



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Αινείας Καπουράνης

Ο Γλύπτης Πασιτέλης και η Σχολή του

ΑΘΗΝΑ 2017

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Αινείας Καπουράνης
Ο Γλύπτης Πασιτέλης και η Σχολή του

ΑΘΗΝΑ 2017

Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης

Α΄ Κύκλος Μεταπτυχιακών Σπουδών: Κλασική Αρχαιολογία

Αινείας Καπουράνης, Αριθμός Μητρώου: 201426

Επιβλέπων καθηγητής: Αναπληρωτής καθηγητής κ. Δημήτρης Πλάντζος

Α΄ μέλος επιτροπής: Καθηγήτρια κ. Όλγα Παλαγγιά - Λαδοπούλου

Β΄ μέλος επιτροπής: Επίκουρος καθηγητής κ. Στυλιανός Κατάκης

*Στον Kristi που πρόλαβε να χαρεί μόνο την αυγή του ήλιου
με την ευχή να είναι «πράο το νερό και η φλόγα να μην σβήσει»*

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
1. Πασιτέλης, Ο Δάσκαλος της Σχολής.....	5
2. Στέφανος Πασιτέλους μαθητής έπóει.....	15
2.1. Οι Απτιάδες	15
2.2. Ο Αθλητής ή Έφηβος.....	18
2.2.1. Ακέραια σωζόμενα αγάλματα και κορμοί	18
2.2.2. Συμπλέγματα και αγάλματα ανήκοντα σε συμπλέγματα.....	37
2.2.3. Κεφάλια	50
2.2.4. Αγαλμάτια.....	59
2.3. Ταύτιση και χρήση των γλυπτών - Χρονολόγηση.....	61
3. Μενέλαος Στεφάνου μαθητής έπóει.....	72
3.1. Οι Κοσσούτιοι	72
3.2. Το σύμπλεγμα Ludovisi.....	75
3.3. Έργα του ύφους του Μενελάου	79
4. Απόηχοι της Σχολής του Πασιτέλη.....	81
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ - ΕΠΙΜΕΤΡΟ	83
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	87
ΕΙΚΟΝΕΣ	109

Ευχαριστίες

Καθ'ολη την διάρκεια εκπόνησης της εργασίας είχα την αμέριστη βοήθεια πολλών ανθρώπων τους οποίους ειλικρινά ευχαριστώ.

Από τη θέση αυτή θέλω να ευχαριστήσω θερμά τον επόπτη των σπουδών μου, αναπληρωτή καθηγητή κύριο Δημήτρη Πλάντζο για την επικοινωνία και την καθοδήγηση σε διάφορα στάδια προετοιμασίας και για τις σημαντικές συμβουλές του σχετικές με την στοχοθεσία μελλοντικών ακαδημαϊκών και επιστημονικών επιδιώξεων. Θερμά ευχαριστώ και τα άλλα δύο μέλη της επιτροπής κρίσεως της εργασίας. Αρχικά την καθηγήτρια κυρία Όλγα Παλαγγιά, τα μαθήματα και το γραπτό έργο της οποίας είναι μία άσβεστη πηγή θαυμασμού και έμπνευσης για τις δικές μου αναζητήσεις. Η πάντοτε πρόθυμη συμβουλή της και το ενδιαφέρον της με ενθάρρυναν στην περαιτέρω εμβάθυνση στο εκάστοτε θέμα. Ευχαριστώ επίσης τον επίκουρο καθηγητή κύριο Στυλιανό Κατάκη για τις συμβουλές του και για τους γόνιμους διαλόγους τόσο στην Φιλοσοφική Σχολή όσο και στο αναγνωστήριο του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου.

Για την βοήθεια τους σε ποικίλα θέματα καθώς και για τις ωφέλιμες παροτρύνσεις τους, θερμές ευχαριστίες εκφράζονται στους ακόλουθους καθηγητές και ερευνητές: ομότιμη καθηγήτρια κυρία Γεωργία Κοκκορού - Αλευρά, καθηγητή κύριο Πάνο Βαλαβάνη, επίκουρη καθηγήτρια κυρία Ευρυδίκη Κεφαλίδου, επίκουρη καθηγήτρια κυρία Σοφία Ανεζίρη, ομότιμη καθηγήτρια κυρία Έλενα Walter - Καρύδη, καθηγήτρια κυρία Παυλίνα Καραναστάση, καθηγήτρια κυρία Θεοδοσία Στεφανίδου - Τιβερίου, κύριο Άγγελο Π. Ματθαίου, κυρία Βασιλική Μαχαίρα και κύριο Ιωάννη Τουράτσογλου.

Για τους διαρκείς γόνιμους διαλόγους των οποίων το αποτέλεσμα ήταν και εξακολουθεί να είναι επωφελές αισθάνομαι την υποχρέωση να ευχαριστήσω τον διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη, ομότιμο καθηγητή και ακαδημαϊκό, κύριο Άγγελο Δεληβορριά καθώς και τον τέως διευθυντή του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου κύριο Νικόλαο Καλτσά.

Τα πάντοτε πρόθυμα μέλη του προσωπικού των βιβλιοθηκών της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών Αθηνών, του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου και της Βρετανικής Αρχαιολογικής Σχολής με διευκόλυναν σε αρκετές αναζητήσεις μου λύνοντας οποιαδήποτε απορία κατά την πνευματική περιήγηση στον ανεξάντλητο πλούτο των βιβλιοστασιών.

Θα ήταν παράλειψη να μην ευχαριστήσω εγκάρδια τους ακόλουθους καθηγητές και ερευνητές της αλλοδαπής: ομότιμη καθηγήτρια κυρία Brunilde S. Ridgway (Κολλέγιο Bryn Mawr), καθηγητή κύριο Andrew F. Stewart (Πανεπιστήμιο Berkeley), ομότιμη καθηγήτρια κυρία Mary C. Sturgeon (Πανεπιστήμιο της Βόρειας Καρολίνας), νυν διευθύντρια της ΑΣΚΣΑ καθηγήτρια κυρία Jenifer Neils, καθηγήτρια κυρία Carol L. Lawton (Πανεπιστήμιο Lawrence), ομότιμη καθηγήτρια κυρία Carol C. Mattusch (Πανεπιστήμιο George Mason), καθηγήτρια κυρία Sheila Dillon (Πανεπιστήμιο Duke), καθηγητή κύριο Peter Schultz (Πανεπιστήμιο Βόρειας Ντακότα), ομότιμο καθηγητή κύριο Paolo Moreno (Πανεπιστήμιο Roma Tre), καθηγητή κύριο Roland R.R. Smith (Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης), καθηγητή κύριο François Queyrel (Παρίσι, École Pratique des Hautes Études) και διδάκτορα κύριο Sascha Kansteiner (Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου).

Οι ακόλουθοι συμφοιτητές και φίλοι με βοήθησαν ποικιλοτρόπως τόσο στην αναζήτηση όσο και στην ηθική ενθάρρυνση σε όλη την διάρκεια της προετοιμασίας: ο αδελφικός φίλος μεταπτυχιακός φοιτητής Σέργιος Παναγή για την διαρκή βοήθεια σε δύσκολες στιγμές, ο υποψήφιος διδάκτορας Μάριος Μυλωνάς του οποίου η αγάπη για την μελέτη της αρχαίας γλυπτικής ήταν και εξακολουθεί να είναι για εμένα παράδειγμα προς μίμηση, η φίλη Μαρία Καζαντζίδα για την αμέριστη συμπαράσταση σε όλη την διάρκεια της προπαρασκευής, η μεταπτυχιακή φοιτήτρια Ελένη Λύτσιου για την συνεχή βοήθεια της και για την καλαισθησία της στην επιμέλεια των εικόνων της εργασίας, ο πολυτάλαντος Παναγιώτης Αναγνωστόπουλος για την βοήθειά του και για τις εύστοχες παρατηρήσεις του σε διάφορα θέματα και ο κύριος Χριστόφορος Σπυριδάκης για την μεγάλη γενναιοδωρία του. Ευχαριστώ ξεχωριστά τον καθένα από αυτούς με την ευχή να είναι πάντοτε δημιουργικοί και ευτυχισμένοι.

Κλείνοντας αυτές τις γεμάτες ευγνωμοσύνη γραμμές, επισημαίνω ότι η πολύχρονη αφοσίωση στην εκπόνηση μίας μελέτης προϋποθέτει την ψυχολογική υποστήριξη αγαπημένων προσώπων και συγγενών. Έτσι αισθάνομαι πραγματικά τυχερός που βρέθηκα και βρίσκομαι προστατευμένος από την σκέψη και την στοργή του πατέρα μου διδάκτορα Αναστασίου Καπουράνη, της μητέρας μου Άννας, της αδελφής μου Έρας και του συντρόφου της Johann. Η ωριμότητα των σκέψεών τους, η πείρα και το ήθος τους ήταν και θα είναι πολυτιμότεροι οδηγοί και οποιαδήποτε απόπειρα έκφρασης ευχαριστιών δεν επαρκεί για την δήλωση της απεριόριστης ευγνωμοσύνης και αγάπης που αισθάνομαι για αυτούς. Για την ηθική υποστήριξή τους, ευχαριστώ από καρδιάς τους θείους μου Θανάση, Δημήτρη και Θεοδώρα και τις οικογένειές τους και για όλα όσα με έμαθαν και με μαθαίνουν.

Εισαγωγή

Ήδη από τον δεύτερο προχριστιανικό αιώνα, όταν η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία εδραίωνε την ισχύ της, οι καλύτεροι Έλληνες καλλιτέχνες βρίσκονταν στην διάθεση της Ρώμης για να φιλοτεχνήσουν υψηλής ποιότητας έργα τα οποία θα κοσμούσαν τους χώρους των ηγεμόνων και των εύπορων πολιτών. Οι γλύπτες εκείνης της εποχής φρόντιζαν στα έργα τους, είτε αυτά ήταν μαρμάρινα ή χαλκά, να εφαρμόζουν τις καλύτερες τεχνικές σε οποιαδήποτε τεχνοτροπία επιθυμούσαν οι παραγγελιοδότες τους. Οι ναοί στέγαζαν τα νέα λατρευτικά αγάλματα των θεών ενώ στους χώρους λαϊκής συνάθροισης βρίσκονταν οι τιμητικοί ανδριάντες των ηγετών και των πολιτικών καθώς και διάφορα επινίκια μνημεία τα οποία υπενθύμιζαν σημαντικές ιστορικές στιγμές.

Ιδιαίτερη άνθηση γνώρισε η παραγωγή των γλυπτών τα οποία προορίζονταν για τηνκόσμηση των ιδιωτικών χώρων. Αν και στην δημόσια σφαίρα ο Ρωμαίος αριστοκράτης ήταν ένας συγκλητικός ο οποίος ακολουθούσε και εφαρμόζε συγκεκριμένες αυστηρές αρχές, στον ιδιωτικό του βίο ήταν ένας μορφωμένος άνδρας στα πρότυπα της ελληνικής εκπαίδευσης και της καλαισθησίας ο οποίος γοητευόταν από την υψηλής περιωπής τέχνη των Ελλήνων. Η οικία ή η εξοχική του έπαυλη ήταν ένα κέντρο ελληνισμού και οι γλυπτές δημιουργίες απαραίτητο στοιχείο έκφρασής του. Αν και η ευάριθμη ποσότητα των αυθεντικών γλυπτών δεν επαρκούσε για να καλύψει τη μεγάλη ζήτησή τους, η τελευταία υπερκαλύφθηκε από τις δημιουργίες των σύγχρονων εργαστηρίων τα οποία τροφοδοτούσαν με μαρμάρινα αντίγραφα την αγορά σε μία μαζική, σχεδόν βιομηχανική, παραγωγή. Κάθε έπαυλη έπρεπε να διαθέτει αρκετά από αυτά τα γλυπτά προκειμένου να αποδεικνύεται τόσο η μεγάλη καλλιέργεια του ευκατάστατου Ρωμαίου πολίτη όσο και η οικονομική ευμάρειά του.

Μολονότι η αντιγραφή των έργων από τα φημισμένα ελληνιστικά κέντρα ήταν πολύ περιορισμένη, η ακτινοβολία της Κλασικής περιόδου, της οποίας τα έργα θεωρούνταν ως *nobilis opera*, επηρέασε σημαντικά το θεματολόγιο των νέων αυτών διακοσμητικών γλυπτών. Τα αντίγραφα αυτά, τα οποία κοσμούν τα σύγχρονα μουσεία σε διάφορες χώρες του κόσμου, είτε πιστές αναπαραγωγές είτε διασκευές, είναι ευκολα αναγνωρίσιμα από το μάτι του έμπειρου μελετητή και ιστορικού της περιόδου τα οποία είναι ικανός να διακρίνει από τις ελάχιστες σωζόμενες αυθεντικές δημιουργίες. Η ίδια αυτή διάκριση ενδέχεται να ίσχυε και την εποχή του Ρωμαίου αγοραστή χωρίς ωστόσο η διάφορα αυτή να ήταν τόσο σημαντική όσο στις μέρες μας. Ο Ρωμαίος πολίτης πιθανώς να θεωρούσε εξίσου σημαντικές τις πιστές αναπαραγωγές με τις νέες κλασικίζουσες δημιουργίες· κάποιες φορές οι δεύτερες ίσως να βρίσκονταν σε υψηλότερη θέση του ενδιαφέροντος συγκριτικά με τις πρώτες.

Το νέο αυτό τεχνοτροπικό ιδίωμα το οποίο συνίσταται στην μίμηση των παλαιότερων προτύπων, κυρίως αυτών του πέμπτου και του τέταρτου προχριστιανικού αιώνα, και στον επιλεκτικό συνδυασμό τους με σκοπό την δημιουργία νέων έργων είναι γνωστό ως κλασικισμός και η εφαρμογή του εξακολούθησε και τον τελευταίο αιώνα π.Χ. αλλά και αργότερα.¹ Οι σωζόμενες φιλολογικές μαρτυρίες μας ενημερώνουν για ορισμένα ονόματα καλλιτεχνών τα οποία πρωταγωνίστησαν στην γλυπτική αυτή βιομηχανία που τροφοδοτούσε την ρωμαϊκή αγορά. Ένας εξ αυτών ήταν ο γλύπτης Πασιτέλης ο οποίος δραστηριοποιήθηκε στην κεντρική Ιταλία κατά την διάρκεια του πρώτου μισού του τελευταίου προχριστιανικού αιώνα. Ο γλύπτης αυτός καθιέρωσε

¹ Lippold 1959, 805. Gazda 1995, 121-156. Andreae 2001, 49-52. Pollitt 2006, 216 κ.εξ. Smith 2009, 330-1.

μία δική του σχολή από μαθητές η οποία ήταν φημισμένη και πιθανώς να ερχόταν πρώτη στις προτιμήσεις των Ρωμαίων αγοραστών. Τα γλυπτά της σχολής προορίζονταν για την κόσμηση κυρίως των επαύλεων και ήταν επηρεασμένα από τα περιώνυμα πρότυπα της Κλασικής εποχής. Η σχολή είχε ενδεχομένως αρκετούς μαθητές. Δύο εξ αυτών, γνωστοί με τα ονόματα Στέφανος και Μενέλαος, χαράσσουν τα ονόματα τους δίπλα στα ονόματα των δασκάλων τους.

Στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών, η παρούσα εργασία πραγματεύεται το έργο και την προσωπικότητα του συγκεκριμένου γλύπτη καθώς και των συνεχιστών του οι οποίοι διατήρησαν τη φήμη της σχολής, εγγυώμενοι την υψηλή ποιότητα των νέων αυτών εκλεκτικιστικών κλασικιστικών έργων. Αρχικά περιγράφονται οι γλύπτες βάσει των σωζόμενων μαρτυριών και εν συνεχεία τα έργα που τους αποδίδονται. Τέλος παρατίθενται εν είδει επιμέτρου ορισμένα σχετικά αποσπάσματα από τα φιλολογικά κείμενα και τις επιγραφές.

1. Πασιτέλης, ο Δάσκαλος της σχολής

Όπως παραδίδει ο Πλίνιος (Βλ. Επίμ. 1) παραθέτοντας την αναφορά του Μάρκου Τερέντιου Βάρρωνα, ο Πασιτέλης γεννήθηκε στη Μεγάλη Ελλάδα και συγκεκριμένα στη νότια Ιταλία και απέκτησε την ιδιότητα και τα δικαιώματα του Ρωμαίου πολίτη χωρίς να αναφέρεται στην ακριβή τοποθεσία γέννησης του γλύπτη. Η άποψη της καταγωγής του Πασιτέλη από την Νεάπολη που προτείνει η Eugénie Sellers Strong, την οποία δέχεται και ο Rhys Carpenter, ενδεχομένως να μην ευσταθεί διότι δεν σώζεται κάποια σαφής μαρτυρία η οποία να αναφέρει την Νεάπολη ως τον τόπο γέννησης του γλύπτη.² Μετά την πολιτογράφησή του ως Ρωμαίου (το έτος 89 π.Χ.), ο Πασιτέλης εγκαταστάθηκε στη Ρώμη και η καλλιτεχνική του δραστηριότητα συμπίπτει με το μεγαλύτερο μέρος της χρονικής διάρκειας κυβέρνησης του στρατηγού Γναίου Πομπήιου - μετέπειτα Πομπήιου Μεγάλου. (106 - 48 π.Χ.)³ (Βλ. Επίμ. 2).

Ο Πασιτέλης εκτός από γλύπτης και τορευτής ήταν επίσης ιστορικός και κριτικός της αρχαίας τέχνης. Όπως μας ενημερώνει ο Πλίνιος (*Φυσ. Ιστ.* 36.39 Βλ. Επίμ. 3), συνέγραψε μία πραγματεία για «*Τα αριστουργήματα της τέχνης από όλο τον κόσμο*» η οποία εκτεινόταν σε πέντε τόμους. Ωστόσο, όπως επισημαίνει ο Maurizio Borda, δεν είναι βέβαιο αν ο τίτλος της πραγματείας αναφερόταν αποκλειστικά στα σημαντικότερα ή μόνο στα αριστουργηματικά έργα τέχνης του αρχαίου κόσμου διότι ο Πασιτέλης περιέλαβε και έργα αξιοσημείωτα για την ιδιορρυθμία τους.⁴ Ο Ιταλός ερευνητής ενισχύει την άποψή του παραπέμποντας στην δημοσίευση του Otto Jahn ο οποίος πιθανολογεί ότι ο τίτλος της πραγματείας θα μπορούσε να ήταν γνωστός και ως «*Περὶ ἐνδόξων καὶ παραδόξων ἔργων*» καθώς επίσης και στα λήμματα των J.S. Ersch και J.G. Gruber στον ογδοηκοστό τρίτο τόμο της *Μεγάλης Εγκυκλοπαίδειας των Επιστημών και των Τεχνών*, στα οποία οι Γερμανοί ερευνητές υποστηρίζουν ότι ο τίτλος θα μπορούσε να είναι γνωστός και ως «*Περὶ τῶν καθ' ὅλην τὴν οἰκουμένην θαυματομένων ἔργων*»⁵. Ωστόσο η πεντάτομη

² Strong 1928, 102. Carpenter 1941, 34. Borda 1953, 8. Stewart 1990, 306. Moreno 2001, II. 192-196. Kansteiner 2014, V. 154-159, αρ. 3749-3755.

³ Waldstein 1887, 6. Borda 1953, 8, σημ. 3. Coulson 1976, 361-372.

⁴ Borda 1953, 8, σημ. 4. Βλ. επίσης De Angelis 2008, 86 κ.εξ.

⁵ Jahn 1846, 108. Ersch & Gruber 1866, Τόμ. 83, 384.

πραγματεία του Πασιτέλη “σώζεται” μόνο στην αναφορά του Πλινίου και δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τον ακριβή τίτλο που ο ίδιος της έδωσε ούτε και αν ήταν γραμμένη στην ελληνική είτε στην λατινική γλώσσα. Από την λιτή αναφορά του Πλινίου γίνεται αντιληπτό ότι ο Πασιτέλης ως καλλιτέχνης και ταυτοχρόνως μελετητής της αρχαίας τέχνης συνεχίζει μία παράδοση έχοντας ως πρότυπά του αντίστοιχους φημισμένους Έλληνες γλύπτες και “θεωρητικούς” της τέχνης της Κλασικής και της Ελληνιστικής περιόδου όπως ο Αργείος Πολύκλειτος, ο Σικυώνιος Ξενοκράτης και ο Αντίγονος από την Κάρυστο.⁶

Οποιαδήποτε προσπάθεια ανασυγκρότησης της πασιτέλειας τέχνης και του ύφους της βασίζεται κυρίως στις φιλολογικές μαρτυρίες καθώς και στα έργα των μαθητών του, διότι δεν σώζεται κάποιο έργο που να αποδίδεται στον καλλιτέχνη. Εξαίρεση αποτελεί πιθανώς ένα ενεπίγραφο στήριγμα αγάλματος που φυλάσσεται και εκτίθεται στο Μουσείο Ρωμαϊκής Τέχνης της Verona. (Εικ. 1α) Το στήριγμα, ύψους 0.68 μ. έχει την μορφή κορμού δέντρου και σώζει τμήμα της πλίνθου στο πίσω μέρος του. Εντοπίστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα στις ανασκαφές που διενεργήθηκαν στην περιοχή της Piazza del Duomo.⁷ Ο κορμός -όπως τονίζει ο F. Muthmann- πιθανώς να υποστήριζε ένα άγαλμα μίας γυμνής μορφής καθότι στηρίγματα τέτοιου ή παρόμοιου ύψους δεν χρησιμοποιούνται στα αγάλματα ενδεδυμένων μορφών.⁸ Το σωζόμενο μικρό τμήμα της παρυφής του ιματίου το οποίο καλύπτει την άνω πλευρά του κορμού οδηγεί στην διαπίστωση ότι η στηριζόμενη, ενδεχομένως ανδρική, μορφή έφερε μόνο ένα μάτι το οποίο τυλιγόταν στον αριστερό ή τον δεξιό ώμο και έπεφτε από τον αριστερό ή τον δεξιό λυγισμένο αγκώνα πάνω στο στήριγμα.⁹ Δεν γνωρίζουμε ωστόσο αν το χαμένο άγαλμα ήταν μία ιδεαλιστική δημιουργία ή ένα πορταίτο.

Αξιοσημείωτη είναι η χαραγμένη επιγραφή σε ένα μικρό κυκλικό έξαρμα (ρόζο) (Εικ. 1β) στην εμπρόσθια όψη του στηρίγματος η οποία σώζει την υπογραφή του καλλιτέχνη. Από την πρώτη δημοσίευση και για σχεδόν εννέα δεκαετίες η επιγραφή διαβαζόταν ως ακολούθως: ΠΡΑΞΙΤΕΛΗΣ ΕΠΟΕΙ.¹⁰ Κατόπιν μίας πιο προσεκτικής παρατήρησης και μελέτης, ο Michael Donderer πιστεύει ότι πριν το γράμμα Άλφα σώζονται χαραγμένες μόνο δύο κάθετες κεραίες και ότι δεν υπάρχει ικανοποιητικός χώρος για την χάραξη ενός Ρο. Επιπρόσθετα το οριζόντιο σκέλος μετά το Άλφα πρέπει να διαβαστεί ως Σίγμα και όχι ως Ξι διότι σώζει μία μικρή γωνία στην αριστερή του πλευρά,¹¹ με αποτέλεσμα να έχουμε την πρώτη και μοναδική υπογραφή του Πασιτέλη σε μία από τις δημιουργίες του η οποία χρονολογικά τοποθετείται στο πρώτο μισό του πρώτου προχριστιανικού αιώνα. Αν και κάποιος θα περίμενε την χάραξη ενός ημισεληνοειδούς

⁶ Lawrence 1948, 584-5. Borda 1953, 9, σημ. 5. Pollitt 1974, 402-404. Moreno 2001, 192-196. Berger 2001, II. 276-287. Lehmann 2001, II. 521-2. Onasch 2001, I. 52-3. Stewart 2012, 1086. Hallof-Kansteiner 2014, II. 455-514, αρ. 1205-1294.

⁷ Donderer 1988, 63. σημ. 1. Moreno 1994, 735, 740, σημ. 1184, εικ. 909.

⁸ Muthmann 1951, 23 κ. εξ.

⁹ Επηρεασμένη από σειρά αγαλμάτων γνωστή ως «Schulterbauschtypus». Βλ. Oehler 1961, 35 κ. εξ. Βλ. επίσης Johnson 1931, 72-74, αρ. 135 (προτομή Λεύκιου Καίσαρα). Marcadé 1969, 279, Πίν. 72 (Ψευδοαθλητής της Δήλου). Bieber 1977, 41, Εικ. 78 (Ερμής Ludovisi). Smith 1991, 327, Εικ. 315-6 (Γάιος Οφέλλιος Φέρος).

¹⁰ Ghilardini 1891, 667-689. Milani 1891, 291, 294 κ.εξ., 322-325. Collignon 1897, 299. Ghilardini 1904, 287 κ. εξ. Marconi 1937, 144 κ.εξ., εικ. 103. Lippold 1954, 1802. Mansuelli 1958, 91. Beschi 1960, 512. Mansuelli 1962, 312. Mansuelli 1964, 463. Franzoni 1965, 148. Franzoni 1975, 121. Chevallier 1983, 344. Rebecchi 1983, 508. Donderer 1988, 63, σημ. 5. Βλ. επίσης Corso 1996, 144-146. Σταμπολίδης 2007, 93, αρ. 14.

¹¹ Donderer 1988, 64, σχ. 1, Πίν. 3α-β.

σίγμα, όπως συμβαίνει με την υπογραφή του Στεφάνου, μαθητή του Πασιτέλους που θα δούμε πιο κάτω (Βλ. Εικ. 7ζ), το επιχείρημα του Donderer δεν αποδυναμώνεται διότι όπως επισημαίνει, στην υπογραφή του Μενελάου, μαθητή του Στεφάνου, το σίγμα είναι τετρασκελές, παρόμοιο της επιγραφής στο στήριγμα της Verona.¹²

Η επιγραφή του στηρίγματος είναι χαρακτηριστική για την συντομία της. Ο Πασιτέλης όπως ο μαθητής του αλλά και ο μαθητής του μαθητή του, ενδεχομένως να επηρεάστηκε από αττικά πρότυπα διότι δεν συμπεριλαμβάνει το όνομα του πατέρα του καθώς και το εθνικό του και διότι το ρήμα «ἐπόει» είναι παρατατικού και όχι αορίστου χρόνου. Τόσο ο Στέφανος όσο και ο Μενέλαος ακολούθησαν το ίδιο πρότυπο με τον δάσκαλό τους.¹³ Η μίμηση του συγκεκριμένου προτύπου είναι χαρακτηριστική στην ελληνιστική εποχή και εμφανίζεται περιστασιακά στην πρώιμη αυτοκρατορική περίοδο.¹⁴ Ωστόσο δεν πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι σε αμφότερες τις περιόδους αρκετοί γλύπτες δεν παραλείπουν να συμπεριλαμβάνουν το πατρώνυμο καθώς και το εθνικό τους.¹⁵ Εκτός αυτού, δύο παραδείγματα υπογραφών καλλιτεχνών της αρχαϊκής εποχής από την Αττική και την Σάμο σώζουν το ρήμα σε παρατατικό χρόνο και τα ονόματα των γλυπτών στην ονομαστική χωρίς πατρωνυμικό και εθνικό.¹⁶ Καταλήγοντας, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο Πασιτέλης πιθανώς να υπέγραψε με αυτό τον τρόπο το έργο του μετά από προσωπική επιθυμία χωρίς να βασιστεί σε κάποιο πρότυπο.

Όπως επισημαίνει ο Donderer, είναι χαρακτηριστική η θέση της υπογραφής του Πασιτέλη στο γλυπτό.¹⁷ Στην πλειονότητα των έργων από την κλασική έως και την μέση ελληνιστική περίοδο οι γλύπτες χάρασαν τα ονόματά τους στις βάσεις των γλυπτών. Κατά την όψιμη ελληνιστική περίοδο οι γλύπτες χαράσσουν τις υπογραφές τους σε τμήματα των αγαλμάτων ή/και στα στηρίγματά τους.¹⁸ Η επιλογή αυτή πιθανώς να οφείλεται σε δύο λόγους: (α) την περίοδο αυτή φιλοτεχνούνται γλυπτά τα οποία αποτελούν μέρος μίας ευρύτερης «τοπιογραφικής» σύνθεσης με αποτέλεσμα η χρήση μίας ξεχωριστής βάσης να αλλοιώνει την αισθητική αξία της σύνθεσης και να καθίσταται περιττή.¹⁹ Συνεπώς οι βάσεις έπαιρναν το σχήμα ενός βράχου ή του φυσικού εδάφους είτε περιορίζονταν σε λεπτές πλίνθους διακριτικά τοποθετημένες.²⁰ (β) Η συλλογή έργων τέχνης τα οποία κατέφταναν ως λάφυρα πολέμου είτε ως παραγγελίες από την ανατολή στη Ρώμη ήδη από τον τρίτο αιώνα π.Χ., είχε ως αποτέλεσμα την έντονη ζήτηση περισσότερων έργων ή/και αντιγράφων τους κατά τον όψιμο δεύτερο αιώνα π.Χ.²¹ Η χάραξη της υπογραφής του καλλιτέχνη σε ένα εμφανές σημείο του σώματος ή του στηρίγματος επιβεβαιώνει

¹² Donderer 1988, 64-5, σημ. 8-9. Βλ. *IG XIV 1251* (Επίμ. 4), *IG XIV 1261* (Επίμ. 5), Loewy 1885, 262 αρ. 374. Zanker 1974, 49 κ.εξ., αρ. 1, Πίν. 42.1. Palma 1985, I, 8, 84 κ.εξ., αρ. 35. Simon 1987, 294 κ. εξ.

¹³ Loewy 1885, X κ.εξ., XIV, αρ. 212, 216, 283, 310, 323, 374.

¹⁴ Marcadé 1957, II, 4, Πίν. 25.2, 10, Πίν. 27.2 (Αγασίας). Vollenweider 1966, 141. Poulsen 1968, 69 κ.εξ., Πίν. 42-55 (Χειρίσοφος). Richter 1968, 18 κ.εξ. Blanck 1969, 76, αρ. B 21 (Μηνόφιλος). Gabelmann 1984, 142, αρ. 46, Πίν. 14.1. Donderer 1988, 65, σημ. 14-5. Βλ. επίσης Paul 2001, I, 7-8. Vollkommer 2001, II, 71. Vollkommer 2001, I, 136. Hall of 2014, V, 341-344, αρ. 3946-3949.

¹⁵ Marcadé 1957, II, 103 κ.εξ., Πίν. 41.2, 42.1. (Πολυάνθης)

¹⁶ Αθήνα: Loewy 1885, 16, αρ. 13. ((Επ)ιστήμων). Σάμος: Dunst 1972, 113, Πίν. 49.1. (Hόρτιος).

¹⁷ Donderer 1988, 66.

¹⁸ Hartwig 1901, 366-371. Richter 1951, 37 κ.εξ.

¹⁹ Laubscher 1982, 86 κ.εξ. Söldner 1986, 294-296.

²⁰ Lippold 1923, 97 κ. εξ. Richter 1951, 45. Calabi-Limentani 1958, 87. Kron 1977, 148 κ. εξ. Söldner 1986, 297.

²¹ Loewy 1885, 238, Lippold 1923, 380. Toynbee 1951, 25 κ. εξ. Lippold 1959, 805. Kron 1977, 150.

την υλοποίηση της παραγγελίας από τον εκάστοτε καλλιτέχνη, εγγυάτο την ποιότητα του έργου και ταυτοχρόνως εξασφάλιζε σημαντικές πληροφορίες κατά την διάρκεια μεταφοράς ούτως ώστε να αποφευχθούν οποιεσδήποτε αιτίες σύγχυσης.

Ως παράδειγμα των δύο προαναφερθέντων λόγων ο Γερμανός μελετητής χρησιμοποιεί μία βάση αγάλματος η οποία εντοπίστηκε στην Άλο της Μαγνησίας και σώζει την υπογραφή του γλύπτη Αγασία, γιού του Δοσιθέου από την Έφεσο.²² Η υπογραφή του ίδιου γλύπτη σώζεται στο στήριγμα του αγάλματος του Πολεμιστή Borghese που βρέθηκε στην πόλη Antium (σημερινή Anzio) νοτίως της Ρώμης.²³ Από τις δύο αυτές σωζόμενες επιγραφές συνάγεται ότι ο Αγασίας εξυπηρετούσε τους παραγγελιοδότες του εργαζόμενος ως πλανόδιος τόσο στην κυρίως Ελλάδα όσο και στην Έφεσο. Εκτός αυτού, στον όψιμο δεύτερο αιώνα π.Χ. χρονολογείται και ένας κορμός ιματιοφόρου που σώζει την υπογραφή ενός Απολλωνίδη ο οποίος καταγόταν από την ίδια πόλη οδηγώντας στο συμπέρασμα ότι η πόλη αυτή ήταν σημαντικό κέντρο γλυπτικής δημιουργίας και παραγωγής.²⁴ Ωστόσο δεν πρέπει να λησμονούμε ότι ο Πασιτέλης εκτός από γλύπτης ήταν και μελετητής της γλυπτικής των προηγούμενων περιόδων φιλοτεχνώντας τα έργα του πρωτίστως υπό το πρίσμα μίας σπουδής για περαιτέρω εμπάθυνση και δευτερευόντως για να ικανοποιήσει τις επιθυμίες των παραγγελιοδοτών του. Η ερευνητική του διάθεση τεκμηριώνεται από την εκλεκτική αντιμετώπιση στοιχείων, τύπων και παραδόσεων της γλυπτικής δημιουργίας των προηγούμενων περιόδων όπως ήταν η χάραξη των υπογραφών των δημιουργών σε γλυπτά της αρχαϊκής εποχής.²⁵ Οι μαθητές του ακολούθησαν την ίδια προσέγγιση, και είναι ίσως οι μοναδικοί που χαράσσουν και τον προσδιορισμό «μαθητής» στις υπογραφές τους τιμώντας έτσι τον δάσκαλό τους και κοινολογώντας την ξεχωριστή σημασία του πασιτέλειου ύφους για εκλεκτικισμό αλλά και για πνευματική καλλιέργεια μέσω της μελέτης της ιστορίας της γλυπτικής.

Ο Γερμανός μελετητής καταλήγει τονίζοντας ότι ο ενεπίγραφος κυκλικός δίσκος στο στήριγμα της Verona είναι η μοναδική αδιάσειστη απόδειξη για την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Πασιτέλη.²⁶ Η άποψη αυτή ωστόσο πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη διότι η επιφάνεια του δίσκου, σε αντίθεση με την υπόλοιπη επιφάνεια του στηρίγματος, είναι εξαιρετικά λειασμένη (Εικ. 1α) και τα γράμματα παρουσιάζουν μία σπάνια ομοιομορφία μεταξύ τους. Ενδεχομένως να πρόκειται για μία μεταγενέστερη παρέμβαση στο στήριγμα ή και για μία εξ ολοκλήρου νέα (κίβδηλη) δημιουργία της σύγχρονης εποχής.

Ένα από τα γνωστότερα και αξιομνημόνευτα έργα του Πασιτέλη είναι το κολοσσικό λατρευτικό άγαλμα του ένθρονου θεού Δία φιλοτεχνημένο σε χρυσό και ελεφαντόδοντο (Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 36.40. Βλ. Επίμ. 6) για το οποίο ο γλύπτης πιθανώς να συνεργάστηκε με τον Απολλώνιο.²⁷ Το άγαλμα ενδεχομένως ανετέθη στο ναό του Διός (Iuppiter Stator) εντός του περιστευλίου του Μετέλλου (Porticus Metelli) στο Πεδίον του Άρεως (Campus Martius) πλησίον

²² Marcadé 1957, 2, Πίν. 25.1. Donderer 1988, 66-7. Βλ. επίσης Paul 2001, 7-8. Hallof-Kansteiner 2014, V. 327-339, αρ. 3929-3944.

²³ *IG XIV* 1226 (Βλ. Επίμ. 7). Loewy 1885, 204 κ. εξ., αρ. 292. Marcadé 1957, 2 κ. εξ. Bieber 1961, 162, Εικ. 686, 688-9. Smith 1991, 76-7, Εικ. 54.

²⁴ *SEG XXVII* 546. Martini 1972, 292 κ. εξ., Εικ. 11-15. Linfert 1976, 52 κ. εξ. Vollkommer 2001, I. 67-8. Hallof-Kansteiner 2014, V. 340, αρ. 3945.

²⁵ Richter 1968, 49 κ.εξ. Richter 1970, αρ. 124α, 134, 155. Kyrieleis 1986, 35, 41 κ.εξ. Donderer 1988, 67, σημ. 30.

²⁶ Donderer 1988, 68.

²⁷ Jitta 1938, 54. Borda 1953, 9. Bröker-Müller 2001, 71-2.

του θεάτρου του Μαρκέλλου.²⁸ Αφορμή για την ανάθεσή του ήταν ο θρίαμβος του ύπατου Κόϊντου Καϊκίλιου Μετέλλου, το έτος 62 π.Χ., κατόπιν συγκρούσεων αρχικά με τις συνασπισμένες δυνάμεις του βασιλιά του Πόντου Μιθραδάτη και των Κρητικών περιορίζοντας σημαντικά την πειρατεία των δευτέρων η οποία ταλάνιζε την εμπορική δραστηριότητα στη Μεσόγειο και έπειτα με τον Πομπήιο καθότι ο τελευταίος έδειξε έντονο ενδιαφέρον για τον έλεγχο της Κρήτης εμποδίζοντας για ένα διάστημα τον φιλόδοξο ύπατο από την επιδίωξή του για κατάκτηση του νησιού. Η επιμονή ωστόσο του Μετέλλου είχε το επιθυμητό αποτέλεσμα και αφού νίκησε τους Κρητικούς πρόσθεσε μία ακόμη επαρχία στην κραταιά αυτοκρατορία. Ο ύπατος απέκτησε το προσωνύμιο «Κρητικός» (Creticus) και γνωρίζοντας ότι κατέκτησε τη γενέτειρα του Δία αφιέρωσε τη νίκη του στον πατέρα των θεών αναθέτοντας τον εν λόγω χρυσελεφάντινο κολοσσό.²⁹ Δεν γνωρίζουμε ποιο τμήμα του έργου ανέλαβε ο Πασιτέλης και ποιο ο Απολλώνιος. Όσον αφορά τον δεύτερο γλύπτη, ο φιλόσοφος του τέταρτου μεταχριστιανικού αιώνα και μεταφραστής του πλατωνικού *Τίμαιου* Χαλκίδιος, μας ενημερώνει ότι εργάστηκε σε ένα αντίστοιχο ένθρονο άγαλμα του θεού από τα ίδια υλικά το οποίο ανετέθη την ίδια περίπου περίοδο στο Καπιτώλιο.³⁰ Ενδεχομένως ο Απολλώνιος να καθοδηγήθηκε από τον Πασιτέλη, είτε να επηρεάστηκε από αυτόν, ή να συνεργάστηκαν σε μία δεύτερη χρυσελεφάντινη δημιουργία μιμούμενοι και αμιλλώμενοι τους προγενέστερους φειδιακούς κολοσσούς.³¹ Η δελεαστική υπόθεση³² ότι ο Απολλώνιος που συνεργάστηκε με τον Πασιτέλη είναι ο ίδιος Αθηναίος γλύπτης -γιός του Νέστορος- που φιλοτέχνησε τον κορμό Belvedere -ίσως και τον χάλκινο πύκτη των Θερμών- πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη διότι δεν σώζεται κάποια πηγή ή κάποιο έργο που να τεκμηριώνει ότι ο Απολλώνιος εκτός από χαλκουργός ήταν και *έλεφαντουργός*.³³

Εκτός του χρυσελεφάντινου Δία, ο Πλίνιος (*Φυσ. Ιστ.* 36.35 Βλ. Επίμ. 8) αναφέρεται και σε άλλα γλυπτά του Πασιτέλη τα οποία κοσμούσαν το ναό της Ήρας εντός του περιστευλίου του Μετέλλου στο Πεδίον του Άρεως χωρίς ωστόσο να κατονομάζει ή να αναλύει την εικονογραφία, τον τύπο και το υλικό κατασκευής των γλυπτών. Οι σχολιαστές του Πλινίου ωστόσο διστάζουν να αποδώσουν τα συγκεκριμένα έργα στον Πασιτέλη αλλά στον Πραξιτέλη υποστηρίζοντας την αποσπασματικότητα του κειμένου στην εν λόγω αναφορά και στην σωστή κατά την άποψή τους αποκατάσταση του ονόματος με το όνομα του φημισμένου γλύπτη του 4ου αιώνα π.Χ.³⁴ Μολαταύτα, δεδομένου του γεγονότος ότι ο γλύπτης φιλοτέχνησε ένα υπερφυσικό άγαλμα από ακριβά υλικά για τον πατέρα των θεών, ενδεχομένως να έκανε το ίδιο ή να φιλοτέχνησε λατρευτικό άγαλμα ή/και γλυπτά μικρότερου μεγέθους και από άλλα υλικά και για την σύζυγό του, της οποίας ο ναός ήταν το δεύτερο σημαντικότερο οικοδόμημα εντός του περιστευλίου του Μετέλλου.

Οι φειδωλές αναφορές του Βάρρωνα και του Πλινίου που συνιστούν την σημαντικότερη πηγή για τον βίο και την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Πασιτέλη περιλαμβάνουν μία σύντομη, εντούτοις σημαντική, αναφορά σχετική με την τεχνική που εφάρμοζε η οποία μας βοηθάει να

²⁸ Boyd 1953, 152-3, σημ. 8, Εικ. 1. Βλ. επίσης Morgan 1971, 480-505. Richardson 1976, 57-64.

²⁹ Lugli 1946, 527. Borda 1953, 9, σημ. 7. Hornblower - Spawforth 1996, 269. Lapatin 2001, 122.

³⁰ Chalc. *Timaeum Platonis*, 440. Jitta 1938, 54, σημ. 30.

³¹ Borda 1953, 10.

³² Brunn 1889, I, 379. Carpenter 1927, 163-166. Carpenter 1941, 81. Borda 1953, 10, σημ. 9.

³³ Για τον επιθετικό προσδιορισμό «έλεφαντουργός» βλ. Lapatin 1997, 663 κ. εξ.

³⁴ *Παρισινός Κώδιξ* 6792: *signa Praxiteles*. Borda 1953, 10, σημ. 11.

ανασυστήσουμε την προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Όπως παραδίδει ο Πλίνιος, παραθέτοντας την πλήρη θαυμασμού αναφορά του Βάρρωνα (*Φυσ. Ιστ.* 35.156) «ο Πασιτέλης χαρακτήριζε την φιλοτέχνηση σε λίθο και μέταλλο ως την μητέρα της γλυπτικής και ότι αν και είχε κατακτήσει αμφοότερες τις τεχνικές στο ανώτερο επίπεδο, ποτέ δεν φιλοτεχνούσε κάτι χωρίς να φτιάξει ένα πήλινο πρόπλασμα» («*laudat et Pasitelen, qui plasticen matrem caelaturae et statuariae scalpturaeque dixit et, cum esset in omnibus iis summus, nihil umquam fecit ante quam finxit*»).³⁵ Συνεπώς οποιεσδήποτε απόπειρες δημιουργίας και καινοτομίας στην γλυπτική πρέπει κατά τον Πασιτέλη να είναι πρωτίστως σπουδές σε πήλο πριν την φιλοτέχνηση σε άλλα υλικά. Όπως επισημαίνουν ο Dickins και ο Borda η συγκεκριμένη τεχνική, αντίστοιχη της χαλκοπλαστικής με τα πήλινα ή τα κέρινα προπλάσματα, είναι πρωτοπόρα ως προς τη χρήση πήλινων προπλασμάτων στην λίθινη πλαστική πριν την ολοκλήρωση του τελικού έργου.³⁶ Η άποψη αυτή ωστόσο ενδέχεται να μην ευσταθεί διότι σώζονται θραύσματα ή και ακέραια ημιτελή έργα από πήλο ή πωρόλιθο, γνωστά ως *παραδείγματα*, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν από τους γλύπτες ως αντικείμενα δοκιμαστικών μελετών πριν την παράδοση των τελικών τους έργων στους παραγγελιοδότες και τα οποία χρονολογικά τοποθετούνται από τον 4ο αιώνα π.Χ. έως τα μέσα του δεύτερου μεταχριστιανικού αιώνα.³⁷ Ο Πασιτέλης ως γλύπτης και μελετητής της καλλιτεχνικής δημιουργίας των προγενέστερων περιόδων ακολουθεί μία ήδη γνωστή και εφαρμοσμένη μέθοδο θεωρώντας την ωστόσο βασική πριν από κάθε γλυπτό έργο. Παρ' όλα αυτά η χρήση πήλινων προπλασμάτων απαιτούσε ιδιαίτερη γνώση καθότι προετοίμαζε τον γλύπτη για οποιοδήποτε θετικό ή αρνητικό ενδεχόμενο κατά την διάρκεια της επεξεργασίας του λίθινου όγκου. Ο Πασιτέλης κατείχε την συγκεκριμένη γνώση στον ανώτερο βαθμό.³⁸

Ο Πλίνιος, συνεχίζοντας την αναφορά του για τον βίο του γλύπτη, παραθέτει ένα αξιοσημείωτο γεγονός: (*Φυσ. Ιστ.* 36.40) «ενόσω βρισκόταν στις προβλήτες ενός λιμένος όπου είχαν συγκεντρώσει σε κλουβιά άγρια θηρία από την Αφρική είχε γοητευτεί από ένα λιοντάρι και κατά την διάρκεια που προσπαθούσε να αποτυπώσει ότι έβλεπε σε μία σύνθεση χαρακτηριστικής, ένας πάνθηρας ξέφυγε από το ανοικτό κλουβί του και παραλίγο να θέσει σε μεγάλο κίνδυνο τη ζωή αυτού του τόσο επιμελούς καλλιτέχνη» («*accidit ei cum in navalibus, ubi ferae Africanae erant, per caveam intuens leonem caelaret, ut ex alia cavea panthera erumperet, non levi periculo diligentissimi artificis.*»).³⁹ Το γεγονός αυτό είναι σημαντικό για την ανασύσταση της προσωπικότητας του Πασιτέλη διότι μας γνωστοποιεί δύο ακόμη χαρακτηριστικά στοιχεία. Το πρώτο σχετίζεται με την φυσιοκρατική (νατουραλιστική) απεικόνιση των εξατομικευμένων χαρακτηριστικών οποιασδήποτε μορφής όπως αυτή είναι στην πραγματικότητα, υποδηλώνοντας εδώ την επιρροή του Πασιτέλη από την καλλιτεχνική δημιουργία του 4ου προχριστιανικού αιώνα αλλά και της ελληνιστικής εποχής· ενώ το δεύτερο στοιχείο μας ενημερώνει ότι ο Πασιτέλης εκτός από γλύπτης είχε εντρυφήσει και στην τεχνική της χαρακτηριστικής-τορευτικής.

³⁵ Stewart 1990, 306.

³⁶ Dickins 1920, 72. Borda 1953, 11, σημ. 13.

³⁷ Όπως ήταν οι γνωστοί ανάγλυφοι *τύποι* που χρησιμοποίησε ο Τιμόθεος για το Ασκληπιείο στην Επίδαυρο. Βλ. Stewart 2001, 475-479. Kansteiner-Lehmann-Prignitz 2014, III. 277-285, αρ. 2117-2125. Prignitz 2014, 240-244. Για την εύρεση και την χρήση των *παραδειγμάτων* στην Αγορά της Αθήνας βλ. Stewart 2013, 615-650.

³⁸ Borda 1953, 12.

³⁹ Stewart 1990, 306. Stewart 2012, 1086.

Βασιζόμενοι στην εν λόγω αναφορά του Πλινίου, ο Gustav Theodor Schreiber και ο Franz Wickhoff τονίζουν την πασιτέλεια τέχνη στα τρία ανάγλυφα Grimani τα οποία χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του πρώτου μεταχριστιανικού αιώνα και εκτίθενται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Βιέννης.⁴⁰ Τα ανάγλυφα αποτελούσαν τμήμα της διακόσμησης μίας κρήνης στην Πραϊνέστη (σημερινή Palestrina) νοτιοανατολικά της Ρώμης. Τα ανάγλυφα αποσπάστηκαν και μεταφέρθηκαν στις αρχές του 18ου αιώνα στο Palazzo Grimani, στη Βενετία, και αργότερα, στα μέσα του ίδιου αιώνα, αγοράστηκαν από το Μουσείο της Βιέννης. Σε ένα εξ αυτών (Εικ. 2) εικονίζεται μία λέαινα μέσα σε ένα σπήλαιο να θηλάζει δύο σκύμνους και ταυτοχρόνως να κοιτάζει επιφυλακτικά έτοιμη να προστατεύσει τα μικρά της από οποιονδήποτε κίνδυνο. Ο ένας από τους δύο σκύμνους έχει ανοικτό το στόμα του από το οποίο έρεε το νερό της κρήνης. Πίσω από το βραχώδες πλαίσιο εικονίζεται ένα δέντρο στα δεξιά του οποίου υπάρχει ένα μικρός βωμός επί του οποίου στηρίζεται ανάγλυφο διονυσιακού θέματος. Στο ανάγλυφο εικονίζονται μία μάσκα ηθοποιού, σταφύλια και η σύριγγα του Πάνα. Πίσω από τον βωμό εικονίζονται διαγώνια τοποθετημένοι ένας πυρσός και ένας θύρσος κοσμημένος με φύλλα κισσού. Τον βωμό πλαισιώνουν γιρλάντες. Το λεπτομερές αυτό ανάγλυφο αν και αποτέλεσμα εργασίας ενός επιδέξιου τορευτή, εντούτοις δεν θα μπορούσε να συνδεθεί με την τέχνη του Πασιτέλη διότι εκτός της προαναφερθείσας επιγραμματικής παράθεσης του Πλινίου δεν σώζεται κάποια άλλη γραπτή μαρτυρία που να πιστοποιεί ότι ο Πασιτέλης φιλοτέχνησε ανάγλυφα τα οποία να συνδέουν βουκολικά τοπία με λατρευτικά στοιχεία του θεού Διονύσου. Επιπρόσθετα, όπως προαναφέρθηκε, το ανάγλυφο όπως και τα άλλα δυο παρόμοιά του, χρονολογείται στην εποχή των Ιουλιών - Κλαυδίων, όταν ο Πασιτέλης είχε πεθάνει και όταν δραστηριοποιούνταν οι μαθητές του. Οποιαδήποτε σύνδεση με τους μαθητές του είναι επίσης μάταιη διότι όπως θα δούμε παρακάτω οι μαθητές του φιλοτέχνησαν κυρίως ολόγλυφα αγάλματα και συμπλέγματα χωρίς να τους αποδίδεται κάποιο ανάγλυφο που να αποδεικνύει ότι εκτός από γλύπτες ήταν και χαράκτες - τορευτές όπως ο δάσκαλός τους.

