moesia Inferior*. La sua teoria si basa sulle analogie con i monumenti del Cavaliere Tracio scoperte nella *Moesia*, che serviranno come modello per i rilievi danubiani che raffigurano un Solo cavaliere. Considera il carattere dei rilievi strettamente votivo¹⁸⁵.

Un altro adepto nell'identificare i Cavalieri con i Dioscuri è il ricercatore italiano C.Q. Giglioli¹⁸⁶, che osserva nei Cavalieri Danubiani una sintesi tra i Dioscuri e la Grande Dea, senza però alcun legame con i Cabiri ed il Cavaliere Tracio. Per quanto riguarda l'origine del culto, Giglioli respinge le tesi anteriori che sostenevano il luogo di formazione a nord del Mar Nero, a causa del fatto che le regioni in discussione non conoscono nessun tipo di manifestazione artistica del Cavalieri Danubiani. Il ricercatore

¹⁸¹ Vedi *Infra*.

¹⁸² Prima della apparizione della monografia l'autore pubblica una serie di studi ed articoli del argomento: D. Tudor, *Nuove rappresentazioni dei Cavalieri Danubiani*, in ED, VII, 1938, pp. 445-449; *Discussioni intorno al culto dei Cavalieri danubiani*, in Dacia NS. 5, 1961, 317-343; *Der Kult der donauländischen Reiter*, in Das Altertum 8, 1962, 234-243.

¹⁸³ D. Tudor, *Corpus Monumentorum Religionis Equitum Danuviorum. The Monuments*, I, Leiden, 1969; II; *The Analysis and Interpretation of the Monuments*, II, Leiden, 1976.

¹⁸⁴ G.I. Kazarow, *Kleine Funde aus Bulgarien*, in ArchÉrt 3, 1942, pp.1-2, 249 – 251.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 240.

¹⁸⁶ C.Q. Giglioli, *Due gemme balisidiane del Museo archeologico di Perugia*, in Archeologia Classica 3, 1951, pp.199-208.

considera i rilievi danubiani una manifestazione artistica di una religione sincretica che rivela la totalità delle credenze barbare dal esercito romano, ed al livello iconografico i monumenti danubiani rappresentano una sintesi di queste credenze.

L'opera di E. Will, "*Le relief cultuel Gréco-Romain. Contribution a l'Histoire de l'Art de l'Empire Romain*" pubblicata nel 1955, è considerata al livello scientifico una delle prime ricerche esauriente del culto danubiano, col merito di portare verso nuove ipotesi d'interpretazione la complessità del culto danubiano. L'autore analizza gli elementi iconografici, le scene del culto, effettua una analisi cronologica e crea una tipologia dei rilievi scoperti a quell'epoca. Emerge dalla sua opera che al livello iconografico il culto danubiano si realizza attraverso un procedimento sincretico di religioni con il culto del Cavaliere Tracio, Mitra, Sabazio e Jupiter Dolichenus, che cronologicamente lo colloca tra i secoli II-III d. C.¹⁸⁷. Tuttavia l'autore considera che l'origine iconografica dei rilievi danubiani appartenenti alla prima categoria¹⁸⁸ lo hanno avuto i rilievi del Cavaliere Tracio, invece per gli altri rilievi con due Cavalieri si è fatto uso del modello figurativo dei Dioscuri¹⁸⁹, quello che differenzia il Cavaliere Danubiano unico dal Cavaliere Tracio, lo rappresenta il nemico caduto a terra sotto gli zoccoli del cavallo¹⁹⁰. Analizzando questo motivo iconografico, l'autore attesta la sua origine cominciando con l'arte assira ed egizia, per poi diventare un elemento artistico spesso utilizzato nell'arte greca e romana¹⁹¹.

Pubblicando le tavolette danubiane scoperte a *Sirmium*, Edward L. Ochsenschlager realizza nel secondo volume della monografia dedicata a *Sirmium*¹⁹² anche una catalogazione tipologica dei rilievi danubiani dove identificava quattro tipologie principali, suddivisi in vari sottotipi. Lo studioso considera i rilievi una manifestazione di una religione organizzata sia da un punto di vista teologico che rituale. L'autore rafforza l'opinione di Tudor, che affermava che il culto era una espressione locale dacica, confermando tuttavia anche gli influssi artistici che si creano al livello culturale tra il culto danubiano ed il culto di Mitra.

¹⁸⁷E. Will, *op.cit.*, p. 329.

¹⁸⁸ Vedesi *infra* la catalogazione di Will dei rilievi danubiani.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 89-90.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.93.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 94-100.

¹⁹² E. Ochsenschlager, *Lead Plaques of the Danubian Horsemen Type at Sirmium*, Sirmium, 2, 1972, pp. 51-66.

Una serie di rilievi scoperti nelle provincie delle *Moesia Superior* e *Inferior*, e Pannonia Inferiore sono stati pubblicati da I. Popovic in due articoli¹⁹³ dove l'autrice considera che il culto è di fattura sincretica le cui origini sono attribuibili alla provincia Dacia, da dove si propagheranno verso la Moesia e Pannonia. La sua forma artistica si crea facendo uso del modello iconografico del Cavaliere Tracio, almeno per la prima categoria di rilievi danubiani che raffigurano un solo Cavaliere e la dea. Cronologicamente situa il culto nel III secolo d.C.

Simili tematiche sono affrontate in una serie di articoli pubblicati ulteriormente all'opera di Tudor, e dove si segnalano la presenza di nuove scoperte archeologiche sull'argomento. Per quanto riguarda le interpretazioni della complessa simbologia del culto, le sue origini e la sua diffusione, gli autori si basano principalmente sulla monografia di Tudor¹⁹⁴.

Certe pubblicazioni analizzano se il punto centrale culturale fosse la triade divine rappresentata dalla dea e i due Cavalieri affrontati oppure Solo la figura femminile. Pubblicando tre rilievi danubiani come argomentazione la ricercatrice L. Zotovic considera che l'elemento centrale del culto è legato esclusivamente dalla presenza femminile, i Cavalieri simboleggiando la vittoria verso le forze del male.

Una sintesi del culto danubiano è stata pubblicata nel *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* nel 1992, a cura di diversi autori come A. Cermanović-Kuzamanović, H. Koukouli-Chrysanaki, V. Machaira, M. Oppermann, P. A. Pantos, I. Popović¹⁹⁵. I. Popovic argomentava che la scena centrale del culto lo rappresenta la divinità femminile accompagnata da due cavalieri che hanno raffigurati sotto gli zoccoli dei loro cavalli uno o due nemici, precisamente un personaggio umano o un pesce¹⁹⁶. La ricercatrice considera che il modello usato per la raffigurazione del personaggio femminile è quello della dea Cibele, culto che influisce molto sulla iconografia del culto danubiano. Tuttavia Popović ammette il fatto che i rilievi del Cavaliere Tracio hanno rappresentato un modello iconografico per i monumenti in pietra che raffigurano Solo un Cavaliere così come i Dioscuri lo rappresentano per i monumenti con i Cavalieri affrontati. Quanto alla

¹⁹³ I. Popović, *Les monuments du Culte des Cavaliers danubiens au Musée National de Belgrade*, in *Zbornik Narodnog Muzeja*, 11, 1983, p. 115-116; Popović, I., *Nouvelles icônes de plomb des Cavaliers Danubiens de Sirmium*, in *Starinar*, 39, 1988, pp. 105-112.

¹⁹⁴ C. Ionomu, C. Chiriac, *Contribuții la iconografia Cavalerilor danubieni în Dobrogea (I)*, in *Arheologia Moldovei* 26, 2003, pp. 51-58; I. Stângă, *O plăcuță votivă a Cavalerului Danubian descoperită la villa rustica de la Gârla Mare*, in *Drobeta* 10, 2000, pp. 105-110.

¹⁹⁵ I. Popović - *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) s.v. *Heros equitans*, vol VI, 1-2, 1992, pp.1019-1081.

¹⁹⁶ LIMC, s.v *Heros equitans*, p. 1078.

loro destinazione, l'autrice considera senza alcun dubbio che i rilievi hanno un carattere votivo, mentre solo a quelli di dimensioni molto ridotte, come i medaglioni e le gemme, attribuisce un carattere magico, di amuleti. La novità riportata da questo articolo risiede nella presentazione di nuovi rilievi, ma per quanto riguarda l'origine del culto l'autrice non offre nessuna ipotesi: “ il est probable que les racines de ce culte doivent être cherchées dans la vaste région nord-balkanique où des cultes locaux consacrés aux divinités cavalières et à la Grande Déesse étaient déjà bien implantés. Cependant, sous l'influence des marchands et des militaires venus des provinces de l'Est, mais aussi des Orientaux établis dans la région danubienne, les croyances locales avaient pu évoluer et se transformer en un culte syncrétiste bien organisé.”¹⁹⁷.

Nel 2005 l'autore storico romeno Sorin Nemeti pubblica la monografia¹⁹⁸ che tratta il sincretismo religioso in Dacia, ampia sintesi della storia delle religioni delle popolazioni che hanno coabitato nel territorio della provincia Dacia. L'autore reinterpreta i rilievi danubiani offrendo una nuova tipologia dei monumenti, basata non sul numero dei Cavalieri raffigurati ma sulla forma ed il materiale di fabbricazione, seguendo il modello di studio di E. Will.

Come si può osservare sull'argomento vi è una vastissima bibliografia, ma le ricerche che si sono succedute per più di un secolo non hanno chiarito le problematiche che riguardano l'origine del culto, la datazione e la sua formazione artistica, o l'identità precisa dei personaggi, a causa della mancanza delle iscrizioni o fonti letterarie che possano chiarire il culto dei Cavalieri Danubiani.

Come si è specificato in precedenza la raffigurazione equestre è un tema iconografico ripreso dall'arte greca, motivo artistico che ha avuto un impatto maggiore verso le popolazioni tracie nel detrimento delle manifestazioni artistiche provenienti dell'arte romana. Diffuso anche nei territori vicini alla Tracia, come *Moesia Inferior*, il motivo artistico si dilaga successivamente verso le popolazioni della *Moesia Superior*, *Pannonia Inferior* o *Dacia*. Sotto l'influenza di certi culti come quello degli Dioscuri o *Mithra*, disponibili nella zona danubiana, con cui vennero in contatto attraverso il sincretismo religioso nasce un nuovo schema iconografico, quello dei Cavalieri Danubiani.

Uno dei principi fondamentali d'interpretazione dei rilievi danubiani, correlato all'origine e allo sviluppo iconografico del culto dei Cavalieri Danubiani, è costituito dalla tipologia dei rilievi. Un'accurata classificazione dei rilievi permetterebbe oggi la

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 1081.

¹⁹⁸ Cfr. S. Nemeti, *Sincretismul religios în Dacia romană*, Cluj-Napoca, 2005.

possibilità di analizzare sia il loro sviluppo artistico-religioso, che l'area di diffusione nella difficile impresa d'identificare i centri di produzione. La classificazione dei rilievi si basa su tre criteri principali: la loro tipologia, gli elementi religiosi e gli elementi artistici. Al livello scientifico emergono tre principali ipotesi di catalogazione dei rilievi degli Cavalieri Danubiani incentrate sugli studi effettuati da D. Tudor, E. Will e N. Nemeti.

D. Tudor crea un *corpus* di raffigurazioni stabilendo nello stesso tempo anche una tipologia, quasi universalmente accettata nel ambito scientifico tutt'ora, tipologia basata sugli elementi iconografici. La forma dei monumenti ed il loro materiale di fabbricazione sono considerati elementi secondari alla tipologia di Tudor. Contrariamente la tipologia realizzata da E. Will inverte l'analisi iconografica dei rilievi in base alla loro forma e il materiale, subordinando gli elementi artistici raffigurati.

Nel suo articolo del 1937, Tudor realizza la sua prima classificazione dei rilievi che sarà sviluppata ulteriormente nel suo *corpus*, dove il principio di catalogazione è puramente iconografico, precisamente la presenza di uno o due personaggi equestri presenti sui rilievi, la forma ed il numero di registri essendo considerate ausiliare. Fondata sopra tre criteri come la tipologia, il motivo religioso ed il motivo artistico, la classificazione si divide in due principali classe, ogni una in parte presentando delle suddivisioni quasi prive di significato, con lo scopo di "osservare meglio l'evoluzione dei gruppi provinciali, artistico e religioso"¹⁹⁹: classe A – rilievi con un singolo cavaliere, raffigurato insieme con la divinità femminile, cronologicamente appartenuti Solamente al II secolo d.C. realizzati in bronzo, terracotta o pietra ; classe B – rilievi con il cavaliere raddoppiato raffigurato insieme alla dea databili nei secoli II-IV d.C.

La classe A si suddivide in:

- a) contiene i monumenti dove il repertorio artistico è formato da un Solo registro centrale, si osservano un modesto numero di simboli;
- b) rilievi in pietra con la margine superiore arcuata su di quale appaiono nuovi elementi artistici del culto, si nota la moltiplicazione del registro figurativo; insieme alla sottodivisione a) sono considerate le più antiche;
- c) rilievi che segnano il passaggio verso la classe B, dove sono raffigurati i Cavalieri raddoppiati, in cui si possono osservare 3-4 registri iconografici, dove cresce il numero degli accoliti fino a cinque, e dove nel registro inferiore si evidenziano una serie di simboli, come scene di sacrificio o l'iniziazione verso un culto segreto. Nel suo repertorio religioso si potrà distinguere l'influenza del sincretismo orientale.

¹⁹⁹ D.Tudor, *I cavalieri...*,p. 209.

La classe B, più complessa in cui troviamo “la più grande varietà di forme e tipi” si suddivide in:

- a) comprende i rilievi in pietra o terracotta che si notano per le fasce marginali, con due registri sculturali su di quali sono raffigurate una serie di simboli complessi come la triade divina, l’aquila, la dea Vittoria o gli elementi celesti Sole, Luna e le stelle; nel registro inferiore sono raffigurati simboli come l’altare o l’ariete o la scena della morte sacra;
- b) presenta i rilievi in pietra con tre registri pienamente carichi di simboli come le scene di sacrificio rituale, o oggetti di culto; predomina la forma rotonda e nella zona iconografica superiore manca la triade;
- c) i rilievi sono di forma quadrata, si nota che si moltiplicano i registri diventando 4-5; nella zona inferiore si osserva la posizione del treppiede col pesce circondato dai simboli e dalle scene dei misteri; Tudor identifica come zona di provenienza di questo sottotipo le città *Drobeta, Romula, Sucidava, Oescus e Novae*;
- d) i monumenti di piombo provenienti dalla zona pannonica di forma quadrilatera con 4 registri dove non manca l’ariete che avanza verso l’altare, la triade Solare e le scene dei misteri;
- e) rilievi di forma ovale lavorati nella maniera più rudimentale, provenienti dalla Pannonia; specifica per loro è una scena con misteri nella quale l’iniziato si avvicina al cratere con le mani tese;
- f) monumenti pannonici di piombo più artisticamente lavorati di forma rotonda databili nella seconda metà del III secolo d.C. fino alla prima metà del IV secolo d.C.; specifico per questi rilievi sono le raffigurazioni di colonne che sostengono l’acrobolio;
- g) *aedicula* di piombo col frontone triangolare provenienti dalla Dacia Meridionale e nella Moesia Inferior;
- h) *aedicula* con il frontone a tre spigoli specifica alle zone pannoniche databile alla fine del III secolo d.C.;
- i) medaglione pannonico di piombo;
- j) gemme;

Alla tipologia formulata da Tudor, E. Will riporta una serie di osservazioni, lo studioso francese proponendo una nuova catalogazione dei rilievi dei Cavalieri Danubiani, che si basa principalmente sulla forma dei monumenti, il numero di registri, ed il materiale

di cui sono fabbricate. La sua classificazione denominata “*Danubian Stelae*”²⁰⁰ sostiene tre categorie di rilievi analizzati in ordine cronologico, divise in sottoclasse:

- Classe A – la stella semplice presenta la parte superiore arcuata, forma ripresa dai monumenti del Cavaliere Tracio; tutti i rilievi sono in pietra e rappresentano il cavaliere unico ma anche i cavalieri raddoppiati;
- Classe B – il gruppo più importante che offre una grande varietà artistica è rappresentato dalla stella con un registro
 - 1) stella con registro inferiore: a) stella con la margine superiore arcuata
 - b) medaglioni;
 - c) tipo intermediario;
 - 2) stella con registro inferiore e superiore: a) stella rettangolare;
 - b) rilievi di forma rotonda o ovale;
 - c) placchette metalliche di forma rettangolare;
- Classe C – è rappresentata dalle placchette con molteplici registri in piombo, che provengono dalla zona pannonica:
 - a) placchette con colonne ed acroterio con il ruolo di inquadrare il registro del rilievo;
 - b) *aedicula* con arcata nelle quali in campo figurativo, diviso in tre registri, e inquadrato da una parte e dall'altra da due colonne, unite attraverso un arco di cerchio;
 - c) placchette diverse con molteplici registri;

È opportuno specificare che la classificazione di Will, che si basa sulla forma dei rilievi, è stata ampiamente criticata dallo studioso romeno D.Tudor argomentando che Will crea una classificazione complicata, mista e meccanica che non serve a nulla per delucidare le problematiche fondamentali come la cronologia, l'evoluzione delle forme e la distribuzione geografica di alcuni tipi di monumenti.²⁰¹ In base alla classificazione di Will, a distanza di più di trenta anni, Tudor riordina i rilievi dei Cavalieri Danubiani in una catalogazione più semplificata in base alla forma e le scene raffigurate, rispetto a quella emersa nel 1937 dove inserisce anche la classe C. La classificazione rimane oggi universalmente accettata nel ambito scientifico e si divide dal punto di vista della loro forma in sette tipi:

²⁰⁰ M.Hadiji-Vasınca, *Câteva considerații cu privire la cultul Cavalerilor Danubiani. Clasificări.*, in *Analele Banatului XV*, 2007, p.131.

²⁰¹ *CMRED II*, p.88

- Tipo 1 - rilievi con forma triangolare regolare che s'incontra sui monumenti in pietra, metallo e terracotta; presentano da 1-4 registri e contengono sia il cavaliere Solo che quelli raddoppiati; i rilievi in pietra provengono per la maggior parte dalla Dacia invece quelli in metallo dalla Pannonia;
- Tipo 2 – contiene un fregio nella parte inferiore dei rilievi che include i simboli astrali; i rilievi hanno un'unica scena principale, quella del cavaliere unico e provengono dalla Dacia e Moesia;
- Tipo 3 – i rilievi hanno forma di una edicola, distinguendosi attraverso il loro perimetro triangolare; questo tipo è caratteristico per la Dacia inferiore, e Moesia;
- Tipo 4 – i rilievi hanno la forma di una edicola caratteristica del culto dei Cavalieri Danubiani, che manca in totalità dal intero catalogo mitraico; spesso ritrovato nelle provincie come Moesia, Dacia e Pannonia questa tipologia è presente Solo sulle placchette di piombo;
- Tipo 5 – i rilievi con una forma perfettamente circolare di diverse dimensioni, sono realizzati in marmo o piombo;
- Tipo 6 – i rilievi sono realizzati in pietra e hanno la forma ovale;
- Tipo 7 – i rilievi sono creati in pietre semipreziose come calcedonio o diaspro, di forma ellissoidale che si assomigliano con le gemme; i rilievi hanno una provenienza sconosciuta;

Semplificando la classificazione di Tudor emergono tre classe distinte: la classe A considerata anche la più antica, formata dai rilievi che raffigurano un Solo cavaliere, la classe B, la più numerosa rappresenta il cavaliere raddoppiato, e la classe C è formata dai rilievi che raffigurano le scene di un banchetto divino, il rituale mistico, *taurobolium* e *criobolium*.