Η ικανότητα του Πασιτέλη και στην τέχνη της τορευτικής αντικατοπτρίζεται σε ένα απόσπασμα από τον πρώτο τόμο του δίτομου φιλοσοφικού έργου με τίτλο *Περί Μαντικής (De Divinatione)* που συνέγραψε το 45 π.Χ. ο Μάρκος Τύλλιος Κικέρων. Συγκεκριμένα στο απόσπασμα 1.36.79 διαβάζουμε τα ακόλουθα: «*Qui (scil. Roscius) cum esset in cunabulis educareturque in Solonio, qui est campus agri Lanuvini, noctu lumine appposito experrecta nutrix animadvertit puerum dormientem circumplicatum serpentis amplexu. Quo aspectu exterrita clamorem sustulit. Pater autem Rosci ad haruspices rettulit, qui responderunt nihil illo pucro clarius, nihil nobilius fore. Atque hanc speciem Pasiteles caelavit argento et noster expressit Archias versibus.*» («Όταν αυτός (ενν. ο Ρόσκιος) ήταν βρέφος και μεγάλωνε στους αγρούς του Σολωνίου πλησίον του Λανουβίου, η τροφός του ξύπνησε ξαφνικά ένα βράδυ και υπό το φως ενός λυχναριού είδε το παιδί να κοιμάται με ένα φίδι τυλιγμένο γύρω του. Έντρομη ειδοποίησε αμέσως τον πατέρα του· ο τελευταίος κατέφυγε στους οιωνοσκόπους οι οποίοι του απάντησαν ότι το αγόρι θα επιτύχει απaráμμιλη υπεροχή και δόξα. Πράγματι, ο Πασιτέλης χάραξε την εν λόγω σκηνή σε ασήμι και ο φίλος μας ο Αρχίας την περιέγραψε στους στίχους του».)⁴¹

⁴⁰ Schreiber 1894, Πίν. 1-2. Wickhoff 1900, 62, Πίν. 7-9. Borda 1953, 12-3, σημ. 17-8.

⁴¹ Wardle 2006, 298-9. Schultz 2014, 154-156. Αμφότεροι οι συγγραφείς υποστηρίζουν την ορθή αποκατάσταση του ονόματος του γλύπτη από Πραξιτέλης σε Πασιτέλης όπως το απέδωσε ο Winkelmann.

Ο Κικέρωνας αναφέρεται σε έναν ηθοποιό, τον Κόϊντο Γάλλο Ρόσκιο, ο οποίος γεννήθηκε στο Λανούβιο, μία πόλη νοτιοανατολικά της Ρώμης. Η ευειδής αρρενωπή φυσιογνωμία του καθώς και η μαθητεία του κοντά σε διακεκριμένους δικανικούς ρήτορες, όπως ήταν ο Κόϊντος Ορτένσιος, του προσέδωσαν μεγάλη φήμη και έπαινο για την χάρη και την κομψότητά του επί σκηνής. Ο ηθοποιός αυτός διακρίθηκε στην Κωμωδία και ήταν στενός φίλος του Κικέρωνα. Ηθοποιός και φιλόσοφος βρίσκονταν σε μία διαρκή φιλική αντιζηλία για το αν ο ηθοποιός ή ο ρήτορας είναι ικανότερος να εκφράσει έναν λόγο ή ένα συναίσθημα με την μεγαλύτερη εντύπωση. Ο Ρόσκιος συνέγραψε μία πραγματεία στην οποία συνέκρινε την επίδραση που ασκεί η ηθοποιία και η ρητορική στο κοινό των ακροατών.⁴²

Η προαναφερθείσα αίγλη του συγκεκριμένου ηθοποιού και η στενή φιλία του με τον Κικέρωνα είχε ως αποτέλεσμα ο τελευταίος να τον συμπεριλάβει στο προαναφερθέν έργο και να συγκρίνει τους ευτυχείς οιωνούς του με αντίστοιχους άλλων διάσημων προσωπικοτήτων όπως ο βασιλιάς της Φρυγίας Μίδας και ο φιλόσοφος Πλάτων.⁴³ Εκτός αυτού ο Κικέρων παραθέτει ότι ο Πασιτέλης χάραξε την σκηνή του οιωνού σε ασήμι. Με την αναφορά αυτή ο φιλόσοφος και ρήτορας -ο οποίος ειρήσθω εν παρόδω έζησε και δραστηριοποιήθηκε περίπου την ίδια εποχή με τον Πασιτέλη- αναγνωρίζει την φήμη του γλύπτη η οποία απορρέει από την εμπιστοσύνη στις ικανότητες του και στην ευελιξία του να χαράζει σε ακριβό υλικό και σε μία μικρή επιφάνεια ένα σημαντικό και αξιοσημείωτο γεγονός της ζωής μίας διακεκριμένης προσωπικότητας. Στο εν λόγω ασημένιο ανάγλυφο το οποίο “σώζεται” μόνο στην αναφορά του Κικέρωνα, είναι εμφανής η επιρροή από το αντίστοιχο γεγονός της ζωής του Ηρακλή.⁴⁴ Όπως υποστηρίζει ο Borda, βασιζόμενος στο απόσπασμα του Κικέρωνα που αναφέρθηκε προηγουμένως, ο Ρόσκιος τιμήθηκε και από τον σύγχρονο με τον Πασιτέλη ποιητή Αρχία, οι στίχοι του οποίου ενδεχομένως να χαράχθηκαν σε μία μικρή περιοχή στην κάτω πλευρά του αναγλύφου.⁴⁵ Ωστόσο καμία εικασία δεν μπορεί να γίνει για την συγκεκριμένη σύνδεση διότι όπως ήδη επισημάνθηκε το ασημένιο ανάγλυφο δεν σώζεται και είναι γνωστό μόνο από την αναφορά του Κικέρωνα. Ο Ρωμαίος ρήτορας και φιλόσοφος αν και αναφέρει ότι ο Αρχίας τίμησε με τους στίχους του τον φημισμένο ηθοποιό δεν αναφέρει ότι οι στίχοι αυτοί χαράχθηκαν στο πασιτέλειο ανάγλυφο.

Όσον αφορά την ικανότητα του Πασιτέλη ως προσωπογράφου, ο Wilhelm Klein υποστηρίζει ότι ο γλύπτης φιλοτέχνησε την γνωστή προτομή του στρατηγού Πομπηίου η οποία φυλάσσεται και εκτίθεται στην γλυπτοθήκη Ny Carlsberg στην Κοπεγχάγη.⁴⁶ Ο Γερμανός μελετητής πιστεύει ότι ο Πασιτέλης φιλοτέχνησε την εν λόγω προτομή κατόπιν μελέτης και επιρροής από τις αντίστοιχες προσωπογραφίες του Μακεδόνα βασιλιά Αλεξάνδρου Γ΄ και των Διαδόχων του κατά την πρώιμη ελληνιστική περίοδο. Η συγκεκριμένη προσωπογραφία συνδυάζει τα ρεαλιστικά χαρακτηριστικά του ηγεμόνα -όπως το ευρύ και παχύ πρόσωπο με το συνοφρυωμένο μέτωπο και τα μικρά διαπεραστικά μάτια- με μία μίμηση του Μεγάλου Αλεξάνδρου όπως γίνεται αντιληπτό από τους όρθια χτενισμένους βοστρύχους πάνω από το

⁴² *Encycl. Britannica* 1911, Τόμ. 23, 725. Wardle 2006, 298-9.

⁴³ Cic. *De Divinatione*, 1.35.78.

⁴⁴ Ρούσσοσ 1986, 98-100. Για ολόγλυφες απεικονίσεις ενός Ηρακλή σε βρεφική ηλικία να πνίγει τα φίδια βλ. Brendel 1932, 203, Εικ. 2, 208-238, Εικ. 3-17.

⁴⁵ Borda 1953, 14-5, σημ. 20-1.

⁴⁶ Klein 1904, Τόμ. III, 351. Klein 1921, 173. Για την προτομή βλ. West 1933-1941, Τόμ. I, 57. Ramage & Ramage 2000, 82, Εικ. 2.31.

μέτωπο στον τύπο της *αναστολής*. Ο Πομπήιος ήλπιζε ότι οι θεατές θα τον παραβάλλουν με τον παλαιότερο ένδοξο ηγεμόνα διότι και αυτός, όπως ο Αλέξανδρος, σημείωσε στρατιωτικές επιτυχίες στην Ανατολή. Η κεφαλή που εκτίθεται στην Κοπεγχάγη είναι μία δημιουργία του πρώτου μεταχριστιανικού αιώνα η οποία αντιγράφει ένα πρωτότυπο έργο των μέσων του πρώτου αιώνα π.Χ. το οποίο δεν έχει σωθεί.⁴⁷ Σε καμία από τις δύο προτομές δεν σώζεται χαραγμένη η υπογραφή κάποιου γλύπτη, πόσω μάλλον του Πασιτέλη. Επιπρόσθετα, αν και ο Πασιτέλης δραστηριοποιήθηκε την εποχή του Πομπήιου, καμία από τις γνωστές γραμματειακές πηγές δεν αναφέρει ότι στα έργα του συγκαταλέγονται και προτομές αυτοκρατόρων ή στρατηγών, πόσω μάλλον του Πομπήιου. Συνεπώς η άποψη του Klein πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη.⁴⁸

Αν και δεν γνωρίζουμε την ακριβή χρονολογία κατά την οποία λήγει η καλλιτεχνική δραστηριότητα του Πασιτέλη, εντούτοις μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η χρονική διάρκεια της δραστηριότητάς του δεν ξεπερνά τα μέσα του πρώτου αιώνα π.Χ., όταν ένας εκ των μαθητών του τον διαδέχθηκε στην θέση του “δασκάλου της σχολής”. Το όνομα του γλύπτη ενδέχεται να εντοπίζεται και στον γλυπτό διάκοσμο του περιστυλίου του Αυγούστου, στη θέση του περιστυλίου του Μετέλλου, προς τιμήν της αδελφής του Οκταβίας, κατά την οικοδόμησή του την περίοδο 33 - 27 π.Χ. Η άποψη αυτή ίσως να προκύπτει από την σκέψη ότι οι μαθητές φρόντισαν να αποτίσουν φόρο τιμής στον δάσκαλό τους διακοσμώντας ένα σημαντικό οικοδόμημα κατά την περίοδο διακυβέρνησης του Αυγούστου και τοποθετώντας το όνομά του μαζί με τα δικά τους.⁴⁹ Η άποψη αυτή ωστόσο δεν ευσταθεί διότι δεν σώζεται κάποια γραπτή πηγή ή κάποια επιγραφή που να τεκμηριώνει ότι ο Στέφανος ή ο μαθητής του, ο Μενέλαος (όπως θα δούμε παρακάτω) συμμετείχαν στο πρόγραμμα του γλυπτού διακόσμου του εν λόγω περιστυλίου (Porticus Octaviae) και ότι συμπεριέλαβαν το όνομα του φημισμένου δασκάλου τους.

Από τον συνδυασμό των γραμματειακών πηγών και των επιγραφών ενημερωνόμαστε ότι υπήρχαν τουλάχιστον δύο μαθητές του Πασιτέλη των οποίων τα ονόματα ήταν Στέφανος (όπως θα δούμε παρακάτω) και Κολώτης.⁵⁰ Ωστόσο αν και η προσωπικότητα και η περίοδος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του πρώτου μπορούν να ανασυγκροτηθούν από τα αντίγραφα των έργων που του αποδίδονται καθώς και από την υπογραφή του και την υπογραφή στο έργο ενός μαθητή του, η δεύτερη προσωπικότητα και η σύνδεσή της με τον Πασιτέλη είναι ενδεχομένως μία λογοτεχνική δημιουργία. Σε ένα απόσπασμα από την περιήγηση του Πausanias στην Ηλεία (5.20.2) διαβάζουμε τα ακόλουθα: *«ή τράπεζα δὲ ἐλέφαντος μὲν πεποιήται καὶ χρυσοῦ, Κωλώτου δὲ ἔστιν ἔργον· εἶναι δὲ φασιν ἐξ Ἡρακλείας τὸν Κωλώτην, οἱ δὲ πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας Πάριον ἀποφαίνουσιν ὄντα αὐτόν, μαθητὴν Πασιτέλους, Πασιτέλη δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι...»* («η τράπεζα έχει φιλοτεχνηθεί σε χρυσό και ελεφαντόδοντο και είναι έργο του Κολώτη. Λένε ότι ο Κολώτης κατάγεται από την Ηράκλεια αν και οι μελετητές της ιστορίας της Πλαστικής αναφέρουν ότι κατάγεται από την Πάρο και ότι ήταν μαθητής του Πασιτέλη· ο οποίος διδάχθηκε...»). Μετά την λεπτομερή περιγραφή του φειδιακού χρυσελεφάντινου κολοσσού στην Ολυμπία, ο Pausanias παραθέτει και τις περιγραφές ορισμένων άλλων αξιοπρόσεκτων

⁴⁷ Ramage & Ramage 2000, 83-4.

⁴⁸ Borda 1953, 16-7, σημ. 27-29.

⁴⁹ Borda 1953, 17.

⁵⁰ Brun 1889, I. 242 κ.εξ. Frickenhaus 1913, 360, 367-8, σημ. 4. Weinstock 2001, 420-422. Ganschow 2001, 423. Kansteiner 2014, II. 628-634, αρ. 1423-1429.

αντικειμένων φιλοτεχνημένων από ακριβά υλικά όπως η προαναφερθείσα τράπεζα η οποία είναι αποτέλεσμα δημιουργίας του Κολώτη και βρισκόταν πλησίον του ναού της Ήρας. Ο περιηγητής αναφέρει δύο πιθανούς τόπους καταγωγής του συγκεκριμένου γλύπτη, την πόλη της Ηράκλειας στα δυτικά της Ολυμπίας, βορείως του ποταμού Αλφειού, ή την Πάρο, και ότι υπήρξε μαθητής του Πασιτέλη. Η πληροφορία αυτή του Πausανία ωστόσο συγχύζει και ενδέχεται να προέρχεται από λανθασμένη πληροφόρηση του περιηγητή. Είτε υπήρξαν δύο γλύπτες με το όνομα Κολώτης εκ των οποίων ο πρώτος δραστηριοποιήθηκε την εποχή του Φειδία, μαθητεύοντας δίπλα στον φημισμένο Αθηναίο γλύπτη και φιλοτεχνώντας μαζί του ένα χρυσελεφάντινο άγαλμα μίας γυναικείας μορφής, πολύ πιθανόν της Νίκης στο δεξί χέρι του θεού, όπως υποδηλώνουν οι ευρεθείσες πήλινες μήτρες για επεξεργασία υαλόμαζας εντός του εργαστηρίου του Φειδία,⁵¹ και ο δεύτερος δραστηριοποιήθηκε την ίδια εποχή με τον Πασιτέλη στο πρώτο μισό του πρώτου αιώνα π.Χ, φιλοτεχνώντας μία νεοκλασική χρυσελεφάντινη τράπεζα για το Ηραίο.⁵² Είτε υπήρξαν δύο γλύπτες με το όνομα Πασιτέλης, ο πρώτος στο δεύτερο μισό του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα ο οποίος υπήρξε δάσκαλος του Κολώτη και ο δεύτερος στο πρώτο μισό του τελευταίου αιώνα π.Χ. Όπως αναφέρει ο Kenneth Lapatin υπάρχουν αρκετές περιπτώσεις εμφάνισης δημιουργών με παρόμοια ονόματα σε διάφορες περιόδους και έτσι η συγκεκριμένη παράδοση δεν θεωρείται πρωτότυπη.⁵³ Ωστόσο ο Πλίνιος σε δύο αποσπάσματα της *Φυσικής Ιστορίας* του (34.87 και 35.54) αναφέρει ότι «*Colotes, qui cum Phidias Iovem Olympium fecerat*» («ο Κολώτης, ο οποίος μαζί με τον Φειδία φιλοτέχνησε τον Ολύμπιο Δία») και ότι «*Phidias ipsum initio fuisse tradatur clipeum Athenis ab eo pictum, praetera in confesso sit LXXX tertia fuisse fratrem eius Panaenum, qui clipeum intus pinxit Elide Minervae quam fecerat Colotes discipulus Phidiae et ei in faciendo Iove Olympio adiutor*» («Ο Φειδίας ήταν αρχικά ζωγράφος και ζωγράφισε μία ασπίδα στην Αθήνα. Είναι επίσης γνωστό ότι ο Πάναινος, αδελφός του Φειδία, ο οποίος έζησε κατά την ογδοηκοστή τρίτη Ολυμπιάδα, ζωγράφισε στην Ήλιδα, το εσωτερικό της ασπίδας ενός αγάλματος Αθηνάς από τον Κολώτη έναν μαθητή του Φειδία και βοηθό του στην κατασκευή του Ολύμπιου Δία»).⁵⁴ Η σύνδεση αυτή πιθανώς οδήγησε τον Πausανία στην απόδοση του αγάλματος της Αθηνάς Εργάνης στην Ηλεία στον Φειδία.⁵⁵ Ο περιηγητής πιθανώς να σφάλει ως προς την σχέση του Πασιτέλη με τον Κολώτη διότι όπως μας ενημερώνει «άκουσε να λένε» τις συγκεκριμένες πληροφορίες. Επιπρόσθετα, εκτός της επιγραμματικής αναφοράς στην *Περιήγησιν*, δεν σώζεται κάποια άλλη γραπτή μαρτυρία που να τεκμηριώνει ότι υπήρξε γλύπτης με το όνομα Κολώτης που να δραστηριοποιήθηκε κατά την διάρκεια του πρώτου μισού του πρώτου αιώνα π.Χ. ούτε γλύπτης με το όνομα Πασιτέλης ο οποίος να δημιούργησε την ίδια περίπου εποχή με τον Φειδία. Συνεπώς

⁵¹ Stewart 1990, 40. Schiering 1991, 143. Schiering 1999, 39-48. Lapatin 2001, 81, σημ. 197, 199.

⁵² Mingazzini 1962, 293-305.

⁵³ Lapatin 2001, 97. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι αρκετοί καλλιτέχνες, κυρίως οι σφραγιστογλύφοι, κατά την διάρκεια της αυτοκρατορικής εποχής χρησιμοποιούν ως ψευδώνυμα τα ονόματα διακεκριμένων Ελλήνων γλυπτών όπως του Μύρωνα, του Φειδία, του Σκόπα κ.λπ, είτε φροντίζουν να εξελληνίσουν τα ονόματά τους όπως επί παραδείγματι τα ονόματα Quintus σε Κόιντος και Felix σε Φήλιξ, ανταποκρινόμενοι με αυτό τον τρόπο στην επιθυμία των αγοραστών τους για δημιουργία “ελληνικών” έργων από “Ελληνες” καλλιτέχνες. Βλ. σχετικά Marvin 1983, 367-8. Mattusch 2005, 276-278. Zwierlein - Diehl 2005, 321-343. Marvin 2008, 186-190. Squire 2009, 176-189, 239-293. Squire 2011, 291-300. Squire 2012, 611.

⁵⁴ Lapatin 2001, 184-5.

⁵⁵ Πaus. 6.26.3: «ἐν ἀκρόπολει δὲ τῇ Ἡλείων ἐστὶν ἱερὸν Ἀθηνᾶς· ἐλέφαντος δὲ τὸ ἄγαλμα καὶ χρυσοῦ. εἶναι μὲν δὴ Φειδίου φασὶν αὐτήν» («στην ακρόπολη της Ηλείας υπάρχει ιερό της Αθηνάς και χρυσελεφάντινο άγαλμα· λένε ότι είναι του Φειδία»).

ο Πausanίας πιθανώς να παραπληροφορήθηκε και να συνέδεσε πρόσωπα των οποίων οι βίοι και οι καλλιτεχνικές δραστηριότητες απέχουν χρονικά μεταξύ τους.

Συμπερασματικά, ο Πασιτέλης ήταν ένας ευέλικτος δημιουργός ικανός να χειρίζεται και να εφαρμόζει τις τεχνικές της γλυπτικής σε λίθο καθώς και σε χρυσό και ελεφαντόδοντο αλλά και της χαρακτηριστικής-τορευτικής μυθολογικών κυρίως θεμάτων σε μικρές επιφάνειες από ακριβά μέταλλα όπως το ασήμι. Ως αποτέλεσμα της ερευνητικής του δραστηριότητας στην ιστορία της καλλιτεχνικής παραγωγής των προηγούμενων περιόδων θα μπορούσε να λεχθεί ότι ο γλύπτης είτε καινοτόμησε είτε ακολούθησε ένα ήδη εφαρμοσμένο τεχνοτροπικό ιδίωμα, τον εκλεκτικισμό. Ζώντας στην καλλιτεχνική ατμόσφαιρα μίας εποχής, κύριο μέλημα της οποίας ήταν η αναδρομή σε φημισμένα πρότυπα του παρελθόντος, η επιλογή του Πασιτέλη από την πολύτιμη αυτή κληρονομιά -είτε αυτή προερχόταν από μία ανάγκη κριτικής έρευνας για μίμηση των προηγούμενων μεθόδων και τεχνικών είτε από την ανάγκη εξυπηρέτησης του εκάστοτε Ρωμαίου παραγγελιοδότη- είχε ως αποτέλεσμα την δημιουργία έργων που μιμούνταν χωρίς να αντιγράφουν τα έργα του 5ου και του 4ου προχριστιανικού αιώνα στα οποία εφαρμόζονταν οι τεχνοτροπίες των επόμενων περιόδων όπως ήταν η ρεαλιστική απεικόνιση και η τοπιογραφία.⁵⁶ Όπως επισημαίνει ο Borda, ο Πασιτέλης προσπάθησε και πέτυχε με την καλλιτεχνική του δημιουργία να αποτυπώσει την πνευματική ανησυχία της εποχής η οποία ήταν εμφανής και σε άλλους τομείς όπως ήταν οι εκλεκτικές φιλοσοφικές πραγματείες του Κικέρωνα τις οποίες ο ρήτορας, φιλόσοφος και πολιτικός δημιούργησε στεκόμενος απέναντι σε προγενέστερα αξιοσημείωτα και αξιοζήλευτα πρότυπα.⁵⁷

Αν και τα εκλεκτικιστικά έργα του Πασιτέλη έχουν δυστυχώς χαθεί, εντούτοις είναι δυνατή μία αποκατάσταση της τεχνοτροπίας του την οποία κληροδότησε στις μαρμάρινες δημιουργίες δύο μεταγενέστερων γλυπτών: στον μαθητή του Στέφανο και στον μαθητή του Στεφάνου, Μενέλαο.

2. Στέφανος Πασιτέλους μαθητής έπoeι

Η δεύτερη προσωπικότητα που θα μας απασχολήσει είναι ο γλύπτης Στέφανος. Αρχικά αναφέρονται οι γυναικείες αγαματικές απεικονίσεις του εν λόγω γλύπτη και έπειτα ακολουθεί ένας αναλυτικός κατάλογος των μιμητών και παραλλαγών μίας φημισμένης δημιουργίας του.

2.1. Οι Απιάδες

Σε ένα απόσπασμα της *Φυσικής Ιστορίας* (36.23-34) ο Πλίνιος περιγράφει την ιδιωτική συλλογή γλυπτών του Ρωμαίου πολιτικού και συγγραφέως Γαΐου Ασίνιου Πολλίωνος του οποίου ο βίος συμπίπτει χρονικά με την περίοδο από το 76 π.Χ. έως το έτος 5 μ.Χ.⁵⁸ Ο Ρωμαίος συγγραφέας και φυσιοδίφης αναφέρει ότι ο συγκεκριμένος συλλέκτης εκτός των γλυπτών των φημισμένων

⁵⁶ Pollitt 1965, 206-7. Pollitt 1974, 78-9. Pollitt 2006, 215-6, 315, σημ. 12. Smith 2009, 332-3.

⁵⁷ Borda 1953, 21, σημ. 41.

⁵⁸ Pollitt 1978, 162.

δημιουργών, όπως ήταν ο Πραξιτέλης, ο Σκόπας, ο Τιμόθεος, ο Λεωχάρης και ο Βρύαξιν, διέθετε επίσης έργα των σύγχρονών του καλλιτεχνών όπως ήταν οι Αππιάδες του Στεφάνου και οι Νύμφες του Αρκεσιλάου. (Βλ. Επίμ. 9)⁵⁹

Όπως μας ενημερώνει ο Δίων Κάσσιος στο έργο του *Historiae Romanae* (48.41.7 Βλ. Επίμ. 10), κατά την διάρκεια του εμφυλίου πολέμου και συγκεκριμένα το έτος 42 π.Χ., ο Γάιος Ασίνιος Πολλίων οργάνωσε μία εκστρατεία εναντίον των Παρθινών, ενός ιλλυρικού φύλου το οποίο είχε συνασπιστεί με τον εχθρό του Καίσαρα, Μάρκο Ιούνιο Βρούτο. Μετά από τρία χρόνια συγκρούσεων ο Πολλίων κατέπαυσε τις εχθροπραξίες και τον χειμώνα του 39 π.Χ. εόρτασε με θρίαμβο την επιτυχία του. Από τα λάφυρα του πολέμου, σύμφωνα με τον Πλίνιο, οικοδόμησε την πρώτη δημοτική βιβλιοθήκη -εντός ενός νέου συγκροτήματος που οικοδόμησε ο ίδιος, γνωστού ως *Atrium Libertatis*- η οποία διέθετε δύο πτέρυγες ελληνικής και λατινικής γραμματείας εκπληρώνοντας έτσι μία επιθυμία του Γαίου Καίσαρα.⁶⁰ Εκτός του πλούτου των πραγματειών της βιβλιοθήκης, στο *Atrium* φυλασσόταν και μία αξιόλογη συλλογή έργων τέχνης σημαντικό τμήμα της οποίας ήταν και τα γλυπτά των προαναφερθέντων φημισμένων δημιουργών.⁶¹ Το συγκρότημα του *Atrii Libertatis* βρισκόταν πλησίον του ναού της Αφροδίτης *Genetricis*.

Οι Αππιάδες που φιλοτέχνησε ο Στέφανος ήταν ολόγλυφες αναπαραστάσεις νυμφών οι οποίες όπως παραθέτει ο Οβίδιος στα έργα του *Remedia Amoris* (απ. 659) και *Ars Amatoria* (1.81, 3.451) κοσμούσαν μία ομώνυμη κρήνη πλησίον του ναού η οποία πιθανώς να ήταν και το μνημείο του Ασίνιου που υποδήλωνε τη νίκη του κατά των Παρθινών.⁶² Ωστόσο δεν σώζεται κάποια άλλη γραπτή μαρτυρία ή κάποια επιγραφή η οποία να πιστοποιεί ότι εντός του συγκροτήματος υπήρχε κάποιο ανάθημα που έστησε ο Ασίνιος ύστερα από την επιτυχή έκβαση της μάχης κατά των Παρθινών το οποίο να κοσμούσαν νύμφες. Ίσως αυτό να βρισκόταν σε κάποια άλλη θέση εντός της Αγοράς του Καίσαρα.⁶³ Όπως υποστηρίζει ο Eugenio La Rocca, ο Ασίνιος πιθανώς να έστησε ένα ακόμη παρόμοιο ανάθημα διακοσμημένο από τον Στέφανο σε μία περιοχή πλησίον της *Νέας Οδού* (*Via Nova*) κοντά σε ένα συγκρότημα με υπόγειο σύστημα παροχής νερού παραλλήλως της Άππιας Οδού. Στην περιοχή αυτή οικοδομήθηκαν μετέπειτα οι θέρμες του Καρακάλλα.⁶⁴ Στην συγκεκριμένη άποψη θα επανέλθουμε πιο κάτω.

Οι πηγές για το συγκρότημα του *Atrii Libertatis* είναι περιορισμένες. Όπως επισημαίνει ο Κικέρωνας σε μία επιστολή του στον φίλο του Αττικό, βρισκόταν κοντά σε μία έπαυλη γνωστή ως *Villa Publica* της οποίας η ακριβής τοποθεσία ωστόσο παραμένει άγνωστη εντός της Αγοράς του Καίσαρα διότι ο ρήτορας τονίζει τις αποφάσεις του Καίσαρα για νέα οικοδομήματα στην Αγορά παραθέτοντας απλώς ότι η έπαυλη θα χτιστεί «*usque ad atrium Libertatis*».⁶⁵ Το συγκρότημα ενδεχομένως να βρισκόταν κοντά στο δυτικό τείχος της Αγοράς του Καίσαρα στον

⁵⁹ La Rocca 2016, 207.

⁶⁰ *Φυσ. Ιστ.* 35.10. (Βλ. Επίμ. 11). Sue. *Caes.* 44 (Βλ. Επίμ. 12). Castagnoli 1946, 276 κ. εξ. Lugli 1964, 807 κ. εξ. Bonnefond 1979, 601 κ. εξ. Coarelli 1984, 130 κ. εξ. Tortorici 1991, 75. Meneghini 2009, 48.

⁶¹ Zanker 2006, 50 κ. εξ., Εικ. 18.

⁶² Becatti 1958, 199-210. Rouveret 1981, 145 κ.εξ. Becatti 1987, 451 κ.εξ. Isager 1991, 163 κ. εξ. Tortorici 1991, 106 κ. εξ. Moreno 1999, 107-111.

⁶³ Tortorici 2012, 20. La Rocca 2016, 208.

⁶⁴ La Rocca 2016, 208-9, Εικ. 2.

⁶⁵ Cic. *Att.* 4.17.7.

χώρο όπου αργότερα οικοδομήθηκε η δυτική πτέρυγα της Αγοράς του Τραϊανού.⁶⁶ Εντός της Αγοράς υπήρχε ένα μνημείο το οποίο ήταν διακοσμημένο με ολόγλυφες μορφές Αππιαδών που όπως αναφέρθηκε πιο πάνω βρισκόταν πλησίον του μαρμάρινου ναού της Αφροδίτης *Genetricis*.⁶⁷ Χρησιμοποιώντας τα προαναφερθέντα αποσπάσματα από τις ποιητικές συνθέσεις του Οβιδίου, καθώς και τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα της περιοχής, ο La Rocca υποθέτει ότι η κρήνη που διακοσμούσαν οι Αππιάδες ήταν μεγάλων διαστάσεων και στις γωνίες της, εκατέρωθεν των γλυπτών, έφερε δύο μεγάλες δεξαμενές για την συγκέντρωση του νερού. Ενδεχομένως να υπήρχε και μία τρίτη δεξαμενή ακριβώς δίπλα στην ανατολική πλευρά του ναού όπως πιθανολογείται από δύο ευρεθείσες μαρμαρίνες πλάκες κατά την διάρκεια των ανασκαφών την τριετία 1931-1934.⁶⁸ Ωστόσο όπως τονίζει ο ίδιος ερευνητής η ύπαρξη μίας τρίτης δεξαμενής της οποίας οι διαστάσεις ήταν παρόμοιες εκείνων των δύο άλλων είναι αδύνατη για δύο λόγους: ο πρώτος πρακτικός λόγος έγκειται στην δυσκολία ανάβασης των επισκεπτών στο ναό ενώ ο δεύτερος αισθητικής φύσεως λόγος έγκειται στο γεγονός ότι η ύπαρξη μίας τρίτης δεξαμενής θα εμπόδιζε την ικανοποιητική θέαση της κρήνης από την κρηπίδα του ναού.⁶⁹

Η μεγάλη αυτή κρήνη ήταν διακοσμημένη με τις προαναφερθείσες γλυπτές δημιουργίες του Στεφάνου. Ένα δεύτερο παρόμοιο σύνταγμα βρισκόταν στο ανάθημα του Ασίνιου κοντά στη Νέα Οδό όπως είδαμε παραπάνω. Οι νύμφες αυτές ενδεχομένως στέκονταν σε μία μακριά ευθύγραμμη βάση ανάμεσα στις δύο δεξαμενές.⁷⁰ Όσον αφορά στην απόδοση των συγκεκριμένων νυμφών ο Ennio Quirino Visconti υποθέτει ότι ήταν ημίγυμνες νεανικές μορφές οι οποίες πλαισιώνονταν από κοχύλια, άποψη την οποία αποδέχονται τόσο ο Amelung όσο και ο Borda.⁷¹ Ο Walther Klein από την πλευρά του υποστηρίζει ότι οι νύμφες ήταν γυμνά κορίτσια τα οποία συμπλέκονταν και κρατούσαν με τα ανασηκωμένα χέρια τους έναν λέβητα στον οποίο συγκεντρωνόταν το νερό. (Εικ. 3)⁷² Ο La Rocca ωστόσο διαφωνεί με αμφότερες τις υποθετικές αποδόσεις των προγενέστερων του μελετητών πιστεύοντας ότι είναι αδύνατο να ενσωματωθούν γλυπτά αυτού του τύπου σε ένα τέτοιο σύστημα διανομής νερού όπως η εν λόγω κρήνη. Επιπρόσθετα, ο τρόπος απόδοσης των σωμάτων τους, η τεχνοτροπία τους και τα ρέοντα περιγράμματά τους σχετίζονται, κατά τον Ιταλό ερευνητή, με αντίστοιχες δημιουργίες της όψιμης ρεπουμπλικανικής περιόδου οι οποίες δεν επηρεάστηκαν από πρότυπα του αυστηρού ρυθμού και της πρώιμης κλασικής περιόδου όπως συνέβη με τα έργα της πασιτέλειας σχολής που θα δούμε πιο κάτω.⁷³ Όμως ο ίδιος ερευνητής τονίζει ότι η συγκεκριμένη άποψη μπορεί να ειπωθεί υπό διαφορετικό πρίσμα: υπήρχαν γλυπτές δημιουργίες οι οποίες διακοσμούσαν κρήνες της όψιμης ρεπουμπλικανικής περιόδου οι οποίες επηρεάστηκαν από συνδυασμούς στοιχείων από αυστηρορρυθμικά και πρώιμα κλασικά πρότυπα αντίστοιχες των δημιουργιών του πασιτέλειου

⁶⁶ La Rocca 2016, 209 Βλ. επίσης στο ίδιο Εικ. 1.

⁶⁷ Ovid. *Ars Amatoria*, 1.81-2: «*Subdita qua Veneris facto de marmore templo, Appias expressit aera pulsat aquis*». La Rocca 2016, 212-3, σημ. 39 και σημ. 41.

⁶⁸ Ulrich 1986, 416. Bardon 1990, 41, Εικ. 51. Amici 1990, 100. La Rocca 2016, 214, σημ. 43, Εικ. 4-5.

⁶⁹ La Rocca 2016, 214.

⁷⁰ La Rocca 2016, 218.

⁷¹ Visconti 1818, 216 κ.εξ., Πίν. 35. Amelung 1908, 213, σημ. 77, Πίν. 8. Borda 1953, 79, Εικ. 16. Βλ. επίσης Kapossy 1969, 12 κ.εξ., Εικ. 1-3.

⁷² Klein 1904, 340 κ.εξ. Βλ. επίσης Kapossy 1969, 16, Εικ. 6-7. Tortorici 1991, 115. Fuchs 1999, 81 κ.εξ., Πίν. 67.

⁷³ La Rocca 2016, 218. Βλ. επίσης Fuchs 1999, 81 κ.εξ., σημ. 112.

εργαστηρίου.⁷⁴ Ως παράδειγμα χρησιμοποιεί τις ολόγλυφες γυναικείες μορφές των συμβατικά ονομαζόμενων «Χορευτριών» από την Έπαυλη των Παπύρων στο Ηράκλειο. (Εικ. 4) Οι μορφές αυτές, έξι στον αριθμό, ήταν τοποθετημένες σε ισάριθμες ημικυκλικές κόγχες εκατέρωθεν μίας δεξαμενής η οποία χώριζε το συμβατικά λεγόμενο «Μικρό Περιστύλιο» της έπαυλης.⁷⁵ Μία μαρμάρινη παραλλαγή μίας εκ των «Χορευτριών» είναι η πεπλοφόρος Gardner στην Βοστώνη.⁷⁶ Ως δεύτερο παράδειγμα χρησιμοποιεί το ρωμαϊκό αγαλμάτιο της υδροφόρου από το Εθνικό Μουσείο της Ρώμης το οποίο αντιγράφει μία πρωτότυπη δημιουργία του όψιμου αυστηρού ρυθμού (Εικ. 5) καθώς επίσης και μία καθιστή ακέφαλη πεπλοφόρο από το Αρχαιολογικό Μουσείο της Νεάπολης στην οποία είναι χαρακτηριστική η απόδοση του βρεγμένου πέπλου στην περιοχή των μηρών. (Εικ. 6)⁷⁷

Εν κατακλείδι ο Ιταλός μελετητής συμπεραίνει ότι οι Απτιάδες που φιλοτέχνησε ο Στέφανος για την κρήνη πλησίον του ναού της Αφροδίτης Genetricis ήταν ενδεχομένως πεπλοφόροι, οι οποίες έφεραν πάνω από τα κεφάλια τους λεβητοειδή αγγεία για την συγκέντρωση ή απορροή του νερού της κρήνης. Ωστόσο οι Απτιάδες, είτε ήταν γυμνά κορίτσια είτε ημίγυμνες νεανικές γυναίκες είτε όρθιες ή καθιστές πεπλοφόροι, δεν σώζονται ούτως ώστε να αντιληφθούμε τον τρόπο σκέψης του Στεφάνου. Η ελκυστική υπόθεση του La Rocca ότι υπήρχε και ένα δεύτερο παρόμοιο σύνταγμα ή σύμπλεγμα αγαλμάτων πλησίον ενός υπόγειου συστήματος παροχής νερού, κοντά στη Νέα Οδό -όπως είδαμε παραπάνω- πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη διότι οι Απτιάδες του Στεφάνου “σώζονται” μόνο στην επιγραμματική αναφορά του Πλινίου ο οποίος τις συγκαταριθμεί σε μία πλούσια και αξιόλογη συλλογή γλυπτών του Γάϊου Ασίνιου Πολλίωνος χωρίς να συγκεκριμενοποιεί αν πρόκειται για τις Απτιάδες κοντά στο ναό της Αφροδίτης ή για εκείνες στη Νέα Οδό. Επιπροσθέτως, δεν σώζεται κάποια γραπτή μαρτυρία ή κάποια επιγραφή η οποία να τεκμηριώνει ότι ο Στέφανος φιλοτέχνησε και ένα δεύτερο ανάθημα κοντά σε υπόγειο σύστημα διανομής νερού.

Αν και οι Απτιάδες του Στεφάνου είναι γνωστές μόνο στην αναφορά του Πλινίου, ο γλύπτης κατοχύρωσε την φήμη του με ένα αξιόλογο έργο το οποίο γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω. Αρχικά παρουσιάζονται τα μεμονωμένα αγάλματα είτε ακέραια σωζόμενα ή σωζόμενα σε κορμούς, εν συνεχεία τα συμπλέγματα και οι κορμοί που ανήκαν σε συμπλέγματα και τέλος μία σειρά από σωζόμενα κεφάλια και αγαλμάτια.

⁷⁴ La Rocca 2016, 218.

⁷⁵ Ridgway 1970, 134, Εικ. 170-1. Pandermalis 1971, 181. Sgobbo 1971, 51-74, Πίν. 1. Trillmich 1973, 256 κ.εξ. Zanker 1983, 21 κ.εξ. Simon 1986, 19 κ.εξ., Εικ. 9-14. Tölle-Kastenbein 1986, 75 κ.εξ., σημ. 185. Wojcik 1986, 203 κ.εξ., Πίν. 101-106. Neudecker 1998, 81, Εικ. 7. Fuchs 1999, 70 κ.εξ., σημ. 155. Ridgway 2002, 160 κ.εξ., Εικ. 66-68. Mattusch 2005, 195 κ.εξ. Schollmeyer 2010, 37 κ.εξ., Εικ. 53c-g. La Rocca 2016, 219, σημ. 70.

⁷⁶ Ridgway 2002, 163, Πίν. 71a-b. Βλ. επίσης Ridgway 1969, 213-222, Πίν. 54-57.

⁷⁷ Tölle-Kastenbein 1986, Πίν. 57. Kabus-Preisshofen 1988, Πίν. 3. Trillmich 2010, 179 κ.εξ. La Rocca 2016, 220, Εικ. 10-11.

2.2. Ο Αθλητής ή Έφηβος

2.2.1. Ακέραια σωζόμενα αγάλματα και κορμοί

1. Έπαυλη Albani - Torlonia (Εικ. 7α-ζ)

Piano Superiore, I Sala Ovale

Αρ. Ευρ. 906

Υλικό κατασκευής: Λευκό μάρμαρο (πιθανώς παριανό)

Υ.: 1.44 μ.

Το άγαλμα εντοπίστηκε πλησίον της πύλης Salaria στο τείχος που ανήγειρε ο αυτοκράτορας Αυρηλιανός στη Ρώμη τον τρίτο μεταχριστιανικό αιώνα, κατά την διάρκεια ανασκαφών το έτος 1769.⁷⁸ Έκτοτε φυλάσσεται και εκτίθεται στην ιδιωτική συλλογή της έπαυλης Albani.

Από το άγαλμα το άνω τμήμα του κρανίου, το δεμένο στεφάνι περιμετρικά του κεφαλιού (εκτός από ένα μικρό τμήμα πάνω από το αριστερό αυτί) και όλοι οι πλαστικά αποδοσμένοι βόστρυχοι είναι μεταγενέστερες συμπληρώσεις. Στις συμπληρώσεις αυτές δεν συμπεριλαμβάνονται κάποιες μικρές περιοχές πάνω από το αριστερό μάτι και πίσω από τα αυτιά (Εικ. 7δ-στ).⁷⁹ Συμπληρωμένα είναι επίσης η άκρη της μύτης, το δεξί χέρι από την έκφυση του ώμου και κάτω, ο αριστερός πήχης με το αριστερό άκρο χέρι, ο δεξιός αστράγαλος, τα άκρα πόδια και η πλίνθος. Μικρές αποκρούσεις και θραύσεις του μαρμάρου παρατηρούνται στον λαιμό, στην περιοχή κάτω από την δεξιά επιγονατίδα και στην μέση της δεξιάς κνήμης.

Παριστάνεται ένας όρθιος γυμνός νεαρός άνδρας ο οποίος στηρίζει το βάρος του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος. Το άνετο δεξί σκέλος είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Η στάση αυτή έχει ως συνέπεια ο δεξιός μηρός να είναι πιο χαλαρός από τον αριστερό και η ίδια χαλαρότητα να είναι εμφανής και στους γλουτούς όπου ο αριστερός είναι πιο πάνω από τον δεξίό (Εικ. 7γ). Κοιτώντας τα γόνατα, το αριστερό βρίσκεται πιο πάνω από το δεξίό. Περνώντας στο άνω τμήμα του σώματος ο έφηβος έχει το δεξί χέρι τεντωμένο προς τα κάτω και κρατά ένα μικρό μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο ενώ το αριστερό του χέρι είναι λυγισμένο στον αγκώνα με την παλάμη ανοικτή. Ο δεξιός ώμος βρίσκεται ελαφρώς πιο πάνω από τον αριστερό. Ο έφηβος στρέφει το κεφάλι του προς τα αριστερά και ελαφρώς προς τα κάτω. Όσον αφορά την κόμμωση παρατηρούμε ένα ελαφρώς πρόστυπο ανάγλυφο μαλλιών. Τα κοντά ίσια μαλλιά είναι προσεκτικά χτενισμένα και απολήγουν σε μικρές μάζες μηνοειδών βοστρύχων στις περιοχές πάνω από τον αυχένα, τα αυτιά και πάνω από το μέτωπο. Περιμετρικά του κρανίου είναι δεμένη μία λεπτή ταινία. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού (Εικ. 7στ), ο αγένειος νέος έχει στρογγυλοειδές και λεπτό πρόσωπο. Τα έντονα τονισμένα οφρυακά τόξα σκιάζουν τα

⁷⁸ Ball - Platner 1929, 416. Borda 1953, 24, σημ. 43. Zanker 1974, 49, Πίν. 42.1, 43.1. Linfert 1989, 89. Kansteiner 2014, V. 159.

⁷⁹ Zanker 1972, IV. 201-2, αρ. 3236. Linfert 1989, 89.

αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ταινιωτά βλέφαρα. Η λεπτή μύτη αποδίδεται με ίσια γραμμή και τα πτερύγιά της σχηματίζουν ήπιες δρεπανοειδείς καμπύλες. Το λεπτό άνω χείλος ενώνεται με το σαρκώδες κάτω χείλος σε μία σοβαρή έκφραση. Το μεγάλο στρογγυλοειδές πηγούνι είναι ελαφρώς προτεταμένο.

Εκτός της μεταγενέστερης βάσης, το άγαλμα του εφήβου στηρίζεται σε ένα στήριγμα το οποίο έχει την μορφή κορμού δέντρου και εφάπτεται στην πίσω πλευρά της κνήμης του αριστερού στηρίζοντος σκέλους. Στην εμπρόσθια πλευρά του στηρίγματος σώζεται η χαραγμένη επιγραφή «ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΠΑΣΙΤΕΛΟΥΣ ΜΑΘΗΤΗΣ ΕΠΟΕΙ» (Εικ. 7ζ).⁸⁰

Όπως τονίζει ο Andreas Linfert η απόδοση των λεπτομερειών καθώς και της μυολογίας του σώματος είναι πολύ διστακτική και οι όγκοι αποδίδονται σε χαμηλό ανάγλυφο. Αυτό γίνεται αντιληπτό στην περιοχή των στερνομαστοειδών μυών καθώς και στην περιοχή κοντά στις βουβωνικές αύλακες. Το σώμα αμφιταλαντεύεται στα ηλικιακά όρια ενός αγοριού και ενός νεανία. Οι υπερβολικά τεταμένοι ώμοι αποδίδονται με υπερβολικά σφαιρικούς όγκους επηρεασμένους από παλαιότερα πρότυπα. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το μικρό μέγεθος του κεφαλιού το οποίο καταλαμβάνει το 1/8 του συνολικού ύψους του αγάλματος αντί του συνηθισμένου μεγέθους (το 1/6 ή το 1/7 περίπου του συνολικού ύψους).⁸¹

Από την χρονιά εύρεσής του το συγκεκριμένο άγαλμα έχει προβληματίσει τους ερευνητές ως προς την ακριβή ταυτότητά του. Ο Ιταλός ιησουίτης μελετητής και επιγραφικός Stefano Antonio Morcelli, όταν συνέταξε τον πρώτο κατάλογο της συλλογής Albani -σε συνεργασία με τον C. Fea- στις αρχές του 19ου αιώνα, υποστήριξε ότι το άγαλμα απεικονίζει έναν Πτολεμαίο βασιλιά λόγω της -κατά την αποψη του- κόσμησης του κεφαλιού με διάδημα. Ο Fea από την πλευρά του στην ίδια πραγματεία προτείνει ότι ενδεχομένως να πρόκειται για ένα άγαλμα το οποίο ανετέθη από έναν νικητή αθλητή.⁸² Δεκαπέντε χρόνια αργότερα βρίσκουμε την ίδια άποψη στην δημοσίευση του Visconti.⁸³ Στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα η άποψη περί απεικόνισης ενός εφήβου αθλητή έγινε ομόφωνα αποδεκτή. Στα μέσα και στο δεύτερο μισό του ίδιου αιώνα ο προβληματισμός των ερευνητών στράφηκε στις απόπειρες τοποθέτησης του γλυπτού σε σαφή χρονολογικά πλαίσια. Οι διαφορετικές απόψεις συνοψίστηκαν σε δύο διακριτές ομάδες: (α) η χρονολόγηση του έργου πρέπει να αναζητηθεί στην εποχή του Αυστηρού Ρυθμού⁸⁴ και (β) στην χρονολόγηση του έργου σε μεταγενέστερη εποχή, η καλλιτεχνική δημιουργία της οποίας επηρεάστηκε από αυστηρορρυθμικά πρότυπα.⁸⁵

Όπως επισημαίνει ο Linfert η πρώτη άποψη περί χρονολόγησης του αγάλματος στην εποχή του Αυστηρού Ρυθμού αναιρείται από το γεγονός ότι ο δημιουργός χάραξε το όνομά του στην προαναφερθείσα επιγραφή.⁸⁶ Στην επιγραφή αυτή ο δημιουργός δεν παραλείπει να αναφέρει και το όνομα του δασκάλου του. Τα ονόματα Στέφανος και Πασιτέλης δεν εντοπίζονται σε επιγραφές

⁸⁰ *CIG*, 6169. *IG XIV*, 1261. Loewy 1885, 262, αρ. 374. Weinstock 2001, 420-422. Kansteiner 2014, V. 159, αρ. 3756.

⁸¹ Linfert 1989, 90.

⁸² Morcelli - Fea 1803, 17.

⁸³ Visconti 1818, 214 κ. εξ.

⁸⁴ Π.χ. Lippold 1950, 129 κ.εξ.

⁸⁵ Π.χ. Fuchs 1969, 150-152. Βλ. επίσης Ridgway 1967, 59-60, Εικ. 18-9.

⁸⁶ Linfert 1989, 90.

αυστηρορρυθμικών γλυπτών. Επιπροσθέτως, η μέριμνα του γλύπτη να δηλώσει ότι είναι μαθητής του Πασιτέλη είναι ίσως ένα φαινόμενο μοναδικό για την εποχή του. Εκτός αυτών των στοιχείων, θα γίνει αντιληπτό, ύστερα από μία τεχνοτροπική προσέγγιση, ότι το εν λόγω άγαλμα μιμείται χωρίς να αντιγράφει χαρακτηριστικά της γλυπτικής του Αυστηρού Ρυθμού σε συνδυασμό με στοιχεία από την γλυπτική δημιουργία των μεταγενέστερων εποχών.

Κοιτώντας το κεφάλι του έφηβου αθλητή (Εικ. 7δ-στ) διαπιστώνουμε ότι τόσο η κόμμωση όσο και τα χαρακτηριστικά του πρόσωπου έχουν επηρεαστεί από πρότυπα της γλυπτικής δημιουργίας της εποχής του Αυστηρού Ρυθμού. Συγκεκριμένα το πρόστυπο ανάγλυφο των μαλλιών τα οποία καλύπτουν όπως ένας σκούφος το κεφάλι και οι εγχαράξεις που έχουν χρησιμοποιηθεί για την ομοιόμορφη κατανομή των μαζών στην άνω επιφάνεια του κρανίου και πάνω από τον αυχένα θυμίζουν τις αντίστοιχες κομμώσεις του παιδός του Κριτίου (Εικ. 8) και του συμβατικά ονομαζόμενου Ξανθού Εφήβου. (Εικ. 9) Η έμφαση ωστόσο στην λεπτομερή απόδοση των όγκων των βοστρύχων στην περιοχή πάνω από το μέτωπο είναι ίσως χαρακτηριστική της εποχής κατά την οποία δραστηριοποιήθηκε ο Στέφανος. Στρέφοντας το βλέμμα μας στα χαρακτηριστικά του προσώπου παρατηρούμε ότι τόσο τα βαριά τονισμένα οφρυακά τόξα και τα ταινιωτά βλέφαρα που σκιάζουν τα μάτια όσο και τα σφικτά ενωμένα χείλη και το βαρύ στρογγυλοειδές προτεταμένο πηγούνι παραπέμπουν σε αυστηρορρυθμικά πρόσωπα όπως εκείνα του Ξανθού Εφήβου, της αναθηματικής κόρης του Ευθυδίκου (Εικ. 10), αλλά και της κεφαλής της Λαπιθίδας από το δυτικό αέτωμα του ναού του Δία στην Ολυμπία. (Εικ. 11)⁸⁷

Κοιτώντας τώρα την στάση και την απόδοση του σώματος του εφήβου (Εικ.7β-γ) αντιλαμβανόμαστε ότι το σώμα διέπεται από τον γνωστό χιασμό των κινήσεων ή όπως είναι αλλιώς γνωστός ως *contrapposto*: ο δεξιός ώμος βρίσκεται ελαφρώς ψηλότερα από τον αριστερό ενώ η αριστερή επιγονατίδα είναι τοποθετημένη ελαφρώς πιο πάνω από την δεξιά. Η ίδια ανισοϋψής απόδοση παρατηρείται και στους γλουτούς του εφήβου με τον αριστερό σφικτό γλουτό λόγω του στηρίζοντος σκέλους σε υψηλότερη θέση από τον χαλαρό δεξιό. Συνεπώς και η απόδοση του σώματος είναι επηρεασμένη από αυστηρορρυθμικά ανδρικά αγάλματα όπως είναι ο παις του Κριτίου (Εικ. 6), οι χάλκινοι πολεμιστές του Riace (Εικ. 10), ο Απόλλων του Ομφαλού (Εικ. 13) και ο Απόλλων του Kassel (Εικ. 14).⁸⁸ Εκτός του Αυστηρού Ρυθμού, ο Στέφανος στάθηκε επίσης απέναντι από τα περιώνυμα γλυπτά ενός άλλου φημισμένου γλύπτη ο οποίος δραστηριοποιήθηκε στο δεύτερο μισό του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα: του Αργείου Πολύκλειτου. Συγκεκριμένα η διάταση των σκελών του Αθλητή και η επαφή τους με την βάση θυμίζουν εκείνες των αγαλμάτων του Δορυφόρου και του Διαδούμενου.⁸⁹ (Εικ. 15-6) Ωστόσο ο Στέφανος διαφοροποιείται από τον προκάτοχό του φιλοτεχνώντας το συγκεκριμένο στοιχείο ως αντικατοπτρισμό του πολυκλείτειου· με άλλα λόγια ο Αθλητής έχει το δεξί του σκέλος χαλαρό με το πέλμα του να εφάπτεται στο έδαφος σε αντίθεση με τα αριστερά χαλαρά σκέλη του Δορυφόρου και του Διαδούμενου τα οποία εφάπτονται μόνο με τα ακροδάχτυλα στη βάση. Όσον αφορά το δεξί χέρι του Αθλητή αυτό είναι παρόμοιο με εκείνο του Δορυφόρου. (Βλ. Εικ.7α λεπτομέρεια και Εικ. 15 λεπτομέρεια)

⁸⁷ Κοκκορού-Αλευρά 1995, 170, Εικ. 165, 175, 178. Payne - Young 1997, 61, Πίν. 84-5. Boardman 2002, 48, Εικ. 21.4.

⁸⁸ Payne - Young 1997, Πίν. 109-110. Boardman 2002, Εικ. 38-9, 66, 68.

⁸⁹ Von Steuben 1990, 186, Εικ. 48. Bol 1990, 208, Εικ. 62.

Εκτός των πολυκλείτειων προτύπων είναι επίσης εμφανής μία επίδραση από την γλυπτική δημιουργία του τέταρτου προχριστιανικού αιώνα και συγκεκριμένα από την σχολή του Λυσίππου. Παρατηρώντας τις αναλογίες του σώματος διαπιστώνουμε ότι ο Στέφανος επηρεάστηκε από τον Σικυώνιο προκάτοχό του στην απόδοση των λεπτών αναλογιών των σκελών καθώς και του μικρού κεφαλιού το μέγεθος του οποίου -όπως προαναφέρθηκε- καταλαμβάνει το 1/8 της συνολικής σύνθεσης.⁹⁰ Επιπροσθέτως οι μαλακές, σχεδόν ανεπαίσθητες, διαβαθμίσεις των μυών στην περιοχή του στέρνου και της κοιλιάς θυμίζουν την αντίστοιχη απόδοση της μυολογίας στα πρώιμα έργα του Λυσίππου, όπως το άγαλμα του Αποξυομένου αθλητή. (Εικ. 17)⁹¹ Αν και με τα ανασηκωμένα χέρια του Αποξυομένου ο Λύσιππος επιβάλλει στον θεατή να προσαρμοστεί στον χώρο του αγάλματος κοιτώντας το από όλες τις πλευρές ούτως ώστε να έχει μία ικανοποιητική συνολική θέαση, το ανασηκωμένο αριστερό χέρι του Αθλητή του Στεφάνου με την ανοιχτή παλάμη δεν υποχρεώνει τον θεατή σε μία ολόπλευρη θέαση του αγάλματος, καθιστώντας ικανοποιητική μόνο την εμπρόσθια πλευρά του. (Εικ. 7α)

Συνοψίζοντας, ο Αθλητής του Στεφάνου είναι μία εκλεκτική δημιουργία η οποία συνδυάζει χαρακτηριστικά στοιχεία όπως αυτά διαμορφώθηκαν στους προηγούμενους αιώνες και κατάφεραν να διατηρήσουν την μοναδικότητά τους ώστε να επηρεάσουν τον μαθητή του Πασιτέλη. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Linfert, ο Αθλητής ενδεχομένως να είναι ο «Κανών» του εργαστηρίου του Στεφάνου διότι όπως ο Πασιτέλης, ο Στέφανος χρειάστηκε να μελετήσει τόσο την ανατομία του σώματος και την απόδοσή της καθώς και να προσεγγίσει κριτικά τις προγενέστερες γλυπτικές δημιουργίες προκειμένου να καταλήξει στον συνδυασμό των επιρροών από τον Αυστηρό Ρυθμό και από τις σχολές του Πολυκλείτου και του Λυσίππου.⁹² Η αξία του «Κανόνα» του Στεφάνου γίνεται αντιληπτή τόσο από τον αριθμό των σωζόμενων μιμητών όσο και από την επιρροή του στις δημιουργίες του μαθητή του, Μενελάου, που θα δούμε παρακάτω.

2. Villa Albani - Sala Bigliardo (Εικ. 18α-ε)

Αρ. Ευρ. 317

Υλικό κατασκευής: Λευκό μάρμαρο πιθανώς Carrara

Ύ. (χωρίς την πλίνθο) 1.435 μ.

Ύ. κεφ. 0.17 μ.

⁹⁰ Pollitt 2006, 79.

⁹¹ Pollitt 2006, 230.

⁹² Linfert 1989, 91. Βλ. επίσης Maderna-Lauter 1990, 357 κ.εξ.

Το άγαλμα βρέθηκε κατά την διάρκεια εργασιών το έτος 1839 στην ευρύτερη περιοχή πλησίον του Αυρηλιανού τείχους στη Ρώμη.⁹³ Έκτοτε εκτίθεται στην Αίθουσα Bigliardo της έπαυλης Albani.

Από το άγαλμα είναι συμπληρωμένα το δεξιό σκέλος από το ύψος του μηρού και κάτω και το αριστερό από την περιοχή πάνω από την επιγονατίδα έως το κάτω τμήμα του αστραγάλου. Συμπληρωμένα είναι επίσης οι περιοχές των μεταταρσίων καθώς και τμήματα της πλίνθου με εξαίρεση ένα μικρό τμήμα στην εμπρόσθια περιοχή του αριστερού αστραγάλου. Συμπληρωμένα είναι ακόμη και τα χέρια του αγάλματος· το δεξιό από την μέση του βραχίονα και κάτω και το αριστερό από την κλείδα του ώμου και κάτω. Το κεφάλι είχε σπάσει στην πλευρά του λαιμού (Εικ. 18δ) στην περιοχή λίγο πιο πάνω από τους μύες του στέρνου. Στην περιοχή του αυχένα παρατηρούνται αποκρούσεις σφηνοειδούς σχήματος οι οποίες ενδεχομένως να συνέβησαν μετά την τοποθέτηση του γλυπτού εντός της αίθουσας Bigliardo. Στην δεξιά, την αριστερή καθώς και την εμπρόσθια πλευρά του λαιμού έχει χρησιμοποιηθεί ασβεστοκονίαμα ως συνδετικό υλικό στα φαινομενικά μη εύκαμπτα κατάγματα. Το κεφάλι, όπως παρατηρεί ο Linfert, συνανήκει με τον λαιμό διότι πριν την ένωσή του με το υπόλοιπο σώμα οι επιφάνειες των απολήξεων του κεφαλιού και του λαιμού είχαν καθαριστεί και μερικώς λειανθεί ούτως ώστε να επιτευχθεί η σύνδεση.⁹⁴ Το ερώτημα που παραμένει αναπάντητο είναι τότε και για ποιό λόγο συνέβη η κατατόμηση του αγάλματος. Ενδεχομένως να συνέβη κατά την διάρκεια της απόσπασης του αγάλματος από τον χώρο της ανασκαφής ή σε μία μεταγενέστερη εποχή πιθανώς από κάποιο ατύχημα εντός της αίθουσας Bigliardo. Καθαρισμός και μερική λείανση παρατηρούνται επίσης στην περιοχή της ταινίας στην άνω πλευρά του κρανίου. Στην περιοχή μπροστά από το δεξί αυτί υπάρχει μία μικρή λοξή θραύση η οποία καταλήγει ως την αρχή της δεξιάς γνάθου. Μία μικρή απόκρουση παρατηρείται στο μέσο του αριστερού οφρυακού τόξου και στην περιοχή δεξιά πάνω από το πηγούνι. Η κόμμωση του αγάλματος είναι αδρομερώς ειργασμένη σχεδόν σε όλη την άνω επιφάνεια του κρανίου και ελαφρώς πάνω από τον αυχένα. Μικρές ποσότητες ασβεστοκονιάματος χρησιμοποιήθηκαν και στην συμπλήρωση του δεξιού αυτιού, στη μύτη και σε ορισμένους βοστρύχους κάτω από την ταινία.

Παριστάνεται ένας όρθιος γυμνός νεαρός άνδρας ο οποίος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος. Το άνετο δεξιό σκέλος είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Η στάση αυτή έχει ως αποτέλεσμα ο δεξιός μηρός να είναι πιο χαλαρός από τον αριστερό. Κοιτώντας τα γόνατα το αριστερό βρίσκεται πιο πάνω από το δεξιό. Περνώντας στο άνω τμήμα του σώματος ο έφηβος έχει το δεξί χέρι τεντωμένο προς τα κάτω και κρατά ένα μικρό μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο ενώ το αριστερό του χέρι είναι λυγισμένο στον αγκώνα και η παλάμη του είναι ανοικτή στην περιοχή του αντίχειρα και του δείκτη· τα υπόλοιπα δάκτυλα κλίνουν ελαφρώς προς την παλάμη. Ο δεξιός ώμος βρίσκεται ελαφρώς πιο πάνω από τον αριστερό. Ο έφηβος στρέφει το κεφάλι του προς τα αριστερά και προς τα κάτω. Όσον αφορά την κόμμωση παρατηρούμε ένα πρόστυπο ανάγλυφο μαλλιών. Αν και η αδρομερής εργασία στην άνω πλευρά του κρανίου δεν επιτρέπει στην ακριβή θέαση της κόμμωσης εικάζουμε ότι ο έφηβος έχει κοντά

⁹³ Braun 1854, 701 κ.εξ., αρ. 97. Conze 1869, 25. Kekulé 1870, 25, αρ. 1. Poulsen 1937, 126. Dohrn 1952, Πίν. 15.2. Borda 1953, 26 κ.εξ., σημ. 44, Εικ. 3. Helbig 1972, IV. 459. Zanker 1974, 49, αρ. 2, 51. Linfert 1992, 348, αρ. 379, Πίν. 223-227.

⁹⁴ Linfert 1992, 348.

ίσια μαλλιά, προσεκτικά χτενισμένα τα οποία απολήγουν σε μικρούς βοστρύχους πάνω από το μέτωπο, τους κροτάφους και τον αυχένα. Γύρω από το κρανίο τυλίγεται μία πλατιά ταινία η επαφή της οποίας δημιουργεί μικρούς όγκους στην απόδοση των βοστρύχων πάνω από το μέτωπο και τους βοστρύχους. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού (Εικ. 18ε) ο αγένειος νέος έχει ωοειδές και λεπτό πρόσωπο. Τα οφρυακά τόξα αποδίδονται με οξείες ακμές και σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια που περιγράφονται από ταινιωτά βλέφαρα. Η μύτη αποδίδεται με ίσια γραμμή και είναι ελαφρώς πλατιά στα πτερύγιά της. Το ελαφρώς μισάνοικτο στόμα χαρακτηρίζεται από το κυματοειδές άνω και το σαρκώδες κάτω χείλος. Το πηγούνι είναι μικρό και σχεδόν τετράγωνο. Το άγαλμα του εφήβου στηρίζεται σε ένα στήριγμα μορφής κομμένου κορμού δέντρου το οποίο εφάπτεται στην αριστερή του γάμπα.

Όσον αφορά στην τεχνοτροπία του συγκεκριμένου αγάλματος μπορούμε να παρατηρήσουμε τα ακόλουθα: η κόμμωση του εφήβου έχει επηρεαστεί από πρότυπα κομμώσεων της εποχής του Αυστηρού Ρυθμού όταν το ανάγλυφο των μαλλιών κάλυπτε όπως ένας σκούφος το κρανίο όπως επί παραδείγματι η κόμμωση του Ξανθού Εφήβου. (Εικ. 9) Τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι επίσης επηρεασμένα από τις αυστηρορρυθμικές δημιουργίες ωστόσο ο γλύπτης προσπαθεί να περιορίσει τις βαριές αναλογίες και την εγκράτεια που θυμίζει την νηφαλιότητα των ευαγγελικών εικόνων.⁹⁵

Στρέφοντας το βλέμμα μας στην στάση του σώματος γίνεται αντιληπτό ότι διέπεται από τον γνωστό χιασμό των κινήσεων με τον δεξιό ώμο ελαφρώς πιο πάνω από τον αριστερό και την αριστερή επιγονατίδα πιο πάνω από την δεξιά επηρεασμένο από διάφορα αυστηρορρυθμικά ανδρικά αγάλματα όπως ο παις του Κριτίου οι χάλκινοι πολεμιστές του Riace, ο Απόλλων του Ομφαλού και ο Απόλλων του Kassel. Εκτός όμως των αυστηρορρυθμικών προτύπων, στο άγαλμα παρατηρούνται και επιρροές από πολυκλείτειες δημιουργίες όπως είναι η διάταση των σκελών και η απόσταση μεταξύ τους σε αντικατοπτρισμό ωστόσο με τα φημισμένα πρότυπα του δεύτερου μισού του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα (πρβλ. Εικ.15-6). Όσον αφορά την απόδοση της μυολογίας διαπιστώνουμε επιρροές από πρότυπα της σχολής του Λυσίππου. Συγκεκριμένα οι ήπιες διαβαθμίσεις των στερνομαστοειδών και των κοιλιακών μυών καθώς και οι επιμήκεις αναλογίες των σκελών και των άνω άκρων καθώς και του μικρού μεγέθους του κεφαλιού θυμίζουν τις πρώιμες δημιουργίες του Λυσίππου.

Συνεπώς το συγκεκριμένο άγαλμα αντιγράφει χωρίς να είναι όμως η πιστή αντανάκλαση του προηγούμενου αγάλματος του Στεφάνου. Ενδεχομένως το εν λόγω άγαλμα να ήταν ένα αντικείμενο μελέτης που ανέθεσε ο Στέφανος σε έναν από τους μαθητές του ο οποίος, σε αντίθεση με την δημιουργία του δασκάλου του, θεώρησε πιο ταιριαστό να κυριαρχήσουν οι επιρροές από τα πολυκλείτεια πρότυπα στην δική του δημιουργία.(πρβλ. τον Αθλητή Westmacott, Εικ. 19) Όπως επισημαίνει ο Linfert το συγκεκριμένο άγαλμα είναι η σκιά του προηγούμενου, δηλώνοντας την αμηχανία και το πρώιμο στάδιο ενός φερέλπιδα μαθητή ο οποίος βασιζόμενος στο έργο του δασκάλου του προσπαθεί να φιλοτεχνήσει μία εφάμιλλη σπουδή χωρίς ωστόσο να αντιγράφει πιστά το πρότυπο διδασκαλίας.⁹⁶ Εκτός αυτού, είναι επίσης πιθανό το δεύτερο αυτό άγαλμα του εφήβου αθλητή να φιλοτεχνήθηκε από τον ίδιο τον Στέφανο και οι διακριτικές διαφορές στα δύο

⁹⁵ Stewart 1990, 133.

⁹⁶ Linfert 1992, 348-350.

γλυπτά να οφείλονται είτε στην επιθυμία του παραγγελιοδότη για ποικιλία και διαφοροποίηση, είτε στην βιασύνη του Στεφάνου να υλοποιήσει σε σύντομο διάστημα την επιθυμία του πελάτη του είτε και στην επιθυμία του Στεφάνου για κριτική αντιμετώπιση της προγενέστερης καλλιτεχνικής παραγωγής αποτέλεσμα της οποίας ήταν η δημιουργία ενός γλυπτού το οποίο μιμείται χωρίς να αντιγράφει τα έργα του Πολυκλείτου.

3. Έπαυλη Albani - Κοπεγχάγη (Εικ.20α-δ)

Αρ. Ευρ. 316

Υλικό κατασκευής: Υπόλευκο λεπτόκοκκο μάρμαρο· πιθανώς ελληνικής προέλευσης

Ύ. 1.48 μ. (ύ. πλίνθου. 0.08 μ., ύ. κορμού από τον λαιμό ως τα μέσα του μηρού 0.70 μ., ύ. κεφαλιού από την κορυφή του κρανίου έως το πηγούνι 0.21 μ.)

Το άγαλμα αυτό, το οποίο στον πρώτο οδηγό της έπαυλης Albani ήταν γνωστό με την συμβατική ονομασία «Πτολεμαίος», κατασχέθηκε τον όψιμο 18ο αιώνα κατά την διάρκεια ανασκαφών στον Παλατίνο λόφο, από τον Ναπολέοντα, και όταν επεστράφη από την γαλλική κυβέρνηση στις αρχές του επόμενου αιώνα, συμπεριελήφθει στην συλλογή της αίθουσας Bigliardo. Ένα ακριβές αντίγραφο του φυλάσσεται και εκτίθεται στην Γλυπτοθήκη Ny Carlsberg στην Κοπεγχάγη.⁹⁷

Από το άγαλμα έχουν συμπληρωθεί το δεξί χέρι από τα μέσα του βραχίονα και το έμβολο της σύνδεσης του χεριού με τον δεξιό μηρό, ο αριστερός βραχίονας και το έμβολο της σύνδεσης του χεριού με τον αριστερό γοφό, το φύλλο συκής και αμφότερα τα σκέλη από τα μέσα των μηρών και κάτω μαζί με το στήριγμα σε μορφή κορμού δέντρου και την πλίνθο. Το κεφάλι είχε σπάσει· (Εικ. 20δ) ωστόσο οι επιφάνειες θραύσεως του κάτω τμήματος του κεφαλιού ταίριαζαν ακριβώς με εκείνες του λαιμού ώστε να είναι εύκολη η προσπάθεια της συγκόλλησης με ασβεστοκονίαμα. Τρεις βόστρυχοι στην αριστερή πλευρά πάνω από το μέτωπο είναι διαβρωμένοι ενώ μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται στο αριστερό μάτι, στην άκρη της μύτης, στο αριστερό μισό του άνω χείλους, στις παρειές και στο πηγούνι.

Εικονίζεται ένας όρθιος γυμνός νεαρός άνδρας ο οποίος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό του σκέλος. Το άνετο δεξιό σκέλος είναι τοποθετημένο στο πλάι ελαφρώς προς τα πίσω. Ο δεξιός μηρός είναι πιο χαλαρός από τον αριστερό και το αριστερό γόνατο βρίσκεται πιο πάνω από το δεξιό. Ο νέος έχει το δεξί χέρι τεντωμένο προς τα κάτω στο οποίο κρατά ένα μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο, ενώ το αριστερό χέρι είναι λυγισμένο στον αγκώνα και έχει ανοικτή την παλάμη με τον αντίχειρα και τον δείκτη τεντωμένους ενώ τα υπόλοιπα δάκτυλα είναι ελαφρώς μαζεμένα. Ο αριστερός του ώμος βρίσκεται λίγο πιο πάνω από τον δεξιό. Ο έφηβος στρέφει το κεφάλι του προς τα αριστερά. Αναφορικά με την κόμμωσή του παρατηρούμε μακριά ελαφρώς κυματιστά μαλλιά τα οποία είναι προσεκτικά χτενισμένα και ταξινομημένα σε δύο ίσες

⁹⁷ Morcelli 1803, αρ. 243. Furtwängler 1893, II. 738. Arndt 1896, 36, Εικ. 13-15. Schrader 1911, 70 κ.εξ., Εικ. 74. Lippold 1950, 179, σημ. 5. Poulsen 1951, 100, αρ. 111, 241 κ.εξ., αρ. 346. Zanker 1972, IV. αρ. 3022. Zanker 1974, 65, αρ. 1. Maderna-Lauter 1992, 351-2, αρ. 380, Πίν. 228-231.

μάζες εκατέρωθεν του κρανίου. Τα μαλλιά καλύπτουν τον αυχένα και τα αυτιά και απολήγουν σε μικρούς βοστρύχους. Γύρω από το κρανίο τυλίγεται μία λεπτή ταινία. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού ο αγένειος νέος έχει ελαφρώς ωοειδές περίγραμμα προσώπου. Οι βόστρυχοι καλύπτουν το μεγαλύτερο τμήμα του μετώπου. Τα δηλωμένα με οξείες ακμές οφρυακά τόξα σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από βαριά βλέφαρα. Η λεπτή μύτη αποδίδεται με ευθεία γραμμή και έχει μία ελαφρώς πλατιά απόληξη. Το ελαφρώς μισάνοικτο στόμα χαρακτηρίζεται από το λεπτό κυματοειδές άνω και το σαρκώδες κάτω χείλος. Το μικρό πηγούνι είναι στρογγυλοειδούς σχήματος και ελαφρώς προτεταμένο. Το άγαλμα του εφήβου γέρνει σε ένα παχύ στήριγμα μορφής κομμένου κορμού δέντρου το οποίο εφάπτεται στο αριστερό σκέλος του εφήβου.

Όσο για την τεχνοτροπία του συγκεκριμένου αγάλματος παρατηρούμε και εδώ παρόμοιες επιρροές από τις γλυπτικές δημιουργίες των προγενέστερων εποχών. Πιο συγκεκριμένα, η κόμμωση του εφήβου έχει επηρεαστεί από τις αντίστοιχες αυστηρορρυθμικές κομμώσεις. Επιπρόσθετα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου θυμίζουν χωρίς ωστόσο να αντιγράφουν πιστά τις σοβαρές, σχεδόν σκυθρωπές, φυσιογνωμίες των ανδρικών αγαλμάτων της ίδιας εποχής.

Κοιτώντας το σώμα του εφήβου αντιλαμβανόμαστε ότι και αυτό διέπεται από μία σιγμοειδή στάση κυρίως στον κορμό καθώς και από τον χιασμό των κινήσεων στους ώμους και στα σκέλη. Η αυστηρορρυθμική αυτή επιρροή συνδυάζεται με τις πολυκλείτειες επιδράσεις κυρίως στην διάταση των σκελών και στην επαφή τους με το έδαφος της πλίνθου. Τέλος η απόδοση της μυολογίας του σώματος θυμίζει αντίστοιχες αποδόσεις των γλυπτών δημιουργιών του τέταρτου προχριστιανικού αιώνα. Με άλλα λόγια οι ραδινοί όγκοι των στερνομαστοειδών μυών και οι απαλές διαβαθμίσεις τους με εκείνους της κοιλιάς καθώς και οι επιμηκυμένες αναλογίες στα σκέλη παραπέμπουν στις δημιουργίες της σχολής του Λυσίππου.

Συμπερασματικά, ο εν λόγω έφηβος που κοσμεί την αίθουσα Bigliardo της έπαυλης Albani είναι όπως και οι δύο άλλοι μία εκλεκτική δημιουργία η οποία μιμείται χωρίς να αντιγράφει επιλεγμένα στοιχεία από την γλυπτική παραγωγή των προηγούμενων περιόδων. Ενδεχομένως και αυτός ο νικητής -λόγω της ταινίας- αθλητής να κρατούσε ένα μικρό ελαιούχο αγγείο στο αριστερό λυγισμένο χέρι του (αλάβαστρο ή αρύβαλλο) για την περιποίηση του σώματός του μετά την νίκη του στο απαιτητικό αγώνισμα. Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι και αυτός ο έφηβος ήταν είτε δημιουργία ενός μαθητή του Στεφάνου, το όνομα του οποίου δεν σώζεται, είτε δημιουργία του ίδιου του Στεφάνου, ως ένα αποτέλεσμα μίας κριτικής επισκόπησης της γλυπτικής τέχνης των προηγούμενων περιόδων επηρεασμένος από την ερευνητική διάθεση του φημισμένου δασκάλου του.

4. Κρατικά Μουσεία Βερολίνου (Εικ. 21α-β)

Αρ. Ευρ. Κ. 139

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.755 μ.

Ο κορμός εντοπίστηκε εντός ενός φρέατος -γνωστό ως το φρέαρ του Πολυδώρου- στο μέσο της οδού Civitavecchia, περίπου τριάντα δύο χιλιόμετρα δυτικά της Ρώμης κατά την διάρκεια ανασκαφικών εργασιών το έτος 1790. Ο κορμός αγοράστηκε από τον Bunsen von Massani στη Ρώμη το 1829. Έκτοτε περιήλθε στην ιδιοκτησία της ομοσπονδιακής κυβέρνησης της Γερμανίας και εκτίθεται στα Κρατικά Μουσεία του Βερολίνου.⁹⁸

Ο κορμός διατηρεί την απόληξη του λαιμού και από τα χέρια το δεξί σώζεται ως το μέσο του βραχίονα ενώ το αριστερό μόνο στην έκφυση του ώμου. Όσο για τα σκέλη, το δεξιό σώζει μόνο την αρχή του μηρού, ελαφρώς πιο κάτω από τον γλουτό, ενώ το αριστερό σώζεται έως τα μέσα περίπου του μηρού. Στην αριστερή πλευρά του αριστερού μηρού εφάπτεται η άνω απόληξη του στηρίγματος η οποία είναι αποκρουσμένη και διαβρωμένη. Μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται στο στήθος, στην κοιλιά, στην αριστερή βουβωνική αύλακα, στην οπίσθια πλευρά του δεξιού βραχίονα, σε διάφορα σημεία του κορμού και στους γλουτούς.

Στην εμπρόσθια όψη του κορμού (Εικ. 21α), στη ρίζα του λαιμού, οι κλείδες συγκλίνουν λίγο καμπύλες προς την σφαγή. Το περίγραμμα του στήθους είναι καμπύλο. Στο σημείο που τελειώνει η κατακόρυφη γραμμή του στέρνου και το περίγραμμα του στήθους συναντά το περίγραμμα του θώρακα, σχηματίζεται με ένα ελαφρώς βαθύ τρίγωνο, η ξιφοειδής απόφυση. Η λευκή γραμμή (linea alba) γέρνει ελαφρώς προς τα αριστερά. Οι μύες της κοιλιάς αποδίδονται με λεπτά περιγράμματα ενώ οι βουβωνικές αύλακες είναι τονισμένες. Στην αριστερή πλάγια όψη (Εικ. 21γ) είναι εμφανής η σιγμοειδής κίνηση του κορμού με προτεταμένο το στήθος. Στην πίσω όψη του κορμού, στις περιοχές των ωμοπλάτων, οι δελτοειδείς μύες είναι έντονα τονισμένοι και η κατακόρυφη -ελαφρώς κυρτή στο άνω τμήμα της- γραμμή της σπονδυλικής στήλης απολήγει σε ένα πλαίσιο ισχυρών τριγωνικών μυών. Αν και το κεφάλι του αγάλματος δεν σώζεται, μπορούμε να διαπιστώσουμε από την κίνηση και τον τονισμό των στερνοκλειδομαστοειδών μυών του λαιμού ότι έστρεφε προς τα αριστερά και έκλινε ελαφρώς προς τα κάτω.

Το άγαλμα παρίστανε έναν όρθιο γυμνό νεαρό άνδρα ο οποίος στήριζε το βάρος του σώματός του στο αριστερό του σκέλος το οποίο ήταν τεντωμένο όπως υποδηλώνει το ίσιο περίγραμμα του μηρού και ο αριστερός γλουτός ενώ το άνετο δεξί ήταν τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Όσον αφορά τα χέρια του το δεξί θα ήταν τεντωμένο προς τα κάτω ενώ το αριστερό -όπως θα φανεί πιο κάτω- ενδεχομένως να ήταν λυγισμένο στον αγκώνα. Ο δεξιός ώμος βρίσκεται σε ελαφρώς υψηλότερη θέση από τον αριστερό. Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι το σώμα διέπεται από χασμό κινήσεων και -αν και δεν σώζονται- η δεξιά επιγονατίδα θα βρισκόταν σε χαμηλότερη θέση από την αριστερή. Η ίδια απόδοση κινήσεων είναι εμφανής και στην πίσω όψη του κορμού (Εικ. 21β) με τον σφικτό αριστερό γλουτό σε ελαφρώς υψηλότερη θέση από τον χαλαρό δεξιό. Συνεπώς και αυτό το γλυπτό, όπως και τα δύο προηγούμενα, έχει επηρεαστεί από αντίστοιχα ανδρικά αγάλματα της εποχής του Αυστηρού Ρυθμού.

Εκτός από τον Αυστηρό Ρυθμό ο γλύπτης του εν λόγω έργου ενδεχομένως να επηρεάστηκε και από τις τεχνοτροπίες των μεταγενέστερων περιόδων. Συγκεκριμένα, κοιτώντας για δεύτερη φορά την εμπρόσθια όψη του κορμού διαπιστώνουμε επιρροές και από τις γλυπτές δημιουργίες των μέσων και του τρίτου τετάρτου του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα όπου η μυολογία του

⁹⁸ Blümel 1931, IV. 13, Πίν. 23. Borda 1953, 26, σημ. 46, Εικ. 4. Zanker 1974, 49, αρ. 3, Πίν. 42.2, 43.2, 50.3. Fendt 2012, 399.

στέρνου και της κοιλιάς αποδίδεται με λεπτά αλλά σαφή περιγράμματα.⁹⁹ Εκτός αυτού οι λεπτές σχεδόν επιμηκυμένες αναλογίες στην βουβωνική περιοχή και στον αριστερό μηρό ενδεχομένως να παραπέμπουν στα έργα του Λυσίππου και του Σκόπα στο δεύτερο μισό του 4ου αιώνα π.Χ.¹⁰⁰

Συμπερασματικά, ο υπό συζήτηση κορμός, όπως και το προηγούμενο άγαλμα από την αίθουσα Bigliardo, είναι μία εκλεκτική δημιουργία επηρεασμένη από διάφορες τεχνοτροπίες του 5ου και του 4ου αιώνα π.Χ. Ανήκει στην σειρά των μιμητών του εφήβου αθλητή του Στεφάνου και -αν και δεν σώζονται- θα είχε την ταινία του νικητή τυλιγμένη στο κεφάλι του και στο δεξί χέρι πιθανώς να κρατούσε το ίδιο μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο ή μία στλεγγίδα ενώ στο αριστερό λυγισμένο χέρι πιθανώς να είχε ανοικτή ή μισάνοικτη παλάμη ή να κρατούσε κάποιο άλλο αντικείμενο, ίσως κάποιο μικρό αγγείο (αλάβαστρο ή αρύβαλλο) το οποίο θα περιείχε το αρωματικό έλαιο για την περιποίηση του σώματός του μετά από τη νίκη του στο αγώνισμα.

5. Ρώμη, Palazzo Conservatori, Μουσείο Nuovo Capitolino (Εικ. 22)

Αρ. Ευρ. 1875

Υλικό κατασκευής: Παριανό μάρμαρο

Ύ. (μαζί με την πλίνθο) 1.30 μ.

Το άγαλμα εντοπίστηκε το έτος 1901, κατά την διάρκεια σωστικών ανασκαφικών εργασιών λόγω οικοδόμησης ενός υπόγειου αγωγού στον Κυρινάλιο λόφο. Αρχικά ανήκε στην συλλογή αρχαιοτήτων Caelius. Λίγα χρόνια αργότερα αγοράστηκε από το Palazzo Conservatori, δόθηκε υπό μορφή δανεισμού στην πτέρυγα Mussolini, και έκτοτε επεστράφη και περιήλθε στις συλλογές των Μουσείων του Καπιτωλίου.¹⁰¹

Από το άγαλμα λείπουν το κεφάλι και τα άνω άκρα· το δεξί σώζεται έως τα μέσα του βραχίονα ενώ το αριστερό λίγο πιο κάτω από την έκφυση του ώμου. Στην εξωτερική πλευρά του δεξιού μηρού, περίπου στο ύψος των γεννητικών οργάνων, σώζεται ένα μικρό τμήμα από ένα puntello ενδεχομένως για την καλύτερη στήριξη του δεξιού χεριού. Στο ύψος του θώρακα, στην περιοχή κάτω από την αριστερή θηλή υπάρχει ένα εξόγκωμα τετράγωνου σχεδόν σχήματος το οποίο έχει διαβρωθεί. Το δεξιό σκέλος του αγάλματος είναι συμπληρωμένο από την επιγονατίδα έως τον αστράγαλο. Συμπληρωμένα είναι επίσης το άκρο πόδι στην περιοχή κυρίως του μεταταρσίου και η πλίνθος στην περιοχή του δεξιού άκρου ποδιού. Το άγαλμα στηρίζεται σε ένα σχετικά παχύ κορμό δέντρου το άνω τμήμα του οποίου καλύπτεται από μία δορά κριού από την

⁹⁹ Τριάντη 1988, 276-280, Πίν. 61.1-4. Boardman 2002, 232-3, Εικ. 185-187.

¹⁰⁰ Fuchs 1969, 100, Εικ. 92-3, 105, Εικ. 96.

¹⁰¹ Mariani 1901, 167 κ. εξ. Mustilli 1939, 50-1, αρ. 6, Πίν XXXIV; 140. Borda 1953, 31, σημ. 55. Von Steuben 1966, 480 αρ. 1693. Zanker 1974, 49, Πίν. 42.4.

οποία λείπουν ένα μικρό τμήμα της κνήμης του εμπρόσθιου δεξιού σκέλους και σχεδόν όλη η αριστερή πλευρά του προσώπου.¹⁰²

Παριστάνεται ένας όρθιος νεαρός γυμνός άνδρας ο οποίος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος. Το άνετο δεξιό είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Η στάση αυτή έχει ως αποτέλεσμα ο δεξιός μηρός να είναι πιο χαλαρός από τον αριστερό. Το αριστερό γόνατο βρίσκεται πιο πάνω από το δεξιό. Περνώντας στον κορμό του σώματος ο νεαρός άνδρας είχε το δεξί χέρι τεντωμένο προς τα κάτω όπως υποδηλώνει το υπόλειμμα το εμβόλου στην εξωτερική πλευρά του δεξιού μηρού ενώ το αριστερό ενδεχομένως να ήταν λυγισμένο στον αγκώνα. Ο δεξιός ώμος βρίσκεται σε ελαφρώς υψηλότερη θέση από τον αριστερό. Αν και το κεφάλι δε σώζεται από την σωζόμενη απόληξη του μυός στη ρίζα του λαιμού διαπιστώνουμε ότι ο έφηβος έστρεψε το κεφάλι του προς τα αριστερά και προς τα κάτω.

Όσον αφορά στην τεχνοτροπία του εν λόγω γλυπτού διαπιστώνουμε τις επιρροές από την εποχή του Αυστηρού Ρυθμού στην απόδοση της σιγμοειδούς στάσης του σώματος και του χιασμού των κινήσεων στους ώμους και στα γόνατα. Εκτός από τα πρότυπα των αυστηρορρυθμικών ανδρικών αγαλμάτων είναι εμφανής επίσης η επιρροή της πολυκλείτειας τέχνης κυρίως στην στάση των σκελών. Ο γλύπτης ωστόσο φιλοτέχνησε το έργο του ως αντικατοπτρισμό των έργων του Πολυκλείτου φροντίζοντας επίσης το πέλμα του άνετου σκέλους να βρίσκεται σε πλήρη επαφή με το έδαφος. Επιπροσθέτως, οι επιμυκημένες ραδινές αναλογίες των σκελών καθώς και οι ήπιες διαβαθμίσεις των όγκων στην απόδοση της μυολογίας κυρίως στην περιοχή της κοιλιάς και του υπογαστρίου θυμίζουν τις δημιουργίες φημισμένων γλυπτών του τέταρτου προχριστιανικού αιώνα, όπως ήταν ο Σκόπας και ο Λύσιππος.

Συνεπώς και το συγκεκριμένο εκλεκτικό άγαλμα εντάσσεται στην σειρά των μιμητών του τύπου του εφήβου αθλητή όπως τον καθιέρωσε ο Στέφανος. Χαρακτηριστική είναι επίσης η ύπαρξη της δοράς του κριαριού η οποία είναι τοποθετημένη επί του στηρίγματος. Ενδεχομένως εδώ να δηλώνεται η θυσία ενός κριού προς τιμήν του θεού Ερμή και συγκεκριμένα προς τιμήν της αρκαδικής λατρείας του ως *Νόμιου*.¹⁰³ Αν και στην Αρκαδία ο θεός λατρευόταν στην ποιμενική του υπόσταση και εικονιζόταν με δορές κριών, στο άγαλμα της τεχνοτροπίας του Στεφάνου ωστόσο δεν σώζεται κάποιο άλλο διακριτικό στοιχείο της ιδιότητας του θεού -όπως επί παραδείγματι ο πέτασος ή το κηρύκειο (Βλ. π.χ. Εικ. 23) το οποίο θα μας βοηθούσε σε μία περισσότερη ασφαλή ταύτιση με τον αγγελιαφόρο των θεών.¹⁰⁴

6. Ρώμη, Palazzo Doria (Εικ. 24)

Αρ. Ευρ. EA 2258

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 1.58 μ.

¹⁰² Borda 1953, 31, σημ. 55. Zanker 1974, 49, Πίν. 42.4.

¹⁰³ Ο θεός λατρευόταν επίσης στη νοτιοδυτική Αρκαδία στα λεγόμενα Νόμια Όρη. Borda 1953, 31. Zanker 1974, 49.

¹⁰⁴ Despini 1981, 237-244, Πίν. 77-86. *LIMC* V (1990), λ. Hermes, αρ. 289, 298 (G. Siebert).

Η κεφαλή δεν συνανήκει με τον κορμό του αγάλματος. Στον κορμό είναι συμπληρωμένη η περιοχή πάνω στον αριστερό ώμο. Συμπληρωμένα είναι επίσης ο αριστερός βραχίονας από το ήμισυ και κάτω, η σφαίρα στην αριστερή παλάμη, το στήριγμα με μορφή κορμού δέντρου, το αριστερό γόνατο και οι δύο κνήμες του αγάλματος.¹⁰⁵ Στην περιοχή της κοιλιάς, στο ύψος του αφαλού, παρατηρείται ένα διαγώνιο κάταγμα. Μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται στους μηρούς και στα γόνατα.

Παριστάνεται ένας όρθιος νεαρός γυμνός άνδρας ο οποίος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος. Το άνετο δεξιό σκέλος είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Η στάση αυτή έχει ως αποτέλεσμα ο δεξιός μηρός να είναι πιο χαλαρός από τον αριστερό. Το αριστερό γόνατο βρίσκεται πιο πάνω από το δεξιό. Στρέφοντας το βλέμμα μας στον κορμό του αγάλματος, ο νεαρός άνδρας έχει το δεξιό χέρι τεντωμένο προς τα κάτω και ελαφρώς μακριά από τον κορμό του στον ανασηκωμένο καρπό του οποίου κρατά ένα μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο. Ο δείκτης βρίσκεται σε μικρή απόσταση από τα υπόλοιπα τρία δάκτυλα. Στο αριστερό χέρι, ελαφρώς λυγισμένο στον αγκώνα, κρατά μία σφαίρα. Ο αντίχειρας βρίσκεται σε μικρή απόσταση από τα υπόλοιπα τέσσερα δάκτυλα. Ο δεξιός ώμος βρίσκεται ελαφρώς υψηλότερα από τον δεξιό.

Ο νέος στρέφει το κεφάλι του προς τα δεξιά. Η κοντή κόμη του αποτελείται από κυματοειδείς βοστρύχους ο όγκος των οποίων δηλώνεται με πλαστικές εξάρσεις στο άνω τμήμα του κρανίου και στο μπροστινό μέρος του κεφαλιού. Φλογόσχημοι βόστρυχοι καλύπτουν το μισό τμήμα του μετώπου, τους κροτάφους και ελαφρώς τα αυτιά. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού, ο νέος έχει ελαφρώς ωοειδές πρόσωπο. Τα έντονα τονισμένα οφρυακά τόξα σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ταινιωτά βλέφαρα. Η λεπτή μύτη αποδίδεται με ίσια γραμμή. Το μικρό κλειστό στόμα έχει λεπτό άνω και σαρκώδες κάτω χείλος. Το πηγούνι είναι ωοειδές και ελαφρώς προτεταμένο. Το κεφάλι αυτό ωστόσο είναι μεταγενέστερη προσθήκη διότι η απόληξη του δεν συνανήκει με την ρίζα του λαιμού στον κορμό· κεφάλι και κορμός συνενώθηκαν βιαστικά και πρόχειρα με την προσθήκη μεγάλης ποσότητας γυψοκονιάματος.¹⁰⁶ Ενδεχομένως ο νέος να έστρεφε το κεφάλι του προς τα αριστερά του όπως διαπιστώνεται από την τονισμένη αριστερή πλευρά των μυών του λαιμού. Ωστόσο το χαμένο κεφάλι του γλυπτού δεν επιτρέπει ασφαλή συμπεράσματα παρά μόνο εικασίες για την απόδοση και την κίνησή του.

Αναφορικά με την τεχνοτροπία του εν λόγω αγάλματος γίνεται αντιληπτό ότι και αυτό, όπως τα προαναφερθέντα, συνδυάζει επιρροές από προγενέστερα πρότυπα. Συγκεκριμένα είναι εμφανής η επιρροή του Αυστηρού Ρυθμού τόσο στην σιγμοειδή στάση του σώματος όσο και στον χασμό των κινήσεων των μελών. Επιπροσθέτως, η επιρροή από τα πολυκλείτεια πρότυπα είναι εμφανής στην απόδοση των σκελών του αγάλματος και στην επαφή τους με το έδαφος της πλίνθου. Ακόμη, οι επιμυκημένες αναλογίες και οι ραδινοί όγκοι των μελών θυμίζουν τα αντίστοιχα αγάλματα νεανικών ανδρικών μορφών των εργαστηρίων του Σκόπα και του Λυσίππου.

¹⁰⁵ Borda 1953, 28, σημ. 50, Εικ. 5.

¹⁰⁶ Borda 1953, 28, σημ. 50. Zanker 1974, 50, αρ. 9.

Συνεπώς και αυτό το άγαλμα συμπεριλαμβάνεται στην σειρά των μιμητών του προτύπου του εφήβου αθλητή που καθιέρωσε ο Στέφανος.

7. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης (Εικ. 25)

Αρ. Ευρ. 62.4

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο με φαιές φλεβώσεις

Ύ. 1.09 μ.

Το άγαλμα δωρήθηκε το 1962 στην πτέρυγα Ελληνικών και Ρωμαϊκών Αρχαιοτήτων του μουσείου από τους συλλέκτες και εκτιμητές έργων τέχνης Jan και Ellin Mitchell.¹⁰⁷

Από το άγαλμα λείπουν αμφότερα τα χέρια από διαφορετικά ύψη των βραχιόνων και αμφότερα τα σκέλη, το δεξιό από την επιγονατίδα και κάτω και το αριστερό από το κάτω τμήμα του μηρού και κάτω. Στο μέτωπο παρατηρείται μία ισχυρή απόκρουση ενώ μικρότερες αποκρούσεις παρατηρούνται σε όλη την επιφάνεια του προσώπου. Η μύτη και το δεξιό τμήμα του κάτω χείλους είναι συμπληρωμένα. Στο δεξιό μάγουλο παρατηρείται μία διαγώνια εγχάραξη. Ελαφρά σημάδια διάβρωσης παρατηρούνται στην κοιλιακή χώρα και τους μηρούς.

Παριστάνεται ένας όρθιος γυμνός νεαρός άνδρας ο οποίος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος. Το άνετο δεξιό σκέλος είναι τοποθετημένο μπροστά από το αριστερό. Κοιτώντας τον κορμό ο νέος στρέφεται ελαφρώς προς τα αριστερά. Ο δεξιός του ώμος είναι σε ελαφρώς ψηλότερη θέση συγκριτικά με τον αριστερό. Προς τα αριστερά στρέφει και το κεφάλι του το οποίο κλίνει ελαφρώς προς τα κάτω. Κοιτώντας το πρόσωπο διαπιστώνουμε και εδώ ένα πρότυπο ανάγλυφο μαλλιών τα οποία είναι προσεκτικά χτενισμένα και απολήγουν σε μνηοειδείς βοστρύχους των οποίων οι όγκοι είναι μεγαλύτεροι στις περιοχές των κροτάφων. Περιμετρικά του κρανίου, λίγο πιο πάνω από το μέτωπο, τυλίγεται μία λεπτή και σχετικά πλατιά ταινία. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού, ο νέος έχει λεπτό και ωοειδές πρόσωπο. Τα οφρυακά τόξα αποδίδονται με οξείες ακμές και σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ταινιωτά, ελαφρώς βαριά, βλέφαρα. Η μύτη αποδίδεται με ευθεία ράχη και είναι σχετικά πλατιά στην άκρη της. Το μικρό κλειστό στόμα του νέου χαρακτηρίζεται από το λεπτό άνω και το σαρκώδες κάτω χείλος. Το πηγούνι του, τέλος, είναι μεγάλο, ωοειδές και ελαφρώς προτεταμένο.

Διαπιστώνουμε και σε αυτό το άγαλμα την μίμηση του προτύπου του εφήβου αθλητή όπως το καθιέρωσε ο Στέφανος. Συγκρινόμενος με τα προηγούμενα παραδείγματα ο εν λόγω έφηβος θα είχε το δεξιό του χέρι τεντωμένο προς τα κάτω στο οποίο ενδεχομένως να κρατούσε το ίδιο μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο ή η παλάμη του θα σχημάτιζε μία υποδοχή για αυτό ενώ το αριστερό του χέρι θα ήταν λυγισμένο στον αγκώνα και θα είχε ανοικτή ή μισάνοικτη την παλάμη.

¹⁰⁷<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/255120> (προσπελάστηκε στις 18/8/2017).

8. Ουαλία, Cardiff, Margam Park (Εικ. 26)

Υλικό κατασκευής: Λευκό μάρμαρο· πιθανώς πάριος λυχνίτης

Ύ. 1.48 μ.

Η μικρή συλλογή επιλεγμένων αρχαιοτήτων του Margam Park αγοράστηκε από τον Ουαλό γαιοκτήμονα Thomas Mansel - Talbot στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Την οικία του Talbot επισκέφθηκε ο καθηγητής του Πανεπιστημίου του Στρασβούργου Adolf Michaelis το 1873. Η οικία είναι γοτθικής τεχνοτροπίας και η συλλογή αρχαιοτήτων έχει κατανεμηθεί στις βαθμίδες του κλιμακοστασίου της κεντρικής εισόδου και στον προθάλαμο του κεντρικού διαμερίσματος. Στον δεύτερο αυτό χώρο έχουν στηθεί δύο διακοσμητικά αγάλματα. Το ένα εξ αυτών μιμείται την τεχνοτροπία του αθλητή του Στεφάνου. Βρέθηκε το 1769 από τον Σκώτο συλλέκτη αρχαιοτήτων Gavin Hamilton στην περιοχή Pantanello πλησίον της έπαυλης του Αδριανού στο Tivoli.¹⁰⁸

Από το άγαλμα είναι συμπληρωμένα με μάρμαρο το στήριγμα σε μορφή κορμού δέντρου, το αριστερό σκέλος από το άνω τμήμα της επιγονατίδας και κάτω, το δεξί άκρο πόδι από τον αστράγαλο και κάτω, αμφοτέρωτα τα χέρια από το ύψος των αγκώνων και κάτω, ορισμένα σημεία στο λαιμό, το πηγούνι και το κάτω χείλος, η μύτη, η περιοχή στο δεξιό ζυγωματικό, όλη η πίσω πλευρά του κρανίου και μερικοί εκ των βοστρύχων στο μέτωπο. Το κεφάλι είχε σπάσει και συγκολλήθηκε.

Παριστάνεται ένας όρθιος γυμνός νεαρός άνδρας ο οποίος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό του σκέλος. Το άνω δεξιό σκέλος είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Η στάση αυτή έχει ως αποτέλεσμα ο δεξιός μηρός να είναι πιο χαλαρός από τον αριστερό και το αριστερό γόνατο να βρίσκεται σε υψηλότερη θέση από το δεξιό. Περνώντας στο άνω τμήμα του σώματος, ο νεαρός άνδρας έχει το δεξιό χέρι τεντωμένο προς τα κάτω και κρατά ένα μικρό μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο ενώ το αριστερό του χέρι είναι λυγισμένο στον αγκώνα και έχει την παλάμη ανοικτή με ελαφρώς μαζεμένα τα δάκτυλα. Ο δεξιός του ώμος βρίσκεται ελαφρώς ψηλότερα σε σχέση με τον αριστερό. Το άγαλμα ακουμπά σε ένα στήριγμα μορφής κορμού δέντρου το οποίο εφάπτεται στον αριστερό γοφό και στην εξωτερική πλευρά της αριστερής κνήμης του νέου.

Ο νέος στρέφει το κεφάλι του ελαφρώς προς τα αριστερά και προς τα κάτω. Αναφορικά με την κόμμωση παρατηρούμε πρόστυπο ανάγλυφο μαλλιών. Τα κοντά μαλλιά είναι προσεκτικά χτενισμένα σε μικρούς ημισεληνοειδείς βοστρύχους. Γύρω από το κρανίο τυλίγεται μία πλατιά ταινία. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού ο αγένειος νέος έχει λεπτό και ελαφρώς ωοειδές πρόσωπο. Τα ελαφρώς τονισμένα οφρυακά τόξα σκιάζουν τα μάτια τα οποία αν και ελαφρώς διαβρωμένα είναι αμυγδαλόσχημα και περιγράφονται από ταινιωτά βλέφαρα. Η αποκατεστημένη μύτη αποδίδεται με λεπτή γραμμή και είναι σχετικά πλατιά στις απολήξεις της. Το μικρό κλειστό στόμα χαρακτηρίζεται από το λεπτό άνω και το σαρκώδες κάτω χείλος. Το πηγούνι είναι ωοειδές και ελαφρώς προτεταμένο.

¹⁰⁸ Michaelis 1882, 518-9, αρ. 5. Poulsen 1923, 21-2, Εικ. 24. Borda 1953, 28, σημ. 48. Zanker 1974, 50, αρ. 5.

Όσον αφορά στην τεχνοτροπία του αγάλματος διαπιστώνουμε ότι ως ανήκον στην σειρά των μιμητών της τεχνοτροπίας του αθλητή του Στεφάνου, χαρακτηρίζεται από την ίδια εκλεκτική τάση. Πιο συγκεκριμένα η σιγμοειδής στάση του σώματος και ο χιασμός των κινήσεων παραπέμπουν στα αντίστοιχα νεανικά ανδρικά αγάλματα του Αυστηρού Ρυθμού. Η τοποθέτηση των σκελών στο έδαφος της βάσης έχουν τα έργα του Πολυκλείτου ως πρότυπό τους και οι ραδινές επιμηκυμένες αναλογίες παραπέμπουν σε αντίστοιχες ανατομικές αποδόσεις των έργων του Λυσίππου.

9. Αγία Πετρούπολη, Μουσείο Hermitage (Εικ. 27)

Αρ. Ευρ. Α 178

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο, πιθανώς παριανό

Υ. 0.936 μ.

Το άγαλμα αρχικά ανήκε στην συλλογή αρχαιοτήτων της Ακαδημίας των Τεχνών της Αγίας Πετρούπολης. Το 1851 μεταφέρθηκε στο Μουσείο Hermitage όπου φυλάσσεται και εκτίθεται έως σήμερα.¹⁰⁹

Από το άγαλμα δεν σώζεται το κεφάλι. Από τα χέρια το δεξιό σώζεται ως τα μέσα του βραχίονα ενώ το αριστερό λίγο πιο κάτω από την έκφυση του ώμου. Όσο για τα σκέλη αμφότερα σώζονται ως το ύψος των επιγονατιδών. Το αριστερό έχει ένα αρκετά διαβρωμένο μεγάλο τμήμα από τα μέσα του μηρού και κάτω. Δύο μεγάλες αποκρούσεις ελλειψοειδούς σχήματος παρατηρούνται στην αριστερή πλευρά της ρίζας του λαιμού και στην ρίζα του αριστερού σκέλους κάτω από την αριστερή βουβωνική αύλακα. Ίχνη μίκας και μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται στον αριστερό μηρό και στο στήθος και τον δεξιό μηρό αντίστοιχα.