Si può osservare dunque che le due teorie principali di classificazione dei rilievi hanno come criteri principali da una parte l'iconografia dei rilievi, dall'altra la loro forma. In conformità con queste tipologie Tudor considerava che il luogo di formazione del culto è stato il territorio della provincia Dacia, argomentando che la maggior parte dei rilievi facendo parte della prima classe che raffigurano un Solo cavaliere provenivano da questo territorio. Contrariamente E. Will riporta l'ipotesi di origine verso le provincie *Moesia Inferior e Superior*.²⁰²

In base alle tipologie esposte è opportuno precisare che una classificazione dei rilievi che si effettua secondo gli elementi stilistici ed iconografici è difficilmente

²⁰² E. Will, *op.cit.*, p. 328.

realizzabile a causa della mancanza di una matrice unica a cui si sottopongono tutti i monumenti, e dove gli unici elementi usati con continuità sono i cavalieri (uno o raddoppiati), la divinità femminile ed i personaggi raffigurati sotto gli zoccoli dei cavalli. Considerati gli elementi essenziali del culto, non si può stabilire una evoluzione cronologica o ideologica in base Solo alla loro raffigurazione sui rilievi, argomentando che la loro immagine non segue una evoluzione iconografica. Oltre modo nemmeno il materiale in cui sono stati realizzati i monumenti non può costituire un elemento certo per quanto riguarda la datazione dei rilievi o la loro origine, così che l'ipotesi di Tudor che specifica l'antiorità dei rilievi in marmo, bronzo e terracotta che raffigurano un unico cavaliere e che sono diffuse sul intero territorio della provincia Dacia²⁰³, non può essere argomentata in modo convincente. In tal senso si può argomentare con la presenza di due rilievi che raffigurano un unico cavaliere, realizzati in piombo, scoperti uno sul territorio della provincia Pannonia Superior²⁰⁴ (*Carnuntum*) ed un altro a Gârla Mare²⁰⁵ in Dacia Inferior.

Si osserva che l'analisi delle raffigurazioni iconografiche non può portare all'identificazione della zona di formazione del culto e nemmeno della loro cronologia, perché lo schema iconografico con un cavaliere o due non offre indici argomentativi. Si deve considerare quindi una tipologia più verosimile basata principalmente sulla forma dei rilievi e la sua evoluzione, subordinato all'evoluzione iconografica dei simboli, in tal modo potendosi stabilire per lo meno l'area di distribuzione geografica con eventuali centri di produzione. Il principio adottato anche da Will, successivamente è stato analizzato da S. Nemeti²⁰⁶, studioso romeno che classifica i rilievi della provincia Dacia offrendo una nuova ipotesi di catalogazione basata sulla forma dei rilievi, il numero di registri, la loro iconografia ed il materiale usato per fabbricare i monumenti. Secondo questa nuova tipologia l'autore conferma le tre classe principali (A-C) ogni una presentando delle suddivisioni:

- classe A - contiene le stelle rettangolari semplici, con un Solo registro iconografico, realizzati in marmo o pietra:
 - A.1. – stelle rettangolari semplici
 - A.2.- stelle rettangolari con il margine superiore arcuato

²⁰³ *CMRED* I, p. 95.

²⁰⁴ *CMRED* I, p. 150, D. Tudor, *I cavalieri...*, nr. 59, tav. 4, 3.

²⁰⁵ Cat. 78.

²⁰⁶ S. Nemeti, *Sincretismul religios în Dacia romană*, Cluj-Napoca, 2000, p. 209.

- Classe B – stele rettangolari e medaglioni con il campo figurativo diviso in 2-3 registri, realizzati in pietra o marmo:
 - B.1. – stele rettangolari e medaglioni con due registri:
 - B.1. a. stele rettangolari con il margine superiore arcuato
 - B. 1. b medaglioni con due registri
 - B. 2. - stele e medaglioni con tre registri
 - B. 2. a. stele rettangolari
 - B. 2. b. medaglioni con tre registri
- Classe C – comprende le placchette rettangolari ed i medaglioni di piombo e bronzo
 - C.1. placchette rettangolari con un Solo registro
 - a) rettangolari
 - b) in forma di *aedicula*
 - C.2. placchette rettangolari con 3-4 registri
 - a) con il tetto con due arcadi
 - b) in forma di *aedicula*
 - c) senza decoro architettonico nella zona superiore
 - C.3. medaglioni;

Nell'ambito scientifico sono ritenuti importanti anche gli contributi che analizzano il modo ed il luogo di apparizione dei rilievi di I. Popovic ed E. Ochsenschlager. La teoria di Popovic è incentrata sull'ipotesi di simultaneità nell'apparizione dei rilievi di tipo A e B, la scena con un solo Cavaliere rappresentando Solo una variante dell'culto, specifica però del territorio della Dobrugea e della provincia Dacia, invece i rilievi con due Cavalieri raffigurano la scena completa²⁰⁷. Ochsenschlager sostiene invece che i rilievi sono una espressione di un culto locale, stabilendo oltremodo anche l'origine del culto nella provincia dacia. Tuttavia considera che le raffigurazioni con un Solo Cavaliere sono ritenuti contemporanei ai rilievi con il cavaliere raddoppiato, facendosi uso al livello iconografico per la prima categorie di rilievi della iconografia del Cavaliere Tracio, invece la duplicazione dei personaggi equestri si realizza sotto l'influenza iconografica dei Dioscuri²⁰⁸.

²⁰⁷ LIMC, s.v *Heros equitans*, pp. 1079-1080.

²⁰⁸ E. Ochsenschlager, *op.cit.*, p. 63.

La tesi farà riferimento nella catalogazione dei rilievi in base alla tipologia offerta da Dumitru Tudor.

Sul territorio della Dacia sono state scoperti attualmente 73 rilievi del culto dei Cavalieri Danubiani su un totale di 277 monumenti conosciuti nell'intero Impero Romano. Il materiale di fabbricazione dei rilievi si presenta molto svariato²⁰⁹, la loro complessa iconografia riporta monumenti di classe A e B.

L'identificazione dei personaggi raffigurati sulle placchette danubiane, ancora in fase ipotetica, è stata resa possibile dai ricercatori facendosi delle analogie con delle divinità greco-romane e orientali per individuare una serie di simboli comuni nella loro iconografia rapportati alle credenze e ideologie locali indigene.

a) Divinità femminile

Divinità femminile di carattere sincretico è stata identificata dai primi studi scientifici in base alle sue attribuzioni con Artemide-Anahitia-Rhea-Cibele-Venere-Diana di Efeso associata qui ai Cabiro Dioscuri.²¹⁰ Da allora una serie di studiosi emergono ipotesi svariate e complesse²¹¹ senza però arrivare a una identificazione certa. L'evoluzione artistica della raffigurazione della Dea si presenta stereotipica e a volte schematizzata, sui rilievi più antichi essa è raffigurata con un velo sulla testa che copre dei capelli lunghi, ed è vestita con una doppia veste, un chitone²¹². Situata in una posizione importante, sia di fronte al cavaliere per i rilievi della classe A, che fiancheggiata nei rilievi di classe B, la dea è raffigurata in piedi davanti al cavaliere o quando lo accoglie con le braccia tese, abitualmente nutrendo il cavallo del cavaliere con una specie di sacca creata dalle sue vesti o porgendoglielo direttamente con la mano destra. Il suo simbolo lo rappresenta il pesce.

Il principale schema di raffigurazione della Dea lo costituisce la scena in cui essa tiene con le mani le redini del cavallo. Tale atteggiamento lo identifica con la dea Epona, ipotesi argomentata dal fatto che su alcuni rilievi essa è raffigurata come una protettrice dei cavalli che li nutre²¹³. Anche se l'ipotesi può sembrare plausibile, la sua piena identificazione con la dea Epona si presenta insensata. Alla dea danubiana gli si attribuisce

²⁰⁹ 42 rilievi in marmo, 18 in piombo, 4 calcareo, due ceramica, due bronzo, due pietra, uno arenaria, uno terracotta, un rilievo si presenta senza illustrazione.

²¹⁰ D. Tudor *I cavalieri...*, p. 213, T. Antonescu, *op.cit.* p. 33, 45.

²¹¹ D. Tudor *I cavalieri...*, p. 213.

²¹² *Ibidem*, p. 211.

²¹³ Raffigurata sui rilievi di piombo provenienti dalla Pannonia, in Dacia è presente sui rilievi di *Apulum* (cat. 63, 67, 68), *Tibiscum* (cat. 118), o *Romula* (cat. 101).

un simbolo iconografico che lo accompagna dalle prime raffigurazioni del culto dei Cavalieri Danubiani, materializzato nella raffigurazione zoomorfica di un pesce. Certamente l'immagine del pesce non rispetta regole di raffigurazione rigide, esso compare sia nei registri superiori, centrali o inferiori. L'adorazione della dea Epona si manifesta nelle provincie danubiane a causa delle invasioni celtiche, e nel momento della conquista romana la dea sarà assimilata dal panteon romano. Adorata particolarmente dalla presenza militare, soprattutto dai cavalieri, insediata nella nuova provincia, la dea assorbe elementi e simboli dalle divinità militari, spiegandosi le similitudini tra Epona e la dea danubiana e pure l'attributo di protettrice dei cavalli²¹⁴. Per la provincia dacica la più antica documentazione epigrafica di Epona proveniente da *Sarmizegetusa* databile negli anni 110-112 d.C.²¹⁵, altari dedicati a lei si sono scoperti invece ad *Apulum*²¹⁶ e Ilișua (distretto Bistrița-Năsăud, Romania)²¹⁷. La distruzione geografica dei rilievi dei Cavalieri Danubiani si realizza anche sulla sponda danubiana dove si attesta la presenza delle truppe militari romane di origine celtica, la coorta *I Vindelicorum miliaria equitata c. R.*, attestata in Dacia Superiore a *Tibiscum*, che insieme alla *alae I Tungrorum Frontoniana* potevano avere come matrona la dea Epona²¹⁸, e la loro presenza può essere considerato un fattore favorevole nella raffigurazione della divinità femminile dei Cavalieri Danubiani come protettrice dei cavalli.

Tudor²¹⁹, sottolineando la mancanza delle fonti scritte ed il carattere anepigrafe dei rilievi verso l'identificazione dei personaggi principali ed il culto dei cavalieri danubiani, ammette che si possono acquisire certi attributi dalla dea Epona ma esclude totalmente la piena identificazione della dea danubiana con essa, argomentando che il personaggio femminile dalle placchette danubiane non è raffigurato nella posizione caratteristica di Epoca, cavalcando, avendo nelle mani un corno dell'abbondanza oppure un vaso dove sono poggiati dei doni. Tudor la assimila principalmente ad una "Grande Dea" presente nel panteon dacico, con attribuzioni e funzioni molteplici, argomentando che la dea danubiana non presenta caratteristiche notevoli per poterla identificare con una dea conosciuta si può presumere quindi che rappresenti la Madre degli Dei²²⁰. La raffigurazione iconografica

²¹⁴ C. Timoc, *Observații în legătură cu cultul zeiței Epona la Tibiscum*, in *StComSatu Mare*, 14, 1997, p. 115.

²¹⁵ C. Timoc, *op. cit.*, p. 115.

²¹⁶ CIL, III, 7750.

²¹⁷ CIL, III, 788.

²¹⁸ C. Timoc, *op. cit.*, pp. 115-116.

²¹⁹ *CMRED*, II, p. 281, M. Hadji-Vasincea, *Cultul Cavalierilor Danubiani...*p. 262.

²²⁰ L. Zotović, *The Cult of Lunar Goddess or the Cult of Danubian Horseman*, in *Starinar*, XLIX, Beograd, 1999, p. 68.

della Madre degli Dei è attestato ampiamente nella provincia di *Moesia Inferior* e Tracia, Solo sul territorio della Dobrugea si sono scoperte 30 raffigurazioni²²¹.

Un altro elemento che poteva fornire un'ipotetica identificazione della Dea è rappresentato dal *kantharos*, elemento artistico che insieme al pesce è raffigurato sia sui registri superiori che inferiori. Considerando il vaso un simbolo di *aqua vitae*, lo studioso E. Ochsenschlager vede nella Dea danubiana una divinità sincretica di tipo Despina-Nemesi, una Magna Mater che raffigura sia il mondo terrestre che l'acqua donatrice di vita, una divinità che „receives, holds and gives forth all life”²²². Questa divinità ha poteri creativi, capace di donare la vita, ma anche un lato ctonico con capacità distruttive, ipotesi criticata da Tudor per mancanza di materiale letterario e archeologico che possa sostenere una tale argomentazione.²²³

Gli elementi fondamentali attribuiti alla Dea sono il pesce ed il toro, simboli artistici quasi sempre raffigurati sui rilievi danubiani. Il pesce, considerato animale sacro della dea Atargate conosciuta nel mondo religioso romano come Dea Syria, è frequentemente usato anche dalle religioni preromane è raffigurato sulla toreutica tracio-getica. Simbolo della fertilità, della procreazione e della fecondità, il pesce è associato alle divinità femminili e costituisce l'alimento sacro nel culto di dee come Atargate, Ishtar, Isis, Afrodita-Venus,²²⁴ il suo culto essendo praticato nella parte orientale del Impero Romano, precisamente in Siria, dove il consumo di pesce era totalmente proibito. A Roma i sacrifici di pesci erano legati alla festa del dio Vulcano - *Vulcanalia*²²⁵, dove erano buttati nel fuoco sacro simboleggiando magari doni di vite umane offerti al dio. Il toro era sacro per divinità come Cibele, Luna e Artemis-Anaitis.

La dea *Syria*, di origine orientale entra nel panteon religioso romano verso la fine della Repubblica romana, da dove comincerà a propagarsi nell'intero impero romano. Nella provincia Dacia la dea è attestata a *Romula*²²⁶, ad *Apulum*, *Micia*, *Napoca* e *Porolissum*²²⁷. La sua presenza può essere collegata alle unità militari orientali presenti a Romula come *numerus*

²²¹ S. Sanie, *Fragmente de relieffuri culturale și statuete descoperite în așezarea romană de la Barboși-Galați*, in *Arheologia Moldovei*, XXIII-XXIV, 2003, pp. 313-314.

²²² E. L. Ochsenschlager, *op. cit.*, p. 60.

²²³ *CMRED*, II, p. 108.

²²⁴ A. Ferari, *Dicționar de mitologie greacă și romană, s.v. pește*, p. 659.

²²⁵ Varro, *De lingua latina* V, X; Titus Livius, *Ab urbe condita*, XXIV, 10

²²⁶ I. Berciu, C.C. Petolescu, *Les cultes orientaux dans la Dacie Méridionale*, Leiden, 1976, p. 8

²²⁷ I. I. Russu, *Tracii în Dacia romană*, in *AMN*, IV, 1967, p. 183.

*Surorum sagittariorum e cohors I Flavia Commagenorum*²²⁸, ad *Porolissum cohors I Augusta Ituraeorum sagittariorum*, o *Micia cohors II Flavia Commagenorum sagittariorum*²²⁹.

Il pesce è l'elemento principale attribuito alla Dea danubiana ed il motivo iconografico usato con più frequenza raffigurato sui rilievi in diverse situazioni come: poggiato sul treppiede di fronte alla Dea, portato dalle braccia degli accoliti, raffigurato sotto gli zoccoli del cavallo, o offerto come cibo mistico nella scena del banchetto sacro alla triade divine²³⁰. Insieme ai personaggi principali che fanno parte dal culto dei Cavalieri Danubiani, la Dea ed i due Cavalieri, il simbolo del pesce è considerato parte centrale del culto, significando la protezione della dea verso i due cavalieri che gli accompagnano nella lotta tra il bene e il male.

La raffigurazione sulle placchette di una serie di simboli che caratterizzano i culti orientali ha determinato l'avanzamento dell'ipotesi che la dea rappresenta la manifestazione artistica di un culto dedicato ad una divinità femminile centrale identificata con la luna.²³¹

La dea danubiana acquisisce attribuzioni e significati molto complessi, ed attraverso il sincretismo religioso è assimilata parzialmente a *Cibele*, *Anaitis*, *Luna* ed *Epona* ed in base al suo lato ctonico le furono associate *Nemesi*, *Hekate*, e persino *Erme*s. La sua assimilazione con *magna mater* gli fu attribuita dottrina dei misteri frigi, il *crio-taurobolio*.²³²

Anche se non si può offrire una soluzione certa e universalmente accettata nell'ambito scientifico la dea rappresenta certamente la figura principale, insieme ai Cavalieri, del culto danubiano. Gli unici strumenti a cui si possono far riferimento per stabilire il suo carattere ma non l'identificazione del personaggio, lo costituiscono gli elementi iconografici. Emerge la sua protezione devota verso i cavalli ed implicitamente verso i due cavalieri. A lei li è dedicata la vittoria dei personaggi equestri nella lotta contro le forze malefiche, suggerito dalla posizione che la occupa nella triade divina: i cavalieri sono sempre raffigurati con la faccia verso la dea alzando la mano in segno di *benedictio latina*, elemento iconografico rappresentato sui rilievi di classe b. il fatto che questo culto si è diffuso piuttosto nel ambito militare comporta ad certe assimilazioni da parte della dea

²²⁸ Cfr. I. Berciu, C.C. Petolescu *loc. cit.*

²²⁹ C. C. Petolescu, *Auxilia Auxilia Daciae*, București, 2002, pp. 97-99, nr. 31; F. Matei-Popescu, O. Țentea, *Garnizoane traianice la granița de vest a Daciei romane*, in Eugen S. Teodor, O. Țentea (eds.), *Dacia Augusti Provincia*, București, 2006, p. 87.

²³⁰ D. Tudor, *I Cavalieri...*, p. 255.

²³¹ LIMC s.v. *Heros Equitans*, p. 1080, L. Zotović, *Trois Icônes de plomb de la collection du Musée de la ville de Belgrade*, in *Starinar*, 24-25, 1973-1974, pp. 35-37.

²³² D. Tudor, *I Cavalieri...*, p. 289-290.

attribuite alle dee del panteon militare come *Epona*, *Victoria*, dea *Syria* o *Nemesi*, che non necessariamente si devono identificare con loro.

A livello scientifico i ricercatori²³³ sono divisi nell'affermare che il ruolo della Dea in rapporto con i Cavalieri sia più importante, argomentando che specie sui rilievi di classe B, la dea occupa un posto centrale nella scena principale e i cavalieri la salutano in segno di adorazione con il gesto di *benedictio latina*. Indicando, tramite le sue vesti e la sua posizione mediana, il suo ruolo principale al dispetto dei cavalieri nel culto dei Cavalieri Danubiani, la dea sembra essere rivista come la divinità suprema per tutti gli adoratori sia civili e militari.²³⁴

Al confronto con le raffigurazioni dei due Cavalieri presenti su tutti i tipi di rilievi, si può osservare che la Dea non è sempre rappresentata nel campo figurativo dei monumenti, essendo sostituita da un simbolo zoomorfico, in questo caso il pesce. Da qui emergere l'ipotesi che la sua importanza poteva essere, nell'ambito dei suoi adoratori, talmente grande e molto conosciuta che la sua raffigurazione fisica non era estremamente necessaria.²³⁵

Ribadisco che dal culto sincretistico dei Cavalieri Danubiani non emergono personaggi principali o secondari e non esiste una subordinazione di ruoli, anzi coesiste tra loro una simbiosi di rapporto con posizioni ed attribuzioni ben definiti, dove i Cavalieri sono certamente i protagonisti della lotta tra il bene ed il male, ma che però sono incoraggiati ed acconsentiti dalla Dea. La religione a cui rimanda questo tipo particolare di raffigurazioni descritta dai monumenti è incentrata sulla triade divina e non necessariamente verso un personaggio in particolare.

b) Le divinità equestre

Il nome del culto è dovuto da una parte dall'area di diffusione dei rilievi, la sponda danubiana, e da un'altra parte dalla raffigurazione sui monumenti dei personaggi equestri, che insieme alla Dea rappresentano i personaggi principali del culto. Nell'ambito delle ricerche scientifiche l'identificazione dei Cavalieri ha rappresentato un problema complesso. Ammettendo l'idea di culti distinti per quanto riguarda il culto dei Cavalieri Danubiani e quello dei Dioscuri, Chapoutier considerava da che un punto di vista artistico

²³³ L. Zotović, *The Cult of Lunar Goddess or the Cult of Danubian Horseman*, in *Starinar*, XLIX, Beograd, 1999, p. 68.

²³⁴ *Ibidem*, M. T. Biro, *The relationship of the Mother Goddess and the Thracian and Danubian Equestrian Gods*, in *Specimina Nova*, XII, 199, p. 106.

²³⁵ M. Hadiji-Vasina, *Cultul Cavalerilor Danubiani...*, p. 265.

il primo si è formato il repertorio artistico avendo come modello le raffigurazioni del secondo, che ha sofferto ulteriormente una serie d'influenze dal culto mitraico.²³⁶

La loro raffigurazione sulle placchette danubiane si mostra svariata: a volte sono rappresentati con o senza barba, armati con una spada, una lancia oppure una doppia scure. Nei rilievi di classe B la loro raffigurazione si presenta sotto forma di uno schema araldico dove la dea è fiancheggiata dai due Cavalieri, ogni personaggio avendo dietro le spalle un accolito e due serpenti che racchiudono la scena²³⁷. Quando sono raffigurati frontalmente loro sono armati e colpiscono i nemici situati a terra.

E. Will non identifica i personaggi equestri con il Cavaliere Tracio ma nemmeno con i Cabiro-Dioscuri, considerando che i rilievi che raffigurano un Solo cavaliere insieme alla divinità femminile hanno come base l'esistenza di un culto locale, legato dalla presenza di un personaggio equestre e uno femminile. Tuttavia ammette che la forma artistica dei rilievi che raffigura un solo cavaliere è stata finalizzata attraverso il contatto con i monumenti del Cavaliere Tracio.²³⁸ Questa ipotesi può sembrare plausibile, se prendiamo in considerazione che l'aria di diffusione dei rilievi del cavaliere tracio è simile ai rilievi danubiani. Un argomento in tale senso è raffigurato dal rilievo scoperto a Zaldapa²³⁹ situato a est nella provincia *Moesia Inferior*. Realizzato in marmo formato da un Solo registro artistico, è raffigurato di profilo verso la destra con il cavallo a passo un cavaliere e una divinità femminile, vestita con chitone e *himation*, con la testa coperta. Il cavaliere è vestito con tunica, che ondeggia nel vento ed un berretto frigio, costume caratteristico orientale. Davanti alla dea è raffigurato un treppiede sul quale è poggiato un pesce. Nell'estremità destra del rilievo si presenta un albero con un serpente attorcigliato. Ci troviamo di fronte al più semplice modello d'iconografia del culto dei cavalieri danubiani, modelli d'ispirazione ripreso dal canone dei rilievi del cavaliere tracio. Si può considerare che questo rilievo fa parte dalla classe a, anche perché il pezzo è privo di elementi ausiliari come gli accoliti, gli elementi caratteristici del mondo celeste- *Sol*, *Luna* e le Stelle, ma anche la mancanza di simboli destinati ad suggerire il sacrificio rituale o l'iniziazione degli neofiti. La mancanza di modelli artistici per la creazione del repertorio iconografico del culto dei Cavalieri Danubiani riporta gli artigiani locali a fare uso di modelli artistici già presenti nella zona danubiana come quello Cavaliere Tracio, successivamente creandosi uno schema iconografico proprio che doveva rispondere alle

²³⁶ Fr. Chapouthier, *op. cit.*, pp. 286-288. F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une Deesse*, Paris, 1935

²³⁷ D. Tudor, *I Cavalieri...*, p. 216.

²³⁸ E. Will, *op. cit.*, p. 324.

²³⁹ *CMRED* II, nr. 90.

esigenze degli adoratori.. Una iconografia interessante si presenta su un rilievo di *Sarmizegetusa* (cat. 106) sul quale è raffigurato sotto il nemico caduto a terra, un leone, simbolo zoomorfico che rimanda magari alla raffigurazione del cane nei rilievi del Cavaliere Tracio.

Ulteriormente sotto l'influenza del culto dei Dioscuri il numero dei personaggi equestri presenti sui rilievi si raddoppiano, i rilievi del Cavaliere Tracio un motivo iconografico remoto con un ruolo intermediario.²⁴⁰ Il motivo artistico che impone lo schema iconografico con due cavalieri si deve cercare nella significazione che i Dioscuri lo abbiano avuto per i militari. A tal proposito, i Dioscuri offrivano la protezione nelle battaglie, annunciando le vittorie ottenute.

Il costume con il quale sono raffigurati i Cavalieri è certamente di natura orientale, che è formato da un paio di pantaloni stretti sulla gamba, una tunica, un mantello o una clamide che ondeggia nel vento, dandone il senso di movimento, e un berretto frigio. E. Will considerava che nel momento in cui nell'arte greca si arriva a raffigurare l'immagine dei barbari si fa uso del modello offerto dalla iconografia dei popoli vicini a loro, a nord i traci e sciti ad est gli artigiani della Asia Minore. Gli artigiani greci scoprono che i dettagli d'abbigliamento costituiscono una modalità di differenziare le popolazioni tra loro, e di distinguersi personalmente da esse. Lo schema di raffigurazione iconografico dell'abbigliamento dei greci è formato da un chitone, un *himation*, clamide e sandali. In tal modo i dettagli come la forma e il materiale usato nel vestiario o diversi accessori diventano emblematici per differenziare artisticamente diverse popolazioni: la coiffure, un bonnet de forme pointue en Thrace, un bonnet à fanons chez les Schytes, ou encore la tiare médique; et ensuite la tunique à manches et le pantalon”²⁴¹.

Conformandosi con le tendenze classiche fondamentali, l'arte greca crea un modello iconografico di raffigurazione del costume tipico barbaro, completato verso la fine del V secolo a.C. e formato da berretto, tunica e pantaloni. Nel corso dell'epoca ellenistica e romana questo tipo di abbigliamento è stato usato per raffigurare artisticamente tutti i popoli barbari, ad eccezione dei popoli egizi. E. Will conclude che gli artigiani greci hanno limitato il costume barbaro alle popolazioni che usano i pantaloni come sciti, i persi o le popolazione anatoliche, invece per gli egizi e fenici usandosi canoni iconografici diversi. La distinzione geografica si nota al livello dell'abbigliamento anche quando si tratta delle raffigurazioni delle divinità, dove il costume frigio, formato da tunica, mantello, pantaloni

²⁴⁰ Fr. Chapouthier, *op. cit.*, pp. 89-90.

²⁴¹ E. Will, *op. cit.*, p. 266.

e berretto frigio e stato usato nel caso delle divinità proveniente dalla Anatolia, Iran come Sabazio, Men o Mitra.²⁴² In questo modo il costume con il quale sono raffigurati i Cavalieri Danubiani, ripreso iconograficamente dai rilievi del cavaliere Tracio o Mitra, costituisce un costume frigio.²⁴³

Gradualmente il culto danubiano definirà la sua forma religiosa e artistica, l'evoluzione iconografica porterà al raddoppiamento dei Cavalieri e si può osservare che il mito dei Cavalieri Danubiani acquisisce un grado di complessità attraverso l'apparizione di una serie di simboli come la scena del rituale o il banchetto divino a cui partecipava l'iniziatico. Questa evoluzione si manifesta facendosi uso di schemi e motivi iconografici presenti nel culto dei Dioscuri²⁴⁴ e Mitra. I Dioscuri erano considerati divinità millenarie, indo-europee, fratelli gemelli Castore e Polluce, figli di Zeus e di Leda, patroni della gioventù, degli esercizi fisici e dell'esercito. A volte erano confusi nella funzione di protettori dei naviganti²⁴⁵. A Roma vengono introdotti nella metà del III secolo a.C. e sono connessi a tutto ciò che concerne l'ippica e diventano in questo modo i protettori della cavalleria²⁴⁶. Secondo la ricercatrice Mackintosh²⁴⁷ i Dioscuri sono raffigurati iconograficamente in due modalità: per le regioni dell'Impero Romano come *Germania*, *Gallia* e *Brittania*, i gemelli sono smontati e situati vicini ai loro cavalli, invece più frequentemente nella parte orientale dell'Impero i Dioscuri sono raffigurati cavalcando che guardano sia loro che i loro cavalli verso la divinità che è situata tra loro, al centro. In tale modo a partire dall'epoca ellenistica, nelle città affacciate al Mar Nero, il modello iconografico eseguito li raffigura nudi ed armati, con un Solo mantello sulle spalle, e berretto frigio. Successivamente loro saranno raffigurati sia sui monumenti di culto che funerari, tenendo le redini dei cavalli disposti simmetricamente uno davanti ad altro.²⁴⁸ L'ellenismo fissò il loro modello iconografico, che sarà diffuso anche in età romana: clamide al vento, nudità eroica, *pilos*, testa volta in alto, occhi grandi ed aperti, molto spesso essendo armati ed a cavallo²⁴⁹.

L'avvicinamento del culto danubiano con il culto dei Dioscuri si effettua attraverso schemi iconografici comuni come la raffigurazione del il vaso fiancheggiato da due

²⁴² *Ibidem*, p. 267.

²⁴³ *Ibidem*, p. 257

²⁴⁴ D. Tudor, *I Cavalieri...*, p. 229; E. Will, *op. cit.*, p. 90; *CMRED* II, p. 162.

²⁴⁵ Diodoro Siculo, IV, 43, 2.

²⁴⁶ *EAA*, s.v. *Dioscuri*, p. 124.

²⁴⁷ M. Mackintosh, *op.cit.* p. 60.

²⁴⁸ R. Florescu, H. Daicoviciu, L. Roșu, *Dicționar Enciclopedic de Artă Veche a României*, București, 1980, s.v. *Dioscuri*, p. 135.

²⁴⁹ *EAA*, s.v. *Dioscuri*, p.124.

serpenti²⁵⁰ oppure una serie di simboli come per esempio i serpenti e le stelle situate nel registro superiore²⁵¹. Una serie di elementi artistici comuni con il culto di Mitra si osservano attraverso la presenza di *Sol* e *Luna* rappresentati in busto, la scena del sacrificio rituale, la scena d'iniziazione del neofita, la scena del banchetto o il gruppo iconografico leone-*kantharos*-serpente, raffigurata specialmente nel registro inferiore del campo scultoreo, e la presenza dei accoliti raffigurati in un numero più elevato sui rilievi dei Cavalieri Danubiani.

Iconograficamente il culto danubiano si differenzia dalle raffigurazioni dei Dioscuri e del Cavaliere Tracio attraverso l'elemento artistico che rappresenta una figura umana situata sotto gli zoccoli dei cavalli²⁵². Raffigurati in forma antropomorfa di giovani nudi disarmati a volte vestiti sia col costume orientale formato da pantaloni, clamide e mantello²⁵³ sia con il costume militare²⁵⁴, loro simboleggiano il nemico vinto dalle divinità equestre, il trionfo della vita sulla morte. Certe volte il nemico alza la mano verso il cavaliere che lo trafigge con una lancia implorando clemenza e pietà. In questo modo "tra di loro c'è un rapporto simbolico, il cavaliere rappresentando non solo il bene ma anche l'idea dell'eroicizzare, sottolineata dal vigore con il quale porta l'ancia e dalla sua disposizione di concedere perdono a quello caduto sotto il cavallo, che qui significa non solo il male bensì il nemico vinto in battaglia"²⁵⁵. In forma zoomorfa loro sono sostituiti da simboli artistici come il pesce o il serpente. Questo elemento iconografico compare sulla maggior parte dei rilievi danubiani di categoria A o B, le uniche eccezioni nel territorio dacico si riscontrano sui rilievi di *Apulum* (cat. 63), da *Drobeta* (cat. 74;75), *Tibiscum* (cat. 119), ed *Orlea* (cat. 80). Nella situazione in cui loro non sono raffigurati, per i rilievi provenienti dalla provincia Dacia, l'appartenenza al culto dei Cavalieri Danubiani è confermata dalle scene ed i simboli situate nelle scene adiacenti.

Per quanto riguarda la loro identificazione, Will gli considera simboli delle forze nefaste che i due personaggi equestri le hanno sconfitto²⁵⁶, Toynbee li considera "a ritual or simulated death or to be symbolic dead as the gateway to life beyond the grave"²⁵⁷. Tudor

²⁵⁰ Fr. Chapouthier, *op. cit.*, p. 398.

²⁵¹ M. Wenzel, *The Dioscuri in the Balkans*, *Slavic Review*, 6, 3, 1967, pp. 364-365.

²⁵² *Ibidem*, p. 93.

²⁵³ Cat. 122, *Apulum* cat. 64

²⁵⁴ *Romula* cat. 99

²⁵⁵ C. Iconumo, C. Chiriac, *Contributi all'iconografia dei Cavalieri danubiani nella Dobrugia*, in *Pontica*, 40, 2007, p. 275.

²⁵⁶ Will p. 93 „ils sont les symboles des forces néfastes abattues par les dieux”, L. Zotović, *The Cult of Lunar Goddesses or the Cult of Danubian Horseman*, in *Starinar*, XLIX, Beograd, 1999, pp. 67-68.

²⁵⁷ J. M. C. Toynbee, recensione a *Le Relief Culturel Greco-Romain: Contribution a l'Histoire de l'Art de l'Empire Romain*, de Ernest Will, in *JRS*, 47, 1/2, 1957, p. 262.

considera da una parte la teoria di Will abbastanza generica e da un'altra parte quella formula da Toynbee abbastanza difficile da accettare, proponendo un'interpretazione come „one divinity or hero opposed to another divinity or hero and having lost the battle”, argomentando che i due nemici sono raffigurati con aspetto umano, non avendo nella loro riproduzione niente di mostruoso. A seguito l'autore crede che i due nemici simboleggiano le forze del male „they would have a barbarian or monstrous aspect”²⁵⁸, raffigurazioni specifiche della sconfitta del nemico.

I personaggi sottomesi ai due Cavalieri non riportano elementi aggiuntivi per poterli identificare come forze malefiche sconfitte, ma a causa del fatto che la diffusione dei rilievi danubiani si effettua più tosto nel ambito militare, la loro presenza può essere considerata la vittoria dei personaggi equestri, situandosi in un rapporto di subordinazione verso i Cavalieri. Questa ipotesi può essere argomentata anche dalla presenza della raffigurazione della dea Vittoria come il loro accolito, simbolo della vittoria dei personaggi equestri. A maggior ragione si attesta che il carattere del culto è di fattura dualistica: da una parte è un culto dei militari, che cercavano protezione nella triade danubiana, da un'altra parte è un culto dei misteri, che presume il processo d'iniziazione dei neofiti con lo scopo di purificazione fisica e morale, dove la morte simbolica rappresenta una fase importante. La presenza di questi personaggi può proporre l'ipotesi di una morte simbolica, molto più chiaramente manifestata nei registri inferiori, destinati ai riti d'iniziazione.

c) Gli accoliti

La triade divine è secondata sui rilievi danubiani da una serie di personaggi femminili o maschili, che hanno il ruolo di accoliti. Il loro numero varia da due ai cinque in funzione del tipo del monumento e dello spazio artistico disponibile nelle mani dell'artigiano, principalmente raffigurati nella posizione caratteristica dei dadofori mitraici. In genere sono situati dietro le spalle dei Cavalieri, o della dea portando abiti simili con quelli usati dalla triade divine.

Il tema iconografico dove i personaggi principali sono fiancheggiati da personaggi simili secondari non è certamente locale ma di origine orientale, semantica²⁵⁹. I personaggi sono servitori delle tre divinità che gli aiutano nella lotta, spesso utilizzando simboli specifici della triade, come il pesce o la maschera con testa d'ariete²⁶⁰.

²⁵⁸ *CMRED* II, p. 121.

²⁵⁹ *LIMC* s.v. *Heros Equitans*, p. 1080.

²⁶⁰ D. Tudor, *I Cavalieri...*, p. 240; cat. 122.

Nella categoria di accoliti, la dea Vittoria²⁶¹ si presenta come l'accompagnatrice dei Cavalieri nella lotta che rappresenta la vittoria in battaglia, personificando il trionfo. Il suo attributo lo costituisce la corona di alloro offerta come dono ad uno dei Cavalieri. Considerata divinità militare insieme a Marte e Nemese, i monumenti dedicati a lei nella regione danubiana sono attestati a partire dal primo secolo d.C., a causa della presenza degli elementi militari romani nella zona. Si considera che l'apparizione di questo simbolo sui rilievi danubiani è stato ripreso dalla iconografia degli Dioscuri²⁶² che simboleggiavano l'immagine della vittoria, ampliando il carattere militare di questi rilievi.²⁶³

Il personaggio maschile presente sui rilievi danubiani raffigurato in costume militare con elmo e armatura è stato identificato con Marte, il dio della guerra, rappresentato nel panteon militare del Basso Danubio come un giovane Soldato armato.²⁶⁴ Divinità nazionale è ampiamente conosciuta presso i Traci ancora prima della conquista romana, insieme ad Artemide e Dioniso²⁶⁵, Marte è stato introdotto sui rilievi danubiani dai Soldati romani a partire dal III secolo d.C. Esposti sempre ad una moltitudine di pericoli e guerre cercavano nella divinità una specie di protezione che era „capable of saving their lives and giving them victory over their enemies”²⁶⁶. In certi monumenti Marte si assomiglia con uno dei cavalieri diventando un Marte equestre²⁶⁷.

Un altro personaggio con il ruolo di accolito lo rappresenta la figura di una donna che effettua un gesto specifico di portare la mano destra alla bocca in segno di silenzio, gesto che richiedeva ordine e moderazione²⁶⁸. Il personaggio è stato identificato da subito con la dea Nemese ed è rappresentata su tre rilievi provenienti dalla Dacia²⁶⁹. Divinità militare, dea della giustizia divine e della vendetta²⁷⁰ Nemese è raffigurata in certi casi come accolito della dea²⁷¹ oppure nei casi in cui i Cavalieri sono raddoppiati, a causa del fatto che la raffigurazione artistica della triade divine si crea in un spazio molto più ridotto, per la moltitudine di simboli raffigurati, la divinità è rappresentata come accolito dei cavalieri, situata subito dietro le spalle loro. A volte è raffigurata nel registro superiore insieme al busto della Luna e del Sole. La sua presenza sui rilievi è strettamente legata a

²⁶¹ Z. Covacef, *Arta sculpturală în Dobrogea romană, secolele I-III*, Ed. Nereamia Napocae, Cluj-Napoca, 2002, p.145.

²⁶² Fr. Chapouthier, *op. cit.*, p. 68, n. 1.

²⁶³ *CMRED* II, p. 123.

²⁶⁴ F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romaine*, Paris, 1929, p. 105.

²⁶⁵ Erodoto, V, 7.

²⁶⁶ *CMRED* II, p. 127.

²⁶⁷ D. Tudor, *I Cavalieri...*, p. 241, *Romula* 22, 23

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 242.

²⁶⁹ *Apulum* cat. 64, *Romula* cat. 98, *Sarmizegetusa* cat. 104.

²⁷⁰ *LIMC*, s.v. *Heros Equitans*, p. 1080

²⁷¹ D. Tudor, *I Cavalieri...*, nr. 1, 7, 10, 20.

quella del dio Marte, non ritrovandosi casi in cui Nemese essendo raffigurata da Sola. Sui rilievi di classe C la dea manifesta anche il suo carattere ctonico raffigurata specie nelle scene dei misteri che attraverso il suo gesto invoca gli partecipanti verso uno status di pieno silenzio, accentuando magari il carattere segreto del culto stesso.²⁷²

Insieme a questi tre personaggi raffigurati con gli attributi di Vittoria, Marte e Nemese, sui rilievi danubiani compaiono una serie di accoliti che non hanno necessariamente attributi specifici rapportati al panteon romano. Gli accoliti maschili sono raffigurati in costume orientale, formato da pantaloni e mantello, spesso avendo un berretto frigio. Armati in certi casi con una specie di lancia, a volte sono raffigurati con una maschera sul viso in forma di ariete²⁷³, questa situazione facendo riferimento certamente alla scena del sacrificio rituale, rappresentata nel registro inferiore. Gli accoliti femminili sono raffigurati con le vesti della Dea. In certe situazioni la presenza degli accoliti può essere sostituita da uno degli elementi simbolici di questo culto, come un gallo, un *kantharos*, o un serpente.²⁷⁴

d) Elementi celesti: *Sol*, *Luna*, Stelle

Secondo l'autore N. Hannestad nell'arte romana, sotto un fondo artistico greco, si manifesta il fenomeno di astrazione dove gli artigiani esprimono attraverso la forma umana fenomeni, concetti o persino paesaggi²⁷⁵. Usando schemi artistici di natura mitraica, l'artigiano locale presente nelle provincie romane dove il culto danubiano si sviluppa scolpisce sui rilievi nel registro superiore, facendo uso magari anche di uno spazio limitato, il Sol e la Luna sotto forma di busti personificati.