Το άγαλμα παριστάνει έναν γυμνό νεαρό άνδρα ο οποίος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό σκέλος. Το δεξιό άνετο σκέλος είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Η στάση αυτή έχει ως αποτέλεσμα ο δεξιός μηρός να είναι πιο χαλαρός από τον αριστερό και το αριστερό γόνατο να βρίσκεται σε ελαφρώς υψηλότερη θέση από το δεξιό. Περνώντας στο άνω τμήμα του σώματος ο δεξιός ώμος βρίσκεται λίγο ψηλότερα σε σχέση με τον αριστερό. Αν και δεν σώζονται τα χέρια του γίνεται εντούτοις αντιληπτό ότι ο νέος άνδρας είχε το δεξί του χέρι τεντωμένο προς τα κάτω και το αριστερό πιθανώς λυγισμένο στον αγκώνα.

Αναφορικά με την τεχνοτροπία του εν λόγω αγάλματος παρατηρούμε ότι και αυτό -όπως τα προαναφερθέντα- εντάσσεται στην σειρά των μιμητών και αντιγράφων του εκλεκτικού έφηβου αθλητή του Στεφάνου. Συγκεκριμένα ο χιασμός των κινήσεων και η ελαφρώς σιγμοειδής στάση του σώματος παραπέμπουν στα πρότυπα της γλυπτικής δημιουργίας του Αυστηρού Ρυθμού. Εκτός αυτού η απόδοση της μυολογίας στην εμπρόσθια όψη του κορμού με τους σαφείς διαχωρισμούς των στερνομαστοειδών μυών, της *linea alba*, των κοιλιακών μυών και του υπογαστρίου

¹⁰⁹ Waldhauer 1931, II. 2-4, αρ. 86, Πίν. 3. Zanker 1974, 50, αρ. 6.

μαρτυρούν τις επιρροές από αντίστοιχες δημιουργίες του δεύτερου μισού του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα. Τέλος οι επιμυκημένες αναλογίες των μυών στα σκέλη αποδεικνύουν την επιρροή από την γλυπτική παραγωγή αγαλμάτων νεαρών αθλητών του 4ου αιώνα π.Χ. Όπως και οι προηγούμενοι αθλητές έτσι και ο υπό συζήτηση αθλητής ενδεχομένως να κρατούσε το ίδιο κυλινδρικό αντικείμενο στο δεξί τεντωμένο του χέρι ενώ το αριστερό ίσως ήταν λυγισμένο στον αγκώνα και είχε την παλάμη ανοικτή ή ελαφρώς κλειστή. Το άγαλμα, σύμφωνα με τον Waldhauer, ακουμπούσε σε ένα στήριγμα μορφής κορμού δέντρου και ανήκε σε ένα σύμπλεγμα.¹¹⁰ Ωστόσο αν και η κλίση του σώματος του εφήβου προς τα αριστερά του υποδηλώνει την αναγκαία ύπαρξη ενός στηρίγματος, δεν σώζεται κάποια άλλη ένδειξη ή κάποιο στοιχείο που να οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μορφή συμπλεκόταν με κάποια άλλη (όπως συμβαίνει με τα συμπλέγματα που θα δούμε παρακάτω· βλ. σελ. 37 κ. εξ.). Συνεπώς η άποψη του Waldhauer πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη.

10. Verona, Museo Civico (Εικ. 28)

Αρ. Ευρ. C 6

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο, πιθανώς παριανό

Ύ. 0.71 μ.

Ο κορμός εντοπίστηκε στην περιφέρεια Leonì κατά την διάρκεια σωστικών ανασκαφών στην δυτική όχθη του ποταμού Αδίγη πλησίον του ρωμαϊκού θεάτρου στον λόφο του Αγίου Πέτρου λόγω εργασιών κατόπιν της υπερχείλισης του ποταμού την δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα. Έκτοτε αγοράστηκε από το Αρχαιολογικό Μουσείο της Verona όπου και εκτίθεται έως σήμερα.¹¹¹

Από τον αποσπασματικά σωζόμενο κορμό λείπουν τα χέρια, το δεξιό από τα μέσα του βραχίονα και κάτω και το αριστερό από τον ώμο και κάτω. Από τα σκέλη το δεξιό λείπει από την ρίζα του μηρού ενώ το αριστερό από τα μέσα του μηρού και κάτω. Στην εξωτερική πλευρά του αριστερού μηρού σώζεται η άνω απόληξη του στηρίγματος. Έντονη διάβρωση παρατηρείται σε αμφότερα τα σωζόμενα σκέλη και στο στήριγμα. Δύο μικρές οπές παρατηρούνται κοντά στη ρίζα του δεξιού μηρού ενώ δύο μεγαλύτερες υπάρχουν στην κάτω απόληξη του αριστερού μηρού και στο στήριγμα λίγο πιο πάνω από τον σημειωμένο αριθμό ευρητηρίου.

Ο κορμός ανήκε σε ένα άγαλμα μίας νεαρής γυμνής ανδρικής μορφής. Ο νεαρός άνδρας ενδεχομένως να στήριζε το βάρος του σώματός του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος και το άνετο δεξιό σκέλος θα ήταν τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Αναφορικά με τα άνω άκρα του το δεξιό χέρι θα ήταν τεντωμένο προς τα κάτω ενώ το αριστερό θα ήταν ίσως λυγισμένο στον αγκώνα. Αν

¹¹⁰ Waldhauer 1931, II. 4.

¹¹¹ Lippold 1950, 129, σημ. 9. Borda 1953, 28, σημ. 51. Mansuelli 1958, 78, Εικ. 31, 120, σημ. 77. Zanker 1974, 50, αρ. 8.

και το κεφάλι δεν σώζεται, η απόδοση των μυών στη ρίζα του λαιμού υποδηλώνει ότι ο νέος έστρεφε το κεφάλι προς τα αριστερά του και ελαφρά προς τα κάτω.

Όσον αφορά στην τεχνοτροπία του εν λόγω κορμού γίνεται και εδώ αντιληπτή η εκλεκτική διάθεση. Με άλλα λόγια ο κορμός -ενδεχομένως ανήκων σε άγαλμα νεαρού αθλητή- συνδυάζει την τεχνοτροπία του Αυστηρού Ρυθμού με τον χιασμό των κινήσεων στους ώμους και στα σκέλη καθώς και τις επιδράσεις της λυσίππειας τεχνοτροπίας στον τρόπο απόδοσης της μυολογίας με τις ήπιες διαβαθμίσεις των λεπτών αναλογιών των μυών στην περιοχή του στέρνου και της κοιλιάς.

11. Τυνησία, Μουσείο Bardo (Εικ. 29-30)

Αρ. Ευρ. C 1174, C 1175

Υλικό κατασκευής: λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο με κίτρινη πάτινα για το C 1174, λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο για το C 1175.

Ύ. (για το C 1174) 0.955 μ., (για το C 1175) 0.69 μ.

Αμφότεροι οι κορμοί εντοπίστηκαν σε ένα ναυαγισμένο πλοίο στα ανοιχτά της παράλιας πόλης Αλ Μαχντίγια (Mahdia) στην ανατολική Τυνησία στις αρχές του 20ου αιώνα. Ειδικότερα η ανέλκυση των γλυπτών πραγματοποιήθηκε την περίοδο από το 1907 έως το 1913.¹¹²

Από τον πρώτο κορμό με αριθμό ευρετηρίου C 1174 (Εικ. 29) λείπουν το κεφάλι, αμφότερα τα χέρια από τις εκφύσεις των ώμων και αμφότερα τα σκέλη, το δεξιό από την επιγονατίδα και κάτω ενώ το αριστερό από τα μέσα του μηρού και κάτω. Όλη η πίσω όψη του κορμού έχει διαβρωθεί από την μακροχρόνια έκθεση στο θαλασσινό νερό και από τις επικαθίσεις των μικροοργανισμών. Μία ισχυρή απόκρουση παρατηρείται στον αριστερό στερνομαστοειδή μυ. Κατάγματα και σημάδια διάβρωσης σημειώνονται σε όλο το ύψος του σωζόμενου αριστερού μηρού.

Ο κορμός προέρχεται από άγαλμα μίας νεανικής ανδρικής μορφής. Ο νέος στήριζε το βάρος του σώματος του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος ενώ το άνετο δεξιό ήταν τοποθετημένο ελαφρώς μπροστά από το αριστερό. Αμφότερα τα χέρια ακουμπούσαν στον κορμό όπως υποδηλώνουν τα διατηρημένα τμήματα των ώμων. Το κεφάλι, αν και δεν σώζεται, πιθανώς να στρεφόταν προς τα αριστερά όπως αφήνει να εννοηθεί ο δεξιός τονισμένος μυς στη ρίζα του λαιμού. Στον αριστερό ώμο σώζεται μία δέσμη τριών πτυχών από ένα ένδυμα -ίσως ιμάτιο- το οποίο ο νέος έφερε στην αριστερή πλευρά του σώματός του.

Όσον αφορά στην τεχνοτροπία του διακρίνουμε έναν συνδυασμό του αυστηρού ρυθμού στην στάση των σκελών με την πολυκλείτεια τεχνοτροπία στην απόδοση του εύρωστου αθλητικού

¹¹² Fuchs 1963 b, 38-9, Πίν. 60-1. Fuchs 1969, 143, Εικ. 136. Lehmann 1994, 345-355, Εικ. 1-3, 7.

κορμού με τον τονισμό της *linea alba* και των μυών του λαιμού και του στέρνου καθώς επίσης και με την λυσίππεια επιρροή στις επιμηκυμένες αναλογίες των σκελών.

Από τον δεύτερο κορμό με αριθμό ευρητηρίου C 1175 (Εικ. 30) λείπουν το κεφάλι, τα χέρια από τις εκφύσεις των ώμων και τα σκέλη από διαφορετικά ύψη των μηρών. Όλη η εμπρόσθια πλευρά του κορμού έχει διαβρωθεί από την πολυετή έκθεση στον πυθμένα της θάλασσας με αποτέλεσμα να καθιστά αδύνατη την οποιαδήποτε απόπειρα περιγραφής και ανάλυσής της. Μικρές αποκρούσεις, κατάγματα και σημάδια διάβρωσης σημειώνονται σε όλη την επιφάνεια της οπίσθιας πλευράς. Στον αριστερό γλουτό παρατηρείται μία βαθιά εγκοπή.

Ο κορμός ανήκε σε ένα άγαλμα μίας ανδρικής μορφής. Ο άνδρας στήριζε το βάρος του σώματός του στο δεξιό τεντωμένο σκέλος ενώ το άνετο αριστερό ήταν τοποθετημένο ελαφρώς μπροστά του. Η κίνηση του κορμού αφήνει την εντύπωση ότι ο άνδρας στρεφόταν ελαφρώς προς τα δεξιά. Αναφορικά με την τεχνοτροπία του εν λόγω κορμού διαπιστώνεται ότι συνδυάζονται η επιρροή από τον Αυστηρό Ρυθμό στην στάση του σώματος καθώς και από την γλυπτική δημιουργία του δεύτερου μισού του 5ου προχριστιανικού αιώνα ως προς την απόδοση της μυολογίας.

Συνεπώς και οι δύο ανδρικοί κορμοί εντάσσονται στην σειρά των εκλεκτικών μιμητών όπως την καθιέρωσε ο Στέφανος με το πρότυπο του αθλητή του. Στους κορμούς αυτούς θα επανέλθουμε πιο κάτω.

12. Βατικανό, Μουσείο Gregoriano Profano (πρώην Λατερανού)

Αρ. Ευρ. 9499, 9572

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο πιθανώς Carrara για το 9499, Λευκό χονδρόκοκκο ελληνικό (πιθανώς παριανό) μάρμαρο με κίτρινη πάτινα για το 9572

Ύ. (για αμφότερα) 0.87 μ.

Οι δύο κορμοί που φυλάσσονται και εκτίθενται στο Βατικανό ανήκουν στην ίδια σειρά των έργων που έχουν επηρεαστεί από τον αθλητή του Στεφάνου. Συγκεκριμένα ο κορμός 9499 προέρχεται από άγαλμα ενός νεαρού γυμνού άνδρα ο οποίος στήριζε το βάρος του σώματος του στο αριστερό του σκέλος. Το άνετο δεξί του σκέλος, το πέλμα του οποίου εφαπτόταν στο έδαφος, είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Τόσο το σώμα με τον χιασμό των κινήσεων του όσο και με την στάση των σκελών και την εύκολα αντιληπτή επαφή τους με την βάση καθώς και με τις ραδινές αποδόσεις των αναλογιών συνδυάζει τις επιρροές της αυστηρορρυθμικής, της πολυκλείτειας και της λυσίππειας τεχνοτροπίας. Τον ίδιο εκλεκτικό συνδυασμό επιρροών παρατηρούμε και στον κορμό 9572 ο οποίος, επηρεασμένος από την τεχνοτροπία που εφάρμοσε ο Στέφανος με το άγαλμα του εφήβου αθλητή, μιμείται χωρίς να αντιγράφει τις δημιουργίες των προηγούμενων εποχών επιλέγοντας στοιχεία από αυτές σε ένα νέο χαρακτηριστικό για την εποχή του σύνολο.¹¹³

¹¹³ Benndorf - Schöne 1867, 29, αρ. 46, 35, αρ. 53. Lippold 1950, 129, σημ. 9. Borda 1953, 28, σημ. 47. Fuchs 1963 a, 733, αρ. 1018. Zanker 1974, 50, αρ. 7.

Εκτός των μεμονωμένων ακέραια ή αποσπασματικά σωζόμενων μιμητών, ο τύπος του εφήβου αθλητή του Στεφάνου εντοπίζεται και σε μία σειρά ζευγών αγαλμάτων στα οποία συμπλέκεται είτε με μία άλλη αθλητική νεανική ανδρική μορφή -από την οποία επίσης σώζονται μεμονωμένοι κορμοί- είτε με μία γυναικεία ενδεδυμένη μορφή. Ακόμη έχουμε μία σειρά σωζόμενων παραλλαγών της κεφαλής του καθώς επίσης και μερικά συμπλέγματα αγαλματίων όπως θα δούμε στη συνέχεια.

2.2.2. Συμπλέγματα και αγάλματα ανήκοντα σε συμπλέγματα

13. Νεάπολη, Εθνικό Μουσείο (Εικ. 31α-β)

Αρ. Ευρ. 6006

Υλικό κατασκευής: Παριανό μάρμαρο

Ύ. (για αμφότερες τις μορφές) 1.50 μ.

Το σύμπλεγμα των δύο αυτών μορφών εντοπίστηκε κατά την διάρκεια ανασκαφικών εργασιών, το έτος 1750, εντός του κτηρίου εμπορικών δραστηριοτήτων (*macellum*) της αγοράς της πόλης Puteoli (σημερινής Pozzuoli) στην περιφέρεια της Καμπανίας, πλησίον της Νεαπόλεως. Το οικοδόμημα είχε αρχικώς λανθασμένα υποστηριχθεί ότι ήταν ένα Σεραπείο λόγω της εύρεσης ενός αγάλματος του Σέραπη. Η συνέχιση των ανασκαφών ωστόσο υπέδειξε ότι ήταν ένα κτήριο με ανεπτυγμένη οικονομική και εμπορική δραστηριότητα, ένα είδος εσωτερικής αγοράς.¹¹⁴

Από το άγαλμα του νέου άνδρα είναι συμπληρωμένα η δεξιά κνήμη, ο αριστερός αστράγαλος, ο αριστερός βραχίονας και η μύτη. Όσο για το άγαλμα της γυναίκας το κεφάλι είχε σπάσει αλλά οι σωζόμενες επιφάνειες θραύσεως στην κάτω απόληξη του αυχένα και στην άνω επιφάνεια του λαιμού ταίριαζαν απολύτως ώστε να διευκολύνουν την συγκόλληση. Το υπόλοιπο σώμα σώζεται ακέραιο με μόνη εξαίρεση τον σπασμένο δείκτη του δεξιού χεριού. Δύο μικρά έμβολα έχουν χρησιμοποιηθεί για την καλύτερη στήριξη του δεξιού χεριού του νέου και της κρεμάμενης απόληξης του χιτώνα της γυναίκας και ένα μεγαλύτερο υπάρχει ανάμεσα στις δύο μορφές στο ύψος των μηρών τους το οποίο λειτουργεί ως αντίβαρο στην ίση κατανομή των μαζών των δύο αγαλματικών μορφών.

Ο γυμνός και αγένειος νέος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος του ενώ το άνετο δεξιό είναι τοποθετημένο στο πλάι και ελαφρώς πιο πίσω. Το δεξιό γόνατο λόγω της χαλαρότητας του σκέλους είναι σε χαμηλότερη θέση από εκείνη του αριστερού.

¹¹⁴ Kekulé 1870, 25 κ. εξ. Studniczka 1887, 97. Ruesch 1908, 34-5, αρ. 110. Borda 1953, 43, σημ. 91, Εικ. 7-8. Zanker 1974, 50, αρ. 11, Πίν. 45.2, 47.4. Bol 1999, 331. Kansteiner 2016, 79-80.

Όσον αφορά το άνω τμήμα του σώματος, ο δεξιός ώμος βρίσκεται σε ελαφρώς υψηλότερη θέση από τον αριστερό. Ο νέος έχει το δεξί του χέρι τεντωμένο προς τα κάτω και στο κυκλικό κενό της κλειστής παλάμης ενδεχομένως να κρατούσε ένα παρόμοιου μεγέθους και διαστάσεων αντικείμενο με τα προαναφερθέντα αντίγραφα του αθλητή. Το αριστερό του χέρι είναι λυγισμένο στον αγκώνα και η παλάμη του είναι ανοικτή στο μήκος του αντίχειρα και του δείκτη ενώ τα υπόλοιπα δάκτυλα είναι ελαφρώς μαζεμένα. Ίσως να κρατούσε ένα μικρό αγγείο με τον ίδιο τρόπο που πιθανώς κρατούσαν και τα προαναφερθέντα αγάλματα. Στρέφει το κεφάλι του προς τα αριστερά και ελαφρώς προς τα κάτω. Περιμετρικά του κεφαλιού είναι τυλιγμένη μία σχετικά πλατιά ταινία.

Στην αριστερή του πλευρά ο νέος συμπλέκεται με μία ίσου ύψους νεανική γυναικεία μορφή η οποία έχει περάσει το δεξί της χέρι πάνω από την δεξιά ωμοπλάτη του νέου ακουμπώντας την ελαφρώς με τα ακροδάχτυλα. Η γυναίκα στρέφει το κεφάλι της προς τα δεξιά και το βλέμμα της ελαφρώς προς τα κάτω, στην αριστερή παλάμη του νέου. Η στάση της είναι όμοια εκείνης του νέου με στηρίζον αριστερό και άνετο δεξιό σκέλος. Το αριστερό γόνατο βρίσκεται πιο πάνω από το δεξιό ενώ την ακριβώς αντίθετη κίνηση βλέπουμε στους ώμους της. Σε αντίθεση ωστόσο με τον νέο του οποίου αμφοτέρωτα πέλματα εφάπτονται στο έδαφος της βάσης, το δεξιό της πέλμα είναι τοποθετημένο ελαφρώς προς τα πίσω και εφάπτεται μόνο με το ακροδάκτυλο.

Η γυναίκα είναι ενδεδυμένη με έναν μακρύ αχειρίδωτο λεπτό χιτώνα ο οποίος είναι ζωσμένος με μία λεπτή ζώνη στο ύψος της μέσης και περιγράφει την ανατομία των σκελών και του κορμού της. Ο χιτώνας τυλίγεται διαγώνια πίσω από την δεξιά ωμοπλάτη (Εικ. 31β) και καταλήγει σε μία δέσμη πτυχών η οποία καλύπτει την εμπρόσθια πλευρά του δεξιού ώμου και κρέμεται στην πίσω πλευρά του ώμου σχηματίζοντας μεγάλες χελιδονοουρές. Στον αριστερό ώμο έχει γλιστρήσει ελαφρώς σχηματίζοντας μία δεύτερη μικρότερη δέσμη πτυχών. Η άλλη απόληξη του χιτώνα τυλίγεται στο λυγισμένο αριστερό χέρι της -το οποίο ακουμπά στη μέση- και κρέμεται από τον καρπό σχηματίζοντας μικρότερες χελιδονοουρές. Αναφορικά με την κόμμωσή της (Εικ. 31δ-ε) παρατηρούμε πρόστυπο ανάγλυφο μαλλιών. Τα ίσια μακριά μαλλιά είναι χτενισμένα σε δύο ισομερείς μάζες και τυλίγονται προσεκτικά σε ένα στεφάνι περιμετρικά του κρανίου πάνω από τα αυτιά. Απολήγουν σε μηνοειδείς βοστρυχούς πάνω από το στεφάνι και σε μικρούς σπειροειδείς βοστρύχους πάνω από τους κροτάφους. Στην πλευρά του αυχένα τα μαλλιά ενώνονται σε κρωβύλο λίγο πιο κάτω από το στεφάνι.

Όσον αφορά στην τεχνοτροπία του εν λόγω συμπλέγματος διαπιστώνουμε ότι τόσο ο έφηβος αθλητής όσο και η συνοδός του χαρακτηρίζονται από μία επιλογή επιρροών από προγενέστερες δημιουργίες. Πιο συγκεκριμένα, κοιτώντας για δεύτερη φορά τα πρόσωπά τους διαπιστώνουμε ότι ο γλύπτης εφάρμοσε τις καθιερωμένες από την εποχή του Αυστηρού Ρυθμού βαρύθυμες εκφράσεις με τα έντονα τονισμένα οφρυακά τόξα, τα βαριά ταινιωτά βλέφαρα που περιγράφουν τα μάτια και τα μεγάλα στρογγυλοειδή πηγούνια. Οι αυστηρορρυθμικές φόρμες είναι επίσης εμφανείς στις κομμώσεις των δύο αγαλαματικών μορφών στις οποίες το πρόστυπο ανάγλυφο των μαλλιών το οποίο καλύπτει όπως ένας σκούφος το κρανίο, το προσεκτικό τους χτένισμα και η κατανομή τους σε ισομερείς ομάδες βοστρύχων κάτω από την ταινία ή πάνω στο στεφάνι (Εικ. 31γ-ε). Η ίδια τεχνοτροπία είναι εμφανής και στην σιγμοειδή στάση των σωμάτων καθώς και στον χιασμό των κινήσεων. Στην διάταση των σκελών ωστόσο καθώς και στην τοποθέτησή τους στο έδαφος της βάσης απηχείται η επιρροή από πολυκλείτεια πρότυπα· κυρίως

η στάση των σκελών της γυναικείας μορφής αντικατοπτρίζει εκείνες των γνωστών ανδρικών αγαλμάτων του Αργείου γλύπτη (Βλ. Εικ. 15-6). Εκτός αυτών, η απόδοση της πτυχολογίας του χιτώνα της γυναίκας παραπέμπει στις γλυπτές δημιουργίες των δύο τελευταίων δεκαετιών του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα οι οποίες φιλοτεχνήθηκαν σύμφωνα με το συμβατικά ονομαζόμενο τεχνοτροπικό ιδίωμα του «πλούσιου ρυθμού» βάσει του οποίου οι όγκοι και οι καμπύλες του σώματος υπερισχύουν της πτυχολογίας των ενδυμάτων. Κοιτώντας προσεκτικότερα την εμπρόσθια πλευρά της γυναικείας μορφής αντιλαμβανόμαστε ότι η περιγραφή της ανατομίας του στήθους και των σκελών της παραπέμπουν στον γνωστό αγαλματικό τύπο της Αφροδίτης του Καλλιμάχου ο οποίος αντιγράφηκε αρκετά κατά την ρωμαϊκή περίοδο με το καλύτερο σωζόμενο παράδειγμα αυτό της συμβατικά ονομαζόμενης Αφροδίτης Fréjus/Genetrix.¹¹⁵ (Εικ. 32) Τέλος η μυολογία του νεαρού αθλητή, καθιερωμένη από το πρότυπο άγαλμα του Στεφάνου, θυμίζει χωρίς ωστόσο να αντιγράφει τα πρότυπα της σχολής του Λυσίππου.

14. Αμφίπολη, Αρχαιολογικό Μουσείο (Εικ. 33)

Αρ. Ευρ. Α 724

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.43 μ.

Το σύμπλεγμα των δύο αυτών μορφών είναι τυχαίο εύρημα από την Αμφίπολη και κατασχέθηκε στην οικία του Ι. Παπαδόπουλου στις 2 Οκτωβρίου 1959. Μετά την κατάσχεσή του μεταφέρθηκε στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Καβάλας, στο οποίο έλαβε τον αριθμό ευρετηρίου Α 218, και αργότερα στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αμφιπόλεως όπου φυλάσσεται έως σήμερα.¹¹⁶

Παριστάνονται μία γυμνή ανδρική και μία ενδεδυμένη γυναικεία μορφή. Αμφότερες είναι ακέφαλες. Από την ανδρική μορφή στα αριστερά λείπουν τα σκέλη· το δεξιό από τα μέσα του μηρού και κάτω ενώ το αριστερό από την επιγονατίδα και κάτω. Από την γυναικεία μορφή λείπει το δεξιό άκρο πόδι. Λείπει επίσης και το μεγαλύτερο τμήμα της πλίνθου.

Ο γυμνός άνδρας στα αριστερά στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος ενώ το άνετο δεξιό ήταν ίσως τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Έχει το δεξί του χέρι τεντωμένο προς τα κάτω και κρατούσε ένα κυλινδρικό αντικείμενο όπως υποδηλώνει η κυκλική οπή στην παλάμη του. Στο αριστερό λυγισμένο χέρι του κρατά πέντε μικρά σφαιρικά αντικείμενα και στον πήχυ του ίδιου χεριού κρέμεται ένα κοντό ιμάτιο. Ο άνδρας συμπλέκεται στα αριστερά του με μία γυναικεία ενδεδυμένη μορφή η οποία γέρνει ελαφρώς προς την πλευρά του ακουμπώντας με το δεξί λυγισμένο χέρι της τον αριστερό ώμο του. Στηρίζει το βάρος του σώματός της στο αριστερό τεντωμένο σκέλος της και το άνετο δεξιό σκέλος της είναι τοποθετημένο δίπλα του. Φοράει έναν μακρύ χειριδωτό χιτώνα ζωσμένο με μία λεπτή ζώνη κάτω από το στήθος. Πάνω από τον χιτώνα φέρει ιμάτιο το οποίο τυλίγεται στο αριστερό χέρι, καλύπτει την πλάτη και πέφτει σχηματίζοντας δέσμες μεγάλων πτυχώσεων μπροστά, ανάμεσα στα σκέλη.

¹¹⁵ Fuchs 1969, 209, Εικ. 224. Zanker 1974, 57. Boardman 2002, Εικ. 197.

¹¹⁶ Λαζαρίδης 1969, 136. Μαχαίρα 1998, 51, σημ. 13, Εικ. 2.

Το δεξί λυγισμένο χέρι της ακουμπά στον αριστερό ώμο του νέου και τα δάκτυλά της ακουμπούν στον βραχίονα του. Το αριστερό είναι τεντωμένο προς τα κάτω και συγκρατεί με τον αντίχειρα και τον δείκτη μία πτυχή του χιτώνα. Αν και τα κεφάλια τους δεν σώζονται, ο δεξιός τονισμένος μυς του λαιμού του άνδρα υποδηλώνει ότι έστρεφε το κεφάλι του προς τα αριστερά του· όσο για την γυναίκα, ο τονισμένος αριστερός μυς του λαιμού αφήνει να εννοηθεί ότι έστρεφε το κεφάλι της προς τα δεξιά. Ενδεχομένως αμφότερες οι μορφές να στρέφαν τα κεφάλια τους και ελαφρώς προς τα κάτω στα σφαιρικά αντικείμενα που κρατούσε ο άνδρας στο αριστερό του χέρι.

Γίνεται αντιληπτό ότι και αυτές οι μορφές του συμπλέγματος διέπονται από την ίδια επιλεκτική αντιμετώπιση των τεχνοτροπιών των προηγούμενων περιόδων της γλυπτικής παραγωγής. Πιο αναλυτικά, τα σώματά τους χαρακτηρίζονται από την σιγμοειδή στάση και τον χιασμό των κινήσεων, χαρακτηριστικά γνωρίσματα καθιερωμένα από την εποχή του Αυστηρού Ρυθμού. Οι στιβαρές αναλογίες των μυών του ανδρός καθώς και η απόδοση του δεξιού χεριού του παραπέμπουν στα γνωστά πολυκλείτεια πρότυπα. Όσο για την ένδυση της γυναικείας μορφής είναι εμφανείς οι επιρροές από αντίστοιχες γλυπτές απεικονίσεις της θεάς Αφροδίτης χρονολογημένες τον δεύτερο προχριστιανικό αιώνα.¹¹⁷

15. Θάσος, Αρχαιολογικό Μουσείο (Εικ. 34)

Αρ. Ευρ. 841

Υλικό κατασκευής: Πιθανώς θασιακό μάρμαρο

Ύ. 0.59 μ.

Παριστάνονται μία γυμνή ανδρική μορφή και μία ενδεδυμένη γυναικεία μορφή. Αμφότερες είναι ακέφαλες. Από τον άνδρα λείπει το δεξί χέρι, το μεγαλύτερο μέρος του αριστερού χεριού, το δεξιό σκέλος από το άνω τμήμα του μηρού και το αριστερό από το γόνατο και κάτω. Από την γυναικεία μορφή λείπουν ο δεξιός πήχυς, το αριστερό άκρο χέρι, το πρόσθιο τμήμα του δεξιού άκρου ποδός και το αριστερό άκρο πόδι με το μεγαλύτερο τμήμα της πλίνθου.¹¹⁸

Ο γυμνός άνδρας στηρίζει το βάρος του σώματός του στο τεντωμένο αριστερό του σκέλος ενώ το άνετο δεξιό ήταν ενδεχομένως τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι ή λίγο πιο πίσω από το στηρίζον σκέλος. Ο νέος είναι ενδεδυμένος με χλαμύδα η οποία πορπώνεται στον δεξιό του ώμο σχηματίζει μία διαγώνια δέσμη πτυχών πάνω από το στήθος και πέφτει προς την αριστερή πλευρά καλύπτοντας τον ώμο και την αριστερή ωμοπλάτη. Ο άνδρας συμπλέκεται με μία γυναικεία ενδεδυμένη μορφή στα αριστερά του η οποία γέρνει προς το μέρος του ακουμπώντας με το δεξί λυγισμένο χέρι της στον αριστερό του ώμο. Η γυναίκα φορά έναν μακρύ λεπτό χειριδωτό χιτώνα ο οποίος έχει ζωστεί κάτω από το στήθος της. Πάνω από τον χιτώνα φέρει ιμάτιο η απόληξη του

¹¹⁷ Λαζαρίδης 1969, 136. Linfert 1976, 156-158, σημ. 624, αρ. 44. Μαχαίρα 1998, 52, σημ. 15. Stewart 2012, 292 κ.εξ., Εικ. 26-28.

¹¹⁸ Daux 1967, 137, αρ. 36, Εικ. 75. Gualandi 1976, 104, σημ. 4. LIMC VII (1994), λ. Orestes, αρ. 4 (V. Machaira). Μαχαίρα 1998, 54, σημ. 17, Εικ. 3.

οποίου καλύπτει την πλάτη της και τυλίγεται γύρω από τον αριστερό της βραχίονα. Η άλλη απόληξή του περνά σχηματίζοντας τρεις μεγάλες πτυχώσεις πάνω από την κοιλιά, σκεπάζοντας το κάτω τμήμα του σώματος, συγκρατείται από το αριστερό άκρο χέρι της γυναίκας -όπως αφήνει να εννοηθεί η μεγάλη απόκρουση πάνω από τις πτυχές- και πέφτει παράλληλα με το αριστερό σκέλος. Αν και τα κεφάλια τους δεν σώζονται, αμφότερες οι μορφές έστρεφαν τα βλέμματά τους (ο άνδρας στα αριστερά του, η γυναίκα στα δεξιά της) προς το κέντρο της σύνθεσης.

Όπως με το σύμπλεγμα της Αμφίπολης έτσι και σε αυτό της Θάσου έχουμε μία σύνθεση χαρακτηριστική για την εκλεκτική διάθεση του γλύπτη από αυστηρορρυθμικές ως προς την στάση του σώματος, πολυκλείειες ως προς τις αναλογίες του και υστεροελληνιστικές ως προς τον τρόπο ένδυσης των μορφών.¹¹⁹

16. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο (Εικ. 35)

Αρ. Ευρ. 1108

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.46 μ.

Το σύμπλεγμα των δύο μορφών εντοπίστηκε κατά την διάρκεια ανασκαφικών εργασιών στην Αλικαρνασό στα τέλη του 19ου αιώνα. Έκτοτε αγοράστηκε από την βρετανική κυβέρνηση και εκτίθεται στο Βρετανικό Μουσείο.¹²⁰

Αμφότερες οι μορφές και αυτού του συμπλέγματος είναι ακέφαλες. Στα αριστερά παριστάνεται ένας γυμνός άνδρας από τον οποίο λείπουν το δεξί χέρι από την έκφυση του ώμου, ο ένθετος αριστερός πήχυς, το δεξιό σκέλος από το άνω τμήμα του μηρού και το αριστερό σκέλος από τα μέσα του μηρού και κάτω. Στα δεξιά παριστάνεται μία γυναικεία ενδεδυμένη μορφή η οποία συμπλέκεται με τον άνδρα γέρνοντας προς τα πάνω του και ακουμπά με το δεξί λυγισμένο χέρι της τον αριστερό ώμο του αφήνοντας κρεμάμενο τον καρπό. Παρατηρείται μία ισχυρή απόκρουση στην περιοχή της δεξιάς επιγονατίδας και λείπουν τα άκρα πόδια με ένα μεγάλο μέρος της πλίνθου.

Ο γυμνός άνδρας στηρίζει το βάρος του σώματός του στο τεντωμένο αριστερό του σκέλος ενώ το άνετο δεξιό θα ήταν τοποθετημένο είτε ελαφρώς στο πλάι είτε λίγο πιο πίσω από το αριστερό. Το δεξί χέρι αν και δεν σώζεται πρέπει να ήταν τεντωμένο προς τα κάτω παράλληλα με τον κορμό ενώ από το αριστερό λυγισμένο χέρι με τον ένθετο πήχυ κρέμεται ένα κοντό ιμάτιο το οποίο σχηματίζει δύο πτυχώσεις κεφαλαίου Ωμέγα στην απόληξή του. Η γυναίκα φορά έναν μακρύ και λεπτό χειριδωτό χιτώνα ο οποίος συγκρατείται με μία λεπτή ζώνη κάτω από το στήθος. Πάνω από τον χιτώνα φέρει μακρύ ιμάτιο το οποίο καλύπτει την πλάτη και τυλίγεται γύρω από

¹¹⁹ Μαχαίρα 1998, 53, σημ. 19. Stewart 2012, 292 κ.εξ.

¹²⁰ Smith 1900, II. 140, αρ. 1108. Merker 1970, 66-7, αρ. 18. Merker 1973, 27, αρ. 19-35. Gualandi 1976, 131, σημ. 12. Linfert 1976, 157, σημ. 623, Πίν. 70, Εικ. 385. Μαχαίρα 1998, 53, αρ. 3, σημ. 20, Εικ. 5.

τον αριστερό βραχίονα αφήνοντας μία μεγάλη απόληξη του να πέσει παράλληλα με την αριστερή πλευρά του κορμού σχηματίζοντας μεγάλες πτυχές. Η άλλη απόληξη του ιματίου περνά πάνω από την ρίζα του δεξιού σκέλους και πέφτει μπροστά ανάμεσα στα σκέλη σχηματίζοντας χελιδονοουρές στην παρυφή της. Αν και τα κεφάλια των μορφών δεν σώζονται -του άνδρα έχει σπάσει ενώ της γυναίκας ήταν ένθετο και έχει αφαιρεθεί- ενδεχομένως να στρέφονταν προς το κέντρο της σύνθεσης όπως είδαμε και με τα δύο προηγούμενα συμπλέγματα.

Διαπιστώνουμε ότι και στο σύμπλεγμα του Βρετανικού Μουσείου οι μορφές μιμούνται χωρίς ωστόσο να αντιγράφουν και συνδυάζουν τεχνοτροπίες των προηγούμενων περιόδων της γλυπτικής δημιουργίας. Πιο συγκεκριμένα παρατηρούμε επιρροές από αυστηρορρυθμικά πρότυπα όπως τα σιγμοειδή σώματα και ο χιασμός των κινήσεών τους και από πολυκλείτεια πρότυπα κυρίως στην εύρωστη -σχεδόν αθλητική- απόδοση των μυικών αναλογιών του σώματος του άνδρος. Τέλος, η γυναικεία μορφή και η ένδυσή της με χιτώνα και ιμάτιο παραλλάσσει τον γνωστό ελληνιστικό (του δεύτερου προχριστιανικού αιώνα) τύπο της συμβατικά ονομαζόμενης Αφροδίτης Tierolo (Εικ. 36).¹²¹

17. Fulda, Adolphseck, Schloß Fasanerie (Εικ. 37α-στ)

Αρ. Ευρ. ΑΜα 22 a-b,

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο

Υ. (για αμφότερα) 1.135 μ.

Υ. κεφαλιού από την κορυφή του κρανίου έως το πηγούνι (για αμφότερα) 0.21 μ.

Τα δύο αγάλματα του συμπλέγματος σώζονται αποσπασματικά και πολλά θραύσματά τους έχουν συγκολληθεί με την βοήθεια ασβεστοκονιάματος.¹²² Συγκεκριμένα από τον έφηβο στα αριστερά το δεξί του χέρι σώζεται έως τον αγκώνα ενώ το αριστερό λείπει από την έκφυση του ώμου. Το δεξί του σκέλος λείπει από την ρίζα του μηρού ενώ το αριστερό έχει εξ ολοκλήρου χαθεί. Λείπει η μύτη του λόγω ισχυρής απόκρουσης ενώ μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται σε διάφορα σημεία του προσώπου και στους βοστρύχους κάτω από την ταινία. Από τον έφηβο στα δεξιά λείπει το δεξί χέρι από την έκφυση του ώμου και το αριστερό από την άνω απόληξη του βραχίονα. Σώζονται ο αντίχειρας, ο παράμεσος και το τελευταίο δάκτυλο του αριστερού χεριού το οποίο ακουμπούσε στον γοφό. Από τα σκέλη λείπουν οι κνήμες. Λείπει η μύτη λόγω ισχυρής απόκρουσης ενώ μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται στην αριστερή ομάδα των βοστρύχων πάνω από το μέτωπο.

Εικονίζονται δύο γυμνοί έφηβοι. Ο καθένας από αυτούς στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό του σκέλος ενώ το δεξί άνετο σκέλος ήταν τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι και ίσως λίγο προς τα πίσω. Ο έφηβος στα αριστερά μιμούμενος τον αθλητή του Στεφάνου έχει

¹²¹ Μαχαίρα 1998, 53.

¹²² Zanker 1974, 54, Πίν. 42.5, 43.4, 46.2-3, 47.1-3. Tancke & Yfantidis 1989, 243, σημ. 6. Για την σχεδιαστική αποκατάσταση βλ. Εικ. 5.

το δεξί του χέρι τεντωμένο προς τα κάτω -στο οποίο ενδεχομένως να κρατούσε ένα παρόμοιο μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο- ενώ το αριστερό του χέρι ήταν λυγισμένο στον αγκώνα και ίσως η παλάμη του να ήταν ανοικτή με τον ίδιο τρόπο όπως στον αθλητή του Στεφάνου ή τις παραλλαγές του. Ο έφηβος στρέφει το κεφάλι του προς τα αριστερά και ελαφρώς προς τα κάτω. Λίγο πιο πάνω από τον αριστερό γοφό του σώζεται ένα υπόλειμμα εμβόλου το οποίο θα βοηθούσε στην καλύτερη στήριξη του αριστερού χεριού. Εξ ευωνύμων του στέκεται ένας δεύτερος έφηβος ο οποίος -αν και δε σώζεται- είχε περάσει το δεξί του χέρι πάνω από τους ώμους του εφήβου σε μία κίνηση παρόμοια εκείνης που πραγματοποιεί η γυναικεία μορφή στο προηγούμενο σύμπλεγμα. Ο δεύτερος έφηβος στρέφει το κεφάλι του προς τα δεξιά και ελαφρώς προς τα κάτω πιθανώς προς το λυγισμένο αριστερό χέρι του άλλου εφήβου. Το αριστερό του χέρι όπως υποδηλώνουν τα σωζόμενα δάκτυλα ακουμπούσε στον γοφό του.

Το εν λόγω σύμπλεγμα παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με το προηγούμενό του. Ειδικότερα τόσο στην στάση του σώματος όσο και στα χαρακτηριστικά του προσώπου καθώς επίσης και στην απόδοση των κομμώσεων των μορφών. Αναφορικά με το τελευταίο χαρακτηριστικό παρατηρούμε ότι η κόμμωση του εκ δεξιών εφήβου είναι παρόμοια εκείνης της γυναίκας του προηγούμενου συμπλέγματος. Ειδικότερα, (Εικ. 37ε) ο δεύτερος έφηβος έχει πρόστυπο ανάγλυφο μαλλιών. Τα ίσια μακριά του μαλλιά είναι χτενισμένα σε δύο ισομερείς μάζες και τυλίγονται προσεκτικά σε ένα στεφάνι περιμετρικά του κρανίου πάνω από τα αυτιά. Απολήγουν σε μηνοειδείς βοστρύχους πάνω στο στεφάνι και σε μικρούς σπειροειδείς βοστρύχους πάνω από τους κροτάφους. Στην πλευρά του αυχένα (Εικ. 37στ) ενώνονται σε κρωβύλο δύο χιαστί τοποθετημένων πλοκάμων αφήνοντας να φανεί μία μικρή τριγωνική δέσμη βοστρύχων με μηνοειδή πέρατα.

Συνεπώς και αυτό το σύμπλεγμα ως παραλλαγή του προαναφερθέντος χαρακτηρίζεται από την ίδια συνδυαστική επιλογή των τεχνοτροπιών των προηγούμενων εποχών κυρίως του Αυστηρού Ρυθμού με τις βαρύθυμες εκφράσεις και τις περίτεχνες κομμώσεις και της σχολής του Πολυκλείτου με την διάταξη των σκελών και την επαφή τους με το έδαφος της βάσης.

18. Παρίσι, Λούβρο (Εικ. 38α-β)

Αρ. Ευρ. 81

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο

Ύ. (για αμφότερα) 1.45 μ.

Τα δύο αγάλματα του συμπλέγματος αποτελούνται από πολλά θραύσματα μεταξύ τους συγκολλημένα με ασβεστοκονίαμα. Από το άγαλμα δεξιά λείπουν ο καρπός και η παλάμη του δεξιού χεριού. Οι λαιμοί αμφοτέρων των αγαλμάτων και το δεξί χέρι του αγάλματος δεξιά είναι μεταγενέστερες συμπληρώσεις.¹²³

¹²³ Borda 1953, 68-9, Εικ. 14. Zanker 1974, 54, αρ. 2, Πίν. 49.3. Tancke & Yfantidis 1989, 245, Εικ. 2.

Παριστάνονται δύο γυμνοί έφηβοι. Ο καθένας στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό του σκέλος. Το άνετο δεξιό σκέλος του εφήβου αριστερά είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι και το πέλμα του εφάπτεται πλήρως με τη βάση ενώ εκείνο του εφήβου δεξιά είναι τοποθετημένο πίσω από το στηρίζον σκέλος και εφάπτεται μόνο με τα ακροδάκτυλα. Ο έφηβος αριστερά μιμείται τον αθλητή του Στεφάνου ωστόσο με μία μικρή παραλλαγή· κρατά ένα μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο στο αριστερό λυγισμένο χέρι και όχι στο τεντωμένο δεξί. Στρέφει αριστερά και ελαφρώς προς τα κάτω το κεφάλι του. Στα αριστερά του στέκεται ένας δεύτερος έφηβος ο οποίος μιμείται χωρίς όμως να αντιγράφει τα πρότυπα των δύο προαναφερθέντων συμπλεγμάτων. Διαφοροποιήσεις παρατηρούνται στην διάταση των σκελών του και την επαφή τους με το έδαφος της βάσης καθώς και στο δεξί του χέρι το οποίο είναι λυγισμένο πάνω από τον αριστερό ώμο του συντρόφου του και έχει την παλάμη ανοικτή με τον δείκτη και τον μέσο ελαφρώς πιο πίσω σε σχέση με τα υπόλοιπα δάκτυλα. Ο γλύπτης εδώ συλλαμβάνει την φευγαλέα στιγμή· είτε ο έφηβος στα δεξιά ετοιμάζεται να αγκαλιάσει σε ένδειξη φιλίας τον σύντροφό του είτε απομακρύνεται από αυτόν αφού τον αγκάλιασε. Εκτός των αριστερών στηριζόντων σκελών τους, η στήριξη τους υποβοηθείται και από έναν σχετικά παχύ κομμένο κορμό δέντρου ανάμεσά τους.

Όπως επισημαίνει ο Paul Zanker οι επιφάνειες των δύο αγαλμάτων αν και συγκολλημένες είναι τόσο διαβρωμένες και τα κατάγματά τους δεν επιτρέπουν μία ασφαλή τεχνολογική ανάλυση.¹²⁴ Αν και σε αυτή την κατάσταση, το σύμπλεγμα που εκτίθεται στο Μουσείο του Λούβρου ανήκει στην σειρά των μιμητών του αθλητή του Στεφάνου αλλά και στους μιμητές του συμπλέγματος από το Εθνικό Μουσείο της Νεαπόλεως. Πιο συγκεκριμένα παρατηρούνται ομοιότητες στην σιγμοειδή στάση του σώματος του εφήβου αριστερά και στον χιασμό των κινήσεων του αλλά και στην κόμμωση με το πρόστυπο ανάγλυφο των μαλλιών και την σχετικά πλατιά ταινία τυλιγμένη περιμετρικά του κρανίου του. Όσο για τον έφηβο στα δεξιά παρουσιάζει παρόμοια στάση σώματος με την αντίστοιχη μορφή στα δεξιά του συμπλέγματος στη Fulda. Οι παραλλαγές παρατηρούνται όπως αναφέρθηκε προηγουμένως στην τοποθέτηση του δεξιού χεριού πάνω από τον αριστερό ώμο του εφήβου καθώς και στην κόμμωση· ο νέος του εν λόγω συμπλέγματος έχει το ίδιο πρόστυπο ανάγλυφο με τα χτενισμένα ίσια μακριά μαλλιά τα οποία τυλίγονται προσεκτικά σε ένα στεφάνι πάνω από τα αυτιά απολήγοντας σε μία συνεχόμενη σειρά μηνοειδών βοστρύχων πάνω από το μέτωπο και σε μικρούς σπειροειδείς βοστρύχους πάνω από τους κροτάφους. Στην πλευρά του αυχένα ωστόσο (Εικ. 38β) οι χιαστί τοποθετημένοι πλεγμένοι πλόκαμοι απλώς καλύπτουν τον αυχένα με τις κυματοειδείς επιφανειές τους χωρίς να σχηματίζουν τον περίτεχνο συνδυασμό που είδαμε στην αντίστοιχη μορφή του συμπλέγματος της Fulda.

Συμπερασματικά και αυτό το σύμπλεγμα χαρακτηρίζεται από την ίδια εκλεκτική διάθεση στοιχείων από τις γλυπτικές δημιουργίες των προηγούμενων περιόδων. Αμφότερα τα αγάλματα των εφήβων χαρακτηρίζονται από την επιρροή του Αυστηρού Ρυθμού τόσο στις στάσεις των σωμάτων τους (contrapposto) όσο και στις κομμώσεις τους. Η διάταση των σκελών τους -κυρίως εκείνη του εφήβου δεξιά- έχει επηρεαστεί από πολυκλείτεια πρότυπα χωρίς όμως να είναι η πιστή αντανάκλασή τους. Τέλος η “συμπλοκή” των μορφών και η σύγκλιση της προσοχής και των βλέψεών τους σε ένα συγκεκριμένο σημείο η οποία προξενεί το ενδιαφέρον του θεατή οδηγώντας προς την ίδια κατεύθυνση το βλέμμα του έχει ενδεχομένως επηρεαστεί από αντίστοιχα

¹²⁴ Zanker 1974, 54, αρ. 2.

ζεύγη μορφών στα επιτύμβια και τα αναθηματικά ανάγλυφα του τρίτου τετάρτου του τέταρτου προχριστιανικού αιώνα.¹²⁵

Τα συμπλέγματα από την Fulda και το Μουσείο του Λούβρου θα συνεξεταστούν για δεύτερη φορά πιο κάτω καθότι παρουσιάζουν ορισμένες ιδιαιτερότητες τόσο ως προς την αποκατάστασή τους με τις μεταγενέστερες συμπληρώσεις όσο και ως προς την ταύτισή τους με μορφές του μυθικού και του τραγικού κύκλου.

19. Παρίσι, Λούβρο (Εικ. 39α-γ)

Αρ. Ευρ. 557

Υλικό κατασκευής: Λευκό μάρμαρο· πιθανώς παριανό

Ύ. 0.83 μ.

Από τον κορμό λείπουν αμφότερα τα χέρια από τις εκφύσεις των ώμων. Το δεξιό σκέλος λείπει από τα μέσα του μηρού και κάτω ενώ το αριστερό από την κάτω απόληξη του μηρού και κάτω. Ο κορμός παρουσιάζει πολλά σημάδια διάβρωσης στην εμπρόσθια και την πίσω όψη του. Ορισμένα κατάγματα έχουν λειανθεί ή καλυφθεί από μεταγενέστερες προσθήκες ασβεστοκονιάματος. Μικρές αποκρούσεις ωστόσο είναι ακόμη εμφανείς στην περιοχή του στέρνου και σε διάφορα σημεία στην περιοχή της πλάτης.

Ο κορμός προέρχεται από ένα άγαλμα ενός γυμνού άνδρα ο οποίος στήριζε το βάρος του σώματος του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος του. Το άνετο δεξιό σκέλος ενδεχομένως να βρισκόταν ελαφρώς στο πλάι ή πίσω από το αριστερό. Αναφορικά με τα χέρια παρατηρούμε ότι αυτά βρίσκονται σε απόσταση από το σώμα και το δεξιό χέρι -όπως φαίνεται από τον ώμο- ήταν ανασηκωμένο. Το κεφάλι αν και δε σώζεται, έστρεφε προς τα δεξιά όπως υποδηλώνει ο τονισμός των μυών στη ρίζα του λαιμού. Συνεπώς ο κορμός αυτός μιμείται τις αντίστοιχες νεανικές ανδρικές μορφές των προηγούμενων συμπλεγμάτων οι οποίες ήταν τοποθετημένες στα δεξιά. Ενδεχομένως ο νέος να συμπλεκόταν με έναν άλλο στα δεξιά του περνώντας το ανασηκωμένο δεξί του χέρι πάνω από τον αριστερό του ώμο. Το αριστερό χέρι πιθανώς να ήταν λυγισμένο και να ακουμπούσε στη μέση όπως αφήνουν να εννοηθεί οι μικρές κοιλάνσεις στην αριστερή πλευρά του κορμού λίγο πιο πάνω από την βουβωνική αύλακα. (Εικ. 39β) Ενδεχομένως να υπήρχε και ένα στήριγμα μορφής κομμένου κορμού δέντρου ανάμεσα στις δύο μορφές όπως είδαμε στο προηγούμενο σύμπλεγμα που φυλάσσεται στο ίδιο μουσείο. Οπότε και αυτός ο κορμός χαρακτηρίζεται από την ίδια επιλογή τεχνοτροπιών των προγενέστερων περιόδων.¹²⁶

¹²⁵ Βλ. π.χ. Fuchs 1969, 498, Εικ. 579, 518, Εικ. 606, 533, Εικ. 625. Tancke & Yfantidis 1989, 246-7.