Vestiti con mantelli, Sol è raffigurato con una corona radiante formata da sette raggi, invece Luna si riconosce dalla corona situata sulla testa a forma di semiluna. Sui rilievi provenienti dalla Pannonia²⁷⁶, si osserva che Sol è raffigurato insieme alla sua quadriga. Generalmente questa raffigurazione compare nel registro superiore, dove nella mano sinistra ha una sfera e con la destra fa il segno di saluto, offrendo protezione nel processo di allontanare i demoni dell'oscurità²⁷⁷. La sua presenza sulla quadriga raffigurata nel centro del registro, simboleggia la posizione dell'astro Solare alla metà del giorno,

²⁷² LIMC, loc. cit.

²⁷³ Cat. 122.

²⁷⁴ Romula cat .99.

²⁷⁵ N. Hannestad, *Monumentele publice ale artei romane*, vol. II, (trad. M. Gramatopol), București, 1989, p. 79.

²⁷⁶ D. Tudor, *I Cavalieri...*, nr. 71-94.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 247.

accentuando il suo ruolo di conducente nel mondo materiale²⁷⁸ oppure il fatto che l'intero culto dei Cavalieri Danubiani è subordinato alla teologia Solare²⁷⁹.

Raffigurati come busti, di faccia o di profilo, loro sono collocati nel campo figurativo superiore, cosmico, dove di solito Sol è rappresentato a sinistra perché l'astro nel suo movimento apparente attraversa la volta celeste da sinistra a destra. In molti casi il Sole e la luna sono associati con due serpenti cosmici collocati dietro i Cavalieri e che si piegano per formare "la volta del cielo". I serpenti cosmici simboleggiano la terra e sono considerati *agathodaimoni*, alleati dei Cavalieri nella battaglia²⁸⁰.

Tuttavia a causa dell'influenza mitraica i due elementi celesti dovranno essere interpretati in base alla teologia mitraica, cosicché nel caso in cui Sol è raffigurato nella quadriga, specie sui rilievi provenienti dalla Pannonia, potrebbe simboleggiare i quattro elementi universali: il fuoco, l'aria, l'acqua e la terra, esercitando poteri al livello dell'intero ordine naturale. La sua posizione mediana che personaggio la occupa nel campo figurativo superiore dei rilievi significa oltremodo anche il carattere sincretico del culto Solare in rapporto con le altre religioni, considerandosi che la teologia Solare poteva assimilare tutte le altre credenze pagane. Raffigurato con il globo terrestre, Sol compare come simbolo del potere che il culto lo emana verso il mondo materiale²⁸¹.

La presenza della Luna raffigurata insieme al Sole amplifica il suo potere ed evidenzia una parte degli attributi con il quale è immaginata la Dea; Sol raffigurando quindi „perceptivity and substance of image”²⁸², mentre la Luna è un simbolo della rinascita²⁸³. Lo studioso francese R.Turcan ricordando anche la raffigurazione di *Cautes* e *Cautopates* mitraici²⁸⁴, considerava che „la Dea ha i poteri della Luna ed i due Cavalieri assimilati ai Dioscuri simboleggiano le due metà del cielo: quindi i due aspetti annuali del Sole, nell'emisfero australe e boreale”.

Raffigurate insieme alle divinità celesti, le stelle accentuano, laddove sono presente sui rilievi danubiani, il carattere cosmico del culto. Le stelle sono situate vicino a Sol e Luna nel registro superiore, vicino ai due Cavalieri, oppure sull'intera superficie del monumento. Tudor considerava che il numero elevato di stelle distribuite su tutta la superficie del rilievo sottolineava un ruolo magico attribuito all'intero rilievo oppure nel

²⁷⁸ E. L. Ochsenschlager, *op. cit.*, p. 60.

²⁷⁹ LIMC, s.v. *Heros Equitans*, p. 1081.

²⁸⁰ C. Iconumo, C.Chiriac, *Contributi all'iconografia dei Cavalieri danubiani nella Dobrugia*, in Pontica, 40, 2007, p. 276.

²⁸¹ CMRED II pp. 187-189.

²⁸² E. Ochsenschlager, *op. cit.*, p. 67.

²⁸³ M. Weiß, *Die Stiertötungsszene der römischen Mithrasaltäre*, Osterburken, 1994, p. 18.

²⁸⁴ R. Turcan, *Culte orientale în lumea romană*, 1998, București p. 286.

caso in cui erano raffigurate vicino alla testa dei due Cavalieri doveva simboleggiare la presenza delle due stelle *Hesperos* e *Phosphorus*, i due Luciferi del mattino e della notte²⁸⁵. Le due stelle possono significare come nel caso del culto dei Dioscuri, la morte e la rinascita dei due Cavalieri Danubiani²⁸⁶ o degli iniziati del culto rituale.

Sui rilievi provenienti dalla Dacia, le raffigurazioni dei due astri sono riprodotti schematicamente, sia sotto forma di una corona con sette raggi e di una mezzaluna²⁸⁷, sia in busto²⁸⁸. Si osserva però la mancanza delle raffigurazioni di Sol in quadriga, iconografia tipica dei rilievi pannonici, mentre le stelle compaiono su un numero ridotto di rilievi.²⁸⁹

e) Elementi naturali: l'aquila, il corvo, i Venti

Raffigurata insieme agli elementi che simboleggiavano lo spazio celeste, l'aquila, simbolo della libertà e degli spazi aperti, emblema della vittoria e dell'esercito romano, è riprodotta nel centro del registro figurativo superiore con le ali aperte, innalzandosi in volo²⁹⁰ o con una corona nel becco²⁹¹. Elemento artistico entrato tardi nell'iconografia del culto danubiano, raffigurato sui repertori figurativi delle religioni con le quali il culto entra in contatto, come il culto di Mitra, Cibele o Jupiter Dolichenus²⁹², l'aquila, nelle credenze escatologiche era considerata anche portatrice delle anime verso l'astro luminoso ed i cieli²⁹³, messaggero delle divinità Solari e della triade celeste²⁹⁴, oppure elemento di simbiosi, che insieme alla luna simboleggiare la fertilità²⁹⁵. All'aquila le era associata la dea *Niké stephanofora*.

Sui rilievi danubiani il corvo occupa una posizione inferiore in rapporto con l'aquila, essendo raffigurato piuttosto nel registro inferiore dei monumenti. A causa del suo ruolo relativamente minore la sua raffigurazione si presenta su un numero ridotto di rilievi. Elemento artistico d'influenza mitraica, il corvo ha il ruolo di emissario delle divinità celesti²⁹⁶ laddove è raffigurato insieme all'aquila nel registro superiore, o rappresentava

²⁸⁵ D. Tudor, *I Cavalieri...*, p. 251, *LIMC*, s.v. *Heros Equitans*, p. 1081.

²⁸⁶ F. Seure, *Musée de Belgrad: Reliefs votifs inédits ou disparous*, in *REA*, 26, 1924, pp. 63 – 65.

²⁸⁷ *Orlea* cat. 80.

²⁸⁸ *Cat.* 63, 86, 88.

²⁸⁹ *Romula* cat. 99, rilievo provenienza sconosciuta cat. 130.

²⁹⁰ D. Tudor ed rilievi 3, 8, 9, 22, 23; *Romula* cat. 97, 98.

²⁹¹ *Romula* cat. 96

²⁹² E. L. Ochsenschlager, *op. cit.*, p. 61; J. Ferguson, *The religions of the Roman Empire*, London, 1970, p. 17.

²⁹³ Herodian, *Istoria Imperiului Roman de la moartea împăratului Marc Aureliu*, IV, 2.

²⁹⁴ D. Tudor, *I Cavalieri...*, p.254.

²⁹⁵ E. L. Ochsenschlager, *op. cit.*, p. 61.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 64; J. Ferguson, *op. cit.*, p. 47.

semplicemente la costellazione *Corvus*²⁹⁷. In Dacia il corvo è raffigurato nel registro inferiore sui rilievi provenienti da *Sucidava* (cat. 110), *Drobeta* (cat. 77), *Orlea* (cat. 80) e *Romula* (cat. 96).

D'influenza mitraica è anche la raffigurazione dei Venti sui rilievi danubiani, venti che soffiavano dai quattro punti cardinali personificati in *Favonius*, *Auster*, *Eurus*, *Aquilo*²⁹⁸, aspetto simbolico raffigurato su un rilievo proveniente da *Romula*²⁹⁹. La personificazione delle quattro Stagioni, proveniente dal sincretismo teologico mitraico con i rilievi dei Cavalieri Danubiani si ritrova su due rilievi scoperti a *Romula* (cat. 96, 97), simbolo che accentua il carattere dualistico del culto³⁰⁰.

f) Elementi mistici, il pesce l'ariete, il gallo, il serpente, il leone

A causa della mancanza delle fonti letterarie che possono fare riferimento al modo di raffigurazione artistica dell'intero processo rituale del culto dei Cavalieri Danubiani, è difficile interpretare la decodificazione completa dei simboli presenti sui rilievi, specie quanto si devono analizzare i simboli mistici. La loro interpretazione plausibile e pertinente si può effettuare facendo riferimento con la teologia dei culti vari che hanno influenzato il culto danubiano.

Simbolo mistico raffigurato dalle prime apparizioni iconografiche del culto, il pesce è uno degli elementi più significativi dell'intero culto, insieme alla raffigurazione della Dea oppure dei due Cavalieri. Raffigurato in varie ipostasi nel campo figurativo dei rilievi, il pesce è offerto come cibo nel banchetto degli iniziatici³⁰¹, dove si presenta sia su un vaso che poggiato direttamente sul tavolo; oppure dietro al Cavaliere. Quando è raffigurato nella postura di accompagnatore per l'uno dei due cavalieri, presente sotto gli zoccoli del cavallo, non fa riferimento però ad un nemico sconfitto ma essendo simbolo della Dea, offre il suo aiuto e sostegno ai due Cavalieri. Gradualmente che l'intero repertorio rituale e artistico ottiene un grado più elevato di complessità, il pesce diventa „a symbol of the substance of life, implying generation and regeneration”³⁰². Una volta consumato ed offerto come cibo al banchetto divine forniva agli iniziati poteri simbolici. Inoltre il pesce è

²⁹⁷ *CMRED* II, p. 203.

²⁹⁸ D. Tudor *I cavalieri...*, p. 255.

²⁹⁹ *Ibidem*, nr. 22.

³⁰⁰ J. Ferguson, *op. cit.*, p. 112.

³⁰¹ *CMRED* II, pp. 211 – 212.

³⁰² E. L. Ochsenschlager, *op. cit.*, p. 62.

anche simbolo della dea Nemesis, divinità raffigurata come accolito dei cavalieri, personificando così il destino³⁰³.

Simbolo dei due personaggi equestri, l'ariete è raffigurato nel momento in cui il culto danubiano è ben definito e quando la complessità artistica si esprime in un numero più elevato di registri figurativi. La sua apparizione è dovuta all'influenza del culto mitraico³⁰⁴, ed è raffigurato sia sotto forma di maschera, utilizzata da uno degli accoliti dei cavalieri, sia come dono per essere consumato al banchetto del iniziato. Nelle scene di sacrificio l'ariete è trascinato verso un altare acceso per compiere il suo sacrificio³⁰⁵, o attaccato ad un'albero e macellato e nelle scene d'iniziazione la sua pelle è tenuta sopra la testa del iniziatico, marcando in questo modo un passaggio tra i gradi del culto, momento importante nello svolgimento dei misteri³⁰⁶. In una evoluzione crescente del culto l'ariete „ funziona da intermediario fra i mortali e gli dei, in una semplice forma di sacrificio; ma più tardi, quando il culto subisce in larga misura le influenze dei culti orientali, l'ariete acquista un simbolismo sapiente nei misteri e una grande quantità di dottrine escatologiche e di redenzioni è unita ai suoi poteri occulti”³⁰⁷.

Insieme al pesce e all'ariete, un altro elemento quasi permanente presente sui rilievi danubiani è il gallo³⁰⁸. Le funzioni che gli si attribuiscono sono di natura ctonico-mistiche, destinato al mondo sotterraneo, è raffigurato sui registri artistici inferiori per accentuargli il suo valore apotropaico, dove il suo canto disseminava le forze malefiche presente nel buio, richiamando la luce³⁰⁹. Situato nei registri superiori vicino a Sol e luna, evidenziava il suo carattere protettivo contro le forze del male, lottando insieme ai due cavalieri contro le forze del male, evidenziando anche il suo carattere celestiale³¹⁰.

Animale per eccellenza ctonico il serpente suscita una serie di controversie nella sua identificazione, essendo raffigurato qui in tutti i registri iconografici assumendo molteplici attributi e significati³¹¹. La sua raffigurazione è dovuta all'influenza mitraica e al culto del Cavaliere Tracio. Quando è raffigurato dietro ad uno dei Cavalieri assume una posizione di accolito, aiutando a sconfiggere il male insieme ai due cavalieri. Raffigurato nel registro superiore, disposto in uno schema araldico tra i due elementi celesti Sol e Luna, il serpente

³⁰³ V. Wollmann, *Enciclopedia civilizației grecești*, București, 1970, s.v. *Nemesis*.

³⁰⁴ *LIMC*, s.v. *Heros Equitans*, p. 1081.

³⁰⁵ D. Tudor *I cavalieri...*, nr.7, 10, 14, 20.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 257.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ibidem* nr 8,11, 17, 18, 22, 26, 32.

³⁰⁹ F. Cumont, *op. cit.*, p. 410.

³¹⁰ *CMRED* II, p. 239.

³¹¹ D. Tudor *I cavalieri...*, p. 259-260.

assume un carattere uranico, simboleggiando la volta celeste, invece rappresentato nel registro inferiore gli si attribuisce un carattere ctonico.

Animale non specifico alle regioni danubiane, il leone è certamente un elemento ripreso dal repertorio artistico di altri culti come quello di *Atargate*, *Cibele*, *Hekate* e *Mithra*. Situato piuttosto nell'ultimo registro iconografico, fiancheggiando un vaso di forma *kantharos* insieme al serpente, il leone personifica la forza del fuoco. Raffigurato insieme agli elementi celesti può fare allusione alla costellazione del leone³¹², oppure nelle scene mistiche si manifesta attraverso „the image of the man wearing a lion's mask, representing the initiate himself during the occult rites”³¹³.

g) Riti, sacrifici, scene di misteri

Il culto dei Cavalieri Danubiani è un culto dei misteri, culto con riti segreti dove il numero degli membri era molto limitato, e che una volta finalizzato garantiva una vita eterna dopo la morte. Non disponiamo oggi del nome degli dei a cui i rilievi erano dedicati, tale situazione rafforza l'ipotesi che il culto dei Cavalieri Danubiani ha un carattere esoterico. I registri di carattere mistico che contribuiscono in modo significativo alla decodificazione dell' discorso rituale del culto dei Cavalieri Danubiani sono situati nella parte inferiore dei rilievi e “represent the promises that the cult makes to its adepts”³¹⁴. Le pratiche dei misteri pratiche segrete che attraverso le quali si rivelavano ai nuovi adepti verità occulte, richiedevano una purificazione rituale attraverso l'acqua e il fuoco, in seguito alla quale gli iniziati ricevevano purità morale e fisica. I nuovi adepti erano introdotti in un mondo esoterico, ed attraverso i misteri si realizzava un passaggio evidente del iniziato in uno stato spirituale superiore, passando da profano a iniziato tramite in superamento di prove iniziatiche. Le pratiche segrete comportavano la recita di canti con diversi significati, la rivelazione degli oggetti sacri del culto, e il percorso di una serie di riti che una volta superate investivano i nuovi adepti con la qualità di nuovi membri della comunità religiosa. Attraverso la partecipazione a questi rituali gli iniziati avevano la possibilità di accedere dopo la morte al mondo celeste insieme alla divinità.

La scena centrale del culto, dove la dea fiancheggiata dai due cavalieri e la presenza del nemico sotto gli zoccoli dei cavalli, evidenzia il carattere dei personaggi e dell'intero culto incentrato sulla lotta contro le forze maligne, lotta che si sviluppa sia a livello

³¹² *CMRED* I, nr. 41, 72, 174.

³¹³ *CMRED* II, p. 225.

³¹⁴ M. Mackintosh, *op.cit.* p. 63.

terrestre sia a livello cosmico. Una volta conquistata la vittoria terrestre i Cavalieri potevano occupare un posto vicino alla divinità femminile nella sfera cosmica, e verso questo mondo tendono ad arrivare dopo la morte anche gli partecipanti al culto. Per ambire verso una tale posizione gli adepti dovevano percorrere un processo d'iniziazione che richiedeva diversi gradi di conoscenza, e in base ad una conoscenza più profonda esisteva la possibilità di rinascita insieme alle tre divinità. Attraverso un processo iniziatico il contenuto del mito era rivelato agli adepti tramite le immagini che sono raffigurante anche sui rilievi.

La complessità del culto richiedeva sacrifici di animali, cerimonie d'iniziazione e banchetti rituali. I sacrifici animali dell'ariete o del il toro, scene emblematiche presenti in culti dedicati a Mitra, Cibele o Magna Mater rappresentano la prima fase del culto dei cavalieri danubiani, e sono nominato *crio-taurobolio*. La prima fase iniziatica è raffigurata su un frammento scoperto nel complesso archeologico nelle vicinanze di Miercurea Sibiului (distr. Sibiu) che fa parte dalla classe A dei rilievi del culto danubiano³¹⁵. L'iconografia del rilievo presenta nel registro inferiore due personaggi, tra cui uno di loro porta verso l'altare un ariete per essere sacrificato, ed un altro ha nella mano il bastone dei neofiti. La scena del *taurolobio* è rilevante anche nelle fonti antiche da Prudenzio³¹⁶ dove il neofito era unto con il sangue mescolato del toro e dell'ariete, trasmettendo ai neofiti il loro potere richiamando verso una rinascita corporale e morale.

Probabilmente che la pratica del *criobolio*, il sacrificio dell'ariete, forma familiare di culti misterici, si sviluppava nella stessa maniera, i rilievi danubiani permettono di osservare che una volta che l'animale era sacrificato ed appeso ad un albero, il suo sangue era raccolto in vasi speciali. Il sangue raccolto, considerato ad avere poteri rigenerativi e magici, si usava nella cerimonia di purificazione dell'iniziato che era lavato con il sangue dell'animale sacrificato, con lo scopo di purificarsi dai peccati. In altre situazioni il sangue era pure bevuto per purificare anche gli organi interni, preparandosi per diventare simile alla divinità stessa³¹⁷. La scena sacrificale dell'ariete è presente anche sulla raffigurazione dell'elmo tracio-getico di Coțofenești, è pare che questo tipo di pratica abbia avuto un grande significato nella religione getica³¹⁸.

L'atto rituale della purificazione corrispondeva alla fase iniziatica dove il neofito riceveva il grado di *Aries*. Sui rilievi danubiani questo grado era rappresentato dal

³¹⁵ Cat .79

³¹⁶ Prudenzio, *Persistephanon* X, 1011-1050.

³¹⁷ F. Cumont, *op. cit.*, p. 67 – 68.