¹²⁶ Zanker 1974, 54, αρ. 3, Πίν. 43.6, 46. 5-6.

20. Αλγερία, Μουσείο Cherchel (Εικ. 40α-β)

Υλικό κατασκευής: Παριανό μάρμαρο

Ύ. 1.13 μ.

Από τον κορμό λείπουν αμφότερα τα χέρια από τις εκφύσεις των ώμων. Το δεξιό σκέλος λείπει από τα μέσα του μηρού ενώ το αριστερό σκέλος σώζεται έως τα μέσα της κνήμης. Το αριστερό σκέλος συναποτελείται από διάφορα θραύσματα τα οποία συγκολλήθηκαν με την βοήθεια ασβεστοκονιάματος. Μία ισχυρή απόκρουση παρατηρείται στην κάτω απόληξη του μηρού ενώ μικρές αποκρούσεις και σημάδια διάβρωσης είναι εμφανή σε όλη την επιφάνεια του στέρνου, της κοιλιάς και του αριστερού σκέλους.¹²⁷

Ο κορμός προέρχεται από άγαλμα μίας γυμνής ανδρικής μορφής η οποία στήριζε το βάρος του σώματός της στο αριστερό τεντωμένο σκέλος. Το άνετο δεξιό σκέλος ήταν τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι ή ίσως λίγο πιο πίσω από το αριστερό. Όσον αφορά τα χέρια, αν και δεν σώζονται υπάρχει ωστόσο μία μικρή ένδειξη για την στάση τους· στον δεξιό ώμο σχηματίζεται μία μικρή οξεία γωνία (Εικ. 40α) η οποία συνδυασμένη με τον τεντωμένο μυ στην δεξιά πλευρά του στέρνου υποδηλώνει ότι το δεξιό χέρι ήταν ανασηκωμένο. Ενώ το αριστερό χέρι πιθανώς να ακουμπούσε με τον ίδιο τρόπο όπως και με τον κορμό αρ. ευρ. 557 που φυλάσσεται στο Λούβρο όπως αφήνει να εννοηθεί η ρηχή κοίλανση (για την υποδοχή των δακτύλων;) στην πλευρά πάνω από τον αριστερό γοφό (Εικ. 40β). Το κεφάλι του αγάλματος, αν και δεν σώζεται, θα έστρεφε προς τα δεξιά του όπως υποδηλώνει το σωζόμενο ύψος του μυός στην σωζόμενη αριστερή πλευρά της ρίζας του λαιμού και του αυχένα. Οπότε και ο εν λόγω κορμός εντάσσεται στην σειρά των μιμητών της αγαλματικής μορφής του εφήβου τοποθετημένου στην δεξιά ως προς τους θεατές θέση των δίμορφων συμπλεγμάτων ο οποίος ίσως συμπλεκόταν με έναν μιμητή του αθλητή του Στεφάνου στα δεξιά του έχοντας απλώσει το δεξί του χέρι πάνω από τον αριστερό ώμο του συντρόφου του ενώ το αριστερό του χέρι ακουμπούσε λίγο πιο πάνω από τον γοφό του. Συμπερασματικά και η συγκεκριμένη αγαλματική μορφή έχει επηρεαστεί τόσο από τον Αυστηρό Ρυθμό όσον αφορά στην σιγμοειδή στάση του σώματός της, στους χιασμούς των κινήσεων της και ενδεχομένως και στην κόμμωση της καθώς και από τα πολυκλείτεια πρότυπα στην ενδεχόμενη επαφή των σκελών με το έδαφος της βάσης και στην διάτασή τους.

¹²⁷ Durry 1924, 75-77, Πίν. 6.2. Zanker 1974, 54, αρ. 4, Πίν. 43.5, 46.4.

21. Μουσείο της Κομητείας Los Angeles (Εικ. 41)

Αρ. Ευρ. Α. 5141.48.379

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο με μικρές φαιόχρωμες φλεβώσεις

Ύ. 1.93 μ.

Το άγαλμα ανήκε προηγουμένως στην συλλογή του Randolph Hearst. Από τα χέρια λείπουν ο δεξιός αγκώνας και ο πήχης και το αριστερό άκρο χέρι. Συμπληρωμένα είναι η μύτη, ο λαιμός με τον αυχένα, ολόκληρο το δεξιό σκέλος και το αριστερό σκέλος από τα μέσα της κνήμης και κάτω. Το κεφάλι είχε σπάσει σε δύο περιοχές στην άνω και κάτω απόληξη του λαιμού ωστόσο αν και αρχαίο δεν συνανήκει με τον κορμό του αγάλματος. Η συγκόλληση πραγματοποιήθηκε κατά τον όψιμο 15ο αιώνα στην Mantua από τον Ιταλό γλύπτη Pier Jacobo Alari Buonacolsi ο οποίος είχε ως πρότυπο ένα χάλκινο αγαλμάτιο. Το άγαλμα του Los Angeles δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά το 1974 στην μονογραφία *Klassizistischen Statuen* του Paul Zanker.¹²⁸

Παριστάνεται ένας όρθιος γυμνός νεαρός άνδρας ο οποίος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο τεντωμένο αριστερό του σκέλος το πέλμα του οποίου εφάπτεται πλήρως με το έδαφος της βάσης. Το άνετο δεξιό σκέλος είναι τοποθετημένο ελαφρώς προς τα πίσω και ακουμπά μόνο με τα ακροδάκτυλα τη βάση. Η στάση αυτή έχει ως αποτέλεσμα το δεξιό γόνατο να βρίσκεται σε χαμηλότερη θέση από το αριστερό. Ο νέος άνδρας γέρνει προς τα δεξιά του και ακουμπά με τον αγκώνα του δεξιού του χεριού πάνω σε ένα στήριγμα μορφής λείου κομμένου κορμού δέντρου. Το αριστερό του χέρι είναι τοποθετημένο πίσω από τον γοφό σε στάση ανάπαυσης. Ο δεξιός ώμος του νέου βρίσκεται σε ελαφρώς υψηλότερη θέση από εκείνη του αριστερού. Στην στρεφόμενη προς τα δεξιά και ελαφρώς προς τα κάτω κεφαλή του ο νέος φέρει ένα ημισφαιρικό κάλυμμα με πλατύγυρη απόληξη. Αναφορικά με την κόμμωση του παρατηρούμε κοντά ίσια μαλλιά τα οποία απολήγουν σε μικρούς μνηοειδείς βοστρύχους πάνω από το μέτωπο. Όσο για το πρόσωπο του αυτό είναι λεπτό με ελαφρώς ωοειδές περίγραμμα. Τα οφρυακά τόξα αποδίδονται με οξείες ακμές και σκιαζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ταινιωτά βλέφαρα. Η μύτη είναι ίσια και λεπτή και το μισάνοικτο στόμα χαρακτηρίζεται από το λεπτό κυματοειδές άνω και το σαρκώδες κάτω χείλος. Το μικρό ελαφρώς προτεταμένο πηγούνι είναι ωοειδούς σχήματος.

Ο νέος άνδρας λόγω του καλύμματος της κεφαλής του ταυτίστηκε εξ αρχής με τον αγγελιαφόρο των θεών ο οποίος φέρει σε διάφορες αγαλματικές απεικονίσεις του πέτασο.¹²⁹ Η άποψη αυτή ωστόσο πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη διότι η συγκολλημένη κατά τον ύστερο Μεσαίωνα κεφαλή δεν συνανήκει με τον κορμό και διότι δεν σώζεται κάποιο άλλο γνωστό διακριτικό στοιχείο που να οδηγεί σε ασφαλή ταύτιση και στο συμπέρασμα ότι έχουμε εδώ μία αγαλματική απεικόνιση του θεού Ερμή.

Γίνεται αντιληπτό ότι και το υπό συζήτηση άγαλμα μπορεί να συμπεριληφθεί στη σειρά των μιμητών της δεξιάς ανδρικής μορφής όπως είδαμε από τα συμπλέγματα της Fulda και του Λούβρου. Συγκεκριμένα και αυτό το άγαλμα συνδυάζει τις αυστηρορρυθμικές επιρροές με την

¹²⁸ Zanker 1974, 54, αρ. 6, σημ. 29, Πίν. 46.1.

¹²⁹ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum. *Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe* II (1966), αρ. 201, Πίν. 21. Zanker 1974, 54, σημ. 29. Despinis 1981, Πίν. 77-79.

σιγμοειδή στάση του σώματος και τον χιασμό των κινήσεων στους ώμους και στα σκέλη, τις πολυκλείτειες επιρροές με την απόδοση ενός μυώδους -σχεδόν αθλητικού- σώματος και τις λυσιίππειες επιδράσεις με τις ραδινές και επιμηκυμένες αναλογίες των σκελών. Ίσως και αυτή η μορφή να συμπλεκόταν με μία άλλη στα δεξιά της διότι στην πλευρά της πλίνθου κάτω από το στήριγμα σώζεται μία μικρή -ωστόσο αποκρουσμένη- απόληξη η οποία ενδεχομένως να υποδηλώνει ότι η πλίνθος “συνέχιζε” προς τα δεξιά του στηρίγματος.

22. Βερολίνο, Κρατικά Μουσεία (Εικ. 42)

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.72 μ.

Από το άγαλμα λείπουν το κεφάλι, αμφότερα τα χέρια από τις εκφύσεις των ώμων και αμφότερα τα σκέλη από τα γόνατα και κάτω. Μικρές αποκρούσεις και σημάδια διάβρωσης παρατηρούνται στην κοιλιακή χώρα και στην δεξιά πλευρά του στέρνου αντίστοιχα. Στην εξωτερική πλευρά του αριστερού μηρού σώζεται μία μικρή τετράγωνη ρηχή υποδοχή για ένα έμβολο στήριξης.

Παριστάνεται ένας γυμνός άνδρας ο οποίος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο δεξιό τεντωμένο σκέλος του ενώ το αριστερό άνετο σκέλος είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Το αριστερό χέρι -όπως υποδηλώνει η διαβρωμένη περιοχή στην πλευρά του κορμού- ήταν τεντωμένο προς τα κάτω και πιθανώς στηριζόταν με το προαναφερθέν έμβολο στον μηρό, ενώ το δεξί ήταν ανασηκωμένο και προτεταμένο. Αν και χαμένο, το κεφάλι έστρεφε προς τα δεξιά και την πλευρά του λυγισμένου χεριού όπως υποδηλώνει ο αριστερός τονισμένος μυς στην ρίζα του λαιμού. Ο άνδρας ακουμπά σε ένα στήριγμα μορφής κομμένου κορμού δέντρου το οποίο εφάπτεται στην πίσω πλευρά του δεξιού μηρού.

Ο κορμός αυτός του αγάλματος, γνωστός με την συμβατική ονομασία κορμός Amelung από το επώνυμο του πρώτου μελετητή του, μιμείται χωρίς όμως να αντιγράφει τα πρώιμα αυστηρορρυθμικά γλυπτά όπως είναι ο παίς του Κριτίου.¹³⁰ Κοιτώντας από διάφορες πλευρές τον κορμό αντιλαμβανόμαστε την σιγμοειδή του στάση καθώς και τον χιασμό των κινήσεων με τον αριστερό ώμο ελαφρώς ψηλότερα από τον δεξιό και το δεξιό γόνατο πιο πάνω από το αριστερό. Όπως τονίζει ο Zanker ανεξαρτήτως του στηρίγματος πίσω από τον δεξιό μηρό της ανδρικής μορφής ο κορμός προβληματίσε και εξακολουθεί να προβληματίζει τους μελετητές διότι εκ πρώτης όψεως μπορεί να τοποθετηθεί χρονολογικά την ίδια εποχή με τα αντίστοιχα νεανικά ανδρικά γλυπτά του πρώιμου Αυστηρού Ρυθμού. Ωστόσο ύστερα από αρκετές προσεκτικές ματιές και με συσχετισμούς με μεταγενέστερες του πρώιμου πέμπτου αιώνα π.Χ. δημιουργίες ο κορμός παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με παραδείγματα από την όψιμη ελληνιστική εποχή. Κυρίως η απόδοση των σκελών στο συγκεκριμένο «κλειστό σχήμα» θυμίζουν τον αγαλαματικό τύπο της γνωστής με την συμβατική ονομασία Αφροδίτη του Εσκουιλίνου από το Palazzo dei Conservatori

¹³⁰ Amelung 1915, 88. Hekler 1916, 103. Buschor - Hamann 1924, 31. Langlotz 1927, 132 κ. εξ. Curtius 1944/5, 37, σημ. 2. Bianchi - Bandinelli 1950, 269, σημ. 29. De Lucca 1964, 56. Dörig 1969, 46, σημ. 44. Zanker 1974, 58.

(Εικ. 43) καθώς και με εκείνον της Αφροδίτης από την Κυρήνη που εκτίθεται στο Εθνικό Μουσείο της Ρώμης (Εικ. 44).¹³¹ Εκτός αυτού, όπως επισημαίνει ο Γερμανός μελετητής, κοιτώντας την πλευρά της πλάτης η βαθιά χάραξη που δηλώνει το μήκος της σπονδυλικής στήλης συναντάται μόνο σε αντίστοιχα ανδρικά αγάλματα της όψιμης ελληνιστικής περιόδου όπως ο Πύκτης των Θερμών (Εικ. 45) και ο Πολεμιστής Borghese (Εικ. 46) σε αντίθεση με τους αυστηρορρυθμικούς προγόνους των οποίων η χάραξη της σπονδυλικής στήλης δεν δηλώνεται με τέτοια έντονη βάθυνση.¹³² Επομένως και ο εν λόγω κορμός μπορεί να συμπεριληφθεί στην σειρά των εκλεκτικών μιμητών της σχολής του Στεφάνου.

23. Βρυξέλλες, Μουσείο Cinquenaire (Εικ. 47α-β)

Αρ. Ευρ. Α 1407

Υλικό κατασκευής: Πεντελικό μάρμαρο

Ύ. 0.93 μ.

Το αποσπασματικά σωζόμενο άγαλμα αρχικά συμπεριελήφθηκε στην συλλογή του M. Somzée στις Βρυξέλλες το 1904. Τρία χρόνια αργότερα, το 1907, αγοράστηκε από το Μουσείο Cinquenaire στο οποίο φυλάσσεται και εκτίθεται έως σήμερα.¹³³

Το άγαλμα είναι ακέφαλο. Λείπουν αμφότερα τα χέρια από τις εκφύσεις των ώμων και από τα σκέλη το δεξιό σώζεται έως το ύψος του γονάτου ενώ το αριστερό μέχρι το κάτω τμήμα του μηρού. Οι μεταλλικοί σύνδεσμοι στον δεξιό ώμο και οι οπές στις περιοχές κάτω από τον αυχένα και πάνω από τον αριστερό γλουτό είναι μεταγενέστερες συμπληρώσεις. Η επιφάνεια του μαρμάρου έχει διαβρωθεί στην περιοχή των στερνομαστοειδών μυών και των μηρών. Μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται σε διάφορα σημεία στην πλάτη και στο ιερό οστό ενώ μία μεγαλύτερη απόκρουση παρατηρείται στην οπίσθια πλευρά του αριστερού μηρού.

Ο κορμός αυτός προέρχεται από ένα άγαλμα το οποίο παριστάνει μία νεανική γυμνή ανδρική μορφή. Ο νέος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό σκέλος ενώ το άνετο δεξιό σκέλος ήταν ενδεχομένως τοποθετημένο ελαφρώς πίσω από το αριστερό. Όσο για τα χέρια της μορφής, αν και δεν σώζονται, η μικρή οξεία γωνία πάνω από τον δεξιό ώμο και ο τεντωμένος μυς του στέρνου δίπλα από την δεξιά μασχάλη δηλώνουν ότι ο νέος είχε το δεξί του χέρι ανασηκωμένο ενώ το αριστερό όπως αφήνει να εννοηθεί η επιφάνεια της πλάτης (Εικ. 47β) ήταν τοποθετημένο ελαφρώς προς τα πίσω και ενδεχομένως να ακουμπούσε πάνω από τον αριστερό γοφό λόγω της ύπαρξης ορισμένων μικρών ρηχών εσοχών -για την υποδοχή των δακτύλων (-) πάνω από την αριστερή βουβωνική αύλακα.

¹³¹ Fuchs 1969, 242, Εικ. 263-4, 244, Εικ. 267.

¹³² Hekler 1916, 103. Fuchs 1969, 148, Εικ. 142. Zanker 1974, 58-9. Zanker 2014, 30, Εικ. 30β.

¹³³ Furtwängler 1897, 17, αρ. 21, Πίν. 13. Cumont 1913, 12-3, αρ. 8. Zanker 1974, 54, αρ. 5.

Συνεπώς, έχουμε και εδώ μία μορφή η οποία λόγω της κλίσης του σώματός της και του υψωμένου δεξιού χεριού της ενδεχομένως να ανήκε σε ένα δίμορφο σύμπλεγμα αντίστοιχο εκείνων από το μουσείο του Λούβρου και την συλλογή της Fulda. Η μορφή ήταν αντίστοιχη με εκείνες τις νεανικές ανδρικές μορφές δεξιά τοποθετημένες ως προς τους θεατές στα συγκεκριμένα συμπλέγματα. Ενδεχομένως η άλλη μη σωζόμενη μορφή στα αριστερά να ανήκε στην σειρά των μιμητών και των παραλλαγών της αγαλματικής μορφής του αθλητή του Στεφάνου. Ανάμεσα στις δύο μορφές πρέπει να υπήρχε και ένα στήριγμα όπως δηλώνει η θραυσμένη περιοχή στην εξωτερική πλευρά του δεξιού μηρού η οποία προέρχεται από ένα έμβολο για την καλύτερη κατανομή του βάρους του αγάλματος. Παρατηρούμε και εδώ τον συνδυασμό των τεχνοτροπιών με την σιγμοειδή στάση και τον χιασμό των κινήσεων του Αυστηρού Ρυθμού αλλά και τις επιμηκυμένες αναλογίες κυρίως στην περιοχή της κοιλιάς και των σκελών όπως αυτές χρησιμοποιήθηκαν την εποχή του Λυσίππου.

Εκτός των μεμονωμένων αγαλμάτων, των δίμορφων συμπλεγμάτων και κορμών, η ακόλουθη σειρά από ακέραια ή αποσπασματικά σωζόμενα κεφάλια συμπληρώνει τις γνώσεις μας στον αγαλματικό τύπο του αθλητή του Στεφάνου και στους μιμητές του.

2.2.3. Κεφάλια

24. Οξφόρδη, Μουσείο Ashmolean (Εικ. 48α-γ)

Αρ. Ευρ. 568

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.217 μ.

Το κεφάλι ανήκε προηγουμένως στην συλλογή Warren και αργότερα δωρήθηκε μαζί με τις υπόλοιπες αρχαιότητες της προσωπικής συλλογής του John D. Beazley και της συζύγου του στο Μουσείο Ashmolean την περίοδο από το 1912 έως το 1966.¹³⁴

Από το κεφάλι λείπουν το μεγαλύτερο τμήμα του κρανίου, η μύτη και το κάτω τμήμα του περυνγίου του αριστερού αυτιού. Ισχυρές αποκρούσεις και διάβρωση σημειώνονται στο δεξιό και το αριστερό οφρυακό τόξο, στον δεξιό οφθαλμό, στο δεξιό μάγουλο, σε αμφότερα τα χείλη και στο πηγούνι ενώ μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται στο αριστερό μάγουλο. Δύο μεγάλες οπές παρατηρούνται σε δύο εσοχές πάνω από την ταινία ενώ δύο μικρότερες οπές υπάρχουν κατά μήκος ενός βοστρύχου λίγο πιο πάνω από τον δεξιό κρόταφο.

¹³⁴ Select Exhibition of Sir John and Lady Beazley Gifts to the Ashmolean Museum 1967, 148, αρ. 1966.644, Πίν. 74. Zanker 1974, 50, αρ. 13, Πίν. 44.1, 45.8-9.

Το κεφάλι ανήκει σε μία νεανική ανδρική αγένεια μορφή η οποία έστρεφε το βλέμμα της προς τα αριστερά της και ελαφρώς προς τα κάτω. Αναφορικά με την κόμμωση ο νέος έχει κοντά μαλλιά τα οποία απολήγουν σε μικρούς μνηοειδείς βοστρύχους σε όλη την επιφάνεια του κρανίου. Στην πλευρά του αυχένα ένας βόστρυχος “ξεφεύγει” από το αρμονικό σύνολο των ομοίων του. Λίγο πιο πάνω από το μέτωπο τυλίγεται μία ελαφρώς πλατιά και λεπτή ταινία η οποία χωρίζεται από λεπτές εγχαράξεις σε ισομερείς ομάδες υφάσματος. Ο νέος έχει ελαφρώς ωοειδές πρόσωπο. Τα ελαφρώς δηλωμένα οφρυακά τόξα σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ταινιωτά βλέφαρα. Η μύτη αν και δε σώζεται θα πρέπει να αποδιδόταν με λεπτή γραμμή και το ελαφρώς μισάνοικτο στόμα χαρακτηρίζεται από λεπτό άνω και σαρκώδες κάτω χείλος. Το πηγούνι είναι μικρό και ωοειδές.

Πάνω από την ταινία υπάρχουν δύο σχεδόν τετράγωνες εσοχές με δύο οπές. Όπως επισημαίνει ο Zanker η συγκεκριμένη κεφαλή χρησιμοποιήθηκε για δεύτερη φορά στην αρχαιότητα ενδεχομένως κατά τον δεύτερο μεταχριστιανικό αιώνα για να απεικονίσει τον θεό Ερμή στο κεφάλι του οποίου τοποθετήθηκαν δύο μικρά φτερά.¹³⁵ Μία αντίστοιχη αγαλματική απεικόνιση του αγγελιαφόρου των θεών είχε δημιουργήσει ο Πολύκλειτος η οποία σύμφωνα με τον Πλίνιο είχε στηθεί αργότερα στην ελληνιστική πόλη της Λυσιμάχειας χωρίς να συγκεκριμενοποιεί αν ήταν αυτή της Θράκης ή εκείνη της Αιτωλίας.¹³⁶ Το άγαλμα αυτό μεταφέρθηκε στον ύστερο πρώτο προχριστιανικό αιώνα στη Ρώμη και έκτοτε έχει χαθεί.¹³⁷ Άλλες δημιουργίες επηρεασμένες από πολυκλείτεια πρότυπα και από αυτό της Λυσιμάχειας είχαν παραχθεί κατά την διάρκεια του δεύτερου μισού του πρώτου και του πρώτου μισού του δεύτερου μεταχριστιανικού αιώνα στην ιταλική χερσόνησο όπως είναι ο Ερμής με τον Διόνυσο σε βρεφική ηλικία από τους κήπους Boboli στη Φλωρεντία (Εικ. 49), το κεφάλι του Δισκοφόρου που εκτίθεται στα Κρατικά Μουσεία του Βερολίνου (Εικ. 50) αλλά και το κεφάλι του Ερμή στο Μουσείο Hermitage (Εικ. 51) οι οποίες χρονολογικά τοποθετούνται στα μέσα ή την πρώτη δεκαετία του δεύτερου μισού του δεύτερου μεταχριστιανικού αιώνα.¹³⁸ Οπότε και το υπό συζήτηση κεφάλι από το Μουσείο Ashmolean προέρχεται από άγαλμα το οποίο είχε χρησιμοποιηθεί για δεύτερη φορά, ίσως την ίδια χρονική περίοδο, όταν ο γλύπτης ενδεχομένως σε ένα κλίμα μεγάλης ζήτησης και μαζικής παραγωγής παρόμοιων αγαλμάτων και λόγω βιασύνης για την καλύτερη υλοποίηση της παραγγελίας του πελάτη ή των πελατών του, χρησιμοποίησε ένα ήδη υπάρχον άγαλμα παρεμβαίνοντας και μετατρέποντας ένα άγαλμα ανώνυμης μορφής σε μία απεικόνιση ενός εκ των δώδεκα θεών.

Ανεξαρτήτως της δεύτερης χρήσης του, το κεφάλι παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με τους προαναφερθέντες μιμητές του εφήβου αθλητή του Στεφάνου. Συγκεκριμένα παρατηρούμε την ίδια τυλιγμένη λεπτή ταινία περιμετρικά του κρανίου η οποία οδηγεί στην υπόθεση ότι ενδεχομένως ο νέος άνδρας πρότευσε σε κάποιο άθλημα. Επίσης παρουσιάζει την ίδια κόμμωση με τους άλλους αθλητές, τουτέστιν κοντά προσεκτικά χτενισμένα ίσια μαλλιά τα οποία απολήγουν σε ομοιόμορφους μνηοειδείς βοστρύχους. Ακόμη η στροφή του κεφαλιού προς τα αριστερά και η κλίση του ελαφρώς προς τα κάτω είναι όμοιες των κινήσεων των κεφαλιών των αθλητών που

¹³⁵ Zanker 1974, 50, αρ. 13.

¹³⁶ Πλιν. *Φυσ. Ιστ.* 34. 56.

¹³⁷ Bol 1990, 118, σημ. 3.

¹³⁸ Bol 1990, 118-120. Heres 1990, 528, αρ. 30. Kreikenbom 1990, 534-5, αρ. 38. Βλ. επίσης Zanker 1969a, 35-37.

αναφέρθηκαν προηγουμένως. Επομένως και το υπόλοιπο άγαλμα, αν και χαμένο, θα είχε παρόμοια αυστηρορρυθμική στάση με τα άλλα και θα συνδύαζε τις επιρροές των σχολών του Πολυκλείτου και του Λυσίππου. Ο νέος ενδεχομένως να είχε το αριστερό του χέρι λυγισμένο στον αγκώνα και η παλάμη του θα ήταν ανοικτή ή θα είχε τα δάκτυλα ελαφρώς μαζεμένα. Στο δεξί τεντωμένο χέρι ο νέος θα κρατούσε ένα παρόμοιο μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο. Πιθανώς να συμπλεκόταν με έναν άλλο νέο στα αριστερά του.

25. Δρέσδη, Συλλογή Γλυπτών (Εικ. 52α-β)

Αρ. Ευρ. Ζ.Υ. 1114. 75

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο

Υ. 0.215 μ.

Από το κεφάλι λείπουν τα μάτια τα οποία ήταν ένθετα, η ράχη και η άκρη της μύτης μετά από ισχυρή απόκρουση και το μεγαλύτερο τμήμα του πηγουνιού. Μικρές αποκρούσεις και διάβρωση παρατηρούνται σε ορισμένους βοστρύχους πάνω από τον δεξιό κρόταφο, πάνω από τα οφρυακά τόξα, στο δεξιό μάγουλο, το αριστερό ζυγωματικό και στην περιοχή της άνω απόληξης του λαιμού.¹³⁹

Το κεφάλι ανήκει σε μία νεανική αγένεια ανδρική μορφή. Ο νέος έστρεφε το βλέμμα του προς τα αριστερά του και ελαφρώς προς τα κάτω. Έχει κοντά και ελαφρώς κυματιστά μαλλιά τα οποία ήταν προσεκτικά χτενισμένα και χωρισμένα σε δύο ισομερείς μάζες απολήγουσες σε μηνοειδείς βοστρύχους. Η πάροδος του χρόνου και η διάβρωση ωστόσο έχουν μετατρέψει ορισμένες περιοχές της κόμμωσης σε μία ομοιογενή μάζα - επί παραδείγματι στην πλευρά του αριστερού ημισφαιρίου (Εικ. 52β). Λίγο πιο πάνω από το μέτωπο τυλίγεται περιμετρικά μία σχετικά πλατιά ταινία. Ο νέος έχει ωοειδές πρόσωπο. Τα οφρυακά τόξα αποδίδονται με οξείες ακμές και σκιάζουν τα μη σωζόμενα ένθετα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ελαφρώς βαριά ταινιωτά βλέφαρα. Η μύτη, αν και στο μεγαλύτερο μέρος της αποκρουσμένη, αποδίδεται με ίσια γραμμή απολήγοντας σε μία μικρή άκρη στο σημείο όπου υπάρχουν οι δύο μικρές οπές των ρουθουνιών. Το ελαφρώς μισάνοικτο στόμα χαρακτηρίζεται από λεπτό κυματοειδές άνω και σαρκώδες κάτω χείλος. Το αποκρουσμένο πηγούνι ήταν ωοειδές και ελαφρώς προτεταμένο.

Γίνεται αντιληπτό ότι και αυτό το κεφάλι παρουσιάζει ομοιότητες με τα κεφάλια των ακέραια σωζόμενων αγαλματικών απεικονίσεων των εφήβων αθλητών που εκτίθενται στην έπαυλη Albani. Μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το κεφάλι είτε από μία μεμονωμένη μορφή είτε από ένα σύμπλεγμα ανήκε σε έναν όρθιο νεαρό άνδρα του οποίου το σώμα συνδύαζε τον αυστηρορρυθμικό χιασμό των κινήσεων στα σκέλη και τα χέρια και την σιγμοειδή στάση του σώματος με τις πολυκλείτειες εύρωστες ή τις λυσίππειες επιμηκυμένες ραδινές αναλογίες.

¹³⁹ Herrmann 1894, 23. Borda 1953, 32, σημ. 58. Zanker 1974, 50, αρ. 14, 54, αρ. 2, 9, Πίν. 44.3, 45.2, 5, 6.

Δεδομένου ότι στρέφει το βλέμμα του προς τα αριστερά και κάτω ίσως είχε λυγισμένο το αριστερό του χέρι ενώ το δεξί ήταν ενδεχομένως τεντωμένο προς τα κάτω και είτε κρατούσε ένα μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο ή τίποτα.¹⁴⁰

26. Ρώμη, Βατικανό, Μουσείο Gregoriano Profano (Εικ. 53)

Αρ. Ευρ. 10284

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.19 μ.

Το κεφάλι έχει συγκολληθεί με μία μεταγενέστερη συμπληρωμένη προτομή. Μεταγενέστερες συμπληρώσεις είναι επίσης η ράχη και η άκρη της μύτης, τα πτερύγια των αυτιών, ο λαιμός και ο αυχένας¹⁴¹

Το κεφάλι εικονίζει μία νεανική αγένεια ανδρική μορφή. Ο νέος έχει κοντά ίσια και προσεκτικά χτενισμένα μαλλιά τα οποία χωρίζονται ισομερώς σε δύο μάζες στα ημισφαίρια του κρανίου και απολήγουν σε μικρούς κοχλιόσχημους βοστρύχους. Περιμετρικά του κρανίου, λίγο πιο πάνω από το μέτωπο τυλίγεται μία πλατιά και λεπτή ταινία. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού ο νέος έχει λεπτό και ελλειψοειδές πρόσωπο. Το μέτωπο καλύπτεται σχεδόν έως τη μέση από τους βοστρύχους. Τα οφρυακά τόξα αποδίδονται με οξείες ακμές και σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ελαφρώς βαριά ταινιωτά βλέφαρα. Η συμπληρωμένη μύτη -όπως δηλώνεται από το ημικυκλικό κάταγμα ανάμεσα στα οφρυακά τόξα- αποδίδεται με ίσια γραμμή και είναι σχετικά πλατιά στην απόληξή της όπου τα πτερύγιά της σχηματίζουν ήπιες δρεπανοειδείς καμπύλες. Το κλειστό και ελαφρώς πλατύ στόμα που χαρακτηρίζεται από το λεπτό και κυματοειδές και το σαρκώδες κάτω χείλος σχηματίζει ένα ελαφρό μειδίαμα. Τέλος το πηγούνι είναι δυνατό, στρογγυλοειδές και προτεταμένο.

Όπως επισημαίνει ο Werner Fuchs αν και το εν λόγω κεφάλι παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της γλυπτικής του Αυστηρού Ρυθμού και εκ πρώτης όψεως θα μπορούσε να θεωρηθεί ως δημιουργία εκείνης της εποχής. Συγκεκριμένα, το πρόστυπο ανάγλυφο των μαλλιών τα οποία καλύπτουν όπως ένας σκούφος το κεφάλι και οι βαριές αναλογίες σε διάφορα μέλη του προσώπου όπως τα βλέφαρα των ματιών, τα σφικτά ενωμένα χείλη και το μεγάλο στρογγυλοειδές πηγούνι παραπέμπουν σε αντίστοιχες δημιουργίες των δύο πρώτων δεκαετιών του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα. Ωστόσο όπως επισημαίνει ο ίδιος μελετητής η ιδιαίτερη έμφαση στη λεπτομερή απόδοση των βοστρύχων κυρίως πάνω από το μέτωπο καθώς και το ελαφρό μειδίαμα τονίζουν την συνδυαστική επιλογή ενός γλύπτη μίας μεταγενέστερης εποχής.¹⁴² Επιπρόσθετα, το κεφάλι παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τα κεφάλια των όρθιων αγαλματικών απεικονίσεων των αθλητών που φυλάσσονται και εκτίθενται στην έπαυλη Albani

¹⁴⁰ Βλ. επίσης Vorster 2011, II. 808-9, αρ. 191.

¹⁴¹ Benndorf - Schöne 1867, 95, αρ. 157. Arndt - Amelung 1893, αρ. 2127-8. Furtwängler 1893, 404-5, Εικ. 62. Lippold 1950, 129, σημ. 9. Borda 1953, 32, αρ. II c, σημ. 59, Εικ. 6. Fuchs 1963 a, 788, αρ. 1089. Zanker 1974, 50, αρ. 15, Πίν. 44.4.

¹⁴² Fuchs 1963 a, 788, αρ. 1089.

Εκτός αυτού, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως η προσθήκη του κεφαλιού στην προτομή είναι μεταγενέστερης εποχής. Επομένως το κεφάλι θα πρέπει να ανήκε σε ένα αντίστοιχο άγαλμα νέου αθλητή -είτε μεμονωμένο ή συμπλεκόμενο με άλλο άγαλμα- ο οποίος θα χαρακτηριζόταν από την ίδια εκλεκτική απόδοση και στάση σώματος και ενδεχομένως να κρατούσε τα ίδια αντικείμενα όπως οι ακέραια σωζόμενοι αθλητές.

27. Ρώμη, Μουσείο Barracco (Εικ. 54α-β)

Αρ. Ευρ. 252

Υλικό κατασκευής: νησιωτικό μάρμαρο· πιθανώς παριανό

Ύ. 0.23 μ.

Το κεφάλι βρέθηκε εντοιχισμένο σε οικία στην Via Giulia από τον διευθυντή του Μουσείου Barracco, Ludwig Pollak στα τέλη του 19ου αιώνα και δωρήθηκε στο Μουσείο.¹⁴³ Το κεφάλι παρουσιάζει έντονα σημάδια διάβρωσης και πλήθος αποκρούσεων στο κρανίο και το πρόσωπο. Ισχυρές αποκρούσεις παρατηρούνται στα οφρυακά τόξα, στα μάτια και κυρίως στη μύτη η οποία έχει χαθεί.¹⁴⁴

Το κεφάλι προέρχεται από ένα άγαλμα μίας νεανικής ανδρικής μορφής. Ο αγένειος νέος στρέφει ελαφρώς προς τα αριστερά το βλέμμα του. Έχει κοντά ίσια μαλλιά προσεκτικά χτενισμένα τα οποία έχουν μικρά μηνοειδή πέρατα. Η πάροδος του χρόνου και η διάβρωση του μαρμάρου έχουν μετατρέψει διάφορες περιοχές της κόμμωσης σε ομοιογενείς μάζες. Περιμετρικά του κρανίου, λίγο πιο πάνω από το μέτωπο τυλίγεται μία σχετικά πλατιά και λεπτή ταινία η οποία δημιουργεί λόγω της πίεσής της μικρούς όγκους στις απολήξεις των μαλλιών. Ο νέος έχει λεπτό και ελαφρώς ωοειδές πρόσωπο. Τα έντονα τονισμένα οφρυακά τόξα σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ταινιωτά και ελαφρώς βαριά βλέφαρα. Η μύτη αν και αποκρουσμένη θα πρέπει να αποδιδόταν με ευθεία γραμμή και με μία σχετικά μικρή άκρη όπως δηλώνουν οι δύο μικρές οπές των μυκτήρων. Το ελαφρώς μισάνοικτο στόμα χαρακτηρίζεται από σαρκώδη χείλη. Τέλος το πηγούνι είναι μεγάλο, ωοειδούς σχήματος και ελαφρώς προτεταμένο.

Είναι εμφανή και εδώ τα χαρακτηριστικά στοιχεία της γλυπτικής δημιουργίας της εποχής του Αυστηρού Ρυθμού τόσο στην κόμμωση όσο και στα βαρύθυμα χαρακτηριστικά του προσώπου. Η ομοιότητα του συγκεκριμένου κεφαλιού με τα κεφάλια των προαναφερθέντων αγαλμάτων μας οδηγεί στην διαπίστωση ότι και το άγαλμα από το οποίο προέρχεται, αν και χαμένο, θα χαρακτηριζόταν από την ίδια σιγμοειδή στάση και των ίδιο χιασμό κινήσεων στα σκέλη και τα χέρια και πιθανώς να συνδύαζε την πολυκλείτεια επιρροή τόσο στην απόδοση του εύρωστου κορμού όσο και στην διάταση των σκελών και την επαφή τους με το έδαφος της βάσης και την επιρροή από την γλυπτική της σχολής του Λυσίππου ως προς την απόδοση των

¹⁴³ Ο ίδιος αρχαιολόγος και εκτιμητής έργων τέχνης είχε βρει το δεξιό λυγισμένο χέρι του μάντη Λαοκόοντα από το περιώνυμο σύμπλεγμα το οποίο συγκολλήθηκε δεκατέσσερα χρόνια μετά το θάνατό του, το 1957.

¹⁴⁴ Lippold 1950, 129, σημ. 9. Borda 1953, 34, αρ. II h. Fuchs 1963 a, 661-2, αρ. 1922. Pietrangeli 1963, 114, αρ. 252. Zanker 1974, 50, αρ. 16, Πίν. 45.4, 7.

επιμηκυμένων αναλογιών στην περιοχή των σκελών. Ενδεχομένως και αυτός ο νέος ο οποίος πρότευσε στο αγώνισμα, να κρατούσε μία στλεγγίδα στο δεξί τεντωμένο χέρι του και ένα μικρό μυροδόχο αγγείο για την περιποίηση του σώματός του μετά τη λήξη του αγώνα. Είτε ήταν μεμονωμένος όπως οι αντίστοιχοι αθλητές στην έπαυλη Albani ή συμπλεκόταν με μία μορφή στα αριστερά του όπως στα συμπλέγματα από την Νεάπολη, τη Fulda και το Λούβρο.

28. Ρώμη, Βατικανό, Συλλογή Γλυπτών (Εικ. 55)

Αρ. Ευρ. 53

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο· πιθανώς παριανό

Ύ. 0.155 μ.

Από το κεφάλι λείπει το αριστερό αυτί και η κάτω γνάθος. Λείπει επίσης το ρύγχος της μύτης κατόπιν μία ισχυρής απόκρουσης η οποία άφησε μία επίπεδη επιφάνεια. Ισχυρές αποκρούσεις και έντονη διάβρωση παρατηρούνται στον αριστερό κρόταφο και στο αριστερό ζυγωματικό. Μικρότερες αποκρούσεις παρατηρούνται στο μέτωπο και στο δεξιό οφρυακό τόξο.¹⁴⁵

Το αποσπασματικά σωζόμενο κεφάλι προέρχεται από άγαλμα νεανικής ανδρικής μορφής. Ο νέος έχει κοντά μαλλιά προσεκτικά χτενισμένα τα οποία απολήγουν σε μικρούς μηνοειδείς βοστρύχους πάνω από το μέτωπο και τους κροτάφους. Περιμετρικά του κρανίου, λίγο πιο πάνω από το μέτωπο, τυλίγεται μια σχετικά πλατιά και λεπτή ταινία. Ο νέος έχει λεπτό πρόσωπο. Τα οφρυακά του τόξα αποδίδονται με οξείες ακμές και σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ταινιωτά βλέφαρα. Η μύτη αν και αποκρουσμένη θα πρέπει να αποδιδόταν με ευθεία ράχη και με μία μικρή άκρη.

Το συγκεκριμένο κεφάλι παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με εκείνο που φυλάσσεται στο Μουσείο Barracco στο οποίο αναφερθήκαμε προηγουμένως. Συνεπώς και ο υπό συζήτηση νέος θα είχε το ίδιο ωοειδές περίγραμμα προσώπου. Συμπερασματικά και το χαμένο άγαλμα θα είχε ενδεχομένως την ίδια αυστηρορρυθμική στάση η οποία συνδυαζόταν με πολυκλείειες και λυσίππειες επιδράσεις στην απόδοση της μυολογίας, της διάταξης των σκελών και της επαφής τους με το έδαφος της βάσης. Πιθανώς και αυτός ο νέος -είτε μεμονωμένος είτε ανήκων σε δίμορφο σύμπλεγμα- να κρατούσε τα ίδια αντικείμενα και να είχε στραμμένο το βλέμμα του προς τα αριστερά στο λυγισμένο χέρι του.

¹⁴⁵ Kaschnitz - Weinberg 1937, 35, αρ. 53, Πίν. 13. Zanker 1974, 50, αρ. 17, 55, αρ. 11.

29. Μόναχο, Γλυπτοθήκη (Εικ. 56α-γ)

Αρ. Ευρ. 178

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.236 μ.

Το κεφάλι σώζεται ακέραιο και παρουσιάζει μικρές αποκρούσεις σε έναν βόστρυχο στην δεξιά πλευρά πάνω από το μέτωπο, στο κάτω βλέφαρο του αριστερού ματιού και σε μικρή περιοχή κοντά στο αριστερό ζυγωματικό. Σημάδια ελαφριάς διάβρωσης παρατηρούνται στην εσωτερική απόληξη του δεξιού οφρυακού τόξου, στην άκρη της μύτης και στο πηγούνι. Η οπή στην πλευρά του αυχένα είναι μεταγενέστερη παρέμβαση.¹⁴⁶

Το κεφάλι προέρχεται από άγαλμα μίας νεανικής μορφής. Τα μακριά ίσια μαλιά είναι προσεκτικά χτενισμένα σε ένα πρόστυπο ανάγλυφο και χωρίζονται σε ισομερείς ελαφρώς κυματιστές ομάδες δηλωμένες με εγχαράξεις. Τα μαλλιά τυλίγονται σε ένα στεφάνι λίγο πιο πάνω από το μέτωπο αφήνοντας να φανεί ο δακτύλιος στη μέση πάνω από το μέτωπο και απολήγουν σε μνηοειδείς βοστρύχους πάνω από τους κροτάφους ενώ πλέκονται ομοιόμορφα σε δύο ομάδες πλοκάμων πάνω από τον αυχένα. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού η νεανική μορφή έχει ωοειδές πρόσωπο. Το οφρυακά τόξα αποδίδονται με οξείες ακμές και σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από βαριά βλέφαρα. Η μύτη αποδίδεται με ευθεία γραμμή και η απόληξη της είναι σχετικά πλατιά στα πτερύγια της τα οποία σχηματίζουν ήπιες δρεπανοειδείς καμπύλες. Το μισάνοικτο στόμα χαρακτηρίζεται από το κυματοειδές άνω και το σαρκώδες κάτω χείλος. Διακρίνεται η κάτω οδοντοστοιχία. Το μεγάλο πηγούνι είναι σχεδόν τετράγωνου σχήματος και είναι ελαφρώς προτεταμένο.

Γίνεται αντιληπτό ότι το εν λόγω κεφάλι -είτε ανήκον σε έφηβο¹⁴⁷ είτε σε γυναικεία μορφή- παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τα κεφάλια των δεξιά ως προς τους θεατές τοποθετημένων αγαλματικών μορφών στα προαναφερθέντα συμπλέγματα. Συγκεκριμένα η περίτεχνη κόμμωση και τα βαρύθυμα χαρακτηριστικά του προσώπου θυμίζουν τα αντίστοιχα κεφάλια από τα συμπλέγματα της Νεάπολης, του Λούβρου και της Fulda (βλ. σελ. 37 κ. εξ. και Εικ. 31, 37-8). Οπότε μπορούμε να συμπεράνουμε ότι και το άγαλμα από το οποίο προέρχεται θα είχε παρόμοια στάση και απόδοση, τουτέστιν σώμα σε σιγμοειδή στάση και με χιασμούς κινήσεων. Ενδεχομένως να συμπλεκόταν με έναν μιμητή του εφήβου αθλητή του Στεφάνου έχοντας ανασηκωμένο το δεξί χέρι του/της και περασμένο πάνω από τον δεξιό ώμο του συγκεντρώνοντας μαζί με τον έφηβο την προσοχή του βλέμματος του/της στο αριστερό λυγισμένο χέρι του εφήβου. Όσο για το αριστερό χέρι ενδεχομένως αυτό να ήταν λυγισμένο στον αγκώνα και να ακουμπούσε στην μέση ή λίγο πιο πάνω από τον γοφό. Άρα και η χαμένη αγαλματική μορφή θα ήταν ένας εκλεκτικός συνδυασμός των χαρακτηριστικών της γλυπτικής δημιουργίας των προηγούμενων περιόδων.

¹⁴⁶ Furtwängler 1903, αρ. 14. Furtwängler 1910, 64-66, αρ. 55. Zanker 1974, 54, αρ. 8, Πίν. 48.3, 49.2, 8.

¹⁴⁷ Furtwängler 1903, αρ. 14.

30. Δρέσδη, Συλλογή Γλυπτών (Εικ. 57α-β)

Αρ. Ευρ. Ζ. V. 1113

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.235 μ.

Το κεφάλι βρέθηκε στις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα. Αρχικά έλειπε η μύτη λόγω ισχυρής απόκρουσης (Εικ. 57α) η οποία αργότερα συγκολλήθηκε με την χρήση γυψοκονιάματος. (Εικ. 57β) Μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται στα αυτιά, στους δύο κεντρικούς βοστρύχους πάνω από το μέτωπο στο άνω βλέφαρο του δεξιού ματιού και στο πηγούνι ενώ δύο βαθιές εγχαράξεις παρατηρούνται στις απολήξεις των χειλιών.¹⁴⁸

Το κεφάλι εικονίζει μία νεανική αγένεια ανδρική μορφή. Τα μακριά ίσια μαλλιά είναι χωρισμένα με εγχαράξεις σε ελαφρώς κυματοειδείς ομάδες και τυλίγονται προσεκτικά σε ένα στεφάνι πάνω από το μέτωπο και σχηματίζουν μικρά μνηοειδή πέρατα πάνω από τους κροτάφους ενώ στην πλευρά του αυχένα οι πλόκαμοι τυλίγονται μεταξύ τους και είναι χιαστί τοποθετημένοι. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού, ο νέος έχει λεπτό και ωοειδές πρόσωπο. Το μέτωπό του καλύπτεται μέχρι τα μέσα από τους βοστρύχους. Τα οφρυακά τόξα αποδίδονται με οξείες ακμές και σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από βαριά ταινιωτά βλέφαρα. Η μύτη, μετά την συγκόλλησή της αποδίδεται με ευθεία ράχη και η απόληξή της είναι σχετικά πλατιά στα πτερύγιά της τα οποία σχηματίζουν ήπιες δρεπανοειδείς καμπύλες. Το ελαφρώς μισάνοικτο στόμα χαρακτηρίζεται από το λεπτό κυματοειδές άνω και το σαρκώδες κάτω χείλος. Τέλος το πηγούνι είναι ωοειδούς σχήματος και ελαφρώς προτεταμένο.

Όπως επισημαίνει ο Zanker, το εν λόγω κεφάλι προέρχεται από μία ολόγλυφη μορφή η οποία συμπλεκόταν στα δεξιά της με την μορφή από την οποία προέρχεται το κεφάλι με αριθμό ευρετηρίου Ζ. V. 1114 το οποίο φυλάσσεται και εκτίθεται στην ίδια συλλογή γλυπτών που είδαμε παραπάνω (βλ. αρ. 25 σελ. 52).¹⁴⁹ Συνεπώς αμφότερες οι συμπλεκόμενες μορφές μιμούνται τα συμπλέγματα των μορφών από τη Νάπολη, το Λούβρο και τη Fulda. Επομένως και αυτές οι μορφές χαρακτηρίζονται από την ίδια εκλεκτική διάθεση από την γλυπτική παραγωγή των προηγούμενων εποχών όπως οι αυστηρορρυθμικές στάσεις και ο συνδυασμός των πολυκλείτειων και των λυσιίπειων επιρροών στην απόδοση της εύρωστης μυολογίας στην περιοχή της κοιλιάς και των επιμηκυμένων αναλογιών στην περιοχή των σκελών. Αμφότερες οι μορφές θα πρέπει να είχαν στραμμένα τα βλέμματά τους στο κέντρο της σύνθεσης, ενδεχομένως στο αντικείμενο που θα κρατούσε η μορφή στα αριστερά με το λυγισμένο αριστερό της χέρι. Η υπό συζήτηση μορφή θα είχε το δεξί της χέρι υψωμένο και πιθανώς θα ακουμπούσε στον δεξιό ώμο της άλλης μορφής στην γνωστή φιλική χειρονομία μεταξύ των νέων. Το άλλο της χέρι θα ακουμπούσε λυγισμένο λίγο πιο πάνω από τον αριστερό γοφό. Οπότε αν και “σωζόμενα” μόνο στα κεφάλια τους, τα δύο

¹⁴⁸ Herrmann 1894, 24. Zanker 1974, 54, αρ. 9, Πίν. 48.4, 49.6.

¹⁴⁹ Zanker 1974, 54, αρ. 9.

αγάλματα του συμπλέγματος προσθέτουν στη γνώση μας για την γλυπτική δημιουργία της σχολής του Στεφάνου και την μίμηση του καθιερωμένου προτύπου της.

31. Ρώμη, Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο (Εικ. 58 α-γ)

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.245 μ.

Το κεφάλι κατασχέθηκε από την αγορά αρχαιοτήτων στη Ρώμη στα τέλη του 19ου αιώνα. Πριν τη φύλαξή του στις αποθήκες του Εθνικού Μουσείου της Ρώμης φωτογραφήθηκε το 1932 από τους υπεύθυνους της Φωτοθήκης του παρατηρήματος του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου στην ιταλική πρωτεύουσα.¹⁵⁰ Το κεφάλι σώζει την αριστερή πλευρά του λαιμού. Ένα μεγάλο διαγώνιο κάταγμα ξεκινά από το δεξιό ημισφαίριο του κρανίου, περνά πάνω από τον δεξιό κρόταφο και το ζυγωματικό και απολήγει στην δεξιά πλευρά του πηγουνιού. Εκτενής διάβρωση και ίχνη υγρασίας παρατηρούνται στο κρανίο και το πρόσωπο. Η δεξιά πλευρά της άκρης της μύτης δεν σώζεται λόγω απόκρουσης. Μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται στα οφρυακά τόξα, τα αυτιά και στην επιφάνεια του αυχένα.

Το κεφάλι προέρχεται από άγαλμα μίας νεανικής γυναικείας μορφής. Τα μακριά μαλλιά της είναι προσεκτικά χτενισμένα και χωρισμένα με εγχαράξεις σε ομοιόμορφες ελαφρώς κυματοειδείς ομάδες. Τα μαλλιά τυλίγονται σε ένα στεφάνι πάνω από το μέτωπο και σχηματίζουν μικρούς μνηοειδείς και κοχλιόσχημους βοστρύχους πάνω από τους κροτάφους (Εικ. 58β) ενώ στην πλευρά του αυχένα οι πλόκαμοι, οι οποίοι ξεκινούν πάνω από τα αυτιά, πλέκονται μεταξύ τους και σχηματίζουν κρωβύλο στη βάση του κρανίου. Κοιτώντας την εμπρόσθια πλευρά του κεφαλιού, η νεαρή γυναίκα έχει λεπτό και ωοειδές πρόσωπο. Το μέτωπο της καλύπτεται έως τη μέση με το στεφάνι των μαλλιών. Τα οφρυακά τόξα αποδίδονται με οξείες ακμές και σκιάζουν τα αμυγδαλόσχημα μάτια τα οποία περιγράφονται από ταινιωτά βλέφαρα. Η μύτη αποδίδεται με ευθεία ράχη και είναι σχετικά πλατιά στην απόληξή της. Το ελαφρώς μισάνοικτο στόμα χαρακτηρίζεται από το λεπτό κυματοειδές άνω χείλος και το σαρκώδες κάτω χείλος. Το πηγούνι τέλος είναι μεγάλο, ωοειδές και ελαφρώς προτεταμένο. Από την σωζόμενη αριστερή πλευρά του λαιμού και τον τονισμό του αριστερού μυός του διαπιστώνουμε ότι η νέα έστρεφε το κεφάλι της προς τα δεξιά.