³¹⁸ Cfr. I. Marazov, *Sacrifice of a ram on the thracian helmet from Coțofenești*, in *Pulpudeva*, 3, 1978, pp. 81-101.

personaggio maschile che indossava sulla faccia una maschera d'ariete³¹⁹ considerato il più importante. Nell'iconografia del culto dei Cavalieri Danubiani s'identificano tre fasi d'iniziazione: *Arietes*, *Miles*, e *Leo*, modello iconografico presente anche nel culto della dea Cibele³²⁰ e Mithra, dove sono presente sette fasi d'iniziazione³²¹.

Nella seconda fase, quella di *Miles* è raffigurato un personaggio maschile in veste di Soldato situato nelle vicinanze della scena del *criobolio*, è la terza fase *Leo* corrisponde con l'apparizione del iniziatico nel ultimo registro dei rilievi, vicino alla scena di sacrificio raffigurato con una maschera di leone sulla faccia³²².

La morte simbolica dell'iniziatico corrisponde a una fase più complessa del rito che il neofito doveva percorrerla una volta entrato nei misteri del culto. Nominata *occultatio* è piuttosto comune ai culti dei misteri orientali, dove il neofito era sottoposto ad una serie di azioni che richiedeva autocontrollo, potere fisico e spirituale³²³, e dove compie atti con uno significato simbolico. L'intero rituale che trasporre verso una morte simbolica e la rinascita del neofito, richiedeva un silenzio d'obbligo tra i suoi partecipanti, la dea Nemesei raffigurata con la mano verso la bocca sottolinea questo aspetto. La pelle d'ariete tenuta da due personaggi maschili, possibili preti del culto, simboleggia da una parte la morte del neofito e da un'altra parte la sua sepoltura simbolica. Lo scopo finale di questo rituale era l'identificazione del neofito con la divinità e l'accensione a una nuova vita spirituale³²⁴.

La cerimonia d'iniziazione finiva in un banchetto rituale e sacro, momento Solenne del percorso iniziatico del neofito, dopo che ha compiuto tutti i sacramenti del culto segreto. Dando prova di coraggio con il superamento dei esami rigorosi, i *mystai*, neofiti, si identificavano con la triade divine ed “partecipare al banchetto degli dei significa penetrare nella loro essenza divina e diventare immortali”³²⁵. Il banchetto celebrava l'accensione ai misteri del culto del neofito che diventava membro della comunità e del sistema gerarchico del culto. Ogni iniziato consumava al banchetto pesce, pane e frutta, allontanando in questo modo i demoni dal suo corpo, per acquisire poteri occulti verso una vita pura³²⁶, scene raffigurate nei registri iconografici inferiori dei rilievi danubiani. Il banchetto era interpretato come una trasposizione nella sfera terrestre del banchetto divino della triade, raffigurato iconograficamente nel registro superiore, simboleggiando la vittoria dei due

³¹⁹ *CMRED* II, p. 243; cat.122.

³²⁰ *LIMC*, s.v. *Heros Equitans*, p. 1081.

³²¹ J. Ferguson, *op. cit.*, p. 112.

³²² *CMRED* II, p. 254.

³²³ Augustino, *De Civitate Dei*, X, 28.

³²⁴ D. Tudor *I cavalieri...*, p. 248.

³²⁵ *Ibidem*, p. 278.

³²⁶ *Ibidem*, p. 279.

Cavalieri che hanno sconfitto le forze maligne, vittoria che sarà dedicata e acconsentita della dea danubiana. Il ricevimento al banchetto del nuovo membro simboleggiava anche la sua accettazione tra i fedeli del culto, segno che indicava che gli adoratori di questo culto formavano un gruppo compatto³²⁷. La celebrazione del nuovo membro era simile con la celebrazione della vittoria della triade divine di fronte alle forze maligne, motivo per il quale il banchetto umano segue lo stesso svolgimento del banchetto divine.

La scomparsa del culto danubiano si effettua gradualmente verso la fine del III secolo d.C. Fattori socio-politici come l'abbandono della provincia Dacia da parte dell'esercito romano nel 271 d.C. e la conseguenza di gravi invasioni barbariche susseguite nel IV secolo d.C. sono stati vitali ed hanno annientato la sopravvivenza del culto danubiano.

Le divinità equestri costituivano una predilezione per le popolazioni tracio-getiche e al livello iconografico loro sono state raffigurate attraverso una serie di oggetti e monumenti a partire dal IV secolo a.C. Come ben sosteneva E. Will "il n'existe pas de dieux cavaliers, mais seulement des dieux représentés à cheval et, plus exactement meme, des dieux de peuples cavaliers"³²⁸. Confluiscono in questo modo le raffigurazioni sulla toreutica tracio-getica, il culto del Cavaliere Tracio ed i Cavalieri Danubiani. La perennità del motivo iconografico del cavaliere nell'areale balcanico persiste anche all'impatto con la cultura e la civiltà romana.

Attestato figurativamente nell'ambiente militare provinciale, solo dopo la conquista romana della Dacia, il culto dei Cavalieri Danubiani, originariamente aniconico nasce in Dacia nel primo secolo dopo Cristo. Una serie d'influssi artistici e religiosi provenienti da culti come Mitra, Cibele o Jupiter Dolichenus diffusi nelle provincie danubiane in ambiente militare hanno determinato la forma iconografica del culto danubiano. Le testimonianze relative attribuite agli *equites Danuvini* sono di natura monumentale, e grazie agli influssi artistici del culto del Cavaliere Tracio, loro appaiono in posizione di eroi che lottano per sconfiggere il male. Nella concezione del culto danubiano il cavaliere armato simboleggiava il bene mentre il nemico a terra disteso e disarmato raffigurava il male. Reminiscenza della raffigurazione del culto danubiano del motivo iconografico del cavaliere armato con lancia che trafigge il personaggio vinto situato a terra oppure un animale mostruoso si può ancora osservare oggi nella zona balcanica specie in Bulgaria e Romania nella raffigurazione iconografica di Sfântul Gheorghe (Sant' Giorgio) che

³²⁷ F. Cumont, *op. cit.*, p. 69.

³²⁸ E. Will, *op.cit.* p. 105.

sconfigge il dragone. Anche se il motivo iconografico del personaggio sottomesso a terra sotto gli zoccoli del cavallo non ha origini locali e tantomeno romane, “montrer le vaincu dans un état de prostration totale sous les pieds du vainqueur est un image d’antique tradition orientale”³²⁹, diventa un’immagine simbolica usata con predilezione nell’iconografia romana imperiale, per riportare l’idea di superiorità dell’esercito romano di fronte alle popolazioni barbariche, archetipo iconografico che raffigura il trionfo della civiltà romana verso il *barbaricum*.

³²⁹ *Ibidem*, p. 93.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

AB	Analele Banatului, Timișoara
ActMuz	Din Activitatea Muzeelor, Cluj
AÉ	Année Épigraphique, Paris
AISC	Anuarul Institutului de Studii Clasice, I-V, Cluj, 1928-1948
AJA	American Journal of Archaeology
AJP	The American Journal of Philology
Altertum	Das Altertum. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin
Ancient Society	Ancient Society. Katholieke Universiteit Leuven
L'Antiquité Classique	L'Antiquité Classique . Revue interuniversitaire d'études classiques, Belgique
ANRW	Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschungen (ed. Hildegard Temporini, Wolfgang Haase), Berlin-New York
AMN	Acta Musei Napocensis, Cluj, I (1964) -
AMP	Acta Musei Porolissensis, Zalău, I (1977) -
ANRW	Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschungen (ed. Hildegard Temporini, Wolfgang Haase), Berlin-New York
AO	Arhivele Olteniei
Apulum	Acta Musei Apulensis, Alba Iulia
Archaeologia Bulgarica	Archaeologia Bulgarica, Sofia
ArchÉrt	Archeologiai Értesítő. A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani, Budapest
AM	Arheologia Moldovei, Iași
Banatica	Banatica. Muzeul de Istorie al județului Caras-Severin
BAR	British Archaeological Reports, Oxford
BCH	Bulletin de Correspondance Hellenique, Athènes-Paris
BCMI	Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, București, I-XXXVIII, 1908-1945
BerRGK	Bericht der Romisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts
Berytus	Berytus. Archaeological Studies. The American University of Beirut, Faculty of Arts and Sciences
BMMN	Bibliotheca Historica et Archaeologica Universitatis Timisiensis
BHAUT	
BOR	Biserica Ortodoxă Română, București

Britannia	Britannia. A Journal of Romano-British and Kindred Studies, Society for the Promotion of Roman Studies
CA	Cercetări arheologice. Muzeul Național de Istorie București
Chiron	Chiron. Mitteilungen der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik des Deutschen Archäologischen Instituts
Chronos	Chronos. Revistă de Istorie
Cumidava	Cumidava. Muzeul Județean de Istorie Brașov
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum, Berlin
Dacia (N.S).	Dacia. Revue d'archéologie et d'histoire ancienne, București, . 1957, Nouvelle série, Ch. Daremberg, Edm. Saglio, <i>Dictionnaire des antiquités grecques et romaines</i> . Paris I-V (1877-1919).
DA	Dialogues d'Histoires Anciennes
DHA	DolgCluj – Dolgozatok az Erdély Nemzeti Múzeum Érem – és égiségtárából. Kolosvár (Cluj-Napoca).
DolgCluj	Ephemeris Dacoromana, Annuario della Scuola Romana din Roma, București-Roma, I-X, 1923-1935
ED	Eirene. Studia graeca et latina
Eirene	Ephemeris Napocensis, Cluj, I (1991) -
EN	Gerión. Revista de Historia Antigua
Gerión	Hesperia. The Journal of the American School of Classical Studies at Athens
Hesperia	I.I. Russu, <i>Inscriptiones Daciae Romanae (Inscripțiile Daciei Romane)</i> , I, București, 1975 (<i>diplomele militare și tablele cerate</i>); II, 1977 (<i>Oltenia</i> , ed. Gr. Florescu, C.C. Petolescu); III/1, 1977 (<i>Banatul</i> , ed. I.I. Russu, M. Dušanić, N. Gudea, V. Wollman); III/2, 1980 (<i>Sarmizegetusa</i> , ed. I.I. Russu, I. Piso, V. Wollmann); III/3, 1984 (<i>zona centrală a Daciei Superior</i> , ed. I.I. Russu, O. Floca, V. Wollmann); III/4, 1988 (<i>zona estică a Daciei Superior</i> , ed. I.I. Russu); III/5, 2002 (<i>Apulum</i> , ed. I. Piso); III/6, 1999 (<i>Instrumentum Apulense</i> , ed. C.L. Băluță).
IDR	
IDRE	C. C. Petolescu, <i>Inscriptiones de la Dacie romaine. Inscriptiones Daciae Romanae. Inscriptions externes concernant l'histoire de la Dacie (Ier-IIIe siècles)</i> , I-II, București, 1996-2000
IGR	R. Cagnat et alii, <i>Inscriptiones Graecae ad res Romanes pertinentes</i> , Paris, I (Italia și provinciile occidentale) 1906 [reimprimat: Chicago 1975], II (nu a apărut), III (provinciile asiatice, cu excepția Asiei proconsulare) 1906, IV (Asia Proconsulară)

ILS	H. Dessau, <i>Inscriptiones Latinae Selectae</i> , Berlin, I (1982), II/1-2 (1906), III/1 (1914), III/2 (1916)
JHS	The Journal of Hellenic Studies
JMS	The Journal of Mithraic Studies
JPEK	Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst
JRS	The Journal of Roman Studies
Klio	Klio. Beiträge zur Geschichte, Leipzig.
Latomus	Latomus. Revue d'études latines
Materiale	Materiale și Cercetări arheologice, București
Marisia	Marisia. Studii și Materiale, Tg. Mureș
MEFRA	Mélanges de l'École Française de Rome
Oltenia	Oltenia. Studii și comunicări, Craiova
Pontica	Pontica, Constanța
Pulpudeva	Pulpudeva. Semaines philippopolitaines de l'histoire et de la culture thrace. Edition de l'Institut de Thracologie de l'Academie Bulgare des Sciences et du Musee archeologique de Plovdiv
REA	Revue des études anciennes
REL	Revue des études latines
RMI	Revista Monumentelor Istorice, București
RMM	Revista Monumentelor și Muzeelor. Monumete Istorice și de Artă
Sargeția	Sargetia. Acta Museu Devensis
Satu Mare	Studii și comunicări Satu Mare. Sectia Arheologie, Satu Mare
Serta Kazaroviana	Serta Kazaroviana. Ephemerides Instituti Archaeologici Bulgarici, Sofia
SCIV(A)	Studii și cercetări de istorie veche și arheologie, București
Slavic Review	Slavic Review. Interdisciplinary Quarterly of Russian, Eurasian, and East European Studies.
Statinar	Starinar. Journal of Archaeological Institute, Belgrad
StCl	Studii Clasice, București
Studia Archaeologica	
TD	Thraco-Dacica, București
Tibiscus	
ZPE	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphic, Bonn

Bibliografia

Fonti antiche

- Aristophanes, *Păsările*, trad. Șt. Bezdechi, Arad, 1926.
- Cato, *De Agri Cultura*, trad., introd. și note Ioana Costa, București, 2010.
- Dionysus din Halicarnas, *Antiquitates Romanae Etymologicum Magnum*, online
<http://www.musagora.education.fr/merveilles/merveillesfr/temple-artemis/textes/etymologicum-magnum-daitis.html>, 13.09.2010, 15.35 PM.
- Festus, *Breviarum rerum gestarum populi romani*, trad. M. Alexianu, M. Curcă, Iași, 2003.
- Herodian, *Istoria Imperiului Roman de la moartea împăratului Marc Aureliu*, traducere, introducere și note de R. Alexandrescu, București, 1960.
- Herodot, *Istoriei*, vol. I-II, ed. Adelina Piatkowski și Felicia Vanț-Ștef, București, 1961-1964.
- Hesiod, *Orfeu, Poeme*, trad. de I. Acsan, București, 1987
- Ovidiu, *Metamorfoze*, st. introductiv, trad. și note de D. Popescu, Cluj-Napoca, 1972.
- Pausanias, *Călătorie în Grecia*, st. intr., trad., note Maria Marinescu-Himu, București, 1974-1982.
- Pindar, *Ode*, trad. Ioan Alexandru, București, 1980
- Platon, *Cratylos*, trad. G. Liiceanu, S. Noica, București, 1978.
- Plinio Cecilio Secondo Opere a cura di Francesco Trisoglio, 2 vol, Torino, 1973
- Plutarh, *De Iside et Osiride*, 46-47, online
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/Isis_and_Osiris*/C.html, 15.09.2010,
- Plutarh, *Moralia. De Fortuna Romanorum*, vol. IV, Loeb Classical Library edition, on line
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Moralia/Fortuna_Romanorum*.html, 22 aprilie 2011, 9.34 PM.
- Plutarh, *Vieți paralele*, ed. N. A. Barbu, vol. I-IV, București, 1960-1969.

Articoli e monografie

- Agre Daniela, *The Image of the Griffin in Thracian Art*, in Actes 2-e Symposium International des Etudes Traciennes, Thrace Ancienne, Komotini, 1997, vol II, pp. 437-440.
- Alexandrescu P, *Le groupe de trésor thraces du nord de Balkans (I)*, Dacia, N.S., XXVII, nr.1-2, 1983, pp. 45-66.
- Alexandrescu P, *Le groupe de trésor thraces du nord de Balkans (II)*, Dacia, N.S., XXVIII, nr.1-2, 1984, pp. 85-97.
- Alexandrescu P., *Un art traco-dace?*, Dacia N.S., XVIII, 1974, p. 273 sqs.
- Alexandrescu, P.- *Insemnări arheologice: Rogozen III. Pocalul cat. 165 atribuit atelierului Agighiol SCIVA*, 57, 1-4, 2006
- Alexandrescu, P. *L'art des getes et des triballes*, Ancient West and East, vol I nr 1, Brill, 2002, p.163-172.

- Alexandrescu, P.,- *Asupra tezaurului de la Rogozen*, SCIVA, 38, 1987
- Alexandrescu, P.,- *Discuții cu privire la tezaurul de la Panaghiuriște*, St.Cl., VII, 1965
- Alexandrescu, P.,- *L'aigle et le dauphin. Etudes d'archeologie pontiques*, Ed. Enciclopedica, București, 1999.
- Alexandrescu, P., *L'atelier Agighiol et l'Iran pre-achemenide* in *Il Mar Nero II*, 1995-1996
- Alexandrescu, P.,- *L'oiseau unicorne. Introducion a l'iconologie de l'art thrace*, Comptes-rendue des seances de l'annee, nr.3, 1993, p. 725-747.
- Alexandrescu-Vianu, M.,- *Le programme iconographique du monuments triomphal d'Adamklissi*, Dacia, XXIII, 1979
- Alexandrescu-Vianu, M.,- *Remarques sur l'heroisation thrace*, DHA, vol 6, 1980, p.101-111
- Alexandrescu-Vianu, M.,- *Tropaeum Traiani, L'ensemble commemoratif d'Adamclisi*, in *Il Mar Nero, II*, 1995-1996
- Andassarov Megan, *Thracian art: Unique or Highly influenced?*, 2008, UMI Microform 1463465, ProQuest LLC, 2009.
- Anderson, J.C., *Emperor and Architect: Trajan and Apollodorus and their predecessors* in *Hommages a Carl Deroux*, a cura di Pol Defosse, Bruxelles, 2003
- Andrescu, R.R., *Considerații asupra decorului statuetelor antropomorfe gumelnițene*, *Cercetări arheologice*, XIII, 2006, p. 159-171.
- Andrieșescu I., *Tezaurul de la Agighiol*, *Revista de Preistorie și antichități naționale*, I, 1937.
- Antonescu, D.,- *Introducere in arhitectura dacilor*, Ed. Tehnica, Bucuresti, 1984
- Antonescu, T., *Cultul Cabirilor in Dacia*, București, 1889.
- Ardevan, R.,- *Pier Giuseppe Michelotto despre Traian la 1994*, in *Daci și Romani, in 1900 de ani de la integrarea Daciei in Imperiul Roman*, Simpozionul internațional. Timișoara, 24-24 martie 2006, BHAUT, VII, 2006 Ed. Excelsior Art, Timișoara, p. 113-125.
- Artamonov M. I., *Goldschatz der Skythen in der Eremitage*, Prague, 1970, pls. 9-19.
- Aubriot- Sévin, D.,- *De la familiarité au culte: regards sur la posture des héros et des hommes face aux dieux dans l'épopée homérique*, *Kernos*, 21, 2008, p. 139-153.
- Babeș M., Harhoiu R., *Enciclopedia Arheologiei și Istoriei Vechi a României*, II, 1996
- Babeș, M.,- „ *Devictis Dacis*”. *La conquete trajane vue par l'archeologie*, in *Civilisation grecque et cultures antiques périphériques*, *Hommage à Petre Alexandrescu à son 70e anniversaire a cura di A. Avram, M. Babeș*, București, 2000, p. 323-338.
- Babeș, M.,- *Statuetele geto-dace de la Cârломănești*, SCIVA; 28, 3, 1977, p. 319-352.
- Balaci, C., Cringuș-Balaci, M.,- *Cu privire la inceputul urbanizării in Dacia romană*, in *Daci și Romani, in 1900 de ani de la integrarea Daciei în Imperiul Roman*, Simpozionul internațional. Timișoara, 24-24 martie 2006, BHAUT, VII, 2006, Ed. Excelsior Art, Timișoara, pp. 147-153.
- Balbuza, K.,-*Triumph as the expression of roman ideology of victory from Augustus to Diocletianus*, *Eos*, LXXXIX, 2002
- Baradez, J. -*Le trophée d'Adamclissi témoin de deux politiques et de deux stratégies*, *Apulum*, 9, 1971, pp. 505-522.
- Baradez, J. - *Tropaeum Traiani*, in *Provincialia. Festschrift für Rudolf Laur-Belart*, ed. Elisabeth Schmid, Ludwig Berger, and Paul Bürgin, Basel, 1968, pp. 201-213.
- Barbu, V. *Trofeul lui Traian*. Bucharest, Albatros, 1987.
- Bărbulescu M., *Despre cultul zeiței Bendis la daco-geți*, *Acta MN*, VIII, 1971, pp. 99 sqs.

- Bărbulescu, M., *Cultes et croyances dans le milieu rural en Dacie*, in Mihai Bărbulescu, *Signum originis. Religie artă și societate in Dacia romană*, București, 2009, p. 105-111.
- Bărbulescu, M., *Interferențe spirituale in Dacia romană*, Cluj-Napoca, 1984.
- Bărbulescu, M., *Relieful „narativ” in Dacia*, in M. Bărbulescu, *Signum originis. Religie artă și societate in Dacia romană*, București, 2009, p. 225-229.
- Barnea, A. - *Considérations concernant les portraits de Tropaeum Traiani (Adamclisi, Roumanie)* in *Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza internazionale sul ritratto romano, Roma 26-30 settembre 1984*, ed. Nicola Bonacasa e Giovanni Rizza, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1988, Roma pp.131-133
- Barnea, A., I. Barnea, and I. Bogdan Cătănicu. *Tropaeum Traiani: I Cetatea*. Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1979
- Barnea, Al.,- *Despre Tropaeum Traiani, Orașul antic, in Dacia Augusti Provincia : crearea provinciei*, Actele Simpozionului desfășurat in 13-14 octombrie 2006 la Muzeul Național de Istorie a României, București, a cura di E.S. Teodor, O. Țentea, București , Ed. Cetatea de Scaun, 2006, p.411-416.
- Barnea, Al., *Eroul Cavaler*, in L. Mihăilescu-Bîrliba, O. Bounegru (eds.), *Studia Historiae et Religionis Daco-Romanae. In honorem Silvii Sanie*, București, 2006, p. 99-103.
- Barr, Amy E., *Horse and Rider Plaques at Ilion. A preliminary study of the hellenistic Hero cult in Asia Minor*, in *Studia Troica*, 6, 1996, p. 133-157.
- Bazarciuc V., *Contribuții la cunoașterea civilizației geto-dacice in zona est-carpatică in lumina cercetărilor arheologice*, *Arheol. Mold.*, XXI, 1998, pp. 29-41.
- Beard, M., *The spectator and the Column: reading and writing the language of gesture in La Colonne Aurelienne* a cura di J. Scheid, V. Huet.
- Benea, D.,- *Considerații privind cercetările arheologice în Dacia romana*, in *Meșteșugari și artizani în Dacia Romana*, BHAUT, VIII, 2007, Ed. Excelsior Art, Timișoara, 2007, p. 35-68
- Berciu D, *Das thraco-getische "Fürsterngrab" von Agighiol in Rumänien*, BRGK, 1971, p.209 sqs.
- Berciu D., *Un vas traco-scitic*, in *Insemnări arheologice*, I, 1940, pp. 42-52.
- Berciu D., *Arheologia preistorică a Olteniei*, București, 1943.
- Berciu D., *Arta traco-getică*, București, 1969.
- Berciu, D. – *Monumentul princiar de la Agighiol si unele probleme ale artei traco-getice-Pontica II*, 1969
- Berciu, D., Preda, F. – *A propos de l'art thraco-gete* in *Actes du II eme Congres International de Thracologie*, Bucarest, 4-10 septembre 1976, pp. 377-381
- Bergquist A.K. , Taylor T.F., “*The origin of the Gundestrup cauldron*”, *Antiquity*, 61, 1987, pp. 10-24.
- Bianchi Bandinelli, R., *La Colonna Traiana: documento d'arte e documento politico* in *Romania romana, colloquio italo-romeno* Roma 10-11 maggio, 1973
- Birò, M.T.,- *The relationship of the Mother Goddess and the Thracian and Danubian equestrian gods*, *Specimina Nova*, XII, 1996, p. 97-107.
- Bisi A.M.,- *Il grifone –storia di un motivo iconografico nell'antico oriente mediterraneo*, *Studi Semitici* nr.13, 1965
- Blomart, A.,- *Les manieres grecques de deplacer les heros: modalites religieuses et motivations politique*, in *Heros et Heroines dans les mythes et les cultes grecs* a cura di V. Pirenne-Delforge, E. Suarez de la Torre, Liege, 2000, *Kernos Supplm.* 10, p. 351-364.

- Blyth- *Apollodorus of Damascus and the „Poliorcetica”*, Greek, Roman and Byzantine Studies, 33, 2, 1992, p. 127
- Blyth- *Etude des types et de leur representation. Le cavalier thrace*, BCH, Suppl. 2, 1975, p. 197-251
- Bodgan- Cătănicu, I.,- *Etapas de la conquete des getes et daces*, ED, XII, 2004, p.25-29.
- Bodgan- Cătănicu, I.,-*Dacii și romanii. Aculturație in Dacia*, Cluj-Napoca, 2007.
- Bondoc, D.,- *Northern Danubian bridge from Oltenia, from the first war of the emperor Traian against the Dacians (101-102 AD)*, in *Daci și Romani. 1900 de ani de la integrarea Daciei in Imperiul Roman*, Simpozionul internațional. Timișoara, 24-24 martie 2006, a cura di D. Benea, Ed. Excelsior Art, Timișoara, 2006, p.43-49.
- Boteva, D., *À propos des ”secrets” du Cavalier thrace*, DHA, 26, 1, 2000, p. 109-118.
- Boteva, D.,- *Dedicators with roman names and indigenous cult of the Thracian Horseman*, ED, XII, 2004, p. 205-221.
- Bounegru, O.,- *Notes sur les éléments ethniques sud-thraces de la Dobroudja Romaine (IIe- IIIe siècle ap.j.C.)*, in Actes de 2e Symposium International des Etudes Thraciennes, I, 1992, Komotini, 1997, p. 115-118.
- Bouzek J., *Macedonian, Thracian and Scythian Art in the IV th century B.C.*, in *Actes de XII e Congr.Intern. d’Archéologie Classique*, 1983, pp. 53-56.
- Bouzek J., Ondřejová Iva, *The Rogozen Treasure and the art of the Triballoi*, Eirene 27, 1990, pp. 81-91
- Bouzek, I., Domaradzka, L.,- *Horse trappings: an interregional style of decorative objects with Thracians and Scythians*, in *Studia archeologiae et historiae antiquae: Doctissimo viro Scientiarum Archeologiae et Historiae Ion Niculiță, anno septuagesimo aetatis suae, dedicatur*, A. Zanoci, T. Arnăut, M. Băț, Chișinău, 2009, p. 205-218.
- Bouzek, J., - *Macedonian, thracian and schythian art in the IV th centurz B.C.* in 12 Congres International d’Archeologie Classique, Athene, 1983,
- Bouzek, J., - *Peuples du Pont- Euxin et monde grecdu VIIe au Ve siecle avant notre ere. Analyse d’un colloque*, DHA, vol 12, 1, 1986, p. 499-507.
- Bouzek, J., Ondrejova, I.,- *The Rogozen treasure and the art of the Triballoi*, 1990
- Braund, D.,- *L’impatto sui greci di Traci e Sciti: immagini di sfarzo e austerità*, in *I greci. Storia, cultura, arte, società, 3.1. I greci oltre la Grecia*, a cura di S. Settis, Einaudi, Torino, 2001, p. 5-38.
- Brilliant, R.,- *The Pax Romana: Bridge or barrier between romans and barbarians in Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, a cura di T.Holscher, Leipzig, 2000
- Burda, S., - *Tezaure de aur din România*, Ed. Meridiane, București, 1979.
- Casson S., *Macedonia, Thrace and Illyria: Their Relations to Greece from the Earliest Times down to the Time of Philip Son of Amyntas*, Oxford, 1926.
- Chapouthier, Fr., *Les Dioscures au service d’une Deesse*, Paris, 1935.
- Charles, M.B., *The Flavio- Trajanic miles: the appearance of citiyen infantry of Trajan’s Column*, Latomus, tom 61, 2002
- Chevalier J., Gheerbrant A., *Dictionnaire des symboles. Myhtes, rêves, coutumes, gestes, forems, figure, couleurs, nombres*, Paris, 1990.
- Chicideanu-Sandor, M., Chicideanu, I., - *Contributions to the study of the Garla- Mare. Anthropomorphic statuetts*, Dacia, XXXIV, 1990
- Cîrjan, R.,- *Tropeaum Traiani: un municipe de droit latin en Mesie Inferieure?*, ED, XII, 2004, p. 51-59.
- Cizek, E.,- *Il Saeculum Traiani, apogeo della cultura e della civiltà romana*, in *Epigrafia e territorio. Politica e società*, III, 1994, p. 301-321.

- Cociș, S.,- *Les instruments pour decorer la ceramique en Dacie*, Specimina Nova, XII, 1996, p. 109-118.
- Cohen, A.,- *Art in the era of Alexander the Great, Paradigms of manhood and their cultural traditions*, Cambridge University Press, New York, 2010
- Coman, J.,- *L'immortalite chey les thraco-geto-daces* in Actes du Iie Congres International de Thracologie, Bucarest, 4-10 septembre, p.242-269
- Comănescu, S.,- *Quelques problemes concernant la reconstruction du monument d'Adamklissi (Tropaeum Trajani)*, Acta antiqua philippopolitana. Studia archaeologia, 1963 p. 185-193.
- Comănescu, S.,- *Considerations mathematiques sur le tropee d'Adamklissi*, St.Cl., III, 1961
- Condurachi, E., - *A propos de la genese de l'iconographie du Cavalier Thrace*, in Mythologie greco-romaine, Mythologies peripheriques, Etudes d'iconographie, Colloques internationaux du Centre Nationale de la Recherche Scientifique a cura di L. Kahil, C. Auge, Paris 17 mai 1979, Paris, 1981, p. 63-69.
- Cordano, F., - *Le iscrizioni del tesoro di Panagjuriste*, in *I traci tra l'Egeo e il Mar Nero* a cura di Paola Schirripa, Milano, 2004, p. 149-153.
- Coulston, J.C.N. -*Transport and Travel on the Column of Trajan* in *Travel and Geography in the Roman Empire*, ed. C. Adams, R. Laurence, Routledge, London, 2001, p. 106-137.
- Coulston, J.C.N.,- *Overcoming the Barbarian. Depinctions of the Rome's enemies in trajanic monumental art* in *The Representation and perception of roman imperial power, Impact of empire 3*, Brill, 2003.
- Coulston, J.C.N.,-*The value of Trajan's Column as a sourse for military equipment*, in Proceeding of the fifth roman military equipment conference, C.Van Driel-Murraz, BAR International Series 476, 1989
- Covacef, Z.,- *Arta sculpturala in Dobrogea romana, secolele I-III*, Ed. Nereamia Napocae, 2002
- Covacef, Z.,- *La tradition grecque et l'idee de l'immortalite refletee par l'art sculptural de la Dobroudja Romaine*, in *Relations thraco-illyro-helleniques*, a cura di P.Roman, M. Alexianu, Actes du XIVE Symposium national de Thracologie, Băile Herculane (14-19 septembre 1992).
- Crăciun, C., Sion, A.,- *Preliminarii la proiectul de restaurare al piciorului podului lui Traian de la Drobeta Turnu-Severin*, in *Dacia Augusti Provincia: crearea provinciei*, Actele Simpozionului desfășurat in 13-14 octombrie 2006 la Muzeul Național de Istorie a României, București, a cura di E.S. Teodor, O. Țentea, București, Ed. Cetatea de Scaun, 2006, p. 359-410.
- Cringuș-Balaci, M.,- *Despre prezența caietelor de modele in Dacia romana*, in *Meșteșugari și artizani in Dacia Romana*, BHAUT, VIII, 2007, Ed. Excelsior Art, Timișoara, 2007, p. 69-76.
- Crișan I. H., *Spiritualitatea geto-dacilor, repere istorice*, București, 1986
- Crișan, D.S., Timoc, C., *Inginerii împăratului Traian (I), Mensorul Balbus*, Analele Banatului, XII-XIII, 2004-2005
- Crișan, I.H., Moldovan, M., *Influențele grecești in arhitectura sacră a geto-dacilor*, Tibiscus, 1975
- Crișan, I.H., *Rapports entre la culture geto-dace et la culture celtique*, Actes du II eme Congres International de Thracologie, Bucarest, 4-10 septembre 1976, p.423-427
- Cumont, F., *Les religions orientales dans le paganisme romaine*, Paris, 1929.
- Cumont, F.,- *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris, 1942.
- Daicoviciu C., *Cetatea dacică de la Piatra Roșie*, București, 1954.

- Daicoviciu C., *Die Dako-Geten. Eine Richtigstellung*, in Actes Du I^{er} Congrès International de Thracologie. Contributions Roumaines, Sofia, 1972, pp. 67-75.
- Daicoviciu H., *Dacii*, 1965.
- Daicoviciu, H., *La civiltà dei Daci prima e dopo la conquista romana in Romania romana*, colloquio italo-romeno Roma 10-11 maggio, 1973
- Dancu, L., Simion, S.,- *Aprecieri privind arta Daciei romane*, AMN, 31, 1994, pp. 235-240.
- David, J.M., *Les conditions militaires des Colonne Trajane et Aurelienne: les necessites de l'adhesion* in *La Colonne Aurelienne* a cura di J. Scheid, V. Huet.
- Decei, A.,- *Podul lui Traian dela Turnu-Severin*, AISC, 1, 1932, p. 140-177.
- Diaconescu, A., *Dacia under Trajan. Some observation on roman tactisc and strategy*, AMN, 34, 1, 1997, p. 13-52.
- Dillon, S., *Women on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius and the visual language of roman victory*, in *Representation of War in Ancient Rome*, S. Dillon, K.E. Welch, Cambridge
- Doan, J.,- *The animal style in celtic and thracian art*, in 4th International Thracian Conference, Boston, 7-10 june, 1984, p. 157-176.
- Dontcheva, I.,- *Le sycrétisme d'Asclépios avec le Cavalier Thrace*, Kernos, 15, 2002, p. 317-324.
- Doruțiu-Boilă, E.,- *Despre inscripția votivă a monumentului triumfal de la Adamclisi*, St.Cl., XXV, 1988, p.45-56.
- Doruțiu-Boilă, E.,- *Un fragment necunoscut din inscripția trofeului de la Adamclisi*, St.Cl., VII, 1965
- Drăguș D., *Aplice de bronz geto-dacice cu reprezentări animaliere*, in "Cercetări Arheologice", 5, 1982, pp. 195-200.
- Duperrex, E.,- *Podul lui Traian peste Dunăre lângă Turnu-Severin. Incercare de reconstruire*, Bucuresti, 1907
- Eliade M., *De la Zalmoxis la Gingis-Han*, 197.
- Elsner, J.,- *Image and ritual- reflections on the religious appreciation of classical art*, The Classical Quarterly, vol. 46, nr.2, 1996, p. 515-531.
- Enciclopedia arheologiei și istoriei vechi a României*, vol. II, București, 1996.
- Enciclopedia Arheologiei și Istoriei Vechi a României*, vol. III, M-Q, București, 2000.
- Etienne, R., - *La chasse à l'ours*, in *Civilisation grecque et cultures antiques périphériques, Hommage à Petre Alexandrescu à son 70e anniversaire* a cura di A. Avram, M. Babeș, București, 2000, p. 68-75.
- Farcas Ann E., *Style and Subject Matter in Native Thracian Art*, Metropolitan Museum Journal, 16, 1981, pp. 38-48.
- Farnell, L., *Greek hero cult and the Ideas of Immortality*, Oxfrod, 1921.
- Fears Rufus- *The cult of virtus and roman imperial ideology*, ANRW II, 17.2, 1981
- Feneșan, C., *Războiul dacic al lui Traian in cronica lui Ibrahim Pecevi*, SCIVA, 54-56, 2003-2005
- Ferrari, A., *Dicționar de mitologie greacă și romană*, trad. de D. Cojocaru, București, 2003.
- Ferri, S.,- *Arte romana sul Danubio*, Milano, 1933
- Floca O., *Contribuții la cunoașterea tezaurilor de argint dacice. Tezaurul de la Sărăcsău și Șeica Mică*, București, 1956.
- Florescu, F.B.,- *La sucesione delle metope del Trofeo di Adamklissi*, St.Cl., III, 1961
- Florescu R., *Arta dacilor*, București, 1968.
- Florescu R., Miclea I., *Vestigii milenare de cultură și artă. Geto-dacii*, București, 1980, pp. 28.
- Florescu, F., et al., *Dicționar Enciclopedic de Artă Veche a României*, București, 1980.

- Florescu, R., - *Burii la Adamclisi?* Pontica IX, 1976
- Florescu, R., "Monumentul Triumfal de la Adamclisi in Documente de Arhivă și in Publicații Vechi." *Peuce*, 10, 1988, pp. 69-80.
- Florescu, R.,- *Quelques observations sur le trace et la partition de la bande a reliefs histories de la Colonne Trajane*, Cercetari arheologice, 11, 2000
- Fol Al., Marazov I., *Thrace and the Thracians*, New York, 1977.
- Fol, A.,- *L'hellénisation des thraces-leur chance d'entrer dans l'histoire*, in Actes de 2e Symposium International des Etudes Thraciennes, I, 1992, Komotini, 1997, p. 71-74.
- Foraboschi, D.,- *Per un'antropologia dei Traci*, in I traci tra l'Egeo e il Mar Nero a cura di Paola Schirripa, Milano, 2004, p. 17
- Garasanin, M., Vasic, M.- *Castrum Pontes*, Cahier des Portes de Fer IV, 1987
- Garasanin, M., Vasic, M. -*Le pont de Trajan et le Castellum Pontes in Cahier des Portes de Fer*, I, 1980
- Garasanin, M., Vasic, M., Matjanovic, G., *Pontes –camp et pont de Trajan*, Cahier des Portes de Fer, II, 1984
- Găzdac, C., *Fighting style of the roman cavalry in Dacia*, AMN, 34, 1, 1997, p.151-161.
- Georgiev, V.I.- *La religion thrace*, in Actes du Troisieme Symposium International de Thracologie, Palma de Mallorca, 16-19 novembre 1981
- Gergova Diana, *The Find from Rogozen and one of Religious Feast in the Thracian Lands*, Klio, 71, 1989, 1, 36-50.
- Giacchero, M. - *Santuari indigeni nell'impero romano: i cavalieri danubiani e il cavaliere trace*, in Santuari e politica nel mondo antico a cura di M. Sordi, IX, Milano, 1983, p. 168-195.
- Giacchero, M.,- *Considerazioni storico- epigrafiche sul „ Corpus Cultus Equitis Thracii”*, in Italia e Romania. Storia, culture e civiltà a confronto. Atti del IV Convegno di Stdi italo-romeni, Bari 21-23 ottobre 2002, Edpuglia, Bari, 2004, p. 47-54.
- Giacchero, M.,- *Heros, dio cavaliere dei traci, e il suo culto fra i soldati dell'Impero* in Scritti sul mondo antico in memoria di Fulvio Grosso a cura di L. Gasperini, Roma
- Glodariu I., Moga V., *Tezaurul dacic de la Lupu*, Eph.Nap, 4, 1994, pp. 33-47; V. Sârbu, *Credințe și practici funerare, religioase și magice in lumea geto-dacilor*, Brăila Galați, 1993.
- Glodariu,I.,- *L'intensite de l'influence romaine en Dacie pre-romaine*, TD, V, nr.1-2, p.150-155.
- Goceva Zlatozara. *Le culte d'Hermès en Thrace et le témoignage d'Hérodote* V, 7. MEFRA, 103, 1, 1991, p. 159-166.
- Goceva, Z.,- *Les traits caracterisriques de l'iconographie du Cavalier Thrace* in L.Kahie, C. Auge, L. De Bellefonds (eds.) *Iconographie classique et identites regionales*, Paris 26-27 mai 1983, BCH Suppl., 14, Paris, 1986, p. 237-243.
- Goceva, Z.,- *Monuments funeraires avec images des cavaliers de la Moesie Inferieure*, in Relations thraco-illyro-helleniques, a cura di P.Roman, M. Alexianu, Actes du XIVE Symposium national de Thracologie, Băile Herculane (14-19 septembre 1992).
- Goceva, Z., *Particularités de l'iconographie du Cavalier Thrace a Odessos et dans son territoire*, Pulpudeva, VI, Sofia, 1998, p. 121-128.
- Goldman B., *A Shytian Helmet from Danube*, Bull. Inst. of Art from Detroit, vol. 42, 4, 1963, pp. 63-67.
- Graf, F., - *I culti misterici*, in I greci- Storia, Cultura, Arte, Società, a cura di S. Settis, 2, II, p. 309-343.
- Gramatopol M., *Artă și arheologice dacică și romană*, București, 1982.