Είναι εμφανή και εδώ τα χαρακτηριστικά στοιχεία της γλυπτικής δημιουργίας της εποχής του Αυστηρού Ρυθμού όπως η κάλυψη του κρανίου από το ανάγλυφο των μαλλιών όπως ένας σκούφος, η προσεκτική κόμμωση με την χρήση του στεφανιού και τα βαρύθυμα χαρακτηριστικά του προσώπου. Το κεφάλι παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τα κεφάλια των δεξιά ως προς τους θεατές μορφών από τα προαναφερθέντα σωζόμενα συμπλέγματα. Επομένως και η χαμένη αγαλματική μορφή από την οποία προέρχεται το συγκεκριμένο κεφάλι θα είχε παρόμοια στάση σώματος και ενδεχομένως να έγερνε προς τα δεξιά της έχοντας τεντωμένο το δεξιό χέρι της και να ακουμπούσε τον αριστερό ώμο του εφήβου, ενώ το αριστερό της χέρι θα ήταν λυγισμένο και

¹⁵⁰ Αρ. αρνητ. 1932/1513-1516. Zanker 1974, 54, αρ. 10, Πίν. 48.1, 49.1, 7.

θα ακουμπούσε στην αριστερή πλευρά της μέσης της. Αμφότερων των μορφών τα βλέμματα θα ήταν στραμμένα στο κέντρο της σύνθεσης ίσως στο αντικείμενο που θα κρατούσε στο αριστερό λυγισμένο του χέρι ο έφηβος. Συνεπώς και αυτή η μορφή θα πρέπει να χαρακτηριζόταν από τον εκλεκτικισμό των τεχνοτροπιών όπως τον καθιέρωσε ο Στέφανος.

Παρόμοια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά εντοπίζουμε σε δύο ακόμη κεφαλές από το Μουσείο του Λατερανού την συλλογή Hirth στο Μόναχο. Οι κεφαλές αυτές ανήκαν σε γυναικείες μορφές και μιμούνται χωρίς να αντιγράφουν την κόμμωση και τα χαρακτηριστικά της γυναικείας μορφής στην δεξιά ως προς τους θεατές πλευρά του συμπλέγματος της Νεάπολης.¹⁵¹

Πριν τις απόπειρες ταύτισης και τοποθέτησης του αθλητή και των μεμονωμένων δημιουργιών και των συμπλεγμάτων του σε συγκεκριμένα χρονολογικά πλαίσια, παρουσιάζονται μερικά ακόμη αγάλματα μικρού μεγέθους τα οποία λόγω των ομοιοτήτων τους με το πρότυπο που καθιέρωσε ο Στέφανος προσθέτουν στον πλούτο των μιμητών του αγάλματος αλλά και στις γνώσεις μας.

2.2.4. Αγαλμάτια

32. Ρώμη, Ιδιωτική συλλογή (Εικ. 59α-δ)

Υλικό κατασκευής: Λευκό χονδρόκοκκο μάρμαρο με κόκκινες φλεβώσεις, πιθανώς Carrara
Υ. 1.07 μ. (ύ. αγάλματος: 1.00 μ., ύ. βάσης: 0.07 μ., λοιπές διαστάσεις βάσης: 0.35 x 0.49 μ.)

Από το άγαλμα λείπουν το κεφάλι το οποίο ήταν ένθετο όπως υποδηλώνει η κυκλική οπή στον λαιμό για την υποδοχή μεταλλικού συνδέσμου και αμφότερα τα χέρια από το άνω τμήμα του βραχίονα. Το δεξιό χέρι το οποίο ήταν ένθετο (Εικ. 59γ) σώζει μία ορθογώνια οπή στην εξωτερική πλευρά του βραχίονα. Από το δεξιό σκέλος, του οποίου η φτέρνα, η κνήμη και το μετατάρσιο έχουν συγκολληθεί με γυψοκονίαμα, λείπει το τελευταίο δάκτυλο. Από το αριστερό σκέλος έχει συμπληρωθεί η περιοχή στην εξωτερική πλευρά του αστραγάλου. Η περιοχή των γεννητικών οργάνων έχει λειανθεί και φέρει τέσσερις μικρές οπές για την υποδοχή ενός φύλλου συκής. Μικρές αποκρούσεις και σημεία περιορισμένης διάβρωσης παρατηρούνται στην πλευρά της αριστερής ωμοπλάτης και στην πίσω πλευρά του στηρίγματος. Η τετράγωνη βάση είναι μεταγενέστερη προσθήκη και σώζει μικρά τμήματα της αρχαίας βάσης τα οποία είναι ορατά στην περιοχή ανάμεσα στα πόδια.¹⁵²

Παριστάνεται μία γυμνή νεανική ανδρική μορφή η οποία στηρίζει το βάρος του σώματός της στο αριστερό τεντωμένο σκέλος το πέλμα του οποίου εφάπτεται πλήρως με τη βάση ενώ το άνετο δεξιό σκέλος είναι τοποθετημένο ελαφρώς προς τα πίσω και ακουμπά μόνο με τα ακροδάκτυλα στο έδαφος της βάσης. Η στάση αυτή έχει ως αποτέλεσμα η δεξιά επιγονατίδα να

¹⁵¹ Borda 1953, 51, Εικ. 10, 53, Εικ. 11. Zanker 1974, Πίν. 47.4.

¹⁵² Flashar 2007, 348-352, Εικ. 348. Kansteiner κ.ά. 2014, V. αρ. 3756. Mustilio 2014, 41-44, Εικ. 1-4. Kansteiner 2015, 154. Kansteiner 2016, 65, σημ. 404.

βρίσκεται σε ελαφρώς χαμηλότερη θέση σε σχέση με την αριστερή. Περνώντας στο άνω τμήμα του σώματος παρατηρούμε ότι ο αριστερός του ώμος είναι σε ελαφρώς ψηλότερη θέση σε σχέση με τον δεξιό. Ο νέος στρέφει τον κορμό του ελαφρώς προς τα αριστερά και γέρνει πάνω σε ένα στήριγμα μορφής κομμένου κορμού δέντρου το οποίο εφάπτεται στην πίσω πλευρά του αριστερού σκέλους από το ύψος του γλουτού και κάτω. Το κεφάλι του νέου αν και δεν σώζεται θα πρέπει να στρεφόταν προς τα αριστερά όπως υποδηλώνει ο ελαφρώς τονισμένος μυς στην δεξιά πλευρά της ρίζας του λαιμού.

Συγκρινόμενο με τα προηγούμενα αγάλματα διαπιστώνουμε ότι και αυτό το μικρού μεγέθους άγαλμα παρουσιάζει τεχνοτροπικές ομοιότητες. Συγκεκριμένα, η αυστηρορυθμική σιγμοειδής στάση του και ο χιασμός των κινήσεων του συνδυάζονται με την πολυκλείτεια διάταση των σκελών και την επαφή τους με το έδαφος της βάσης. Πολυκλείτεια είναι επίσης η εύρωστη, σχεδόν αθλητική, απόδοση της μυολογίας τόσο στους στερνομαστοειδείς όσο και τους κοιλιακούς μύες. Τέλος όσον αφορά στις ραδινές αναλογίες των μυών των σκελών παρατηρείται επιρροή από λυσιίππια πρότυπα. Συνεπώς μπορούμε να συμπεράνουμε ότι και αυτό το άγαλμα φιλοτεχνήθηκε βάσει του προτύπου του αθλητή του Στεφάνου και ενδεχομένως τα χέρια του τα οποία δεν σώζονται να είχαν παρόμοιες στάσεις δηλαδή το δεξιό χέρι να ήταν τεντωμένο προς τα κάτω και να κρατούσε ένα μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο και το αριστερό χέρι λυγισμένο στον αγκώνα με μισάνοικτη ή ανοικτή παλάμη στην οποία θα συγκεντρωνόταν το βλέμμα. Τέλος το κεφάλι, αν και χαμένο, θα είχε την ίδια περιμετρικά τυλιγμένη ταινία λίγο πιο πάνω από το μέτωπο και ενδεχομένως την ίδια κόμμωση.

33. Καβάλα, Αρχαιολογικό Μουσείο (Εικ. 60α-δ)

Αρ. Ευρ. Α 299

Υλικό κατασκευής: Λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο

Ύ. 0.275 μ.

Το μικρού μεγέθους σύμπλεγμα μαζί με άλλα τρία αγαλμάτια βρέθηκε στις 5 Μαρτίου 1958 κατά την διάρκεια ανασκαφικής έρευνας στο αγρόκτημα του Κ. Θεοδωρίδη στην ευρύτερη περιοχή της Κοινότητας του Σιδηροδρομικού Σταθμού Αγγίστης στις Σέρρες λόγω εύρεσης επιτύμβιου μνημείου κατόπιν άρωσης. Έκτοτε φυλάσσονται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας.¹⁵³

Στο σύμπλεγμα παριστάνονται δύο μορφές: μία ανδρική μορφή και ένα μικρό τμήμα μίας δεύτερης στα αριστερά της. Από την ανδρική μορφή λείπουν το κεφάλι, το οποίο ήταν ένθετο όπως επιβεβαιώνει ο κυκλικός τόρμος στη βάση του λαιμού, το δεξιό χέρι από το άνω τμήμα του βραχίονα, ο αριστερός πήχυς ο οποίος ήταν ένθετος όπως υποδηλώνει η οπή στον αγκώνα, το γεννητικό μόριο και τα σκέλη από διαφορετικά ύψη των μηρών. Οι σωζόμενοι μηροί είναι μερικώς

¹⁵³ Daux 1959, 714-5, αρ. 3-5, Εικ. 9-9bis. Λαζαρίδης 1969, 160. Μαχαίρα 1998, 54, σημ. 21. Ιωακειμίδου 2012, 373-383. Δαμάσκος 2013, 65-6, αρ. 40, Εικ. 102-105. Κουκούλη - Χρυσανθάκη 2016, 652. Μαχαίρα 2016, 75, σημ. 1, 77-84, σημ. 6, Εικ. 1α-β.

συμπληρωμένοι με γύψο. Αποκρούσεις παρατηρούνται στην δεξιά πλευρά του στέρνου, στην κοιλιακή χώρα, στην εξωτερική πλευρά του δεξιού μηρού και στον δεξιό γλουτό. Από την δεύτερη μορφή σώζεται το δεξιό άκρο χέρι στο οποίο διαπιστώνονται μικρές αποκρούσεις και από το οποίο κρέμεται ένα τμήμα ενδύματος όπως βλέπουμε στην πίσω πλευρά (Εικ. 60β). Η πίσω πλευρά είναι λεπτομερώς ειργασμένη και η επιφάνειά της φέρει καστανή πάτινα με εκτεταμένα ιζήματα. Στην δεξιά ωμοπλάτη, στο ύψος της μασχάλης είναι γραμμένος ο αριθμός ευρετηρίου.

Η νεανική γυμνή ανδρική μορφή στηρίζει το βάρος του σώματός της στο δεξιό τεντωμένο σκέλος ενώ το αριστερό άνετο θα ήταν τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι ή προς τα πίσω. Αν και μη σωζόμενο το δεξιό χέρι θα ήταν τεντωμένο προς τα κάτω όπως αφήνει να εννοηθεί η ορθογώνια απόκρουση η οποία προέρχεται από την ύπαρξη ενός εμβόλου για την καλύτερη στήριξη του άκρου, ενώ το αριστερό ήταν λυγισμένο στον αγκώνα. Ο νέος φέρει ένα κοντό ιμάτιο το οποίο καλύπτει τον αριστερό του ώμο, τυλίγεται από τον προτεταμένο πήχυ -που δεν σώζεται- και πέφτει κατακόρυφα σχηματίζοντας συνοπτικά αποδοσμένες πτυχώσεις. Δίπλα στην ανδρική μορφή υπάρχει μία άλλη μορφή η οποία όπως θα δούμε παρακάτω είναι γυναικεία. Η μορφή γέρνει προς το μέρος του νέου. Το σωζόμενο από τον καρπό δεξιό άκρο χέρι της ακουμπά στον αριστερό ώμο του νέου. Στην πίσω πλευρά διακρίνεται η κάμψη του αγκώνα σε ορθή γωνία.

Από την σύγκριση με το σύμπλεγμα νέου και γυναικείας μορφής από την Αμφίπολη που είδαμε προηγουμένως (βλ. σελ. 39) διαπιστώνουμε ότι και εδώ η τοποθετημένη προς τα δεξιά των θεατών μορφή είναι γυναικεία και θα πρέπει να ήταν ενδεδυμένη με τα ίδια ενδύματα δηλαδή λεπτό χιτώνα ζωσμένο στη μέση και πάνω από αυτόν ιμάτιο το οποίο θα τυλιγόταν και θα έπεφτε με τον ίδιο τρόπο όπως στο σύμπλεγμα της Αμφιπόλεως. Συμπερασματικά και εδώ η γυναικεία μορφή θα είχε την ίδια σιγμοειδή στάση σώματος και τον ίδιο χιασμό των κινήσεων με στηρίζον αριστερό και άνετο δεξιό σκέλος. Το αριστερό της χέρι είτε κρατούσε την παρυφή του ιματίου είτε ακουμπούσε λυγισμένο στη μέση όπως στο σύμπλεγμα της Νεαπόλεως. Αμφότερες οι μορφές θα έστρεφαν την προσοχή τους στο κέντρο της σύνθεσης. Οπότε και αυτό το σύμπλεγμα παρουσιάζει την ίδια επιλεκτική υιοθέτηση παλαιότερων προτύπων όπως η αυστηρορρυθμική στάση του σώματος του νέου σε συνδυασμό με την πραξιτέλεια διάθεση ως προς την μαλακή απόδοση της μυολογίας.¹⁵⁴ Η γυναίκα αν και χαμένη θα είχε ένδυση παρόμοια εκείνης των αγαλματικών απεικονίσεων της θεάς Αφροδίτης του δεύτερου προχριστιανικού αιώνα.¹⁵⁵

2.3. Ταύτιση και χρήση των γλυπτών και απόπειρα χρονολόγησης της περιόδου δραστηριότητας του Στεφάνου

Τα γλυπτά που συγκεντρώθηκαν προηγουμένως είτε ως μεμονωμένα ακέραια σωζόμενα αγάλματα είτε ως ανήκοντα σε δίμορφα συμπλέγματα, είτε αποσπασματικά σωζόμενα σε κορμούς και κεφάλια, είτε σε αγαλμάτια, μιμούνται χωρίς ωστόσο να αντιγράφουν το πρότυπο του εφήβου αθλητή όπως το καθιέρωσε ο Στέφανος (Αρ. 1, Εικ. 7α-ζ). Με εξαίρεση τις γυναικείες μορφές, τα υπόλοιπα απεικονίζουν νεανικές αθλητικές ανδρικές μορφές εκ των οποίων οι περισσότερες

¹⁵⁴ Δαμάσκος 2013, 66.

¹⁵⁵ Stewart 2012, 307, Εικ. 37.

πρώτευσαν στα αγωνίσματα στα οποία συμμετείχαν όπως υποδηλώνουν οι τυλιγμένες ταινίες στα κεφάλια τους. Εκτός της ταινίας, οι αθλητές αυτοί κρατούσαν στο δεξιό τεντωμένο χέρι τους ένα μακρόστενο κυλινδρικό αντικείμενο, ενδεχομένως να ήταν η λαβή μίας σπλεγγίδας, και στο αριστερό λυγισμένο είχαν ανοικτή ή μισάνοικτη την παλάμη στην οποία πιθανώς να κρατούσαν ένα μικρό ελαιούχο αγγείο -αρύβαλλο, λήκυθο ή αλάβαστρο- για την περιποίηση του σώματός τους όπως συνηθίζονταν μετά τη λήξη ενός απαιτητικού και επίπονου αγωνίσματος. Όσες δεν έχουν το ίδιο διακριτικό παρουσιάζουν ομοιότητες στην κόμμωση, την στάση του σώματος και την φιλική χειρονομία προς τις μορφές στα δεξιά τους και ανήκαν σε συμπλέγματα.

Αν και τα μεμονωμένα αγάλματα μπορούν να ταυτιστούν και να αναφέρονται ως απεικονίσεις νεαρών νικητών αθλητών, τα συμπλέγματα με τις δύο ανδρικές μορφές ή με την ανδρική και την γυναικεία μορφή παρουσιάζουν διάφορες ταυτίσεις οι οποίες προέρχονται είτε από ελληνιστικούς βασιλείς είτε τον μυθικό κύκλο ή από τον κύκλο των τραγωδιών.

Αρχικά το σύμπλεγμα της Νεαπόλεως (Αρ. 13, Εικ. 31α-ε)¹⁵⁶ που εντοπίστηκε το 1750 κατά την διάρκεια των ανασκαφικών εργασιών στην αγορά (macellum) του Puteoli, θεωρήθηκε ότι απεικονίζει δύο μεταθανάτια ιδεαλιστικά πορταίτα του ιδρυτή της δυναστείας των Πτολεμαίων, Πτολεμαίου Α΄ Σωτήρος και της Κλεοπάτρας Ζ΄, της τελευταίας βασίλισσας της δυναστείας.¹⁵⁷ Το βιαστικό αυτό συμπέρασμα ξεπεράστηκε γρήγορα διότι δεν σώζονται πορταίτα ή νομισματικές προσωπογραφίες των συγκεκριμένων βασιλέων που να παρουσιάζουν ομοιότητες με τα πρόσωπα του συγκεκριμένου συμπλέγματος. Επιπρόσθετα, δεν σώζονται πτολεμαϊκά μεταθανάτια ιδεαλιστικά συμπλέγματα βασιλέων των οποίων οι περίοδοι διακυβέρνησης να έχουν τόσο μεγάλη χρονική απόσταση μεταξύ τους.

Μετά από τον παραγκωνισμό της άποψης περί απεικόνισης των Πτολεμαίων βασιλέων, προέκυψε η άποψη ότι οι εικονιζόμενοι είναι οι απόγονοι του Αγαμέμνονα, Ορέστης και Ηλέκτρα, οι οποίοι πρωταγωνιστούν στις ομώνυμες τραγωδίες του Ευριπίδη και του Σοφοκλή. Πιο συγκεκριμένα αμφότερα τα αδέλφια σύμφωνα με την τραγωδία *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή¹⁵⁸ έχουν πέσει σε μεγάλη περισυλλογή μετά τον θρήνο για την δολοφονία του πατέρα τους Αγαμέμνονα και ορκίζονται αντίποινα.¹⁵⁹ Με την πάροδο του χρόνου η άποψη αυτή εδραιώθηκε και οι συμβατικές αυτές ονομασίες χρησιμοποιούνται έως τις μέρες μας.¹⁶⁰

Είναι γνωστές οι απεικονίσεις των δύο αδελφιών τόσο στην γλυπτική όσο και στην αγγειογραφία και τους σφραγιδόλιθους. Αναφορικά με την γλυπτική, στο Μητροπολιτικό

¹⁵⁶ Bayardi 1754, 143. Kekulé 1870, 25 κ. εξ. Studniczka 1887, 97. Dubois 1907, 286, σημ. 2. Ruesch 1908, 34-5, αρ. 110. Lippold 1923, 38. Borda 1953, 43, 46, σημ. 91. Schuchhardt 1959, 131 κ. εξ, Εικ. 107. Bieber 1961, 181, Εικ. 784-5. Ridgway 1970, 135 κ.εξ., Εικ. 175. Zanker 1974, 50, αρ. I. 11, 54 κ.εξ., αρ. 2, 7. Karanastassis 1986, 248 κ.εξ., Πίν. 67. Simon 1987, 294 κ.εξ., Εικ. 4. Moreno 1994, 746, σημ. 1194, Εικ. 912. Ridgway 1995, 35-42. Bol 1999, 331, 338, σημ. 1. Pollitt 2006, 229, Εικ. 186. Smith 2009, 333, Εικ. 330.

¹⁵⁷ Bayardi 1754, 143. Jahn 1861, 103, σημ. 1.

¹⁵⁸ Σοφ. *Ηλέκ.*, στ. 1222-1323.

¹⁵⁹ Jahn 1861, 100 κ. εξ.

¹⁶⁰ Kekulé 1870, 25 κ. εξ. Studniczka 1887, 97. Dubois 1907, 286, σημ. 2. Ruesch 1908, 34-5, αρ. 110. Lippold 1923, 38. Borda 1953, 43, 46, σημ. 91. Schuchhardt 1959, 131 κ. εξ, Εικ. 107. Bieber 1961, 181, Εικ. 784-5. Ridgway 1970, 135 κ. εξ., Εικ. 175. Zanker 1974, 50, αρ. I. 11, 54 κ.εξ., αρ. 2, 7. Karanastassis 1986, 248 κ. εξ., Πίν. 67. Simon 1987, 294 κ. εξ., Εικ. 4. Moreno 1994, 746, σημ. 1194, Εικ. 912. Bol 1999, 331, 338, σημ. 1. Pollitt 2006, 229, Εικ. 186. Smith 2009, 333, Εικ. 330. Kansteiner 2016, 79-80.

Μουσείο Τέχνης της Νέας Υόρκης εκτίθεται ένα ανάγλυφο από ασβεστόλιθο το οποίο προέρχεται από τον Τάραντα και απεικονίζει την Ηλέκτρα και τον Ορέστη μπροστά από τον τύμβο του Αγαμέμνονα. (Εικ. 61) Το ανάγλυφο έχει σπάσει στην δεξιά και την αριστερή πλευρά. Τόσο οι δύο κεντρικές μορφές, οι οποίες αποδίδονται κατά τα τρία τέταρτα, όσο και τα αντικείμενα - θώρακας, πίλος, ταινίες, ξίφος, μεγάλη λήκυθος στο έδαφος και βωμός- αποδίδονται σχεδόν ολόγλυφα. Η Ηλέκτρα είναι ενδεδυμένη με έναν χειριδωτό ποδήρη χιτώνα και πάνω από αυτόν φέρει ιμάτιο το οποίο τυλίγεται στον αριστερό της πήχυ και δημιουργεί μία δέσμη πτυχών. Ακουμπάει την μέση της με το αριστερό λυγισμένο της χέρι. Πίσω της ο Ορέστης είναι σχεδόν γυμνός και φέρει μία χλαμύδα η οποία πορπώνεται πάνω από το στέρνο του και πέφτει κατά μήκος των σκελών του σχηματίζοντας χελιδνοουρές. Δεμένος επίσης στο λαιμό του είναι και ο πίλος τον οποίο έχει αφαιρέσει και κρέμεται στην πλάτη του. Στο αριστερό ελαφρώς λυγισμένο χέρι του κρατά ξίφος μέσα σε θηκάρι ενώ φέρει το δεξιό λυγισμένο χέρι του προς το πηγούνι του στη γνωστή κίνηση του θρήνου και της βαθιάς περισυλλογής. Αμφότερα τα αδέρφια στηρίζουν το βάρος του σώματός τους στο δεξιό τεντωμένο σκέλος και έχουν το άνετο αριστερό τους σκέλος τοποθετημένο ελαφρώς προς τα πίσω. Η στάση τους καθώς και η απόδοση της ανατομίας του σώματος αλλά και της ένδυσης έχουν επηρεαστεί από παρθενώνεια και πολυκλείτεια πρότυπα. Το ανάγλυφο χρονολογείται στο δεύτερο μισό του τέταρτου προχριστιανικού αιώνα και συγκεκριμένα τις δεκαετίες 340 - 330 π.Χ.¹⁶¹ Αν και οι μορφές παρουσιάζουν ομοιότητες ως προς τις στάσεις των σωμάτων τους και ως προς το σκυθρωπό τους βλέμμα -αποτέλεσμα αβάσταχτου πόνου για το χαμό ενός αγαπημένου προσώπου- με το σύμπλεγμα της Νεαπόλεως, εντούτοις δεν συμπλέκονται και δεν στρέφουν τα βλέμματα τους προς το κέντρο της σύνθεσης. Επιπρόσθετα η κόμμωση και η ένδυση των μορφών του αναγλύφου διαφέρει από τις αντίστοιχες του συμπλέγματος. Αν και στο σύμπλεγμα η επιρροή από τον Αυστηρό Ρυθμό είναι εμφανής, στο ανάγλυφο από τον Τάραντα απουσιάζει. Ακόμη, οι μορφές του συμπλέγματος δεν στέκονται δίπλα σε κάποιο βωμό ή σε κάποιο τύμβο. Συνεπώς, η ταύτιση των μορφών του συμπλέγματος της Νεαπόλεως με τον Ορέστη και την Ηλέκτρα πρέπει να αντιμετωπίζεται με αμφιβολία.

Στρέφοντας το βλέμμα μας στην αγγειογραφία, τα δύο αδέρφια απεικονίζονται σε διάφορα αγγεία του πρώτου μισού του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα¹⁶² ενώ απουσιάζουν από τα αγγεία της ελληνιστικής εποχής, πόσω μάλλον την εποχή δραστηριότητας του Πασιτέλη. Στα ερυθρόμορφα αγγεία τα δύο αδέρφια πρωταγωνιστούν σε σκηνές φόνου. Επί παραδείγματι σε έναν αττικό ερυθρόμορφο στάμνο από το Vulci της Ετρουρίας ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 470 π.Χ. (Εικ. 62)¹⁶³ απεικονίζεται ο Αίγισθος καθιστός σε δίφρο να προβάλλει μία τελευταία απέλπιδα αντίσταση έχοντας πιάσει με το δεξί του χέρι το δεξί χέρι του ορμητικού και αποφασισμένου Ορέστη ο οποίος έχει ήδη μπήξει το ξίφος του στο στέρνο του δολοφόνου του πατέρα του. Με το αριστερό του χέρι κρατάει το κεφάλι του Αιγίσθου ώστε να τον ακινητοποιήσει. Πίσω από τον καθιστό Αίγισθο η Ηλέκτρα έχει απλώσει πανικοβλημένη το δεξί της χέρι φωνάζοντας στον αδελφό της ότι πίσω του πλησιάζει απειλητικά η Κλυταιμνήστρα κραδαίνοντας πέλεκυ προκειμένου να αποτρέψει τον γιό της από την δολοφονία του εραστή της. Αν και παρατηρείται μία ομοιότητα στην ένδυση και την κόμμωση της Ηλέκτρας με την γυναικεία μορφή

¹⁶¹ Fuchs 1969, 531, 533, Εικ. 625.

¹⁶² LIMC III (1986), λ. Elektra, 709-719 (I. McPhee). LIMC VII (1994), λ. Orestes, 68-76 (H. Sarian, V. Machaira). LIMC VII (1994), λ. Pylades, 601-604 (V. Machaira).

¹⁶³ Carpenter 1991, 237, Εικ. 354.

στα δεξιά του συμπλέγματος της Νεαπόλεως, ο πάνοπλος Ορέστης δεν παρουσιάζει ομοιότητες σε σχέση με την ανδρική μορφή από το εν λόγω σύμπλεγμα.

Εκτός από την παραπάνω παράσταση σε έναν ερυθρόμορφο αμφορέα τύπου Nola από το Paestum (Εικ. 63), ο οποίος χρονολογικά τοποθετείται περίπου στο 320 π.Χ.,¹⁶⁴ απεικονίζεται στα δεξιά η Ηλέκτρα να κρατάει υδρία στο αριστερό της χέρι και ταινία στο δεξιό πλησιάζοντας στον ιωνικό επιτύμβιο κίονα πάνω από το μνήμα του Αγαμέμνονα. Στα αριστερά μόλις έχει φτάσει ο Ορέστης με τον σύντροφό του Πυλάδη. Αμφότεροι έχουν αφαιρέσει τους πύλους τους και κρατάνε δόρυ και ξίφος. Η μοναδική ομοιότητα που παρατηρείται με το σύμπλεγμα της Νεαπόλεως είναι η πολυκλείτεια στάση του νέου με το δόρυ. Το στοιχείο αυτό ωστόσο δεν επαρκεί για την ασφαλή ταύτιση του υπό συζήτηση συμπλέγματος με τις μορφές του Ορέστη και της Ηλέκτρας. Οπότε οποιαδήποτε ταύτιση των συγκεκριμένων αγαλματικών μορφών βασιζόμενη στην αγγειογραφία των προηγούμενων αιώνων πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη.

Στο πρώτο βιβλίο της *Περιηγήσεως* του Πανσανία διαβάζουμε τα ακόλουθα (1.22.6) «ἔστι δὲ ἐν ἀριστερᾷ τῶν προπυλαίων οἴκημα ἔχον γραφάς· ὁπόσαις δὲ μὴ καθέστηκεν ὁ χρόνος αἴτιος ἀφανέσιν εἶναι, Διομήδης ἦν, ὁ μὲν ἐν Λήμνῳ τὸ Φιλοκλήτου τόξον, ὁ δὲ τὴν Ἀθηνᾶν ἀφαιρούμενος ἐξ Ἰλίου. ἐνταῦθα ἐν ταῖς γραφαῖς Ὀρέστης ἐστὶν Αἰγίσθον φονεύων καὶ Πυλάδης τοὺς παῖδας τοὺς Ναυπλίου βοηθοὺς ἐλθόντας Αἰγίσθῳ». Στην Πινακοθήκη, το «οἴκημα αριστερά των Προπυλαίων», υπήρχε μία ζωγραφική αναπαράσταση της δολοφονίας του Αιγίσθου από τον Ορέστη και του Πυλάδη ο οποίος σκοτώνει τα παιδιά του Ναυπλίου που κατέφτασαν για να βοηθήσουν τον Αίγισθο. Η παράσταση αυτή επηρεάστηκε από την τραγωδία *Ὀρέστης* του Ευριπίδη.¹⁶⁵ Ο περιηγητής ωστόσο δεν περιγράφει την σκηνή, ούτε αναφέρει την ύπαρξη της Ηλέκτρας πλησίον του τάφου του Αγαμέμνονα. Εκτός αυτού η συγκεκριμένη ζωγραφική σύνθεση δεν σώζεται ώστε να γνωρίζουμε την ακριβή εικονογραφία της και να προχωρήσουμε στον συσχετισμό της με το σύμπλεγμα της Νεαπόλεως και στην ταύτιση των αγαλμάτων με τις εν λόγω μορφές. Άρα είναι μάταιη οποιαδήποτε προσπάθεια σύγκρισης και ταύτισης.¹⁶⁶

Όσο για τους σφραγιδόλιθους, σε ένα παράδειγμα από κορναλίνη, (Εικ. 64) φιλοτεχνημένο από τον Απολλωνίδη, το οποίο φυλάσσεται και εκτίθεται στο Μουσείο Victoria & Albert στο Λονδίνο¹⁶⁷ εικονίζονται τα δύο αδέλφια και ο Πυλάδης. Συγκεκριμένα ο Πυλάδης εικονίζεται ὀρθιος μέσα σε ένα πλοίο έτοιμο να σαλπάρει ακουμπώντας ελαφρώς στο κεντρικό ιστίο του. Λίγο πιο πέρα ο Ορέστης έχοντας ήδη τοποθετήσει μία κλίμακα εξωτερικά του πλοίου σκύβει και βοηθάει μία γυναικεία μορφή η οποία τρέχει προς το μέρος του φέροντας ένα αγαλμάτιο πάνω στον δεξιό της ώμο ώστε να επιβιβασθεί στο πλοίο. Δεν υπάρχει κάποια ομοιότητα των μορφών του σφραγιδολίθου με εκείνες του συμπλέγματος από την Νεάπολη.¹⁶⁸ Επιπρόσθετα ας ληφθεί υπόψιν ότι η γυναικεία μορφή του σφραγιδολίθου ενδέχεται να ερμηνεύεται και ως η άλλη αδελφή του Ορέστη, Ιφιγένεια, η οποία ακολουθώντας τις οδηγίες του Απόλλωνα, έκλεψε το άγαλμα της Αρτέμιδος από το ιερό της στην χώρα των Ταύρων προκειμένου να απαλλαγεί ο Ορέστης από τις Ερινύες του ανοσιουργήματός του όπως διαβάζουμε στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη.

¹⁶⁴ Carpenter 1991, 236, Εικ. 352.

¹⁶⁵ Ευρ. *Ὀρέστ.* στ. 435 κ. εξ.

¹⁶⁶ Carpenter 1991, 237.

¹⁶⁷ Αρ. Ευρ. 243-1865.

¹⁶⁸ Prendeville 1841, 970.

Συμπερασματικά, η ταύτιση των δύο μορφών του συμπλέγματος από το Μουσείο της Νεαπόλεως με τους συγκεκριμένους τραγικούς ήρωες προσκρούει σε σημαντικές δυσκολίες διότι δεν σώζονται παράλληλες δημιουργίες οι οποίες να απεικονίζουν τους συγκεκριμένους και με εξαίρεση το ανάγλυφο από τον Τάραντα -το οποίο χρονολογείται τρεις αιώνες πριν την περίοδο δραστηριότητας του Πασιτέλη και του Στεφάνου- δεν σώζονται ολόγλυφες δημιουργίες του Ορέστη ή της Ηλέκτρας που να πιστοποιούν ότι και ο Στέφανος φιλοτέχνησε παρόμοιες αγαλματικές απεικονίσεις των δύο αδελφών. Οπότε οποιαδήποτε προσπάθεια ταύτισης με τους συγκεκριμένους πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη.

Συνεχίζοντας με τα συμπλέγματα των δύο νέων από την Fulda και το Λούβρο (Εικ. 37-8) οι περισσότεροι ερευνητές συμφωνούν στην άποψη, η οποία προκύπτει από μία απλή λογική σύνδεση κατόπιν ταύτισης του προηγούμενου συμπλέγματος, ότι σε αμφοτέρω τα συμπλέγματα εικονίζονται ο Ορέστης και ο Πυλάδης. Ωστόσο, ύστερα από τους προαναφερθέντες λόγους και λόγω έλλειψης ισχυρών επιχειρημάτων, διστάζουμε να δεχθούμε ότι οι εικονιζόμενοι των δύο συμπλεγμάτων είναι οι δύο αυτοί σύντροφοι. Εκτός αυτής της ταύτισης, ορισμένοι ερευνητές προτείνουν την ταύτιση των μορφών με άλλες ηρωικές ή θεϊκές προσωπικότητες τις οποίες θα δούμε αμέσως παρακάτω.

Αρχικά η Erika Simon στο άρθρο της με τίτλο «*Kriterien zur Deutung 'pasitelischer' Gruppen*»¹⁶⁹ συγκρίνει το σύμπλεγμα των νέων από το Λούβρο (Εικ. 38) με ένα σύμπλεγμα δύο άλλων νεανικών ανδρικών μορφών γνωστό ως σύμπλεγμα San Ildefonso το οποίο εκτίθεται στο μουσείο Prado στην Μαδρίτη. (Εικ. 65)

Το άγνωστης προέλευσης σύμπλεγμα ανήκε αρχικά στην συλλογή Ludovisi έως το 1623 όταν συμπεριλήφθηκε στην συλλογή του Camillo Massimo. Αργότερα, την τρίτη δεκαετία του 18ου αιώνα, με ευθύνη της Christina von Schweden και του Livio Odeschalchi μεταφέρθηκε στα βασιλικά παλάτια του Φιλίππου Ε΄ στην περιοχή San Ildefonso ή αλλιώς γνωστή ως La Granja στην περιφέρεια Segovia, ογδόντα χιλιόμετρα βορείως της Μαδρίτης.¹⁷⁰

Το σύμπλεγμα έχει φιλοτεχνηθεί σε λευκό λεπτόκοκκο μάρμαρο το οποίο σώζει μικρά ίχνη μίκας και μία ελαφρώς κίτρινη πάτινα. Τα τρία γλυπτά του συμπλέγματος έχουν κατασκευαστεί από έναν όγκο μαρμάρου διότι αμφοτέροι οι νέοι με τις πλίνθους τους, η βάση του αγαλματίου δεξιά καθώς και η βάση του βωμού στον οποίο ακουμπά η φλόγα του πυρσού που κρατά ο νέος δεξιά αποτελούν μία ενιαία μάζα χωρίς ίχνη διάβρωσης ή καταγμάτων. Επίσης οι δύο νέοι ήταν εξ αρχής “ενωμένοι” καθότι εκείνος αριστερά έχει απλώσει το αριστερό του χέρι αγκαλιάζοντας τον νέο στα δεξιά μας. Η ένωση αυτή δεν παρουσιάζει κατάγματα ή σημάδια διάβρωσης. Το σύμπλεγμα έχει συμπληρωθεί αρκετές φορές με πρώτη εκείνη του Ippolito Buzzi στο πρώτο τέταρτο του 17ου αιώνα και τελευταία εκείνη του Silvano Bertolin το 1997. Από τον νέο στα αριστερά έχουν συμπληρωθεί το κεφάλι, το δεξί χέρι, τα δάκτυλα του αριστερού χεριού, η δεξιά κνήμη και η αριστερή μαζί με το μετατόρσιο ενώ από εκείνον στα δεξιά είναι συμπληρωμένος ο αριστερός πήχυς με τον καρπό, οι κνήμες και ένα μικρό τμήμα της φλόγας του πυρσού. Από το αγαλμάτιο στα δεξιά έχει συμπληρωθεί το μεγαλύτερο τμήμα της βάσης.¹⁷¹

¹⁶⁹ Simon 1987, 291-304.

¹⁷⁰ Schröder 2004, 371, αρ. 181, Εγγρ. Πίν. 22.

¹⁷¹ Schröder 2004, 371, σχέδια.

Εικονίζονται δύο όρθιες νεανικές ανδρικές μορφές. Ο νέος στα αριστερά στηρίζει το βάρος του σώματός του στο δεξιό τεντωμένο σκέλος με το πέλμα του να εφάπτεται πλήρως με τη βάση ενώ το άνετο αριστερό είναι τοποθετημένο πίσω από το δεξιό και ακουμπά μόνο με τα ακροδάχτυλα τη βάση. Στο δεξιό λυγισμένο στον αγκώνα χέρι του κρατά μία μικρή φυάλη προς την οποία στρέφει το βλέμμα του με την κλίση του κεφαλιού του προς τα κάτω. Όσο για την κόμμωσή του έχει σχετικά μακριά ελαφρώς κυματιστά μαλλιά τα οποία καλύπτουν τον αυχένα και τα αυτιά. Περιμετρικά του κρανίου του τυλίγεται ένα στεφάνι από φύλλα δάφνης. Ο νέος γέρνει τον κορμό του προς τον άλλο νέο στα αριστερά του τον οποίο έχει αγκαλιάσει με το απλωμένο αριστερό του χέρι. Ο νέος στα δεξιά στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος το πέλμα του οποίου εφάπτεται πλήρως με τη βάση, ενώ το άνετο δεξιό σκέλος είναι τοποθετημένο στο πλάι και ελαφρώς προς τα πίσω και ακουμπά μόνο με τα ακροδάχτυλα τη βάση. Στο αριστερό λυγισμένο στον αγκώνα χέρι του κρατά ένα μικρό απροσδιόριστο κυλινδρικό αντικείμενο ενώ στο τεντωμένο προς τα κάτω δεξιό του χέρι κρατά έναν ανεστραμμένο πυρσό τον οποίο ανάβει είτε σβήνει σε έναν μικρό βωμό κυβικού σχήματος ο οποίος είναι κοσμημένος με βουκράνιο, γιρλάντες και άνθη προς τον οποίο στρέφει το βλέμμα με την ελαφρά προς τα κάτω κλίση του κεφαλιού του. Η κόμμωσή του συνίσταται σε ένα πρόστυπο ανάγλυφο ίσιων μαλλιών τα οποία απολήγουν σε μικρούς μνηοειδείς βοστρύχους. Φέρει και αυτός παρόμοιο δάφνινο στεφάνι περιμετρικά τυλιγμένο στο κρανίο του. Αμφότεροι οι νέοι έχουν ελαφρώς ωοειδή πρόσωπα με λεπτά χαρακτηριστικά. Δίπλα στο αριστερό πόδι του νέου στα δεξιά υπάρχει ένα αγαλμάτιο μίας γυναικείας μορφής ενδεδυμένης με χειριδωτό ποδήρη χιτώνα και πάνω από αυτόν ιμάτιο το οποίο ζώνεται κάτω από τα στήθη της. Με το αριστερό τεντωμένο προς τα κάτω χέρι της κρατά την παρυφή του ιματίου ενώ φέρει το δεξιό λυγισμένο χέρι της προς το στήθος της κρατώντας ένα μικρό σφαιρικό αντικείμενο. Στο κεφάλι της φέρει πόλο.

Όπως επισημαίνει ο Thomas Schröder έχουν προταθεί διάφορες ερμηνείες οι οποίες μπορούν να συνοψιστούν στις τέσσερις ακόλουθες κατηγορίες: (α) επιτύμβιο σύμπλεγμα στο οποίο απεικονίζονται ο Ύπνος και ο Θάνατος, (β) σύμπλεγμα αδελφών ή συντρόφων όπως οι Διόσκουροι, ο Κλέοβις και ο Βίτων ή ο Ορέστης και ο Πυλάδης, (γ) ένα ζεύγος συγγενών του αυτοκράτορα Αυγούστου ή του αυτοκράτορα Τιβερίου και (δ) μύστης και δαδούχος σε λατρεία Αρτέμιδος ή Ίσιδας.¹⁷² Ύστερα από διάφορες προσπάθειες ταύτισης, η πρώτη υπόθεση της Simon είναι ότι ενδεχομένως το σύμπλεγμα San Ildefonso απεικονίζει τους δίδυμους γιούς της Λήδας και αδελφούς της Ελένης, Κάστορα και Πολυδεύκη και ότι οι ίδιοι απεικονίζονται και στα συμπλέγματα από το Λούβρο και τη Fulda ως αντικατοπτρισμοί του.¹⁷³ Ωστόσο, όπως τονίζει ο Schröder θα πρέπει να είμαστε διστακτικοί ως προς την αποδοχή της άποψης περί απεικόνισης των Διοσκούρων διότι και στα τρία συγκρινόμενα συμπλέγματα δεν σώζεται κάποιο διακριτικό στοιχείο που να παραπέμπει σε αυτούς όπως είναι οι ταξιδιωτικοί πίλοι, τα άλογα ή έστω οι

¹⁷² Friederichs - Wolters 1885, 673 κ. εξ., αρ. 1665. Collignon 1911, 336 κ. εξ., Εικ. 215. Riaño - Melida 1912, I. 380 κ. εξ. αρ. 224. Sichterman 1967, Πίν. 259. Berger 1978, 61, Εικ. 4. Simon 1986, 110 κ. εξ., Εικ. 144-146. Elvira - Barba 1998, 142 κ. εξ., Πίν. 45a. Schröder 2004, 376, σημ. 4-5, 10-12, 20, 23-4, 26, 37-8, 41, 46, 59. Βλ. επίσης Καλτσάς 2001, 315-6, αρ. 658, για το αντίγραφο του νέου προς τα δεξιά των θεατών με αρ. ευρ. 3631 του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου.

¹⁷³ Simon 1987, 298-9. Βλ. *LIMC* III (1986), λ., Dioscuri, Castores, 567-635 [A. Hermary, C. Augé, P. Linant de Bellefonds, R.D. de Puma, F. Gury], κυρίως 615, αρ. 32.

προτομές των αλόγων, ούτε υπάρχει κάποιο στοιχείο που να πιστοποιεί ότι ο ένας εκ των δύο, ο Κάστωρ, ήταν πύκτης.¹⁷⁴

Η δεύτερη υπόθεση που προτείνει η Simon είναι η απεικόνιση των γιών του Δία και της Αντιόπης, των Θηβαίων διδύμων Αμφίωνα και Ζήθου.¹⁷⁵ Η Γερμανή ερευνήτρια στηρίζοντας την άποψή της σε μία χαμένη τραγωδία του Ευριπίδη με τον τίτλο *Αντιόπη*, πιστεύει ότι οι δύο νέοι έχουν συναντηθεί στον τάφο του παππού τους Ασωπού και εικονίζεται η στιγμή κατά την οποία ο Ζήθος έχει πείσει τον Αμφίωνα, ο οποίος τον ακούει προσεκτικά με σκυμένο το κεφάλι, ώστε να τιμωρήσουν σκληρά την διώκτρια της μητέρας τους και σύζυγο του Λύκου, Δίρκη. Η ίδια ερευνήτρια παραπέμποντας σε ένα άρθρο του Volkaer Michael Stroeka υποστηρίζει ότι σε ένα θραύσμα από μία σαρκοφάγο (Εικ. 66) από το Δοκίμειο της Μικράς Ασίας -η οποία χρονολογείται περίπου το 160 μ.Χ.- εικονίζονται οι δύο Θηβαίοι στην ίδια στιγμή της συζήτησης για την απόφαση της τιμωρίας της Δίρκης.¹⁷⁶ Επίσης εφιστά την πρόσοχη των αναγνωστών στην ομοιότητα των μορφών με το γνωστό σύμπλεγμα του «Ταύρου Farnese» το οποίο φυλάσσεται και εκτίθεται στο Εθνικό Μουσείο της Νεαπόλεως. (Εικ. 67) Όσον αφορά στη σύγκριση με το θραύσμα της μικρασιατικής σαρκοφάγου η μοναδική ομοιότητα παρατηρείται στην πολυκλείτεια στάση του σώματος των δύο αδελφών με τον δαδούχο του συμπλέγματος από το Prado. Όσο για το περιώνυμο σύμπλεγμα το οποίο κοσμούσε το πολυτελές κτηριακό συγκρότημα των λουτρών του αυτοκράτορα Καρακάλλα δεν παρατηρείται κάποια ομοιότητα με τους νέους του συμπλέγματος San Ildefonso ούτε στην στάση του σώματος ούτε στην κόμμωση ούτε στην ατμόσφαιρα της σύνθεσης διότι η πρώτη είναι μία σκηνή δράσης ενώ η δεύτερη μία ήσυχη σκηνή πλησίον ενός βωμού.

Η τρίτη υπόθεση που προτείνει η Simon είναι η απεικόνιση του Ορέστη και του συντρόφου του Πυλάδη θεωρώντας ότι αντικατοπτρίζονται οι αντίστοιχοι νέοι από τα συμπλέγματα της Fulda και του Λούβρου.¹⁷⁷ Η τρίτη υπόθεση προσκρούει στην άποψη που διατυπώσαμε προηγουμένως ότι τόσο το σύμπλεγμα της ανδρικής και της γυναικείας μορφής από την Νεάπολη όσο και τα άλλα δύο από την κεντρική Γερμανία και την Γαλλία δεν μπορούν να ταυτιστούν με βεβαιότητα με τους τρεις αυτούς τραγικούς ήρωες. Ωστόσο, αφήνοντας προσωρινά κατά μέρος τα συμπλέγματα του Λούβρου και της Fulda και στρέφοντας ξανά το βλέμμα μας στο σύμπλεγμα από την Ισπανία, παρατηρούμε ότι στην δεξιά πλευρά υπάρχει ένα αγαλμάτιο μίας γυναικείας ενδεδυμένης μορφής με χιτώνα και ιμάτιο και πόλο στο κεφάλι της. Το αγαλμάτιο παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με αντίστοιχα γλυπτά της θεάς Αρτέμιδος στα οποία απεικονίζεται με την ιδιότητα της Εκάτης ή της Ταυροπόλου.¹⁷⁸ (Εικ. 68) Αναφορικά με το τελευταίο, από το έργο *Βιβλιοθήκη* του Απολλόδωρου ενημερωνόμαστε ότι ο Ορέστης όταν κατέφυγε στο μαντείο των Δελφών ώστε να πάρει χρησμό

¹⁷⁴ Schröder 2004, 376. Η Simon (1987, 299) θεωρεί ότι ο δαδούχος έχει ελαφρώς πρησμένα αυτιά αποδίδοντας έτσι σε αυτόν την ιδιότητα του Κάστορα ως αθλητή. Μία πιο προσεκτική ματιά κατόπιν σύγκρισης με αγάλματα πυκτών όπως το χαλκό αγαλμα του καθιστού πύκτη από το Μουσείο των Θερμών μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα αυτιά του δαδούχου του San Ildefonso είναι τελείως διαφορετικά και δεν υποδεικνύουν την συμμετοχή του σε αγωνίσματα πυγμαχίας. Επιπρόσθετα ο δαδούχος δεν σώζει κάποιο άλλο διακριτικό όπως σπασμένη μύτη, ουλές ή τους ειδικούς ιμάντες της πυγμαχίας.

¹⁷⁵ Simon 1987, 300. Βλ. Πλάτ. *Γοργ.*, 485-6, *Οράτ. Epist.*, 1.18.41. Βλ. *LIMC I* (1981), λ. Amphion, 718-723 [F. Heger].

¹⁷⁶ Stroeka 1984, 224, Εικ. 26. Simon 1987, 300-1, Εικ. 9.

¹⁷⁷ Simon 1987, 298-9.

¹⁷⁸ *LIMC II* (1984), λ. Artemis, 632, αρ. 100 [L. Kahil].