- Gramatopol M., *Dacia Antiqua*, București, 1982.
- Gramatopol M., *Studia III, 1979-1984*, Brașov, 2008.
- Gramatopol, M.,- *Optimo Principi*, Apulum, VII, 1968, p. 369-379.
- Grassi, M.T.,- *Il vasellame in oro e in argento dei Traci tra V e III sec. a.C.: committenza, produzione, funzioni*, in *I traci tra l'Egeo e il Mar Nero* a cura di Paola Schirripa, Milano, 2004, p. 135-148.
- Green, M., *Animals in Celtic Life and Myth*, London and New York, 1992.
- Green, M., *Symbol and Image in Celtic Religious Art*, London and New Yprk, 1989.
- Green, M.J., - *Images in opposition: polarity, ambivalence and liminality in cult representation*, *Antiquity* vol 71, nr. 274, dec. 1997
- Greenwalt, W.,- *Thracian influence on the ideology of Argead kingship*, in *Actes de 2e Symposium International des Etudes Thraciennes*, I, 1992, Komotini, 1997, p. 121-133.
- Griessmaier V., "Ein Silbergefass mit Tierdarstellungen," *Wiener Beitrage zur Kunstund Kulturgeschichte Asiens* 9 ,Vienna, 1935, pp. 49-60.
- Griffith, J.,- *Some futher throughts on the amphora-ryton from Panagjurische*, *Actes du II eme Congres International de Thracologie*, Bucarest, 4-10 septembre 1976, p.405-411
- Hadiji, M.,- *Aspecte ale vieții religioase din Dacia in epoca lui Traian*, in *Daci și Romani. 1900 de ani de la integrarea Daciei in Imperiul Roman*, Simpozionul internațional. Timișoara, 24-24 martie 2006, BHAUT VII, 2006, Ed. Excelsior Art, Timișoara, p. 159-169
- Hadiji-Vasinca, M., - *Câteva considerații cu privire la cultul Cavalerilor Danubiani. Clasificări.*, *Analele Banatului* XV, 2007, p. 131-134.
- Hadiji-Vasinca, M.,- *Cultul Cavalerilor Danubiani. Origini și denumire.*, *Apulum*, 43, 2006, p. 253-267.
- Hadiji-Vasinca, M.,- *Prelucrarea pietrelor semiprețioase in Dacia romană*, in *Meșteșugari și artizani in Dacia Romana*, BHAUT, VIII, 2007, Ed. Excelsior Art, Timișoara, 2007, p. 201-206.
- Hamparțumian, N., *Corpus Cultus Equitis Thracii (CCET), IV: Moesia Inferior (Romanian Section) and Dacia*, Leiden, 1979.
- Harțuche N., *Mormântul princiar traco-getic de la Găvani*, județul Brăila, in *Istros*, IV, 1985, pp. 25-70.
- Hoddinott, R.F.,- *The thracian hero at Rogozen in Studia Aegaea et Balcania* in honorem Ludovicae Press, Warszawa, 1992, p. 157- 166
- Holscher, D.,- *The transformation of victory into power: from event to structure* in *Representation of War in Ancient Rome*, S. Dillon, K.E. Welch, Cambridge
- Horedt K., *Die dakische Silberfunde*, *Dacia*, NS, XVIII, 1973, p. 132 .
- Iliescu, V.,- *Contribuții la problemele raporturilor scito-trace in sec. IV î.en.*, *Pontica*, II, 1969, p. 187-197
- Isac, D., Stratan, I., - *Monumente de arta provinciala roaman in muzeul di Lugoj*, *Banatica*, 2, 1973
- Ivanov, D.,- *Le tresor de Borovo*, *Actes du II eme Congres International de Thracologie*, Bucarest, 4-10 septembre 1976, p. 391- 404
- Jacobsthal P., *Early Celtic Art*, Oxford, 1944.
- Jordanov, K.,- *Histoire politique des Gètes à l'époque de Burebista*, in *Studia archeologiae et historiae antiquae: Doctissimo viro Scientiarum Archeologiae et Historiae Ion Niculiță, anno septuagesimo aetatis suae, dedicatur*, A. Zanoci, T. Arnăut, M. Băț, Chișinău, 2009, p. 277-284.
- Katzunov, V.,- *The roman presence on the Balkans and its impact on some Ethnic characteristics of the Thracia*, *ED*, XII, 2004, p. 105-109.

- Kitov G., *La toreutique thrace*, in Actes 2-e Symposium International des Etudes Traciennes, Thrace Ancienne, Komotini, 1997, vol II, pp. 455-463.
- Kleiner, F.S., *The trophy on the bridge and the roman triumph over nature*, L'antiquite classique, tom, LX, 1991
- Koeppel, G.,- *The Column of Trajan: Narrative technique and the image of the emperor in Sage and Emperor*, P.A. Stadter, L. Van der Stockt, Leuven, University Press, 2002
- Koortbojian, M., *The bringer of victory: imagery and institutions at the advent of empire*, in Representation of War in Ancient Rome, S. Dillon, K.E. Welch, Cambridge
- Kousser, R., *Conquest and desire: roman victoria in public and provincial sculpture*, in Representation of War in Ancient Rome, S. Dillon, K.E. Welch, Cambridge
- L'esame storico- artistico della Colonna Traiana*, Atti di Convegno Lincei 50, Colloquio italo-romeno, Roma, 25 ottobre 1978
- La Dacia preromana e romana*, Atti dei Convegno Lincei 52, Colloquio italo-romeno, Roma 18-19, novembre 1980
- Lepper, F., Frere, S.,- *Trajan's Column. A new edition of the Cichorius plates*, 1988
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-München
- Longo O.,- *Le héros, l'armure, le corps*, DHA, 22, 2, 1996, p. 25-51.
- Lupu, N.,- *Civilizația dacică și influențele romane exercitate asupra ei in sec. I î.en. și sec. I e.n.*, Apulum, XVI, 1978, p. 73- 89.
- M. Gimbutas, - *The Goddesses and Gods of Old Europe (6500- 3500 BC). Myths and cult images*, London, 1982.
- M. Gimbutas, - *The living goddesses*, London, 1999.
- Mackintosh, M.,- *The Divine rider in the art of the Western Roman Empire*, BAR International Series 607, 1995
- Manna, F.,- *Le impareggiabili ingenia di Apollodoro da Damasco*, Atti Accademia Pontiniana, N.S., vol. L, 2001, p.191-200.
- Marazov I, *Šestvieto ot fantastični životni (n.165 ot Rogozenskoto sākrovisčeto)*, Izkustvo 2, 1987, pp. 26-36.
- Marazov I., *Ancient Thrace*, Plovdiv, 2005.
- Marazov I., *Aspect of the Royal Hestia.I. Hestia and the Idea of Autochtonicity*, Orfeus, Journal of Indo-European, Paleo-Balkan and Thracian Studies, 1990, pp. 73-89.
- Marazov I., *The Rogozen Treasure*, Sofia, 1989.
- Marazov, I., - *Social aspects of thracian- roman art*, Thracia, I, Serdicae, 1972
- Marazov, I., *Sacrifice of a ram on the thracian helmet from Coțofenești*, Pulpudeva, 3, 1978
- Mărghitan L., *Chipul uman in arta traco-getică (reprezentările din argint)*, Traco-Dacica, 1-2, 1999, pp. 245-258.
- Mărghitan L., *Tezaure dacice de argint*, București, 1976;
- Mărghitan L., *Tezaurul de podoabe dacice de argint de la Săliște, fostă Cioara, jud Alba*, in SCIV, 20, 2, 1969, pp. 315- 327.
- Mărghitan, L.- *Antropomorfism in arta Daciei preromane*, Ziridava, XXI, 1998
- Mărghitan, L.- *Un meșteșug – arta din Dacia preromană confirmat exclusiv de către descoperirile arheologice-orfevrăria*, Ziridava, XIX-XX, 1996
- Marinescu Fl., *Cetatea dacică de la Polovraci, jud Gorj (Oltenia)*, in Studii și mat. De Muz. și ist. Milit., 10, 1977, p. 30-31.
- Marinescu, L.,- *Monumente de artă ale epocii lui Traian, in Dacia Augusti Provincia : crearea provinciei*, Actele Simpozionului desfășurat in 13-14 octombrie 2006 la Muzeul Național de Istorie a României, București, a cura di E.S. Teodor, O. Țentea, București, Ed. Cetatea de Scaun, 2006, p. 349-358.

- Marjanovic, G., Vujovic- Pontes. *Pont de Trajan. Le Depot medieval B*, Cahier des Portes de Fer, IV, 1987
- Markov, K.,- *Penetration en Thrace de l'influence economiques et culturelle des colonies de la Mer Egee (VIIe-IIIe s. av. n.e)*, in Dritter Internationaler Thrakologischer Kongress, 2-6 Juni 1980, Wien, Bd. II, p. 111
- Meliukova Ana I., *Krasnokoutskij kurgan*, Moscova, 1981.
- Minns E.H., *Skythians and Greeks*, Cambridge, 1913.
- Mirea P., *Un tezaur de epocă geto-dacică descoperit la Măgura, jud. Teleorman*, in Buletinul Muzeului Județean Teleorman. Secția Arheologie, 1, 2009, pp. 99-103.
- Mladenova, J.,- *Futher observations on the monuments of the Danubian Riders*, Ratiariensia, 2, 1984, p. 61-76.
- Mladenova, J.,- *Nouvelles notes sur les monuments des Cavaliers Danubiens*, in Dritter Internationaler Thrakologischer Kongress, 2-6 Juni 1980, Wien, Bd. II, p.291-299
- Moscalu E., *Le tombeau princier gète et le trézor de Peretu*, Actes du Congrès International de Thracologie, 1980, pp. 383-390.
- Moscalu E., *Das thrako-getische Fürstengrab von Peretu in Rumänien*, Frankfurt am Main, 1989.
- Moscalu E., *La tombe princier de Peretu (dép. Teleorman)*, Thraco-Dacica, VII, 1986, 1-2, p. 59-71.
- Moscalu E., Voivozeanu P., *Le tombe et le trézor Thraco- gétique de Peretu, (dép. de Teleorman)*, *Apulum*, 17, 1979, pp. 103-11.
- Mozolevskii B. N., "Skifsk'e pogrebeniia y s. Nagornoe bliz g. Ordzhonikidze na Dnepropetrovishchine," *Skifsk'e drevnosti*, Kiev, 1973, pp. 187-234.
- Nash, D. *Imperial expansion under the Roman Republic in Centre and periphery in the Ancient World* di M.J. Rowlands, M.T. Larsen, K. Kristiansen, Cambridge University Press, 1987
- Nemeti, S, Nemeti, I. – *Imagini divine in arta Daciei preroname. Problema prototipului zeitelor „danubiane”*, *Analele Banatului*, VII- VIII, 1999-2000
- Nemeti, S., *Cavalcada funerară*, in M. Bărbulescu (ed.), *Funeraria Dacoromana. Arheologia funerară a Daciei romane*, Cluj, 2003, p. 294-320.
- Nemeti, S., *Cavalerul trac cu lira in Dacia*, in *AMP*, 2000, 13, nr. 1, p. 327-336.
- Nemeti, S., *Un relief al Cavalerilor Danubieni de la Cășeiu (Samum)*, in *Corona Laurea. Studii in Onoarea Luciei Țeposu Marinescu*, București 2005, p. 357-363.
- Nemeti, S., *Zei cavaleri in spațiul nord-balcanic*, in *EN*, IX-X, p. 107-129.
- Nestor I., *Der Stand Vordeschischtsforschung in Rumänien*, 1933.
- Niculiță, I., - *Relațiile populației autohtone din nordul și nord- vestul Pontului Euxin cu lumea greacă in mileniul I î.Hr.*, in *Relations thraco-illyro-helleniques*, a cura di P.Roman, M. Alexianu, Actes du XIVe Symposium national de Thracologie, Băile Herculane (14-19 septembre 1992).
- Oaks, L.S., *The Goddess Epona: concepts of sovereignty in a changing landscape*, in M. Henig, A. King (eds.), *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire*, Oxford, 1986, p. 77-84.
- Ochsenschlager, E., *Lead Plaques of the Danubian Horsemen Type at Sirmium*, in *Sirmium*, 2, 1972, p. 51-66
- Odobescu Al., *Opere IV. Tezaurul de la Pietroasa* (ed. M. Babeș), București, 1976.
- Ognenova- Marinova, L.,- *La religion et l'art en Thrace d'apres les donnees archeologiques du I er millenaire avant notre ere*, Actes du II eme Congres International de Thracologie, Bucarest, 4-10 septembre 1976, p.413- 422

- Ogdenova-Marinova Ljuba, *Les motifs décoratifs des armures en Thrace au IV siècle av n. ère*, in Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et sud-est Européennes, Sofia, 1969, pp. 397-418.
- Ogdenova-Marinova, L.,- *Apollon Hyperboréen dans le repertoire decoratif de la toreutique thrace*, in *Civilisation grecque et cultures antiques périphériques, Hommage à Petre Alexandrescu à son 70e anniversaire* a cura di A. Avram, M. Babeș, București, 2000, p. 83- 87.
- Ogdenova-Marinova, L.,- *Les motifs decoratifs des armures en Thrace au IV siecle av.n.ere*, Actes du premier congres international des etudes balkaniques et sud-est europeennes, Sofia, 1969, p. 397-418.
- Okhontnikov, S.B.,- *A propos des premiers contacts entre grecs et thraces au Bas-Dniestr*, in *Relations thraco-illyro-helleniques*, a cura di P.Roman, M. Alexianu, Actes du XIVe Symposium national de Thracologie, Băile Herculane (14-19 septembre 1992).
- P. J. Ucko,- *Antropomorphic figurines, of predynastic Egypt and neolithic Crete with comparative material from the prehistoric Near East and mainland Greece*, London, 1968.
- P. Leveque, L. Sechan- *Les grandes divinites de la Grece*, Paris, 1966
- Paliga, S.,- *La divinite supreme des thraco-daces*, DHA, vol 20, 2, 1994, p. 137-150
- Pârvan V., *Getica*, 1926 (1982).
- Penția, M et al., *Thracian Horsemen: a provenance study of marble sculptures from Dobrudja, Romania*, *Asmosia*, 5, 1998, p. 256-262.
- Perdrizet, P., *Némésis*, BCH, 22, 1989, p. 599-602.
- Petolescu, C. C., *Dacia e l'Impero. L'immagine della Dacia nel spazio geografico antico*, Dacia, L, 2006
- Petolescu, C. C., *Despre cultul Eroului trac in Dacia*, SCIVA, 31, 4, 1980, p. 637-640.
- Petolescu, C. C.,- *Numele Decebalus in onomastica dacică*, SCIVA, 58, 1-2, 2007
- Petolescu, C. C., *Un Cavaler al Eroului trac de la Drobeta*, Drobeta, I, 1974, p. 249-252.
- Petrescu-Dâmbovița M., *Certains problèmes concernant le trésor de Băiceni (départ. Jassy)*, *Thraco-dacica*, XVI, 1995, 1-2, pp. 171-185.
- Petrescu-Dâmbovița M., Dinu M., *Le trésor de Băiceni (départ. Jassy)*, *Dacia N.S.*, XIC, 1975, p. 105-124;
- Petrescu-Dâmbovița, M., Vulpe Al. (coord.), *Istoria Românilor*, vol. I, București, 2001.
- Peyre C.,- *Le Culte de Castor et Pollux à Rome pendant la période républicaine. Recherches sur la vie d'une légende dans les textes et sur les monuments figurés*. École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques, Annuaire 1962-1963, 1962. p. 257-267.
- Piacente, L.,- *Il Danubio negli autori latini tardo-antichi*, in *Italia e Romania. Storia, culture e civiltà a confronto*. Atti del IV Convegno di Stdi italo-romeni, Bari 21-23 ottobre 2002, Edpuglia, Bari, 2004, p. 173-180.
- Picard, Ch., *Nouvelles observations sur diverses représentations du Héros Cavalier des Balkans*, *Revue d'histoire des religions*, 150, 1, 1956, p. 1-26.
- Picard, G.C. – *L'ideologie de la guerre dans l'Empire romain*, *Revue Archeologique*, 1992, p.111-141
- Piettre, R., *Images et perception de la présence divine en Grèce ancienne*, in *MEFRA*, 13, 1, 2001, p. 211-224.
- Pop, C.,- *Arta provinciala a Daciei romane. Particularitati inovatoare*, *Ephemeris Napocensis*, IX-X, 1999-2000
- Pop, C.,- *Din nou despre Cavalerii Danubiani*, *Sargeția*, VII, 1970, p. 87-92.
- Pop, C.,- *Puncte de vedere privind arta sculpturala in piatra din dacia Superioara*, *Apulum*, XV, 1977

- Pop, C., - *Câteva reprezentări figurate romane din jud. Hunedoara*, Sargeția, IX, 1972
- Popescu D., *Inventaria Arheologica*, București, 1967, fasc. 3.
- Popescu D., *Le trésor dace de Sâncrăieni*, Dacia N.S. II, 1958, P. 157 sqs.
- Popescu D., *Nouveaux trésors géto-daces en argent*, Dacia, XI-XII, 1945-1947, p. 35 sqs.
- Popescu D., *Objets de parure géto-daces en argent*, in Dacia, VII-VII, 1937-1940, p. 183-202.
- Popescu D., *Trésors daces en argent des Collections de l'Academie de la République Socialiste de Roumanie*. in Mariën M. -E., *Inventaria Archaeologica. Corpus des Ensembles Archéologiques*, Roumanie, fasc. 5, R. 19-23, Bucarest 1968.
- Popescu, D., - *Le tresor dace de Sincraieni*, Dacia, II, 1958
- Popescu, M., *Les troupes de Dacie et les Dieux: les témoignages collectifs de piété*, in Pontica, 37-38, 2004, pp. 199-220.
- Popov, D., - *A propos de quelques sociétés religieuses en Thrace*, Pulpudeva, 5, 1982
- Popović, I., *Les monuments du Culte des Cavaliers danubiens au Musée National de Belgrade*, in Zbornick Narodnog Muzeja, 11, 1983, p. 115-116.
- Popović, I., *Nouvelles icônes de plomb des Cavaliers Danubiens de Sirmium*, in Starinar, 39, 1988, p. 105-112.
- Popović, I., *Une image datée des cavaliers danubiens*, in MEFRA, 103, 1, 1991, p. 235-245.
- Porožanov K., *La cavalerie thrace*, in Actes 2-e Symposium International des Etudes Traciennes, Thrace Ancienne, Komotini, 1997, vol II, pp. 515-521.
- Pozozanov, K., - *La cavalerie thrace*, in Actes de 2e Symposium International des Etudes Thraciennes, II, 1992, Komotini, 1997, p. 515-521.
- Price, S.R.F., - *Gods and Emperors: the greek language of the roman imperial cult*, JHS, 104, 1985, p.79-95.
- Protase, D., - *Formes particulieres de l'art romain provincial en Dacie*, St.Cl., III, 1961
- Protase, D., - *Împăratul Traian in viziunea lui Plinius cel Tânăr și Cassius Dio*, in *Daci și Romani. 1900 de ani de la integrarea Daciei in Imperiul Roman*, Simpozionul internațional. Timișoara, 24-24 martie 2006, BHAUT, VII, 2006, Ed. Excelsior Art, Timișoara, p. 136-140.
- Rantz, B., - *Le cavalier thrace. Theme iconographique*, Pulpudeva, 4, 1980.
- Real-Encyclopädie der klassischen Altertumwissenschaft*, Berlin
- Richier, O., *Les themes militaires dans le monnayage de Trajan*, Latomus, tom 53, 3, 1997
- Richmond, I.A. "Adamclisi." *SCIV*, 19, 1968, pp. 3-29.
- Richmond, I.A. "Adamklissi." *PBSR*, 35, 1967 pp. 29-39.
- Richmond, I.A. "Trajan's Army on Trajan's Column." *PBSR* 13 (1935): 1-40.
- Richmond, I.A. *Trajan's Army on Trajan's Column*. London: British School at Rome, 1982.
- Rodriguez-Moreno, I., - *Le heros entre l'homme et la divinité dans la pensée grecs*, in *Heros et Heroines dans les mythes et les cultes grecs a cura di V. Pirenne-Delforge*, E. Suarez de la Torre, Liege, 2000, Kernos Supplm. 10, p. 91-100.
- Romano, I. B., *Early Greek cult images and cult practices*, in Robin Hägg, Nanno Marinatos, Gullög C. Nordquist (eds.), *Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June, 1986*, Stockholm, 1998, p. 127-134.
- Romano, I. B., *Early Greek Idols. Their Appearance and Significance in the Geometric Orientalizing and Archaic Periods*, in Expedition, 24.3, 1982, p. 1-13.
- Rossi L., - *Il Tropaeum Traiani di Adamklissi*. La veneranda anticaglia 14 (1967): 3-8.
- Rossi, L. "A Historiographic Reassessment of the Metopes of the Tropaeum Traiani at Adamklissi." *ArchJ* 129, 1972, pp. 56-68.