για το πώς να απαλλαγεί από τις Ερινύες μετά τον φόνο της μητέρας του, η Πυθία τον συμβούλευσε να πάει στη χώρα των Ταύρων για να κλέψει το άγαλμα της Αρτέμιδος και να το φέρει στην Αθήνα.¹⁷⁹ Ίδια αναφορά βρίσκουμε και στην τραγωδία του Ευριπίδη με τίτλο *Ίφιγένεια ἐν Ταύροις*, στην οποία ο Ορέστης φτάνει με τον σύντροφό του Πυλάδη στην χώρα των Ταύρων προκειμένου να εκπληρώσει τον χρησμό του Απόλλωνα. Ο Ορέστης αν και αρχικά διστάζει, πείθεται από τον Πυλάδη να περιμένουν να έρθει η νύχτα προκειμένου να εισέλθουν στο ναό της Αρτέμιδος Ταυροπόλου και να αποσπάσουν το λατρευτικό άγαλμα. Ωστόσο τους αντιλαμβάνονται και τους συλλαμβάνουν πηγαίνοντάς τους στον βασιλιά της χώρας, Θόα, ο οποίος διατάζει να προετοιμαστούν οι νέοι για θυσία σύμφωνα με το αποτρόπαιο έθιμο της ανθρωποθυσίας στην θεά οποιουδήποτε ξένου κατέφτανε στη χώρα των Ταύρων. Πριν τη θυσία εμφανίζεται η Ίφιγένεια η οποία ζητά να μάθει για τους ξένους. Όταν αντιλαμβάνεται ποιοί είναι αποφασίζει να τους βοηθήσει με κάθε τρόπο και να αποδράσει μαζί τους έχοντας και το ξύλινο άγαλμα της θεάς προκειμένου ο Ορέστης να το παρουσιάσει στην Αθήνα ώστε να δικαστεί και να απαλλαγεί και από τις τελευταίες Ερινύες που τον καταδιώκουν. Μετά από διάφορες περιπέτειες και την παρεμβάσεις του Ποσειδώνα και κυρίως της Αθηνάς οι τρεις πρωταγωνιστές φτάνουν στην Αττική όπου ιδρύουν νέα λατρεία της Αρτέμιδος Ταυροπόλου στο δήμο των Αλών Αραφηνιδών απέναντι από την Κάρυστο.¹⁸⁰ Σύμφωνα με την λατρεία της Ταυροπόλου, η Άρτεμη εικονίζεται είτε κρατώντας αναμμένους δαυλούς είτε έναν σφαιρικό καρπό, συνήθως ρόδι.¹⁸¹ Επομένως αν οι παραπάνω σκέψεις ευσταθούν, οι εικονιζόμενοι νέοι από το σύμπλεγμα San Pdefonso είναι οι αδελφικοί φίλοι Ορέστης και Πυλάδης οι οποίοι έχουν εισέλθει τη νύχτα στο ιερό της Αρτέμιδος στη χώρα των Ταύρων και έχοντας φτάσει στο λατρευτικό της άγαλμα προσπαθούν να κερδίσουν την ευμένεια της θυσιάζοντας σε έναν βωμό, σπένδοντας, και ανάβοντας έναν δαυλό και ταυτοχρόνως μιλώντας χαμηλόφωνα και εμπιστευτικά ώστε να μην γίνουν αντιληπτοί. Συνεπώς το σύμπλεγμα αυτό ίσως να είναι η μοναδική απεικόνιση των δύο αυτών τραγικών ηρώων η οποία δεν παρουσιάζει τεχνοτροπικές ομοιότητες με τα συμπλέγματα από το Λούβρο και τη Fulda καθότι στο πρώτο συνδυάζονται οι επιρροές πολυκλείτειων και πραξιτέλειων προτύπων ενώ στα δεύτερα κυριαρχεί ο Αυστηρός Ρυθμός. Μία ελαφριά ομοιότητα ενδεχομένως να σημειώνεται στη σύγκριση της στάσης του σώματος του νέου στα δεξιά με την στάση του σώματος του εφήβου από το Μουσείο του Los Angeles που είδαμε πιο πάνω. (Βλ. Αρ. 21, Εικ. 41)

Στρέφοντας ξανά το βλέμμα μας στο σύμπλεγμα των δύο νέων από το Μουσείο του Λούβρου (Εικ. 38) διαπιστώνουμε ομοιότητες με το δίμορφο σύμπλεγμα από την Νάπολη (Εικ. 31) κυρίως ως προς την στάση του σώματος αλλά και ως προς την κόμμωση. Αμφότεροι οι νέοι εστιάζουν την προσοχή τους προς το κέντρο της σύνθεσης στο αριστερό λυγισμένο στον αγκώνα χέρι του νέου στα αριστερά. Ο νέος στα αριστερά μπορεί να θεωρηθεί μία από τις πολλές παραλλαγές του αθλητή του Στεφάνου ενώ εκείνος στα δεξιά θυμίζει την γυναικεία μορφή η οποία βρίσκεται στην ίδια θέση στο σύμπλεγμα από την Νεάπολη. Όπως επισημαίνει ο Borda το συγκεκριμένο σύμπλεγμα λόγω της αποσπασματικής του φύσης και λόγω των διαφόρων συγκολλήσεων του με ασβεστοκονίαμα υπέστη αρκετές μεταγενέστερες συμπληρώσεις.¹⁸² Ο ίδιος

¹⁷⁹ Απολλόδ. Βιβλ. 9.26.

¹⁸⁰ Ευρ. *Ίφιγ. ἐν Ταύρ.* στ. 1446-1457.

¹⁸¹ Schröder 2004, 377-8.

¹⁸² Borda 1953, 67-8.

Ιταλός ερευνητής τονίζει ιδιαίτερα τη χρήση του στηρίγματος με την μορφή κομμένου κορμού δέντρου ανάμεσα στους νέους. Κοιτώντας πιο προσεκτικά το στήριγμα (Εικ. 38α λεπτομέρεια) παρατηρούμε ότι σώζει ανάγλυφες διακοσμήσεις μίας δοράς κριού, μίας ράβδου κάτω από την δορά και ενός ανεστραμμένου πελέκεως. Η απεικόνιση αυτών των στοιχείων οδήγησε τον ερευνητή στην υπόθεση ότι στο σύμπλεγμα απεικονίζονται δύο θεοί, ο Ερμής και ο Ήφαιστος.¹⁸³ Ως Ερμής λογίζεται ο νέος στα αριστερά ο οποίος φέρει ταινία στο κεφάλι του, έχει αφήσει την δορά του κριού και το κηρύκειό του στον κορμό και ενημερώνει τον άλλο νέο στα αριστερά του για την αγγελία την οποία έχει τυλιγμένη σε ρολό παπύρου στο αριστερό λυγισμένο του χέρι και ετοιμάζεται να διαβάσει· ενώ ως Ήφαιστος ο νέος στα δεξιά έχει ακουμπήσει τον πέλεκυ του στη βάση του κορμού και απλώνοντας το δεξιό του χέρι πλησιάζει τον αγγελιαφόρο και ζητά να ενημερωθεί για οποιοδήποτε νέο. Αν και τα συγκεκριμένα αντικείμενα συνοδεύουν τον αγγελιαφόρο των θεών, δεν υπάρχουν αγαλματικές παραστάσεις του με την συγκεκριμένη κόμμωση και με την τυλιγμένη ταινία στο κεφάλι του. Επιπρόσθετα ο νέος δεν φέρει τον ταξιδιωτικό πέτασο ενώ η ύπαρξη του τυλιγμένου παπύρου είναι ίσως ένα μοναδικό για την εποχή του στοιχείο το οποίο δεν εντοπίζεται σε άλλες αγαλματικές απεικονίσεις του θεού. Όσο για τον νέο στα δεξιά αν και ο πέλεκυς παραπέμπει στον σιδηρουργό των θεών, ο συγκεκριμένος θεός εικονίζεται συνήθως σε μεγάλη ηλικία, γενειοφόρος και ενδεδυμένος με κοντή εξωμίδα και πύλο δηλωτικά στοιχεία της τέχνης του¹⁸⁴ ενώ σπανίως εικονίζεται γυμνός και με την συγκεκριμένη αυστηρορρυθμική κόμμωση ή σε νεανική ηλικία και αγένειος.¹⁸⁵ (Εικ. 69-70) Συνεπώς η άποψη του Borda για την απεικόνιση των δύο θεών πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη τόσο για τους λόγους που προηγήθηκαν όσο και από το γεγονός ότι δεν σώζονται αγαλματικές συνθέσεις στις οποίες να συμπλέκονται οι δύο συγκεκριμένοι θεοί. Οπότε ούτε και το σύμπλεγμα της Fulda το οποίο αντικατοπτρίζει πολλά από τα στοιχεία του συμπλέγματος του Λούβρου εικονίζει τις δύο αυτές θεϊκές προσωπικότητες.

Οποιαδήποτε προσπάθεια ταύτισης των συγκεκριμένων συμπλεγμάτων αλλά και των μεμονωμένων σωζόμενων μορφών που μιμούνται τις μορφές των συμπλεγμάτων με θεούς πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη λόγω της έλλειψης ικανοποιητικών στοιχείων αλλά και παράλληλων δημιουργιών που να εμφανίζουν ομοιότητες με τις υπό συζήτηση δημιουργίες. Η μοναδική δημιουργία στην οποία ενδεχομένως να έχουμε θεϊκές απεικονίσεις είναι το μικρού μεγέθους σύμπλεγμα που φυλάσσεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Καβάλας (Βλ. Αρ. 33, Εικ. 60α-δ).¹⁸⁶

Στο ευρεθέν στον Σιδηροδρομικό Σταθμό Αγγίστας σύμπλεγμα εικονίζονται μία γυμνή νεανική ανδρική μορφή και δίπλα της μία γυναικεία ενδεδυμένη μορφή από την οποία σώζεται μόνο το δεξιό χέρι που ακουμπούσε στον αριστερό ώμο του νέου. Ύστερα από μία δεύτερη πιο

¹⁸³ Borda 1953, 68-9, Εικ. 14.

¹⁸⁴ *LIMC* IV (1988), λ. Hephaistos, 627-659 [A. Hermay, A. Jacquemin, I. Krauskopf].

¹⁸⁵ Βλ. *LIMC* VIII (1997), λ. Vulcanus, 283-298 [E. Simon, G. Bauchhenss], αρ. 25, 73, 73a όπου ο Ήφαιστος γνωστός ως Vulcanus εικονίζεται στα προστομαία της Μαδρίτης και της Έπαυλης Albani ως νέος άνδρας με πέλεκυ να βαδίζει προς τα αριστερά ή να υιοθετεί την γνωστή στάση των Τυραννοκτόνων. Βλ. επίσης Brommer 1963, I. 245, II. Πίν. 53.3, Δεσπίνης 1982, 97-110, Πίν. 69.2, Palagia 1993, 27-30, Εικ. 8.

¹⁸⁶ Daux 1959, 714-5, αρ. 3-5, Εικ. 9-9bis. Λαζαρίδης 1969, 160. Μαχαίρα 1998, 54, σημ. 21. Ιωακειμίδου 2012, 373-383. Δαμάσκος 2013, 65-6, αρ. 40, Εικ. 102-105. Κουκούλη - Χρυσανθάκη 2016, 652. Μαχαίρα 2016, 75, σημ. 1, 77-84, σημ. 6, Εικ. 1α-β.

προσεκτική ματιά των αρχαιολόγων κ. Έ. Ντάφου και κ. Δ. Δαμάσκου, στο δεξιό άκρο χέρι της μη σωζόμενης γυναικείας μορφής σώζεται μία μικρή λεπτομέρεια. Ειδικότερα ανάμεσα στον δείκτη και τον μέσο αποδίδεται σε πρόστυπο ανάγλυφο ένα αντικείμενο σε σχήμα ανεστραμμένης καρδιάς. (Εικ. 60α) Το καρδιόσχημο αυτό αντικείμενο ερμηνεύεται ως πέταλο ή πέταλα άνθους, τον μίσχο του οποίου κρατούσε η γυναίκα ανάμεσα στα χαμένα σήμερα δάκτυλά της, και η απόληξή του διακρίνεται αν και με δυσκολία πίσω από αυτά. Επομένως, η συγκεκριμένη λεπτομέρεια επιβεβαιώνει την άποψη που διετύπωσε η ερευνήτρια κ. Β. Μαχαίρα σε ένα συνέδριο που διεξήχθη στις Σέρρες το 1998. Στο συγκεκριμένο άρθρο η Μαχαίρα ερμήνευσε μία σειρά συμπλεγμάτων ανδρικής και γυναικείας μορφής ως απεικονίσεις της θεάς Αφροδίτης και του εραστή της Αδώνιδος αν και επεσήμανε την ισχυρή φιλολογική και αρχαιολογική παράδοση και την σπανιότητα των σωζόμενων παραστάσεων. Την ίδια άποψη παρουσιάζει και σε μία δεύτερη πρόσφατη δημοσίευση της στον τόμο προς τιμήν της καθηγήτριας Σ. Δρούγου.¹⁸⁷ Το εν λόγω εικονογραφικό στοιχείο ταιριάζει με την λογοτεχνική παράδοση βάσει της οποίας, ο εραστής της Αφροδίτης σκοτώθηκε κατά την διάρκεια κυνηγιού κάπρου όταν ο τελευταίος στην προσπάθεια να ξεφύγει επιτέθηκε στον κυνηγό και τον τραυμάτισε θανάσιμα. Από το αίμα του που έπεσε στη γη φύτρωσαν οι ανεμώνες.¹⁸⁸ Η μυθολογική αυτή σκηνή περιγράφεται στο δέκατο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβιδίου στους τελευταίους στίχους του οποίου ο Ορφέας τραγουδά τον θάνατο του Αδώνιδος: «*facta mora est, cum flos de sanguine concolor ortus, qualem, quae lento celant sub cortice granum, punica ferre solent; brevis est tamen usus in illo; namque male haerentem et nimia levitate caducum, excutiunt idem, qui praestant nomina, venti*» («σε σύντομο χρονικό διάστημα, δημιουργήθηκε ένα λουλούδι στο χρώμα του αίματος όμοιο με το χρώμα που κρατάνε στους σκληρούς καρπούς τους τα ρόδια. Η χαρά που προσφέρει είναι όμως βραχεία γιατί μία μικρή ριπή του ανέμου μπορεί να του στερήσει τα πέταλά του· από αυτόν (τον άνεμο) πήρε το όνομά του: ανεμώνη».¹⁸⁹ Συνεπώς το συγκεκριμένο μικρό σύμπλεγμα είναι πιθανώς η μοναδική απεικόνιση των δύο αυτών εραστών.¹⁹⁰ Οποιαδήποτε ωστόσο απόπειρα σύγκρισης του συμπλέγματος αυτού με τα προαναφερθέντα συμπλέγματα σε φυσικό μέγεθος με σκοπό την ταύτιση των μορφών τους με την Αφροδίτη και τον Άδωνη ή με άλλες προσωπικότητες από τον θεϊκό ή τον ηρωϊκό κύκλο πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη.

Αναφορικά με την χρήση τους, τα συγκεκριμένα μεμονωμένα γλυπτά και συμπλέγματα, είτε ακέραια σωζόμενα είτε αποσπασματικά, σε φυσικό ή μικρότερο του φυσικού μεγέθι, είναι πολύ πιθανό να προορίζονταν για την διακόσμηση των οικιών ή των επαύλεων των Ρωμαίων αγοραστών. Ο Στέφανος, όπως ο προκάτοχός του, προσπαθούσε να ανταποκριθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στις διαρκείς παραγγελίες που θα κατέφταναν στο εργαστήριό του. Ο αριθμός των μιμητών που προηγήθηκαν πιστοποιεί την συγκεκριμένη διαπίστωση. Ειδικότερα η αγαλματική απεικόνιση του Αθλητή αντιγράφηκε αρκετές φορές, είτε μεμονωμένα είτε σε δίμορφα συμπλέγματα καθότι ικανοποιούσε τις αισθητικές απαιτήσεις των καλλιιεργημένων Ρωμαίων συλλεκτών ή αγοραστών για την κόσμηση των ιδιωτικών χώρων τους με μία γλυπτή δημιουργία η οποία συνδύαζε χαρακτηριστικά στοιχεία διαφόρων τεχνοτροπιών· κυρίως της εποχής του Αυστηρού Ρυθμού καθώς και του δεύτερου μισού του πέμπτου προχριστιανικού αιώνα όταν

¹⁸⁷ Μαχαίρα 1998, 49-57. Μαχαίρα 2016, 74-92. Βλ. επίσης Laugier 2014, 186-7, αρ. 131-2.

¹⁸⁸ RE I.2 (1894), 2180-2181, λ. ανεμώνη [Wagler].

¹⁸⁹ Ovid. *Metamorph.* X., στ. 735-739.

¹⁹⁰ Δαμάσκος 2013, 153.

δραστηριοποιήθηκε ο Πολύκλειτος και του επόμενου αιώνα όταν δημιούργησαν ο Πραξιτέλης και ο Λύσιππος.¹⁹¹ Αν και δεν υπάρχουν ικανοποιητικά στοιχεία για τεκμηρίωση διατυπώνεται η άποψη ότι τα αγάλματα των αθλητών ίσως ήταν αναθήματα αθλητών κατόπιν της νικηφόρας συμμετοχής τους σε αγωνίσματα τοπικής ή διεθνούς εμβέλειας. Ο μεγάλος αριθμός των μιμητών επιβεβαιώνει την φήμη του Στεφάνου και της σχολής του καθότι έρχονταν πρώτοι στις προτιμήσεις του εκάστοτε παραγγελιοδότη διατηρώντας έτσι την παράδοση που είχε καθιερώσει ο Πασιτέλης.

Όσο για την χρονολόγηση της περιόδου δραστηριότητας του Στεφάνου, αυτή πρέπει να καταλαμβάνει την εποχή των τελευταίων αναλαμπών της ακμής του Πασιτέλη όταν ο δάσκαλος γνώριζε ότι θα τον διαδεχθεί ο ικανότερος των μαθητών του, τουτέστιν λίγο πριν τα μέσα του πρώτου προχριστιανικού αιώνα και εκτείνεται έως την τελευταία δεκαετία του ίδιου αιώνα.¹⁹² Από τον μεγάλο αριθμό των σωζόμενων μιμητών και αντιγράφων του αθλητή ορισμένα “σώζονται” μόνο στους κορμούς τους (Βλ. αρ. **4-5, 9-12, 19-20**). Αν και οι ομοιότητες με τα ακέραια αγάλματα είναι εμφανείς, οι κορμοί ως μεμονωμένες περιπτώσεις δεν βοηθούν στην οποιαδήποτε απόπειρα χρονολόγησης διότι όπως εύστοχα επισημαίνει ο Zanker δεν παρέχουν κανένα ασφαλές στοιχείο.¹⁹³ Επί παραδείγματι ο κορμός με αριθμό ευρετηρίου C 1174 που βρέθηκε στο ναυάγιο της Mahdia και φυλάσσεται στο μουσείο Bardo της Τυνησίας (Βλ. αρ. **11**, Εικ. 29) φέρει ένα στοιχείο το οποίο προβληματίζει τους ερευνητές· πρόκειται για μία μικρή δέσμη πτυχών πάνω από τον αριστερό ώμο. Η αρχική υπόθεση απέδιδε έναν κορμό από έναν ιματιοφόρο νεαρό άνδρα ο οποίος δεν εντοπίζεται στα έργα της τεχνοτροπίας του Στεφάνου.¹⁹⁴ Μία πιο προσεκτική ματιά κατόπιν σύγκρισης με άλλα συμπλέγματα της σχολής του Στεφάνου οδηγεί στην δεύτερη υπόθεση ότι πιθανώς ο ανδρικός κορμός να προέρχεται από σύμπλεγμα με μία γυναικεία ή ανδρική μη σωζόμενη μορφή στα αριστερά του.¹⁹⁵ Εκτός αυτού μερικά συμπλέγματα και μεμονωμένα αγάλματα φέρουν μεταγενέστερες συμπληρώσεις οι οποίες προβληματίζουν τους ερευνητές ως προς την εύρεση πλαισίων ασφαλούς χρονολόγησης όπως συμβαίνει με τα συμπλέγματα των δύο νεανικών ανδρικών μορφών από το Λούβρο (αρ. **18**, Εικ. 38), το Prado (Εικ. 65), το Palazzo Doria (αρ. **6**, Εικ. 24) και το Μουσείο του Los Angeles (αρ. **21**, Εικ. 41). Ακόμη, για ένα γλυπτό μικρού μεγέθους (αρ. **32**, Εικ. 59α-δ) προτάθηκε η άποψη ότι πιθανώς να είναι μία κίβδηλη δημιουργία λόγω της ιδιαίτερα λειασμένης επιφάνειας του και της «ηθελωμένης πάτινας» ώστε το σύγχρονο έργο να δίνει την εντύπωση της αρχαίας δημιουργίας.¹⁹⁶ Συνεπώς, οι απόπειρες απόλυτης χρονολόγησης του κάθε γλυπτού ξεχωριστά προσκρούουν στις συγκεκριμένες δυσκολίες ενώ είναι πιο ασφαλής μία σχετική χρονολόγηση έχοντας πάντοτε κατά νου την εποχή και τον χώρο

¹⁹¹ Αν και ο Paul Zanker και οι άλλοι ερευνητές, όπως η Renate Bol, η Michaela Fuchs και ο Detlev Kreikenbom, χρησιμοποιούν διάφορους όρους όπως Kopien, Varianten, Repliken, στην εργασία αυτή χρησιμοποιείται ο όρος «μιμητές» διότι τα ακέραια ή αποσπασματικά σωζόμενα μεμονωμένα αγάλματα ή συμπλέγματα δεν μπορούν και δεν πρέπει να θεωρούνται οι πιστοί αντικατοπτρισμοί του «Κανόνα» του Στεφάνου δηλαδή του Αθλητή από την Επαυλη Albani (Βλ. Εικ. 7α-ζ) αλλά ότι μιμούνται και ταυτοχρόνως χαρακτηρίζονται ως οι διακριτικές διασκευές του.

¹⁹² Zanker 1974, 55-58. Fuchs 1999, 62, 73 κ.εξ., 79. Weinstock 2001, 420-422. Kansteiner κ.ά. 2014, 159-161. Βλ. επίσης Vorster 2011, 808-9, αρ. 191, όπου το κεφάλι από τη Συλλογή Γλυπτών της Δρέσδης (βλ. παραπάνω σελ. 52, αρ. **25**, σημ. 140, Εικ. 52α-β) ενδεχομένως να χρονολογείται στο πρώτο μισό του πρώτου μεταχριστιανικού αιώνα.

¹⁹³ Zanker 1974, 56-7.

¹⁹⁴ Lehmann 1994, 346 κ. εξ.

¹⁹⁵ Βλ. π.χ. το αποσπασματικό σύμπλεγμα από το Αρχαιολογικό Μουσείο της Θάσου, σελ. 40, αρ. **15**, Εικ. 34.

¹⁹⁶ Mustilio 2014, 41-44, Εικ. 1-4. Kansteiner 2015, 154. Kansteiner 2016, 65, σημ. 404.

όπου δραστηριοποιήθηκαν ο Πασιτέλης και ο Στέφανος δηλαδή την Ρώμη και την κεντρική Ιταλία των μέσων και του δεύτερου μισού του τελευταίου αιώνα π.Χ.

Ο Στέφανος καθιέρωσε έναν δικό του «Κανόνα» με το ενεπίγραφο άγαλμα του Αθλητή που φυλάσσεται στην έπαυλη Albani (Αρ. 1, Εικ. 7α) και ως ο νέος δάσκαλος της σχολής θα ήταν υπεύθυνος, μέσω των παραγγελιών που δεχόταν, στην πρακτική διδασκαλία των νέων ακολούθων ή πιο σωστά μαθητών του στην γλυπτική κυρίως σε λίθο είτε μεμονωμένων αγαλμάτων είτε συμπλεγμάτων ή αγαλματίων. Οι μαθητές του ακολουθώντας το παράδειγμα του δασκάλου τους προσπάθησαν να φιλοτεχνήσουν εφάμιλλες δημιουργίες, ο καθείς ωστόσο εφαρμόζοντας το δικό του προσωπικό ύφος, όπως γίνεται αντιληπτό από τους διάφορους σωζόμενους Αθλητές και τα συμπλέγματα. Ένας εκ των μαθητών του Στεφάνου φιλοτέχνησε ένα διαφορετικό σύμπλεγμα στηριζόμενος ωστόσο στις διδασκαλίες των δύο δασκάλων της πασιτέλειας σχολής. Ο μαθητής αυτός μας ενημερώνει για το όνομά του, Μενέλαος, για την προσωπικότητα και το έργο του οποίου θα μιλήσουμε αμέσως παρακάτω.

3. Μενέλαος Στεφάνου μαθητής έποιεί

3.1. Οι Κοσσούτιοι

Πρίν την αναφορά στην γλυπτή δημιουργία του Μενελάου και την σύγκρισή της με άλλα έργα της ίδιας εποχής, σκιαγραφείται ένα σύντομο ιστορικό πλαίσιο για τις καλλιτεχνικές προσφορές στην Αρχιτεκτονική και την Γλυπτική μίας σημαντικής οικογένειας η οποία δραστηριοποιήθηκε στην διάρκεια του δεύτερου προχριστιανικού αιώνα καθώς και τον επόμενο αιώνα, βοηθώντας τόσο στην διάδοση της ελληνικής τέχνης στη Ρώμη όσο και στην εδραίωση της ισχύος της Ρώμης μέσω της ακτινοβολίας της τέχνης κυρίως στην ανατολική λεκάνη της Μεσογείου. Η οικογένεια αυτή ήταν γνωστή με την επωνυμία Κοσσούτιοι.

Η αρχή της ιστορίας και της καλλιτεχνικής προσφοράς της γενιάς τοποθετείται χρονολογικά στο δεύτερο τέταρτο του δεύτερου αιώνα π.Χ. όταν ο βασιλιάς της Συρίας, Αντίοχος Δ΄ Επιφανής, αποφάσισε την συνέχιση της οικοδόμησης του Ολυμπίου στην Αθήνα, αναθέτοντας το έργο αυτό στον αρχιτέκτονα Κοσσούτιο. Ο Βιτρούβιος μας ενημερώνει ότι ο Κοσσούτιος ήταν Ρωμαίος πολίτης και ότι σχεδίασε το οικοδόμημα *magna sollertia scientiaque summa*.¹⁹⁷ Το πλήρες όνομα του ήταν Δέκιμος Κοσσούτιος Ποπλίου Ρωμαίος σύμφωνα με μία ενεπίγραφη βάση ενός τιμητικού αγάλματος που βρέθηκε πλησίον του ναού.¹⁹⁸ Όπως επισημαίνει η Elizabeth Rawson ο Κοσσούτιος απέκτησε τις ξεχωριστές ικανότητες του στην αρχιτεκτονική, για τις οποίες τον επαινεί ο Βιτρούβιος, εν μέρει στη Ρώμη και εν μέρει στην Καμπανία διότι στην δεύτερη πόλη εντοπίζονται πολλοί απελεύθεροι με το επώνυμο Κοσσούτιος οι οποίοι μαθήτευσαν δίπλα σε διάφορους αρχιτέκτονες και καλλιτέχνες, γνωστούς ως *magistri*.¹⁹⁹ Όπως υπογραμμίζει

¹⁹⁷ Vitruvius, *De Arch.* VII.15.17.

¹⁹⁸ *IG* III 1.561 (*IG* II-III² 4099).

¹⁹⁹ Rawson 1975, 37, σημ. 10-12.

η ίδια ερευνήτρια οι Κοσσοῦτιοι ἔζησαν και στην περιοχή Puteoli καθώς και στην Πομπηία ἔως τον πρώτο και τον δεύτερο μεταχριστιανικό αἰώνα. Ωστόσο ὅπως τονίζει, παραπέμποντας στον A.W. Lawrence, δεν παρατηρεῖται κάποια ιταλική επιρροή στην παρέμβαση του Δέκιμου Κοσσοῦτιου στο Ολυμπείο και εἶναι πολύ πιθανό να εἶχε εγκατασταθεῖ στην Αθήνα στις αρχές του δεύτερου αἰώνα π.Χ. ὅπου και θα εκπαιδευτήκε ως αρχιτέκτονας.²⁰⁰

Πριν το τέλος της ρεπουμπλικανικῆς περιόδου οι Κοσσοῦτιοι εἶχαν εγκαταθεῖ σε διάφορες περιοχές της ελληνικῆς επικράτειας και κυρίως στα νησιά του Αιγαίου. Πιο συγκεκριμένα στη Δήλο εντοπίζονται τρεις αφιερωματικῆς επιγραφές οι οποίες χρονολογούνται στο τρίτο τέταρτο του δεύτερου προχριστιανικού αἰώνα.²⁰¹ Εκτός της Δήλου, ἕνας Κοσσοῦτιος Κοσσοῦτιος ἦταν για ἕνα χρονικό διάστημα ιερέας του Απόλλωνος Σωτήρος στην Ἴο. Το μικρό αυτό νησί εἶχε εκείνη την εποχή λατομεία φαιοκίτρινου μαρμάρου το οποίο χρησιμοποιεῖτο στην οικοδόμηση κτηρίων και στην χάραξη επιγραφῶν χωρίς ωστόσο να εξάγεται.²⁰² Η λίστα των ιερέων η οποία συνδυάζει ελληνικά και ρωμαϊκά ονόματα και η οποία χρονολογεῖται τον ὄψιμο πρώτο προχριστιανικό αἰώνα, αντιγράφηκε ἀπὸ τον Κυριακό ἐξ Αγκώνος ὅταν επισκέφθηκε το νησί τον 15ο αἰώνα.²⁰³ Σε μία ἄλλη επιγραφή, η οποία χρονολογεῖται περίπου την ἴδια εποχή, σώζεται το ὄνομα ενός Μάρκου Κοσσοῦτιου με ἕνα πλήθος ελληνικῶν ονομάτων και με ελάχιστα ρωμαϊκά ονόματα. Ο Κοσσοῦτιος αυτός χαρακτηρίζεται ως *ναύαρχος* στην λατρεία της Ἴσιδας στην Ερέτρια. Οι ναύαρχοι ἦταν οι υπεύθυνοι αξιωματοῦχοι για την εορτή που σηματοδοτοῦσε την ἑναρξη των εμπορικῶν δραστηριοτήτων δια θαλάσσης· η εορτή αὐτή ἦταν γνωστή ως *Πλοιαφesia*.²⁰⁴

Οι πιο σημαντικῆς σωζόμενες επιγραφές που αφοροῦν τους Κοσσοῦτιους εἶναι οι υπογραφές των ἀπελεύθερων στα γλυπτά που φιλοτέχνησαν. Το 1775 ο Gavin Hamilton εντόπισε δύο γλυπτές ἀπεικονίσεις του Πάνα σε μία ἑπαυλή κοντά στο Λανούβιο, μία πόλη λίγα χιλιόμετρα νοτίως της Ρώμης. Τα συγκεκριμένα γλυπτά θεωρήθηκαν ἐξ αρχῆς κλασικιστικῆς δημιουργίες.²⁰⁵ Τα γλυπτά φυλάσσονται στο Βρετανικό Μουσείο²⁰⁶ και το ἕνα ἐξ αὐτῶν φέρει την επιγραφή *Μαάρκος Κοσσοῦτιος ἀπελευθέρως Μαάρκου Κέρδων ἐποίει* ἐνῶ το ἄλλο φέρει συντομότερη επιγραφή του ἴδιου ονόματος η οποία ἐν μέρει ἔχει χαθεῖ. Το καθένα ἔχει φιλοτεχνηθεῖ σε διαφορετικό μάρμαρο, το πρώτο πιθανῶς ἀπὸ πεντελικό ἐνῶ το δεύτερο ἀπὸ παριανό.²⁰⁷ Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ὅτι ο συγκεκριμένος γλύπτης, ο οποίος θα εἶχε ἄπαιρνα κάποιον ευκατάστατο Ρωμαῖο πολίτη, εἴτε εἶχε το εργαστήριό του στην Αθήνα, στο οποίο ἐκτός του πεντελικού πιθανῶς να χρησιμοποιοῦσε και εισηγμένο παριανό μάρμαρο εἴτε εργαζόταν στη Ρώμη ὅπου εισάγονταν ἀμφοτέρωτα τα εἶδη μαρμάρου. Ὅπως υποστηρίζει ο Filippo Coarelli, οι Ρωμαῖοι ἀνέλαβαν ως ἄπαιρνες των Ελλήνων δούλων και ἀπελεύθερων προς τα τέλη του

²⁰⁰ Lawrence 1957, 212. Rawson 1975, 37, σημ. 16.

²⁰¹ *Inscr. de Délos*. 1738, 1739, 1767. Hatzfeld 1912, 5 κ. ἐξ. Hatzfeld 1919, 107, 228. Wilson 1966, 118-9.

²⁰² *Ios PWIX* 1930 (Bürchner). Rawson 1975, 38, σημ. 27.

²⁰³ *IG XII* 5.11.

²⁰⁴ Vidman 1970, 76 κ. ἐξ.

²⁰⁵ Hamilton & Smith 1901, 306-321.

²⁰⁶ *Ap. Eur.* 1666, 1667.

²⁰⁷ Richter 1951, *Euk.* 85. Rawson 1975, 39, σημ. 38.

δεύτερου και στις αρχές του πρώτου αιώνα π.Χ., όταν η ζήτηση για διακοσμητικά γλυπτά επηρεασμένα από την κλασική εποχή ήταν ιδιαίτερα έντονη.²⁰⁸

Ένας άλλος γλύπτης με το όνομα *Μαάρκος Κοσσούτιος Αφροδισιεύς* είναι γνωστός από μία υπογραφή σε μία βάση λευκού μαρμάρου στην Πάρο η οποία χρονολογείται στην εποχή του Αυγούστου ή λίγο νωρίτερα.²⁰⁹ Το συγκεκριμένο όνομα ωστόσο προβληματίζει διότι το εθνικό «Αφροδισιεύς» υποδηλώνει την γνωστή πόλη της Καρίας της οποίας η γλυπτική παραγωγή γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση σε μεταγενέστερη της αυγούστειας εποχή. Η Rawson προτείνει τέσσερις διαφορετικές υποθέσεις: (α) ενδεχομένως να είναι γιός ενός απελεύθερου Κοσσούτιου ο οποίος επέστρεψε στην χώρα καταγωγής του πατέρα του και απέκτησε εκεί την υπηκοότητα χωρίς ωστόσο να έχει κάποιο άλλο επώνυμο όπως συνηθιζόταν σε απελεύθερους πριν από το 70 π.Χ., (β) ίσως ήταν μετανάστης από την Αφροδισιάδα ο οποίος έλαβε το δικαίωμα του Ρωμαίου πολίτη υποβοηθούμενος από κάποιον Κοσσούτιο συγγενή του, (γ) πιθανώς να ήταν Ρωμαίος πολίτης ο οποίος έχοντας την ιδιότητα του γλύπτη επιθυμούσε να αποκτήσει δικαιώματα ελέγχου και εκμετάλλευσης των λατομείων της Αφροδισιάδας και να απέκτησε το δικαίωμα του πολίτη και αυτής της πόλης και (δ) ίσως το «Αφροδισιεύς» να μην είναι εθνικό αλλά όνομα.²¹⁰ Η ίδια ερευνήτρια καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το «Αφροδισιεύς» είναι όνομα διότι υπάρχουν αρκετά παραδείγματα τέτοιων ονομάτων τα οποία θυμίζουν εθνικά και τα οποία έδιναν οι εύποροι πολίτες στους δούλους τους γνωρίζοντας τον τόπο προέλευσής τους. Χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του σκλάβου από την Έφεσο με το όνομα Εφέσιος όπως παραδίδει ο Βάρρων²¹¹ η Rawson συμπεραίνει ότι ένας πλούσιος και πολυπράγμων Κοσσούτιος αγόρασε έναν δούλο από την Αφροδισιάδα ο οποίος είχε εξειδικευτεί στην γλυπτική του μαρμάρου και αφού περιήλθε στον νέο ιδιοκτήτη του απέκτησε το όνομα Αφροδισιεύς.²¹² Συνεπώς, βάσει του συμπεράσματός της, ο Αφροδισιεύς ήταν ένας δούλος που φρόντισε να χαράξει στη βάση του γλυπτού που φιλοτέχνησε, πρωτίστως το όνομα του πάτρωνά του αφήνοντας την εντύπωση, η οποία πιθανώς να προέκυπτε από επιθυμία του ιδιοκτήτη του, ότι ο ιδιοκτήτης του ήταν και ο γλύπτης της συγκεκριμένης δημιουργίας. Ο ίδιος περιορίστηκε στην ταπεινή χάραξη μόνο του ονόματός του προκειμένου να κοινολογήσει την οικονομική ευμάρεια και την φήμη του ιδιοκτήτη του. Η άποψη αυτή ωστόσο πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη διότι δεν σώζεται κάποια άλλη επιγραφή η οποία να χρονολογείται την ίδια εποχή και να πιστοποιεί ότι υπήρξε ένας Μάρκος Κοσσούτιος ο οποίος να είχε τέτοια οικονομική άνεση ώστε να αγοράσει δούλους.

Η τρίτη περίπτωση ενός ακόμη γλύπτη με το όνομα Κοσσούτιος θα μας απασχολήσει περισσότερο. Σε ένα θραύσμα μίας πτυχής ενός ενδύματος, το οποίο φυλασσόταν στην Έπαυλη Borghese και πλέον έχει χαθεί, σωζόταν η ακόλουθη επιγραφή: *Μαάρκος Κοσσούτιος Μενέλαος έποίησε*.²¹³ ο Georg Kaibel που επιμελήθηκε τον δέκατο τέταρτο τόμο των *Inscriptiones Graecae* στα τέλη του 19ου αιώνα συνέδεσε τον εν λόγω γλύπτη με τον Μενέλαο, τον μαθητή του Στεφάνου, ο οποίος φιλοτέχνησε ένα σύμπλεγμα μίας ώριμης γυναικείας μορφής και μίας

²⁰⁸ Coarelli 1970-1, 241-265.

²⁰⁹ *IG XII* 5.1049.

²¹⁰ Rawson 1975, 39-40, σημ. 49-52.

²¹¹ Var. *De Lingua Latina*, 8.21.

²¹² Rawson 1975, 40.

²¹³ *IG XIV* 1250.

νεανικής ανδρικής μορφής που εκτίθεται στην συλλογή Ludovisi του Εθνικού Μουσείου των Θερμών στη Ρώμη. Στην σύνδεση αυτή θα επανέλθουμε πιο κάτω.

3.2. Το σύμπλεγμα Ludovisi (Εικ. 71α)

Αρ. Ευρ. 8604

Υλικό κατασκευής: Λευκό μάρμαρο, πιθανώς παριανό

Υ. 1.85 μ. (για την γυναικεία μορφή), 1.65 μ. (για την ανδρική μορφή), 0.07 μ. (για την πλίνθο)

Το μαρμάρινο σύμπλεγμα εντοπίστηκε κατά την διάρκεια ανασκαφικών εργασιών το 1623 στους Κήπους του Σαλλούστιου (Horti Sallustiani) στη Ρώμη. Έκτοτε αγοράστηκε από τους ιδιοκτήτες της έπαυλης Ludovisi της οποίας η έκταση κατελάμβανε το μεγαλύτερο τμήμα των κήπων του Σαλλουστίου και περιλήφθηκε στην συλλογή γλυπτών. Αργότερα η συλλογή συμπεριλήφθηκε στο Palazzo Altemps.²¹⁴

Από την ανδρική μορφή του συμπλέγματος έχουν συμπληρωθεί η άνω πλευρά του κρανίου, η μύτη, το δεξιό χέρι από τα μέσα του βραχίονα και κάτω, ο αριστερός πήχυς και η περιοχή του μεταταρσίου του δεξιού σκέλους ενώ λείπουν τα δάκτυλα του δεξιού χεριού από την δεύτερη φάλαγγα και κάτω. Από την γυναικεία μορφή έχουν συμπληρωθεί ορισμένοι βόστρυχοι πάνω από το μέτωπο, η μύτη και ένα τμήμα του δεξιού ώμου. Αμφότερα τα αγάλματα έχουν υποστεί έντονη λείανση προκειμένου να αποφευχθεί το αρνητικό αισθητικό αποτέλεσμα των αρχαίων καταγμάτων στην επιφάνεια του δεξιού χεριού της γυναίκας και του δεξιού βραχίονα του άνδρα. Επιπρόσθετα, η λείανση μετά τις συμπληρώσεις στα πρόσωπά τους είχε ως αποτέλεσμα να αλλοιωθούν και να χαθούν ορισμένες λεπτομέρειες και αποκρούσεις που υπήρχαν κατά την εύρεσή τους.²¹⁵

Στα αριστερά του συμπλέγματος εικονίζεται μία νεανική ανδρική μορφή ενδεδυμένη με μακρύ ιμάτιο και ανυπόδητη. Ο νέος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό τεντωμένο σκέλος, το πέλμα του οποίου εφάπτεται πλήρως με τη βάση, ενώ το άνετο δεξιό σκέλος είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι ακουμπώντας μόνο με τα ακροδάχτυλα στο έδαφος της βάσης. Γύρω από το σώμα του νέου τυλίγεται ένα μακρύ ιμάτιο το οποίο στερεωμένο στον αριστερό του ώμο πέφτει διαγώνια αφήνοντας σχεδόν όλο τον κορμό γυμνό και σχηματίζοντας μία συμπαγή δέσμη πτυχών στην περιοχή του υπογαστρίου και καλύπτοντας με λιγότερες πτυχές τον δεξιό μηρό και την δεξιά επιγονατίδα. Στην αριστερή πλευρά του σώματος το ιμάτιο καλύπτει όλο τον αριστερό πήχυ αφήνοντας γυμνό το άκρο χέρι και από τον ώμο όπου στηρίζεται πέφτει κάθετα, σχηματίζοντας τρεις μεγάλες πτυχές. Ο νέος στρέφεται προς τα αριστερά του και με απλωμένα τα

²¹⁴ Furtwängler 1883, I. 50. Arndt & Amelung 1893, αρ. 258-261. Lippold 1950, 386, Πίν. 135.4. Borda 1953, 92 κ. εξ., σημ. 236, Εικ. 19. Zanker 1969b, 274-5, αρ. 2352. Rawson 1975, 39, σημ. 43-47. Palma 1983, αρ. 69, 19, 24, 46, Εικ. 56, 56, Εικ. 72, 70, 72, 79, Εικ. 88, 152, Εικ. 157, 194, Εικ. 200, 288-9. Stewart 1990, Εικ. 861. Fuchs 1999, 59 κ. εξ., Πίν. 46.2, 47-8. Kreikenbom 1999, 343-355, Πίν. 98-9. Volkammer 2001, I. 148. De Angelis d'Ossat 2002, 168-171. Muller-Dufeu 2002, 929-931. Pollitt 2006, 228-9, Εικ. 184. Smith 2009, 333, 341, Εικ. 331. Webster & Spawforth 2012, 932. Hallof-Kansteiner 2014, V. 153-4, αρ. 153-4.

²¹⁵ Zanker 1969, 274.

χέρια του έχει αγκαλιάσει μία μεγαλύτερου ύψους γυναίκα στα δεξιά ακουμπώντας με το αριστερό του χέρι τη μέση της. Η γυναίκα ανταποδίδει την αγκαλιά ακουμπώντας με το δεξιό απλωμένο χέρι της την πλάτη και τον δεξιό ώμο του ενώ το αριστερό της χέρι ακουμπά στον δεξιό αγκώνα του νέου. Η γυναίκα στηρίζει το βάρος του σώματός της στο δεξιό τεντωμένο σκέλος ενώ το αριστερό ελαφρώς λυγισμένο σκέλος είναι τοποθετημένο στο πλάι. Είναι ενδεδυμένη με χειριδωτό ποδήρη χιτώνα και πάνω από αυτόν φέρει ένα μακρύ ιμάτιο το οποίο στηριζόμενο στον αριστερό ώμο σχηματίζει μια διαγώνια δέσμη πτυχών και συγκρατείται από το αριστερό ελαφρώς λυγισμένο στον αγκώνα χέρι σχηματίζοντας μία σφαιρική δέσμη. Από αυτή τη δέσμη κρέμονται πλούσιες πτυχώσεις. Το ιμάτιο φτάνει ως τα μέσα των κνημών ενώ η άλλη απόληξή του πέφτει κάθετα πίσω από τον αριστερό ώμο. Η γυναίκα φέρει σανδάλια με χαμηλά καττύματα. Αμφότεροι έχουν λεπτά χαρακτηριστικά προσώπου με αμυγδαλόσχημα μάτια, μικρές μύτες με ευθεία ράχη, μικρά ελαφρώς μισάνοικτα στόματα και στρογγυλοειδή ελαφρώς προτεταμένα πηγούνια. Η κόμμωση και των δύο συνίσταται σε προσεκτικά χτενισμένα κοντά μαλλιά τα οποία σχηματίζουν μνηοειδείς βοστρύχους.

Πίσω από τον νεαρό άνδρα υπάρχει ένα πεσσόμορφο στήριγμα το οποίο εφάπτεται με την αριστερή κνήμη του νέου βοηθώντας στην καλύτερη κατανομή του βάρους του αγάλματος. Στην κάτω απόληξη του, κοντά στην πλίνθο, το στήριγμα σώζει την ακόλουθη επιγραφή «ΜΕΝΕΛΑΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΜΑΘΗΤΗΣ ΕΠΟΙΕΙ». ²¹⁶ (Εικ. 71β)

Αναφορικά με την τεχνοτροπία του εν λόγω συμπλέγματος παρατηρούμε ότι ο γλύπτης επηρεάστηκε από την καλλιτεχνική δημιουργία των προηγούμενων εποχών. Πιο συγκεκριμένα κοιτώντας την στάση του σώματος των δύο μορφών διαπιστώνουμε ότι αυτή διέπεται από το αυστηρορρυθμικό χαρακτηριστικό του χιασμού των κινήσεων καθώς και από την πολυκλείτεια επιρροή ως προς την διάταση των σκελών και την επαφή τους με τη βάση. Η πολυκλείτεια επιρροή είναι εμφανής και στον τρόπο απόδοσης της ανατομίας κυρίως στην ελαφρώς εύρωστη μυολογία της κοιλιακής χώρας του νέου άνδρα. Εκτός αυτού οι επιμηκυμένες, σχεδόν ραδινές, αναλογίες των σκελών του θυμίζουν τις αντίστοιχες δημιουργίες της σχολής του Λυσίππου. Όσο για τα χαρακτηριστικά των προσώπων και τις κομμώσεις των δύο μορφών παρατηρούνται επιρροές από την γλυπτική του Πραξιτέλη. Συγκεκριμένα τα μικρά και λεπτά χαρακτηριστικά αλλά και τα προσεκτικά χτενισμένα κοντά μαλλιά παραπέμπουν σε γνωστούς αγαλματικούς τύπους που αποδίδονται στον φημισμένο Αθηναίο γλύπτη (Βλ. π.χ. Εικ. 72). Εκτός από τον Πραξιτέλη ο γλύπτης πιθανώς να επηρεάστηκε και από τις βασιλικές προσωπογραφίες της πρώιμης ελληνιστικής εποχής όπως επί παραδείγματι η προτομή του Δημητρίου Πολιορκητή της οποίας ένα μαρμάρινο αντίγραφο βρέθηκε στην Έπαυλη των Παπύρων και εκτίθεται στο Εθνικό Μουσείο της Νεαπόλεως. (Εικ. 73) ²¹⁷ Όσο για την ένδυση της γυναικείας μορφής με χιτώνα και ιμάτιο, παρατηρούμε επιρροές από τα συμβατικά ονομαζόμενα αγάλματα της Μεγάλης και της Μικρής Ηρακλειώτισσας. (Εικ. 74-5) ²¹⁸ Συνεπώς μπορούμε να υποθέσουμε ότι και το υπό συζήτηση σύμπλεγμα χαρακτηρίζεται από μία επιλεκτική αντιμετώπιση των χαρακτηριστικών των

²¹⁶ IG XIV 1251. Βλ. Επίμ. 4.

²¹⁷ Αρ. Ευρ. 6149. Smith 1988, Πίν. 4-5. Smith 2009, 42, Εικ. 10.

²¹⁸ Fuchs 1969, 219-220, Εικ. 236-7. Kreikenbom 1999, 348 κ. εξ. Γιαννοπούλου 2007, 176-179, αρ. 55-6. Smith 2009, 96, 115, Εικ. 88-9. Βλ. επίσης και 125, Εικ. 116.2.

τεχνοτροπιών των προηγούμενων εποχών τις οποίες ο γλύπτης συνδυάζει ανταποκρινόμενος στις επιθυμίες των αγοραστών μίας νέας εποχής.

Όσο για την ταύτιση των δύο μορφών έχουν προταθεί διάφορες απόψεις, είτε δύο συζύγων είτε δύο αδελφών ή μητέρας και γιού. Συγκεκριμένα ο Borda αναφέρει ότι απεικονίζονται είτε η Μερόπη και ο σύζυγός της Κρεσφόντης, είτε οι τραγικοί ήρωες-αδέλφια, Ορέστης και Ηλέκτρα, είτε η σύζυγος του βασιλιά της Ιθάκης Πηνελόπη με τον γιό της Τηλέμαχο.²¹⁹ Ωστόσο όπως επισημαίνει ο Ιταλός ερευνητής οι απόψεις αυτές προσκρούουν στην σημαντική δυσκολία έλλειψης παραλλήλων δημιουργιών.²²⁰ Συγκεκριμένα όσον αφορά το βασιλικό ζεύγος της Μεσσηνίας δεν σώζονται αγαλματικές απεικονίσεις πόσω μάλλον συμπλέγματα όπως το παραπάνω. Ακόμη αν απεικονίζονταν η Μερόπη και ο Κρεσφόντης τότε ενδεχομένως δεν θα είχαν αυτή την διαφορά ύψους που βλέπουμε στο σύμπλεγμα Ludovisi.²²¹ Όσο για την απεικόνιση των δύο τραγικών αδελφών, παιδιών του Αγαμέμνονα, δεν σώζεται κάποια αγαλματική απεικόνιση και δη κάποιο σύμπλεγμα όπως είδαμε προηγουμένως. Επιπρόσθετα τα δύο αδέλφια δεν είχαν τέτοια διαφορά ηλικίας όπως υποδηλώνεται από τις δύο ανισοϋείς μορφές. Τέλος όσον αφορά την απεικόνιση της συζύγου και του γιού του βασιλιά της Ιθάκης, δεν σώζεται κάποια αγαλματική δημιουργία η οποία να παρουσιάζει ομοιότητες με το υπό συζήτηση σύμπλεγμα ώστε να οδηγήσει στην διαπίστωση ότι οι εικονιζόμενοι είναι ο Τηλέμαχος και η Πηνελόπη σε μία στιγμή μητρικής στοργής.²²² Ο ίδιος ερευνητής τονίζει ότι εικονίζεται μία σκηνή αποχωρισμού είτε της θνήσκουσας μητέρας ή του θνήσκοντος γιού η οποία έχει επηρεαστεί από τα αττικά επιτύμβια ανάγλυφα, όπως επί παραδείγματι εκείνα που εντοπίστηκαν στις ανασκαφές του Κεραμεικού. Ωστόσο κατόπιν σύγκρισης με διάφορα ανάγλυφα του Κεραμεικού αλλά και άλλων περιοχών, τόσο η μορφή που εγκαταλείπει τα εγκόσμια όσο και τα αγαπημένα τους πρόσωπα τα οποία μένουν πίσω με την λύπη της απώλειας εικονίζονται να δίνουν μία τελευταία χειραψία, γνωστή ως *δεξίωση*.²²³ Η μοναδική εξαίρεση η οποία ωστόσο δεν είναι αττικής αλλά ροδιακής προέλευσης είναι η επιτύμβια στήλη της Κριτούς και της Τιμαρίστας η οποία φυλάσσεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Ρόδου.²²⁴ (Εικ. 76) Στη στήλη αυτή η Κριτώ αγκαλιάζει για τελευταία φορά την ελαφρώς ψηλότερή της Τιμαρίστα. Ωστόσο στο σύμπλεγμα μας εικονίζεται μία ανδρική νεανική μορφή και όχι μία γυναικεία πλησίον της ψηλότερης γυναικείας. Επιπρόσθετα στο σύμπλεγμα δεν υπάρχει κάποιο άλλο δηλωτικό στοιχείο που συνηγορεί στην ταύτιση των μορφών ως συγγενών που δίνουν τον τελευταίο ασπασμό και στη χρήση του ως επιτύμβιου. Οπότε η άποψη του Borda πρέπει να αντιμετωπίζεται με αμφιβολία.

Όσο για την σωζόμενη επιγραφή στο στήριγμα ενημερωνόμαστε ότι ο γλύπτης, γνωστός με το όνομα Μενέλαος, ήταν μαθητής του Στεφάνου. Όπως είδαμε προηγουμένως, ο Kaibel συνέδεσε το όνομα του συγκεκριμένου γλύπτη με ένα θραύσμα που έσωζε τις πτυχές μίας χλαμύδας η οποία ακουμπούσε σε ένα στήριγμα και την επιγραφή *Μαάρκος Κοσσούτιος Μενέλαος έποίηι*. Όπως τόνισε ο Γερμανός επιγραφικός αν και αμφότερες οι επιγραφές δεν είναι πανομοιότυπες ως προς τον τύπο και το μέγεθος των γραμμάτων εντούτοις πιστεύει ότι πρόκειται

²¹⁹ Borda 1953, 96, σημ. 238.

²²⁰ Borda 1953, 96.

²²¹ LIMC VI (1992), λ. Kresphontes, 131-2 [J. Frey-Brönnimann, P. Müller], λ. Merope, 555-6 [P. Müller].

²²² LIMC VII (1994), λ. Penelope, 291-295 [C. Hausmann], λ. Telemachos, 855-6 [A. Bernhard-Walcher].

²²³ Knigge 1990, 116, Εικ. 112, 118, Εικ. 115, 128, Εικ. 123.

²²⁴ Fuchs 1969, 489-490, Εικ. 573.