- Rossi, L. "A synoptic outlook of Adamklissi metopes and Trajan's Column frieze. Factual and fanciful topics revisited." *Athenaeum* 85 (1997) pp. 471-486
- Rossi, L. "Nuova evidenza storico-iconografica della decapitazione di Decebalus in monete e monumenti traianei con proposta di riordino delle metope del Tropaeum Traiani di Adamklissi." *RItNum* 19 1971, pp. 77-100.
- Rossi, L. "Technique, Toil and Triumph on the Danube in Trajan's Propaganda Programme." *AntJ* LVIII (1979): 81-87.
- Rossi, L. *Trajan's Column and the Dacian Wars*. London: Thames & Hudson, 1971.
- Rossi, Lino. "Dacian Fortifications on Trajan's Column." *AntJ* LI (1971), pp. 30-35.
- Rostovtzeff M., *Iranians and Greeks in South Russia*, 1922,
- Rostovtzeff M., *Skythien und der Bosphorus*, I, 1931.
- Ruscu, D.- *L'abandon de la Dacie Romaine dans les sources litteraires*, AMN, 35, 1, 1998, p.235-253.
- Russu I.I., *Religia geto-dacilor*, 1944-1948.
- Russu, I.I.,- *Comorile regelui Decebal*, Sargetia, IV, 1966, p. 97-107.
- Russu, I.I.,- *Tracii in Dacia Romana* AMN, 4, 1967, p.85-105.
- Rustoiu A., *Războinici și artizani de prestigiu in Dacia preromană*, Cluj-Napoca, 2002.
- Rustoiu, A.,- *Podoabe dacice de argint cu miez din metal de calitate inferioară*, Ephemeris Napocensis, VI, 1996
- Rusu Pescaru, A., Pescaru, E., „Decebalus” la *Germisara*, in Narcis Dorin Ion, Radu Ștefănescu (eds.), *In Honorem Ioan Opriș. Patrimoniu-Muzeografie-Monumente istorice*, Brașov, 2007, p. 45-54.
- Rusu, A., Eskenasy, V., *Cavaleri traci descoperiți la Sălașu de Sus, județul Hunedoara*, in SCIVA, 29, 4, 1978, p. 573-578.
- Rusu, M., *Tezaurul de la Pietroasele și contextul istoric contemporan*, Cercetări arheologice, 7, 1984.
- Rusu-Bolindeț, V.,- *Reprezentări ale triumfului lui Traian asupra dacilor pe ceramica terra sigillata, in Daci și Romani. 1900 de ani de la integrarea Daciei in Imperiul Roman*, Simpozionul internațional. Timișoara, 24-24 martie 2006, BHAUT ,VII, 2006 Ed. Excelsior Art, Timișoara, p. 184- 206.
- Sacchetti, F., *Il ponte di Traiano sul Danubio nella testimonianza di Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730)* in *Atti e Memorie, Deputazione di storia Patria per le province di Romagna*, vol. LII, 2001
- Sâmpetru, M.,- *Ansamblul roman comemorativ de la Adamclisi, Tropaeum Traiani*, SCIVA 34, 1, 1987
- Sâmpetru, M.,- *In legătură cu trofeul lui Traian*, SCIVA, 38, nr. 2. 1987, p. 126-141
- Sanie S., *Din istoria culturii și religiei geto-dacilor*, Iași, 1995.
- Schmidt, M.- *Iconografia del mito*, in *I greci- Storia, Cultura, Arte, Società*, a cura di S. Settis, 2, II, p. 867- 896.
- Șerbănescu D., *Mormântul tumular geto-dacic de la Chirnologi, județul Călărași*, in *Thraco-Dacica*, XX, 1999, 1-2, pp. 231-244.
- Șirbu V., *Oameni și zei in lumea geto-dacilor/Man and Gods in the Geto-Dacian World*, Brașov, 2006.
- Șirbu V., *Tezaurul prinților geți*, Angustia, 7, 2002, pp. 241-266.
- Șirbu V., *Credințe și practici funerare, religioase și magice in lumea geto-dacilor*, Brăila Galați, 1993.
- Șirbu V., Duțescu Magdalena, *Bogăție și prestigiu in societatea getică: mormintele regale de la Agighiol și Peretu (sec al IV-lea a. Chr.)/Wealth and Power in the Getic Society: the Royal Tombs at Agighiol and Peretu (4th c. BC)*, in *Studia in honorem Florea Costea*, Brașov, 2007, p. 125-150;
- Șirbu V., G. Florea, *Imagine și Imaginar in Dacia preromană*, Brăila, 1997.

- Sîrbu V., *Rituels et pratiques funéraires des gèto-daces. II^e siècle av.n.è-I^{er} siècle n.è*, in Dacia NS. 30, 1986, pp. 91-108.
- Sîrbu V., *The Golden Age of Getae Princes (350-250 BC)*, in *Studia in honorem Prof. dr. Ivan Marazov*, Sofia, 2002, pp. 270-388.
- Sîrbu, V., Bârcă, V.,- *Daci și romani in sudul Buceagului (sec. I-III d.Chr)*, in *Daci și romani la începutul secolului al II lea la Nordul Dunării*, a cura di D.Benea, Ed. Mirton, Timișoara, 2000
- Sîrbu, V., *Elitele geților dintre Carpați și Balcani (sec. IV-III a.Chr.)*, „*Prinții de aur și argint*”, Istros, XIII, 2006
- Sîrbu, V., Florea, G., *Cavalerul in arta tracică (sec. V a.Chr. – I. p.Chr)* (materiale, tehnici,
- Sordi, M. – *L' Homo Romanus- Religion, Droit et Sacre in Les civilisations Mediterraneennes et le Sacre* a cura di J. Ries, Brepols, 2004, p.285-310
- Spânu, D., *Observații asupra falerelor din teyaurul de la Lupu*, SCIVA, 47, 1996
- Spânu, D.,- *Piese de orfevrărie din Dacia din secolele II a.- I p. Hr.*, SCIVA, 57, 1-4, 2006
- Stângă, I.,- *Din nou despre podul lui Traian și relația lui cu castrul Drobeta*, in *Daci și Romani. 1900 de ani de la integrarea Daciei in Imperiul Roman*, Simpozionul internațional. Timișoara, 24-24 martie 2006, BHAUT, VII, 2006, Ed. Excelsior Art, Timișoara, p. 141-146.
- Stângă, I., *O plăcuță votivă a Cavalerului danubian descoperită in villa rustica de la Gârla Mare*, in Drobeta, 10, 2000, p. 105-110.
- Ștefănescu-Onițiu, A., *Producția locală de statuete de teracotă in Dacia romană*, in D. Benea (ed.), *Studii de istorie economică a Daciei romane*, BHAUT 9, 2008, p. 362-375.
- Stoian, I., *Le Culte des Dioscures et les Tribus tomitaines à la lumière d'un monument récemment publié*, in Dacia, 10, 1966, p. 349-356.
- Stoyanov, T., *Le Cavalier et la Déesse. Observations sur une série de reliefs thraces*, in Ktema, 10, 1985, p. 275-285.
- Stoyanov, T., *Les figurations feminines sur le monuments du cavalier thrace et le probleme des deesses en Thrace*, Pulpudeva VI
- Stoyanov, T.,- *Notes on the toreutic workshops : production in northeastern Thrace 4th-3rd centuries BC*, in *Civilisation grecque et cultures antiques périphériques, Hommage à Petre Alexandrescu à son 70e anniversaire* a cura di A. Avram, M. Babeș, București, 2000, p. 88- 93.
- Strobel, K., *Dacii, Despre complexitatea mărimilor etnice, politice și culturale ale istoriei spațiului Dunării de Jos (I)* SCIVA, 49, 1, 1998, p. 61-95.
- Székely Z., *Contribuții la cultura dacilor din epoca fierului*, Miercurea Ciuc, 1954.
- Szymanska, Z.H., *Greek or thracian? Some problems of identifying sources of metalwork in Dritter Internationaler Thrakologischer Kongress*, 2-6 Juni 1980, Wien, Bd. II, p. 106-110
- Tatcheva, M.,- *Le syncretisme religieux dans les provinces balkaniques de l'empire romain. Les reliefs des soi-disants cavaliers danubiens*, Ziva antika, 50, 2000, p.231- 245.
- Taylor, T., *The iconography of power in getic princely burial*, Pulpudeva ,5, 1982, p. 47-65.
- Teixidor J., *The Pantheon of Palmyra*, EPRO, 79, 1979, pp. 9 sqs.
- Teodorescu, A., *Considerații asupra plasticii arhitecturii romane in perspectiva realizării reconstrucției capului de pod de la Drobeta Turnu Severin*, Drobeta VI
- Țeposu-Marinescu, L. *Civiltă romana in Romania*, Roma, 1970.

- Theodossiev, N.,- *Monumental Tombs and Hero cults in Thrace during the 5th-3rd centuries BC.*, in *Heros et Heroines dans les mythes et les cultes grecs* a cura di V. Pirenne-Delforge, E. Suarez de la Torre, Liege, 2000, Kernos Supplm. 10, p. 435-447.
- Timoc, C.,- *Bătălia de la Tapae și locul Coloniei Ulpia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa*, in *Dacia Augusti Provincia : crearea provinciei*, Actele Simpozionului desfășurat în 13-14 octombrie 2006 la Muzeul Național de Istorie a României, București, a cura di E.S. Teodor, O. Țentea, București, Ed. Cetatea de Scaun, 2006, p. 343-348.
- Timoc, C., *Observații în legătură cu cultul zeiței Epona la Tibiscum*, in *StComSatu Mare*, 14, 1997, p. 115-118.
- Tocilescu Gr., *Dacia înainte de romani*, 1880.
- Tocilescu, G.G., Bendorf, O., Niemann, G., *Monumentul dela Adamklissi, Tropaeum Traiani*, 1895, Vienna
- Tonkova, M.,- *Classical jeweelery in Thrace. Origins and developments. Archaeological context*, *Talanta*, XXXII-XXXIII, 2000-2001
- Toporov, V.N.,- *The Thracian Horseman in an indo-european perspective*, *Orpheus*, 1990, p.46-63.
- Toynbee, J. M. C., *Recenzie Le Relief Cultuel Greco-Romain: Contribution a l'Histoire de l'Art de l'Empire Romain*, de Ernest Will, *JRS*, 47, 1/2, 1957, p. 262-264.
- Treister, M.,- *Early classical motifs in the 4th century BC. Toreutics from the north pontic area (the ways of style transfer in the Toreutics)*, in *Civilisation grecque et cultures antiques périphériques, Hommage à Petre Alexandrescu à son 70e anniversaire* a cura di A. Avram, M. Babeș, București, 2000, p. 94-101.
- Trohani, G.,- *Decorul ceramicii geto-dacice din Muntenia în sec. II a.Chr.- I p.Chr.*, in *Studia archeologiae et historiae antiquae: Doctissimo viro Scientiarum Archeologiae et Historiae Ion Niculiță, anno septuagesimo aetatis suae, dedicatur*, A. Zanoci, T. Arnăuț, M. Băț, Chișinău, 2009, p. 233-244.
- Tsarov, I.,- *The cult of the Danubian Rider-gots in the city's territory of Nicopolis ad Istrum*, *Novensia*, 15, 2004
- Tudor, D., *Corpus Monumentorum Religionis Equitum Danuviorum. The Monuments*, I, Leiden, 1969; II; *The Analysis and Interpretation of the Monuments*, II, Leiden, 1976.
- Tudor, D., *I Cavalieri danubiani*, in *ED*, VII, 1937, p.189-356.
- Tudor, D., *Jupiter Dolichenus in Dacia inferioară*, in *Apulum*, III, 1961, p. 145-150.
- Tudor, D., *Nuovi monumenti sui Cavalieri danubiani*, in *Dacia*, N.S., IV, 1960, p. 333-362.
- Tudor, D., Popilian, Gh., *Patru monumente inedite ale Cavalerilor Danubieni*, in *SCIVA* 27, 1976, 2, p. 269-274.
- Tudor, D., *Reliefuluri votive ale Cavalerilor danubieni descoperite la Tibiscum*, in *BCMI*, XXXII, 1939, p. 70-
- Tudor, D., *Reprezentare a Cavalerilor Danubieni descoperită la Aqvae (Cioroiul Nou, Județul Dolj)*, in *Drobeta*, 3, 1978, p. 47-49.
- Turc, C., Rustoiu, A. – *Podul roman de la Drobeta în constiința posterității (sec. XVI-XVII)*, *Analele Banatului*, II, 1993
- Turcan, R., - *Culte imperial et sacralisation du pouvoir dans l'empire romain*, in *Les civilisations Mediterraneennes et le Sacre* a cura di J. Ries, Brepols, 200, p. 311-341.
- Ursu-Naniu Rodica, *Limbajul mitic și religios al artei princiare getice*, București, 2004.
- Venedikov I, *Arte Thrace et l'art ahéménide*, in *Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et sud-est Européennes*, Sofia, 1969, pp. 381-396.

- Venedikov I., Gerasimov T., *Thrakische Kunst*, Vienna/ Munich, 1973, trad. engl. I. Venedikov, T. Gerassimov. *Thracian Art Treasures*. London, 1975.
- Venedikov I., *Le trésor de Panaghiuriște*, Sofia, 1961.
- Venedikov, I., - *L'art thrace et l'art achemenide*, in Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, Sofia, 1969, p. 381-396.
- Venedikov, I.,- *Le syncrétisme religieux en Thrace à l'époque romaine*, Acta antiqua philippopolitana, Studia archaeologia, 1962, p. 153-166.
- Vladimirova- Paunova, V.,- *Dionysos chariot: a new key to an interpretation of thracian art* in Proceeding of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12-17, 1998
- Voievozeanu P., Moscalu E., *Mormântul princiar getic și tezaurul de la Peretu, jud. Teleorman*, in Cercetări Arheologice, 3, 1979, pp. 353-360;
- Voloșciuc-Bîtcă, A.,- *Reprezentarea familiei pe monumentele funerare din Dacia Romană*, in *Studia archaeologiae et historiae antiquae: Doctissimo viro Scientiarum Archeologiae et Historiae Ion Niculiță, anno septuagesimo aetatis suae, dedicatur*, A. Zanoci, T. Arnăut, M. Băț, Chișinău, 2009, p. 307-316.
- Vulpe Al., *Acta Thrac.*, 1979, pp. 43-55;
- Vulpe Al., *Points de vue sur l'histoire et la culture des Gêto-Daces avant Burebista*, Act du deuxième Symposium International de Thracologie, Roma, 12-15 nov.1979;
- Vulpe R., *Reprezentări umane pe cupele de la Popești*, in SCIV, 16, 2, 1965, pp. 341-349;
- Vulpe, A. *Storia e civiltà della Dacia preromana*. in *Traiano: Ai Confini dell'Impero*, ed. Grigore Arbore-Popescu, 103-109. Milano 1998.
- Vulpe, A.,- *Herodot și religia geților*, in *Studia archaeologiae et historiae antiquae: Doctissimo viro Scientiarum Archeologiae et Historiae Ion Niculiță, anno septuagesimo aetatis suae, dedicatur*, A. Zanoci, T. Arnăut, M. Băț, Chișinău, 2009, pp. 1127-128.
- Vulpe, R. *Les Germains du Trophée de Trajan à Adamklissi*, in *Archeologia*, 14, 1963, pp. 49-64.
- Vulpe, R. *Les Gètes de la rive gauche du Bas-Danube et les Romains in Dacia* 4, 1960, pp. 309-332.
- Vulpe, R. *Așezări getice din Muntenia*, București, 1966, pp. 27-38;
- Vulpe, R. *Columna Lui Traian/ Trajan's Column*, CIMEC, Bucharest, 2002.
- Vulpe, R. *Columna lui Traian: Monument al Etnogenezei Românilor*. Bucharest: Editura Sport-Turism, 1988..
- Vulpe, R. *Despre burii de pe trofeul de la Adamclisi*, Pontica XII, 1979, p. 109-119.
- Vulpe, R., *Dion Cassius et la campagne de Trajan en Mesie Inferieure*, St. Cl. VI, 1964, p. 205- 232.
- Vulpe, R., *A la memoire de Jean Baradez: Le trophée d'Adamclissi et la strategie de Decebale*, Apulum, IX, 1971, p. 523-526.
- Vulpe, R., *Capturarea surorii lui Decebal*, Sargetia, IV, 1966, p. 75-96.
- Vulpe, R., *Prigionieri romani suppliziati da donne dacie sul rilievo della Colonna Traiana*, Rivista storica dell'Antichità III, 1973, p. 109-125.
- Vulpe, R. *Les Bures Alliés de Décébale dans la première Guerre Dacique de Trajan*. *StCl*, 1963, pp. 223-247.
- Wasowicy, A., Nawotka, K.,- *A Varna, le Pont- Euxin*. First International Pontic Congress Greek and Romans in the Black Sea and the importance of the Pontic Region for the graeco-roman World 7th-5th a.D., 6-9 septembre 1997, *DHA*, vol, 24, 2, 1998, p. 262-269.
- Wenzel, M., *The Dioscuri in the Balkans*, in *Slavic Review*, 6, 3, 1967, pp. 363-381.
- Whitley, J., *The Monuments that stood before Marathon: Tomb Cult and Hero Cult in Archaic Attica*, in *AJA*, 98, 2, 1994, p. 213-230.

- Whitley, M.,- *Tomb cult and hero cult. The uses of the past in Archaic Greece*, in *Time, Tradition and Society in greek archaeology a cura di N. Spencer*, London, 1995, p. 43-63.
- Will, E., *Le Relief culturel Gréco-Romain. Contribution a l'histoire de l'art de l'Empire Romain*, Paris, 1955.
- Woodburn-Hyde, W., *Trajan's Danube road and bridge*, *The Classical Weekly*, 18, 8, 1924.
- Zaharia, D., *Dacia in viziunea lui Ludovic Ferdinand Marsigli*, *Carpica*, XII, 1980
- Zirra V.V., Spânu D., *Observații asupra tezaurelor de argint din La Tène-ul târziu*. *SCIVA* 43, 1992, 401-423;
- Zotovic, L.- *The cult of Lunar Goddess or the cult of Danubian Horseman*, *Starinar*, XLIX, 1998, p.63-75.
- Zotovic, L.,- *Les elements orientaux dans le culte des cavaliers danubiens et quelques nouveaux aspects de ce culte*, pp. 1352-1378.
- Zotović, L., *Trois Icônes de plomb de la collection du Musée de la ville de Belgrade*, in *Starinar*, 24-25, 1973-1974, p. 34-44.