για τον ίδιο γλύπτη διότι όπως υποστηρίζει δεν θα μπορούσαν να υπάρχουν δύο γλύπτες με το ίδιο όνομα στη Ρώμη του δεύτερου μισού του τελευταίου προχριστιανικού αιώνα.²²⁵ Αν και το θραύσμα έχει δυστυχώς χαθεί ο Γερμανός μελετητής πρόλαβε και συμπεριέλαβε την επιγραφή στον δέκατο τέταρτο τόμο των *IG*.²²⁶ Ύστερα από τη σύγκριση των δύο επιγραφών διαπιστώνουμε ότι ο Μενέλαος του συμπλέγματος Ludovisi δεν φέρει το όνομα Μάαρκος Κοσσούτιος αλλά δηλώνει -πιθανώς με κάποια υπερηφάνεια- ότι είναι ο μαθητής του Στεφάνου. Εύλογα μπορεί κάποιος να υποθέσει ότι ενδεχομένως να υπήρχαν δύο ίδιοι γλύπτες οι οποίοι είχαν το ίδιο όνομα. Όπως αναλύει η Michaela Fuchs η παράλειψη του οικογενειακού επωνύμου από έναν γλύπτη συνέβαινε όταν κέρδιζε την ελευθερία του από τον πάτρωνά του (*manumissio*) και δεν ήταν ασυνήθιστη για εκείνη την εποχή.²²⁷ Η ίδια ερευνήτρια πιστεύει ότι πιθανώς να ίσχυαν και απλούστεροι λόγοι όπως η βιασύνη του γλύπτη ή η αναφορά μονάχα στο όνομα του και το όνομα του δασκάλου του ώστε για λόγους διακριτικότητας να μην καλύψει αρκετά μεγάλη έκταση στο στήριγμα γνωρίζοντας ότι το μάτι του θεατή - αγοραστή πρέπει να ικανοποιηθεί αισθητικά από το αποτέλεσμα του δημιουργού και όχι από το όνομά του. Ακόμη και αν αυτοί οι λόγοι δεν ισχύουν δεν είναι τόσο ασυνήθιστο να σκεφτούμε ότι ένας απελεύθερος δούλος επιθυμούσε να αποκρύψει στον μελλοντικό αγοραστή και τους θεατές την χαμηλή κοινωνική του θέση. Γνωρίζοντας ότι ανήκει σε μία αξιολύπητη σχολή η οποία ερχόταν πρώτη στις προτιμήσεις των παραγγελιοδοτών ήδη από το πρώτο τέταρτο του τελευταίου προχριστιανικού αιώνα, η αναγραφή του ονόματος του Στεφάνου στο γλυπτό που φιλοτέχνησε θα ήταν για αυτόν η μεγαλύτερη τιμή και ταυτοχρόνως εξασφαλιζόταν η εγγύηση για την υψηλή ποιότητα του έργου.²²⁸ Επίσης θεωρώντας τον εαυτό του μαθητή του Στεφάνου αλλά και -μέσω αυτού- μαθητή του Πασιτέλη, του πρώτου δασκάλου της σχολής, και με το ίδιο εκλεκτικιστικό ύφος που υιοθέτησε στο σύμπλεγμα Ludovisi φρόντισε να αφήσει την εντύπωση ότι και αυτός γνώριζε εξίσου καλά τις τεχνοτροπίες της γλυπτικής δημιουργίας των προηγούμενων εποχών και τις αντιμετώπιζε κριτικά σε οποιαδήποτε “σπουδή” του. Η σχέση δασκάλου - μαθητή ίσως να δηλώνει ότι ο Μενέλαος ήταν ή θεωρούσε τον εαυτό του άξιο διάδοχο του Στεφάνου.²²⁹ Οι ελκυστικές αυτές υποθέσεις όμως ενδέχεται να προσκρούουν και στην απλή -και ίσως πρώιμη- υπόθεση ότι ένας ευφυής γλύπτης με το όνομα Μενέλαος, ο οποίος πραγματοποιούσε τα πρώτα του βήματα στην εκλεκτικιστική γλυπτική όταν η σχολή του Στεφάνου βρισκόταν στην ακμή της, να γοητεύτηκε από τα συγκεκριμένα γλυπτά και γνωρίζοντας την έντονη ζήτηση που είχαν από τους ευκατάστατους Ρωμαίους πολίτες, να χάραξε το όνομά του και το όνομα του Στεφάνου στην δική του δημιουργία προκειμένου να κερδίσει τις εντυπώσεις και να εξασφαλίσει μία σταθερή πελατεία. Αν και δεν σώζεται κάποιο άλλο έργο στο οποίο να υπάρχει η υπογραφή του Μενελάου μπορούμε ωστόσο να παρατηρήσουμε ορισμένες ομοιότητες με μερικά άλλα γλυπτά.

²²⁵ Kaibel 1887, 155-6. Fuchs 1999, 62, σημ. 48-9.

²²⁶ *IG* XIV 1250.

²²⁷ Fuchs 1999, 62, σημ. 52-3. Βλ. επίσης Duff 1958, 52 κ. εξ. Treggiari 1969, 250 κ. εξ. Zanker 1975, 284. Boschung 1987, 57 I 120.104, αρ. 781, Πίν. 35, 58 I 8.108, αρ. 850.

²²⁸ Fuchs 1999, 62-3. Kreikenbom 1999, 345.

²²⁹ Fuchs 1999, 63.

3.3. Έργα του ύφους του Μενελάου

Το προσωπικό ύφος του Μενελάου το οποίο είναι επίσης γνωστό και ως «οικείο» ή «γνώριμο» ή «σύνηθες» ύφος,²³⁰ εντοπίζεται σε δύο μεμονωμένες αγαλματικές απεικονίσεις μίας γυναίκας και ενός νέου άνδρα από το Palazzo Doria Pamphilj στη Ρώμη (Εικ. 77-8).²³¹ Η ώριμη γυναικεία μορφή (Εικ. 77) στηρίζει το βάρος του σώματός της στο αριστερό τεντωμένο σκέλος ενώ το άνετο δεξιό είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Στρέφει το κεφάλι της και το σώμα της προς τα αριστερά και ετοιμάζεται να σηκώσει το αριστερό της χέρι έχοντας ανοικτή την παλάμη ενώ το δεξιό της χέρι είναι λυγισμένο στον αγκώνα και ακουμπά στο λαιμό της. Είναι ενδεδυμένη με χειριδωτό ποδήρη χιτώνα και πάνω από αυτόν φέρει ένα μακρύ ιμάτιο το οποίο τυλίγεται πάνω από τον δεξιό ώμο, καλύπτοντας όλο το λυγισμένο χέρι, και σχηματίζοντας μία συμπαγή δέσμη πτυχώσεων κάτω από το αριστερό στήθος. Το ιμάτιο φτάνει ως το ύψος των επιγονατίδων και η γυναίκα έχει σηκώσει την παρυφή του την οποία κρατάει με την δεξιά κλειστή της παλάμη. Η παρυφή σχηματίζει μία μεγάλη κάθετη δέσμη πτυχώσεων. Όσο για την νεανική ανδρική μορφή αυτή είναι γυμνή με εξαίρεση τα κάτω άκρα στα οποία υπάρχουν υποδήματα. (Εικ. 78). Ο νέος χαρακτηρίζεται από σιγμοειδή κίνηση στηρίζοντας το βάρος του στο δεξιό τεντωμένο σκέλος και έχοντας το αριστερό χέρι ανασηκωμένο του οποίου η παλάμη είναι κλειστή στον αντίχειρα και τον δείκτη κρατώντας ένα χαμένο σήμερα αντικείμενο. Το δεξιό του χέρι είναι τεντωμένο προς τα κάτω με ανοικτή την παλάμη. Έχει στραμένο το κεφάλι του προς τα πάνω και ελαφρώς προς τα αριστερά. Πίσω από το δεξιό σκέλος του υπάρχει ένα στήριγμα σε μορφή κομμένου κορμού δέντρου το οποίο βοηθάει στην καλύτερη κατανομή του βάρους του αγάλματος. Σε αμφότερες τις μορφές παρατηρούνται ομοιότητες κυρίως στην διαμόρφωση της κόμης με τα προσεκτικά χτενισμένα μαλλιά που απολήγουν σε μηνοειδή πέρατα. Ομοιότητες παρατηρούνται επίσης και στον τρόπο απόδοσης της πτυχολογίας στον περίτεχνο συνδυασμό χιτώνα και ιματίου των γυναικείων μορφών.

Μία άλλη δημιουργία που φέρει όμοια χαρακτηριστικά με τον νεαρό άνδρα του συμπλέγματος Ludovisi είναι το σύμπλεγμα Διονύσου και Σατύρου της συλλογής Grimani στη Βενετία. (Εικ. 79) Το σύμπλεγμα αυτό μεταφέρθηκε από την Αθήνα στην Βενετία στην διάρκεια του 16ου αιώνα για λογαριασμό της συλλογής γλυπτών του Palazzo Grimani. Σε αντίθεση με το σύμπλεγμα Ludovisi δεν υπέστη εκτενή επεξεργασία και συμπληρώσεις.²³² Στο σύμπλεγμα Grimani εικονίζονται δύο ανδρικές μορφές. Στα αριστερά εικονίζεται ένας γυμνός άνδρας με μακριά κυματιστά μαλλιά με στηρίζον δεξιό και άνετο αριστερό σκέλος να έχει ακουμπήσει το λυγισμένο δεξιό του χέρι πάνω στο κεφάλι του σε μία στάση ξεκούρασης. Ο άνδρας γέρνει με το βάρος του σώματός του προς μία χαμηλότερου ύψους ανδρική μορφή στα αριστερά του η οποία τον συγκρατεί με το δεξιό τεντωμένο χέρι ακουμπώντας στην δεξιά πλευρά του κορμού του. Ο άνδρας στα δεξιά είναι και αυτός γυμνός εκτός από μία δορά πάνθηρα η οποία δένεται στον δεξιό ώμο και πέφτει διαγώνια στον κορμό του. Αμφότερες οι μορφές ταυτίζονται με τον θεό του

²³⁰ Τόσο η Michaela Fuchs (1999, 60 κ. εξ.) όσο και ο Detlev Kreikenbom (1999, 343-355), χρησιμοποιούν τον όρο «*Die Stillen Vertrauten*» που δηλώνει τις γνώριμες ή οικείες τεχνοτροπίες οι οποίες αναφέρονται τόσο στο ύφος του Μενελάου όσο και γενικά στην τεχνοτροπία της πασιτέλειας σχολής.

²³¹ Arndt & Amelung 1893, αρ. 2273-2278. Borda 1953, 104, σημ. 268, Εικ. 22-24, 108, σημ. 278, Εικ. 25-27. Borbein 1988, 213 κ. εξ., Πίν. 58. Fuchs 1999, 61, σημ. 32.

²³² Traversari 1986, 64 κ. εξ., βλ. κυρίως σημ. 21 όπου συγκεντρώνεται η παλαιότερη βιβλιογραφία. Kreikenbom 1999, 352, 355, σημ. 75-6.

κρασιού και έναν από τους ακολούθους του τόσο λόγω της ομοιότητας του Διονύσου με αντίστοιχες απεικονίσεις του στην γλυπτική του τέταρτου προχριστιανικού αιώνα (π.χ. Εικ. 80) όσο και για την κόσμηση του στηρίγματος πίσω από το δεξιό του σκέλος με φύλα κισσού και μικρά τσαμπιά σταφυλιών.²³³ Επιπρόσθετα ο κοντός άνδρας ταυτίζεται με Σάτυρο λόγω της δοράς του πάνθηρα, των μυτερών αυτιών του, υποδηλωτικό της διαφορετικής του φύσης, αλλά και της κληματίδας που κρατά στο αριστερό του χέρι. Ενδεχομένως το σύμπλεγμα να απεικονίζει τα αποτελέσματα μίας εορτής του Διονύσου όπου ο θεός μεθυσμένος και με ανάγκη για ξεκούραση υποβαστάζεται από έναν εκ των ακολούθων του. Ομοιότητες παρατηρούνται ανάμεσα στον Σάτυρο και τον νέο άνδρα του συμπλέγματος Ludovisi κυρίως στην πολυκλείτεια στάση του σώματος, στην προσεγμένη κόμμωση -η οποία στον Σάτυρο είναι έντονα τονισμένη και ελαφρώς ατημέλητη -δηλωτική της συμμετοχής σε μία εορτή- και στην στροφή του βλέμματος προς τα πάνω και την ψηλότερη από αυτούς μορφή.

Σε μία τρίτη περίπτωση, αν δεχτούμε ότι ο Μενέλαος που υπογράφει στο σύμπλεγμα Ludovisi είναι ο ίδιος γλύπτης που υπογράφει ως Μαάρκος Κοσσούτιος απελεύθερος από τον Κέρδωνα, μπορούμε να παρατηρήσουμε μερικές ομοιότητες και με τις δύο προαναφερθείσες γλυπτές απεικονίσεις του Πάνα που φυλάσσονται στο Βρετανικό Μουσείο (βλ. σελ. 73). Τα γλυπτά αυτά εντοπίστηκαν κατά την διάρκεια των ανασκαφών της περιόδου 1772 έως 1777 ανάμεσα στην Αππια Οδό και τον δρόμο που οδηγεί προς το Λανούβιο.²³⁴ (Εικ. 81α-β) Αμφότερα τα γλυπτά είναι όμοια στις απεικονίσεις τους· παριστάνονται δύο νεαροί άνδρες σε πολυκλείτεια στάση σώματος, στηρίζονται στα δεξιά τους σκέλη και έχουν άνετα τα αριστερά. Στρέφουν το βλέμμα τους προς τα αριστερά και κάτω και κρατούν μία οινοχοΐσκη στα αριστερά τεντωμένα προς τα κάτω χέρια τους ενώ στα δεξιά λυγισμένα στους αγκώνες χέρια τους κρατάνε μικρές υψίποδες κύλικες. Αμφότεροι οι νέοι έχουν την ίδια κόμμωση με μικρούς μηνοειδείς βοστρύχους. Οι ομοιότητες με τον νέο από το σύμπλεγμα Ludovisi παρατηρούνται στην στάση του σώματος και στην απόδοση της ανατομίας τους.

Τέλος, στα ευρήματα του ναυαγίου στα ανοιχτά της παραλιακής πόλης Al Mahdia στην ανατολική Τυνησία συγκαταλέγεται και ένα κεφάλι με την δεξιά πλευρά και τον σωζόμενο ως τα μέσα του δεξιό βραχίονα (Εικ. 82α-β).²³⁵ Αν και το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας του γλυπτού έχει υποστεί έντονη διάβρωση λόγω πολυετούς έκθεσης στο υδάτινο περιβάλλον και στις συνακόλουθες επικαθίσεις, εντούτοις μπορούμε να αντιληφθούμε ότι εικονίζεται ένας νέος, αγένειος άνδρας με κοντά προσεκτικά χτενισμένα μαλλιά τα οποία σχηματίζουν μικρούς μηνοειδείς βοστρύχους. Η διάβρωση έχει μετατρέψει την κόμμωση στο μεγαλύτερο της τμήμα σε μία ενιαία μάζα, όμως οι απολήξεις των βοστρύχων μπορούν να διακριθούν πάνω από το μέτωπο. Το δεξιό του χέρι, το οποίο δεν σώζεται από τα μέσα του βραχίονα και κάτω, θα πρέπει να ήταν ένθετο, όπως υποδηλώνει η οπή στην απόληξη του. Στρέφοντας το βλέμμα μας στο πρόσωπό του, αν και διαβρωμένο στην μεγαλύτερη επιφάνειά του, διατηρεί ορισμένες λεπτομέρειες όπως το τονισμένο δεξιό οφρυακό τόξο το οποίο σκιάζει το αμυγδαλόσχημο μάτι που περιγράφεται από ελαφρώς σαρκώδη βλέφαρα. Η μύτη του νέου αν και δε σώζεται θα πρέπει να είχε ευθεία ράχη.

²³³ LIMC III (1986), λ. Dionysos, αρ. 102a-b, 121a, 122a, f, 201d, 202b, 206 [C. Gasparri, A. Veneri].

²³⁴ Neudecker 1988, 161 κ. εξ. Fuchs 1999, 64, σημ. 72. Vollkommer 2001, I. 147-8. Hallof-Kansteiner 2014, V. 150-152, αρ. 3745-3746.

²³⁵ Τυνησία, Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1184.

Ο νέος έχει μακρύ λαιμό και το δεξιό χέρι του ήταν πιθανώς τεντωμένο προς τα μπροστά όπως υποδηλώνει η οξεία γωνία με την δεξιά πλευρά του στέρνου.

Ο Wilfred Geominy, ο οποίος δημοσίευσε το συγκεκριμένο γλυπτό, υποστηρίζει -αν και διστακτικά- ότι παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με τον νεαρό άνδρα από το σύμπλεγμα Ludovisi. Ο Γερμανός μελετητής πιστεύει ότι ο συγκεκριμένος νέος είναι στραμμένος προς τα αριστερά του και ότι ενδεχομένως προέρχεται από σύμπλεγμα.²³⁶ (Εικ. 82β) Αν και εκ πρώτης όψεως ο νέος του ναυαγίου της Mahdia θυμίζει τον νέο από το σύμπλεγμα της Ιταλίας κυρίως στην κόμμωση και μάλλον στο τεντωμένο χέρι, μία πιο προσεκτική σύγκριση οδηγεί στην διαπίστωση ότι ενδεχομένως να μην ευσταθεί η συγκεκριμένη άποψη. Ειδικότερα αν και η κόμμωση του νέου Ludovisi διακρίνεται για την λεπτομερή της απόδοση, η κόμμωση του νέου της Mahdia -αν παραμερίσουμε το γεγονός της εκτενούς διάβρωσης- είναι περισσότερο αδρομερές. Επιπρόσθετα, η ίδια αδρομέρεια φαίνεται και στα χαρακτηριστικά του προσώπου. Εκτός αυτών, δεν σώζεται κάποια ένδειξη η οποία να πιστοποιεί ότι ο νέος της Mahdia συμπλεκόταν με κάποια μορφή στα αριστερά ή στα δεξιά του. Ενδεχομένως ο νέος να ήταν μία μεμονωμένη όρθια ή καθιστή αγαλματική μορφή η οποία είτε κρατούσε κάποιο αντικείμενο στο δεξιό της χέρι είτε απλώς ξεκούραζε το χέρι ακουμπώντας σε κάποιο ερεισίσχειρο καθίσματος. Συνεπώς η άποψη του Geominy λόγω της έλλειψης ικανοποιητικών παράλληλων στοιχείων αλλά και λόγω της κακής κατάστασης διατήρησης του γλυπτού από το ναυάγιο της Mahdia, πρέπει να αντιμετωπίζεται με επιφύλαξη.

Εν κατακλείδι, ο Μενέλαος, είτε ο απελεύθερος φιλόδοξος γλύπτης ο οποίος θεώρησε τιμή και εύνοια της τύχης να μαθητεύσει πλησίον του Στεφάνου, είτε ένας εξίσου φιλόδοξος γλύπτης ο οποίος γοητευμένος από την μεγάλη παραγωγή της σχολής του Στεφάνου, αποφάσισε να αυτοανακηρυχθεί *Στεφάνου μαθητής*, προκειμένου να εξασφαλίσει υποψήφιους αγοραστές, προσπάθησε να εφαρμόσει το ίδιο τεχνοτροπικό ιδίωμα που ακολούθησαν ο Πασιτέλης και ο Στέφανος, τουτέστιν την συνδυαστική επιλογή χαρακτηριστικών στοιχείων της γλυπτικής δημιουργίας των προηγούμενων περιόδων ή με άλλα λόγια τον εκλεκτικισμό. Όπως οι δύο προκάτοχοί του, ο Μενέλαος προσπάθησε να αντιμετωπίσει πρωτίστως ως ερευνητής και δευτερευόντως ως γλύπτης την καλλιτεχνική παρακαταθήκη φροντίζοντας να μιμείται χωρίς να αντιγράφει τα όσα τον ενδιέφεραν έχοντας όμως πάντα κατά νου και τις επιθυμίες των παραγγελιοδοτών του. Τα έργα του είναι πολύ πιθανό να προορίζονταν κυρίως για την διακόσμηση των ιδιωτικών χώρων -οικιών ή επαύλεων- των ευκατάστατων Ρωμαίων πολιτών. Όσο για τα χρονικά όρια της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας μπορούμε να υποθέσουμε ότι αυτή θα καταλαμβάνει το τελευταίο τέταρτο του τελευταίου προχριστιανικού αιώνα και ενδεχομένως την πρώτη δεκαετία του πρώτου μεταχριστιανικού αιώνα.²³⁷

²³⁶ Geominy 1994, 341, Εικ. 4-5.

²³⁷ Ridgway 1970, 130-148. Fuchs 1999, 59-72. Kreikenbom 1999, 343-355. Ridgway 2002, 154-185. Pollitt 2006, 229-230. Smith 2009, 333-4.

4. Απόηχοι της Σχολής του Πασιτέλη

Στην συγκεκριμένη σύντομη ενότητα θα μας απασχολήσουν δύο έργα τα οποία είτε δημιουργήθηκαν από τους μαθητές της σχολής του Πασιτέλη είτε επηρεάστηκαν από την τεχνοτροπία της σχολής.

Το πρώτο έργο είναι ένα κεφάλι ενός νέου το οποίο εκτίθεται στο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης στη Βιέννη. (Εικ. 83)²³⁸ Το κεφάλι εικονίζει έναν νέο αγένειο άνδρα με πρόστυπο ανάγλυφο προσεκτικά χτενισμένων ίσιων κοντών μαλλιών τα οποία απολήγουν σε μικρούς μνηοειδείς βοστρύχους πάνω από το μέτωπο. Περιμετρικά του κρανίου φέρει τυλιγμένη μία λεπτή και ελαφρώς πλατιά ταινία. Όσο για τα χαρακτηριστικά του προσώπου του είναι εμφανείς οι βαριές αναλογίες όπως διαπιστώνουμε από τα τονισμένα οφρυακά τόξα, τα σαρκώδη βλέφαρα που περιγράφουν τα μάτια, την σχετικά πλατιά μύτη, τα σαρκώδη χείλη και το μεγάλο στρογγυλοειδές πηγούνι. Είναι εμφανής εδώ η επιρροή από τον Αθλητή του Στεφάνου. Ωστόσο ο γλύπτης δεν μιμείται επακριβώς το ύφος του μαθητή του Πασιτέλη αλλά βασιζόμενος σε αυτό δημιουργεί μία ξεχωριστή -προσωπική- δημιουργία.²³⁹

Όσο για την δεύτερη δημιουργία, είναι μία ολόγλυφη χαλκή απεικόνιση ενός νέου άνδρα με μακριά μαλλιά η οποία εκτίθεται στη Νεάπολη και έχει αντιγραφεί αρκετές φορές. (Εικ. 84α) Ο νέος στηρίζει το βάρος του σώματός του στο αριστερό του σκέλος ενώ το δεξιό λυγισμένο είναι τοποθετημένο ελαφρώς στο πλάι. Το δεξιό του χέρι είναι τεντωμένο προς τα κάτω ενώ το αριστερό είναι λυγισμένο στον αγκώνα. Σε αμφοτέρα τα χέρια κρατά απροσδιόριστα αντικείμενα (Εικ. 84β-γ). Στρέφοντας το βλέμμα μας προς το κεφάλι του, (Εικ. 84δ) ο νέος έχει ένα πρόστυπο ανάγλυφο μαλλιών τα οποία χωρίζονται με εγχαράξεις και τυλίγονται σε ένα στεφάνι λίγο πιο πάνω από το μέτωπο απολήγοντας σε σπειροειδείς πλοκάμους. Ο νέος στρέφει το κεφάλι του προς τα αριστερά και ελαφρώς προς τα κάτω στο λυγισμένο αριστερό χέρι του. Το άγαλμα αυτό του νέου έχει πάρει την συμβατική ονομασία του «Απόλλωνα Κιθαριστή» διότι όλοι οι ερευνητές συμφωνούν στο γεγονός ότι τα αντικείμενα που κάποτε θα κρατούσε είναι μία κιθάρα στο λυγισμένο του χέρι και ένα πλήκτρο στο δεξιό αλλά και λόγω ομοιοτήτων με διάφορες αγαλματικές απεικονίσεις του θεού τον 5ο και τον 4ο προχριστιανικό αιώνα.²⁴⁰

Όπως με το κεφάλι από την Βιέννη έτσι και εδώ παρατηρούνται κάποιες ομοιότητες με τα γλυπτά της πασιτέλειας τεχνοτροπίας και δη της σχολής του Στεφάνου. Πιο συγκεκριμένα, ο Απόλλωνας Κιθαριστής συνδυάζει -όπως ο Αθλητής- την αυστηρορρυθμική στάση του σώματος με την πολυκλείτεια απόδοση της ανατομίας του σώματος και τις ραδινές αναλογίες της λυσίππειας σχολής ενώ στην κόμμωσή του παρατηρούμε την επιρροή από τις κομμώσεις της προς τα δεξιά ανδρικής και γυναικείας μορφής στα συμπλέγματα από την Νεάπολη, το Λούβρο και την Fulda. Ωστόσο ο ανώνυμος γλύπτης του χαλκού Απόλλωνα Κιθαριστή καινοτόμησε τόσο ως προς το υλικό κατασκευής όσο και ως προς την απόδοση της περίτεχνης κόμμωσης, δύο στοιχεία τα

²³⁸ Αρ. Ευρ. I 1284. Υ. 0.245 μ. (ύ. από την κορυφή του κρανίου έως το πηγούνι. 0.21 μ.). Συμπληρωμένα είναι ένα μικρό μέρος των βοστρύχων πάνω από το αριστερό αυτί και ένα μεγαλύτερο τμήμα των βοστρύχων με τμήμα της ταινίας στην δεξιά πλευρά του κρανίου. Μικρές αποκρούσεις παρατηρούνται στην άκρη της μύτης και στην δεξιά πλευρά του πηγουνιού.

²³⁹ Zanker 1974, 59-60, Πίν. 51.3, 52.1-4.

²⁴⁰ Zanker 1974, 61 κ. εξ. όπου συγκεντρώνονται τα αντίγραφα και οι παραλλαγές του Απόλλωνα Κιθαριστή και η σχετική παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Mattusch 2014, 86-93, Εικ. 2-4.

οποία δεν εντοπίζουμε στην σχολή του Στεφάνου η οποία χαρακτηρίζεται από μία τυποποίηση με μικρές ωστόσο διαφοροποιήσεις σε κάθε άγαλμα. Συνεπώς θα μπορούσε να λεχθεί ότι τα συγκεκριμένα δύο γλυπτά έχουν βασιστεί στα πρότυπα της πασιτέλειας σχολής αλλά η κάθε μία έχει ένα δικό της πρωτότυπο ύφος το οποίο αντικατοπτρίζει τις επιθυμίες των δημιουργών για καινοτομία αλλά και για εντυπωσιασμό των πελατών τους. Οπότε, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι τα συγκεκριμένα γλυπτά φιλοτεχνήθηκαν σε μία εποχή μετά την δραστηριότητα της πασιτέλειας σχολής, ενδεχομένως στα μέσα του πρώτου μεταχριστιανικού αιώνα.²⁴¹

Συμπεράσματα

Ο Πασιτέλης υπήρξε αναμφίβολα μία ηγετική φυσιογνωμία τόσο στην καλλιτεχνική παραγωγή όσο και στην πνευματική κίνηση της εποχής του. Ήταν ευέλικτος τόσο στην γλυπτική σε λίθο αλλά και σε ακριβά υλικά όπως ο χρυσός και το ελεφαντόδοντο δοκιμάζοντας την αντοχή τους στην δημιουργία ενός έθρονου λατρευτικού κολοσσού προς τιμήν του πατέρα των θεών, αμιλλώμενος με τον Φειδία, χωρίς ωστόσο να φτάνει την περιωπή του αριστουργήματος του φημισμένου Αθηναίου γλύπτη. Εκτός αυτών ήταν και επιδέξιος τορευτής φιλοτεχνώντας σε μικρές επιφάνειες από πολύτιμα μέταλλα, όπως το ασήμι, μυθικές προεκτάσεις του ένδοξου βίου σημαντικών προσωπικοτήτων του σύγχρονου του καλλιτεχνικού στερεώματος. Ταυτοχρόνως γνώριζε στον μέγιστο βαθμό την γλυπτική του πηλού διότι ακολουθούσε -με θρησκευτική σχεδόν ευλάβεια- την ακόλουθη αρχή: κανένα γλυπτό δεν μπορεί να φιλοτεχνηθεί χωρίς την ύπαρξη ενός πήλινου προπλάσματος. Εκτός της γλυπτικής, ο Πασιτέλης ήταν και ένας κριτικός ή/και εγκυκλοπαιδιστής συγγράφοντας μία πεντάτομη πραγματεία στην οποία συγκέντρωσε όλα τα αξιοθαύμαστα και πρωτοποριακά έργα τέχνης. Ατυχείς συγκυρίες όμως είχαν ως αποτέλεσμα να έχουν χαθεί στο σύνολό τους τα έργα του, τόσο τα γλυπτά όσο και οι τόμοι της πραγματείας του.

Αν και από τα χέρια του Πασιτέλη δεν σώζονται έργα, οι μελετητές επικέντρωσαν την προσοχή και το ενδιαφέρον τους σε δύο ενυπόγραφα έργα στα οποία οι δημιουργοί θεωρούν τιμή τους να χαράζουν τα ονόματα των δασκάλων τους. Πιο συγκεκριμένα ένας γλύπτης με το όνομα Στέφανος υπογράφει ως μαθητής του Πασιτέλη σε ένα άγαλμα ενός αθλητή. Η μεγάλη διάδοση που γνώρισε το συγκεκριμένο άγαλμα τεκμηριώνεται από τον μεγάλο αριθμό των σωζόμενων ακέραιων η αποσπασματικών μιμητών του είτε μεμονωμένων ή συμπλεγμένων με άλλες αθλητικές ή γυναικείες μορφές.²⁴² Ο δεύτερος γλύπτης, με το όνομα Μενέλαος, θεωρεί τον εαυτό του -μέσω της υπογραφής του- ως μαθητή του Στεφάνου φιλοτεχνώντας ένα σύμπλεγμα ασυνήθιστο για την εποχή του. Γίνεται έτσι αντιληπτό ότι ο Πασιτέλης διαμόρφωσε μία σχολή η οποία εκτεινόταν χρονικά σε δύο γενιές μαθητών. Η υπογραφή της σχέσης δασκάλου-μαθητή είναι ίσως μοναδική στην εποχή της και πιθανώς σε όλη την μακράιωνη πορεία της ιστορίας της αρχαίας ελληνικής γλυπτικής. Οι μαθητές του Πασιτέλη συμπεριέλαβαν με υπερηφάνεια το όνομα του φημισμένου δασκάλου τους τόσο για να αποδείξουν στους αγοραστές των έργων ότι είναι άξιοι

²⁴¹ Για άλλα παραδείγματα βλ. Smith 1908, 330-335. Gardner 1911, 21-30. Harcum 1927, 141-152. Haynes 1941-1950, 66-69. Howard 1970, 99-113. Gogräfe 1996, 353-358. Downes 2005, 265-272.

²⁴² Στην εργασία αυτή και στο επίμετρο συγκεντρώθηκαν τριάντα τέσσερα γλυπτά τα οποία μπορούν να θεωρηθούν ως μιμητές ή παραλλαγές του Αθλητή του Στεφάνου και των μορφών από τα δίμορφα συμπλέγματα. Ο αριθμός των σωζόμενων -με την γνώση ότι η εργασία δεν αποσκοπεί στην εξαντλητική αναζήτησή τους- ενδεχομένως να είναι μεγαλύτερος.

συνεχιστές του δασκάλου τους όσο και για να εγγυηθούν για την υψηλή στάθμη της ποιότητας των δημιουργημάτων τους ανταποκρινόμενοι στις απαιτήσεις των εύπορων Ρωμαίων παραγγελιοδοτών τους είτε αυτοί ήταν καλλιεργημένοι και επιζητούσαν γλυπτά στα οποία αντικατοπτρίζονταν οι γνώσεις που είχαν αποθησαυρίσει στις μαθητείες τους και στα διαβάσματά τους, είτε μεγάλοι συλλέκτες οι οποίοι γοητεύονταν πρωτίστως από την αξία της αισθητικής αρτιότητας επιθυμώντας να συμπεριλάβουν μερικά ακόμη δημιουργήματα στις γλυπτοθήκες τους στο πλαίσιο ενός ευγενούς ανταγωνισμού με άλλους συλλέκτες.

Όσο για τις προσπάθειες ταυτίσεως των εν λόγω έργων, κυρίως των συμπλεγμάτων, η επιδίωξη τόσο από τους παλαιότερους όσο και από τους σύγχρονους μελετητές για εύρεση μίας ονομασίας -συμβατικής ή όχι- έχει αφήσει έντονα τα ίχνη της και εδώ. Ωστόσο, όπως αποδείχθηκε, οποιαδήποτε απόπειρα ταυτίσεως των περισσότερων εξ αυτών των συμπλεγμάτων είναι μάταιη διότι δεν σώζονται σύγχρονες ή μεταγενέστερες γραπτές μαρτυρίες ή παράλληλες δημιουργίες - είτε γλυπτικής ή άλλων εκφάνσεων- που να φέρουν στοιχεία που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στην ασφαλή τεκμηρίωση οποιασδήποτε υπόθεσης περί ονομασίας. Στον επισφαλή χώρο των υποθέσεων οι μοναδικές δημιουργίες οι οποίες ενδεχομένως να ταυτίζονται με πρόσωπα του μυθικού και του ποιητικού κύκλου είναι το σύμπλεγμα του Ορέστη και του Πυλάδη από το Μουσείο Prado (βλ. σελ. 67-8, Εικ. 65) και το μικρό σύμπλεγμα Αφροδίτης και Άδωνη από το Αρχαιολογικό Μουσείο Καβάλας (αρ. 33, Εικ. 60α-δ). Για τα άλλα συμπλέγματα προτείνεται ο ασφαλής όρος «πασιτέλεια συμπλέγματα» τα οποία πιθανώς να εκφράζουν τις διαχρονικές αξίες της φιλίας και της αδελφικής και μητρικής στοργής.

Από τον μεγάλο αυτό αριθμό των σωζόμενων έργων διαπιστώνουμε ότι όλα διέπονται από το καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής τους, τουτέστιν τον εκλεκτικισμό σύμφωνα με τον οποίο οι γλύπτες στάθηκαν απέναντι σε προηγούμενα αξιοσημείωτα και φημισμένα πρότυπα τα οποία συνδύασαν δημιουργώντας ο καθένας ένα δικό του προσωπικό ύφος. Οι εποχές από τις οποίες κυρίως επηρεάστηκαν ήταν ο 5ος και ο 4ος προχριστιανικός αιώνας, όταν ο Αυστηρός Ρυθμός έθετε τα γερά θεμέλια πάνω στα οποία θα δημιουργούσαν φημισμένοι Πελοποννήσιοι και Αθηναίοι δάσκαλοι όπως ο Πολύκλειτος, ο Λύσιππος και ο Πραξιτέλης. Συνεπώς τα εκλεκτικά αυτά έργα μπορούν να θεωρούνται ως κλασικιστικά καθότι μιμούνται χωρίς όμως να αντιγράφουν τα κλασικά πρότυπα. Από τις υπογραφές των μαθητών αντιλαμβανόμαστε ότι και ο ιδρυτής της σχολής θα ακολούθησε την ίδια τεχνοτροπία γνωρίζοντας σε άριστο βαθμό -μέσω των μελετών του και της κριτικής του έρευνας- την εποχή των προηγούμενων δημιουργών.

Τέλος, όσον αφορά στα χρονικά όρια της δραστηριότητας της σχολής, αυτά όπως αποδείχθηκε, καταλαμβάνουν σχεδόν όλο τον τελευταίο προχριστιανικό αιώνα έως την πρώτη δεκαετία του πρώτου αιώνα μ.Χ.²⁴³

²⁴³ Αν και για το κεφάλι που εκτίθεται στη Δρέσδη (βλ. σελ. 52-3, αρ. 25, Εικ. 52α-β) στο νέο κατάλογο της συλλογής γλυπτών της γερμανικής πόλης (Vorster 2011, 808-9, αρ. 191) προτείνεται η χρονολόγηση ως τα μέσα του πρώτου μεταχριστιανικού αιώνα. (Προσωπική επικοινωνία με την κυρία Όλγα Παλαγγιά στις 5/10/2017).

Επίμετρο

1. Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 36.39-40

ut tradit Varro, admirator et Pasitelis, qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe. natus hic in Graeca Italiae ora et civitate Romana donatus cum iis oppidis, Iovem fecit eboreum in Metelli aede, qua campus petitur. accidit ei cum in navalibus, ubi ferae Africanæ erant, per caveam intuens leonem caelaret, ut ex alia cavea panthera erumperet, non levi periculo diligentissimi artificis. fecisse opera complura dicitur; quae fecerit, nominatim non refertur.

2. Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 33.55.156

et circa Pompei Magni aetatem Pasiteles

3. Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 36.39

ut tradit Varro, admirator et Pasitelis, qui et quinque volumina scripsit nobilium operum in toto orbe.

4. *IG XIV 1251*

Μενέλαος Στεφάνου μαθητής ἐποίει

5. *IG XIV 1261*

Στέφανος Πασιτέλους μαθητής ἐπόει

6. Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 36.40

Iovem fecit eboreum in Metelli aede, qua campus petitur.

7. *IG XIV 1226*

Ἀγασίας Δωσιθέου Ἐφέσιος ἐποίει

8. Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 36.35

intra Octaviae vero porticus aedem Iunonis ipsam deam

9. Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 36.33

Pollio Asinius, ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. in iis sunt Centauri Nymphas gerentes Arcesilae, Thespiades Cleomenis, Oceanus et Iuppiter Heniochi, Appiades Stephani, Hermerotes Taurisci, non caelatoris illius, sed Tralliani, Iuppiter hospitalis Papyli, Praxitelis discipuli

10. Cass. Dio. *Historiae Romanae* 48.41.7

κατὰ δὲ τὸν αὐτὸν τοῦτον χρόνον ἐγένετο μὲν καὶ ἐν Ἰλλυριοῖς τοῖς

Παρθινοῖς κίνησις, καὶ αὐτὴν ὁ Πωλίων μάχαις ἔπαυσεν, ἐγένετο

11. Πλίν. *Φυσ. Ιστ.* 35.10

Asini Pollionis hoc Romae inventum, qui primus bibliothecam dicando ingenia hominum rem publicam fecit. an priores coeperint Alexandreae et Pergami reges, qui bibliothecas magno certamine instituere, non facile dixerim.

12. Suet. *Vita Divi Julii*, 44

Nam de ornanda instruendaque urbe, item de tuendo ampliandoque imperio plura ac maiora in dies destinabat: in primis Martis templum, quantum nusquam esset, exstruere repleto et conplanato lacu, in quo naumachiae spectaculum ediderat, theatrumque summae magnitudinis Tarpeio monti accubans; 2 ius civile ad certum modum redigere atque ex immensa diffusaque legum copia optima quaeque et necessaria in paucissimos conferre libros; bibliothecas Graecas Latinasque quas maximas posset publicare data Marco Varroni cura comparandarum ac digerendarum; siccare Pomptinas paludes; 3 emittere Fucinum lacum; viam munire a mari Supero per Appennini dorsum ad Tiberim usque; perfodere Isthmum; Dacos, qui se in Pontum et Thraciam effuderant, coercere; mox Parthis inferre bellum per Armeniam minorem nec nisi ante expertos adgredi proelio.

Προσθήκη

Στον κατάλογο των αντιγράφων της σχολής του Στεφάνου που παρετέθηκε προηγουμένως προστίθεται και ένα αποσπασματικά σωζόμενο γλυπτό το οποίο εκτίθεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Πατρών με αριθμό ευρετηρίου 5525 (Εικ. 85α-β). Εικονίζεται μία γυμνή νεανική ανδρική μορφή η οποία φέρει παρόμοια στοιχεία με την δεξιά ως προς τους θεατές ανδρική μορφή στα συμπλέγματα από την Fulda και το Λούβρο (Βλ. Εικ. 37-38). Συνεπώς και αυτή προέρχεται από δίμορφο σύμπλεγμα και η μη σωζόμενη μορφή στα αριστερά θα πρέπει να παρουσίαζε αρκετές ομοιότητες με το καθιερωμένο πρότυπο του Αθλητή του Στεφάνου. Δεν μπορούμε ωστόσο να γνωρίζουμε τον τόπο εύρεσης καθώς και άλλες τεχνικές λεπτομέρειες του εν λόγω γλυπτού διότι συμπεριλαμβάνεται στην τρέχουσα μελέτη των γλυπτών του Μουσείου Πατρών την οποία η Εφορεία Αρχαιοτήτων Αχαΐας έχει αναθέσει στον ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Ιωάννη Παπαποστόλου και η οποία δεν έχει δημοσιευθεί.

Συντομογραφίες εγκυκλοπαιδειών, λεξικών και περιοδικών εκδόσεων

<i>AA</i>	<i>Archäologisches Anzeiger</i>
<i>ActaArch</i>	<i>Acta Archeologica</i>
<i>AJA</i>	<i>American Journal of Archaeology</i>
<i>AM</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts - Athenische Abteilung</i>
<i>AntK</i>	<i>Antike Kunst</i>
<i>AntPl</i>	<i>Antike Plastik</i>
<i>AntW</i>	<i>Antike Welt</i>
<i>BCH</i>	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique</i>
<i>CSCA</i>	<i>California Studies in Classical Antiquity</i>
<i>Dial. di. Arch</i>	<i>Dialoghi di Archeologia</i>
<i>EAA</i>	<i>Enciclopedia dell'Arte Antica</i>
<i>HSCP</i>	<i>Harvard Studies in Classical Philology</i>
<i>JdI</i>	<i>Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts</i>
<i>JHS</i>	<i>The Journal of Hellenic Studies</i>
<i>JRS</i>	<i>The Journal of Roman Studies</i>
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>
<i>MEFRA</i>	<i>Les Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité</i>
<i>NumAntCl</i>	<i>Numismatica e Antichità Classiche</i>
<i>RA</i>	<i>Revue Archéologique</i>
<i>RE</i>	<i>Real Encyclopädie</i>
<i>Rend.Napoli</i>	<i>Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli</i>
<i>RIA</i>	<i>Rivista Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte</i>
<i>RM</i>	<i>Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts - Römische Abteilung</i>
<i>ÖJh</i>	<i>Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts</i>
<i>OlForsch</i>	<i>Olympische Forschungen</i>
<i>TAPA</i>	<i>Transactions of the American Philological Association</i>
<i>ZPE</i>	<i>Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik</i>

Βιβλιογραφία

- Amelung, W., *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, Τόμ. II, Βερολίνο: De Gruyter 1908.
- _____, “Schraders Auswahl archaischer Marmorskulpturen im Akropolis-Museum”, *Neue Jahrbuch für das Klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur* 18 (1915), 1-88.
- Amici, C.M., *Il Foro di Cesare*, Φλωρεντία: Olschki 1991.
- Andreae, B., *Skulptur des Hellenismus*, Μόναχο: Hirmer Verlag 2001.
- Arndt, P., Amelung, W., *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen: Serien zur Vorbereitung eines Corpus Statuarum*, Μόναχο: F. Brückmann 1893.
- Arndt, P., *La Glyptothèque Ny Carlsberg: Le monuments antiques*, Μόναχο: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft. Ancienne Maison Frédérik Bruckmann 1896.
- Bardon, A., *A Caesar Forum Romaban*, Βουδαπέστη: Akademie Kiado 1990.
- Bayardi, O.A., *Catalogo degli antichi monumenti dissotterrati dalla discoperta citta di Ercolano*, Νεάπολη: Regia Stamperia di S.M., 1754.
- Becatti, G., “Lecture pliniane. Le opere d’arte nei Monumenta Asini Pollionis e negli Horti Servigliani” στο *Studi di Archeologia e di Storia dell’Arte Antica in onore di A. Calderini e R. Paribeni*, Μιλάνο: Ceschina 1958, Τόμ. III, 199-210.
- _____, *Kosmos: studi sul mondo classico*, Ρώμη: L’Erma di Bretschneider 1987.
- Benndorf, O., Schöne, R., *Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums*, Λειψία: Breitkopf 1867.
- Berger, E., “Zum von Plinius (N.H. 34,55) überlieferten ‘nudus talo incessens’ des Polyklet”, *AntK* 21.1 (1978), 55-62.
- _____, “Polykleitos” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 2, 276-287.
- Bianchi - Bandinelli, R., *Storichita dell’arte classica*, Φλωρεντία: Electa 1950.
- Bieber, M., *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Columbia University Press 1961.
- _____, *Ancient Copies: Contributions to the History of Greek and Roman Art*, Νέα Υόρκη: New York University Press 1977.
- Beschi, L., “Verona romana: I monumenti” στο Cavallari, V., Gazzola, P. (επιμ.), *Verona e il suo territorio*, Verona: Istituto per gli studi storici Veronesi, 1960, Τόμ. I, 369-552.
- Blanck, H., *Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern*, Ρώμη: L’Erma di Bretschneider 1969.

Blümel, C., *Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung Antiker Skulpturen*, Τόμ. IV, *Römische Kopien. Griechischer Skulpturen des Fünften Jahrhunderts v.Chr.*, Βερολίνο: Verlag von Hans Schoetz & Co 1931.

Boardman, J., *Ελληνική Πλαστική. Κλασική Περίοδος*, (μτφρ. Τσουκλίδου, Δ.), Αθήνα: Καρδαμίτσα 2002.

Bol, P.C., “Hermes” στο Beck H., Bol P.C. & Bückling M. (επιμ.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik: Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1990*, 118-120.

_____, “Diadumenos” στο Beck H., Bol P.C. & Bückling M. (επιμ.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik: Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1990*, 206-212.

Bol, R., “Die sog. Orest-Elektra-Gruppe” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Hellenistischen Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1999, 331-341.

Bonnefond, M., “Le sénat républicain dans l’atrium Libertatis?” *MEFRA* 91 (1979), 601-622.

Borbein, A.H., “Zum ‘Asklepios Blacas’” στο Schmidt, M. (επιμ.), *Kanon. Festschrift Ernst Berger zum 60. Geburtstag am 26. Februar 1988 gewidmet*, Βασιλεία: Vereinigung der Freunde antiker Kunst c/o Archäologisches Seminar der Universität 1988, 211-217.

Borda, M., *La Scuola di Pasiteles*, Bari: Adriatica Editrice 1953.

Boschung, D., *Antike Grabaltare aus den Nekropolen Roms*, Βέρνη: Stampfli 1987.

Boyd, M.J., “The Porticoes of Metellus and Octavia and Their Two Temples”, *Papers of the British School at Rome* 21 (1953), 152-159.

Braun, E., *Die Ruinen und Museen Roms*, Braunschweig: Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn 1854.

Brendel, O.J., “Der schlangengewürgende Herakliskos”, *JdI* 47 (1932), 191-238.

Bröker, G., Müller, W., λ. “Apollonios (VI)” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 1, 71-2.

Brommer, F., *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel: Katalog und Untersuchung*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1963.

Brun, H., *Der Griechischen Künstler, Τόμ. I: Die Bildhauer*, Στουτγάρδη: Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff) 1889.

Buschor, E., Hamann, R., *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia*, Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg 1924.

Calabi-Limentani, I., *Studi sulla societa romana. Il lavoro artistico*, Μιλάνο: Istituto editoriale cisalpino 1958.

Candilio, D., “Roma. Statua di Efebo tipo Atleta di *Stephanos*”, *Bollettino di Archeologia On Line* 5.1. (2014), 41-44.

Carpenter, R., “The “Hellenistic Ruler” of the Terme Museum”, *AJA* 31.2 (1927), 160-168.

_____, “Observations of Familiar Statuary in Rome”, *Memoirs of the American Academy in Rome* 18 (1941), 1-110.

Carpenter, T.H., *Art and Myth in Ancient Greece*, Λονδίνο: Thames & Hudson 1991.

Castagnoli, F., “Atrium Libertatis”, *Rendiconti Lincei* 8.1 (1946), 276-291.

Chevallier, R., *La romanisation de la Celtique du Po. Essai d'histoire provinciale*, Ρώμη: École françaises de Rome 1983.

Coarelli, F., “Classe dirigente romana e arti figurative”, *Dial. di Arch.* 4-5 (1970-1), 241-265.

_____, *Roma sepolta*, Ρώμη: Armando Curcio Editore 1984.

Collignon, M., *Histoire de la sculpture grecque*, Τόμ. II, Παρίσι: Didot 1897.

_____, *Les statues funéraires dans l'art grec*, Παρίσι: Ernest Leroux 1911.

Conze, A., *Beiträge zur Geschichte der griechischen Plastik*, Halle: Waisenhaus 1869.

Corso, A., “The Hermes of Praxiteles”, *NumAntCl* 25 (1996), 131-153.

Coulson, W.D.E., “The Reliability of Pliny’s Chapters on Greek and Roman Sculpture”, *The Classical World* 69.6 (1976), 361-372.

Cumont, F., *Catalogue des Sculptures & Inscriptions antiques (Monuments Lapidaires) des Musées Royaux du Cinquantenaire*, Βρυξέλλες: Vromant & Co 1913.

Curtius, L., “Zu einem Kopf im Museo Chiaramonti”, *JdI* 59/60 (1944/1945), 1-44.

Δαμάσκος, Δ., *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Καβάλας*, Α΄τόμος, Θεσσαλονίκη: Δημοσιεύματα Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Μακεδονικών και Θρακικών Σπουδών 15, 2013.

Daux, G., “Chronique des fouilles en Grèce en 1958”, *BCH* 83 (1959), 567-793.

_____, *Guide de Thasos*, Παρίσι: Editions de Boccard 1967.

De Angelis, F., “Pliny the Elder and the Identity of Roman Art”, *RES: Anthropology and Aesthetics* 53/54 (2008), 79-92.

De Luca, G., “Kouroi in italienischen Museen”, *AntPl* 3 (1964), 33-60.

Despinis, G., “Zum Hermes von Troizen” *AM* 96 (1981), 237-244.

Δεσπίνης, Γ., *Παρθενώνεια*, Αθήνα: Βιβλιοθήκη της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 97, 1982.

- Dickins, G., *Hellenistic Sculpture*, Οξφόρδη: Clarendon Press 1920.
- Dörig, J., “La Tête Webb, L’Harmodios d’Anténor et le problème des copies romaines d’après des chefs - d’oeuvre archaïques”, *AntK* 12.2 (1969), 41-50.
- Dohrn, T., *Festschrift für Andreas Rumpf*, Krefeld: Scherpe 1952.
- Donderer, M., “Nicht Praxiteles, sondern Pasiteles: Eine Signierte Statuenstütze in Verona” *ZPE* 73 (1988), 63-68.
- D’Ossat - De Angelis, M. (επιμ.), *Scultura antica in Palazzo Altemps: Museo Nazionale Romano*, Μιλάνο: Electa 2002.
- Downes, S., “Head of an Athlete from Falerii Novi”, *Papers of the British School at Rome* 73 (2005), 265-272.
- Dubois, C., *Pouzzoles antique. Histoire et Topographie*, Παρίσι: A. Fontemoig 1907.
- Duff, A.M., *Freedmen in the Early Roman Empire*, Cambridge: W. Heffer 1958.
- Dunst, G., “Archaische Inschriften und Dokumente der Pentekontaetie aus Samos” *AM* 87 (1972), 99-163.
- Durry, M., “Musée de Cherchel”, *Musées et Collections Archéologiques de l’Algérie et de la Tunisie* 20 Paris: Ernest Leroux 1924.
- Elvira - Barba, M.A., *El cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*, Μαδρίτη: Μουσείο Prado 1998.
- Encyclopedia Britannica*, Τόμος 23, λ. *Q. Gallus Roscius*, Cambridge: Cambridge University Press 1911.
- Ersch, J.S., Gruber, J.G. (επιμ.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Λειψία: Gleditsch u.a. 1818-1889.
- Fendt, A., *Archäologie und Restaurierung: Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts* (Transformationen der Antike, Τόμ. 22), Βερολίνο: De Gruyter 2012.
- Flashar, M., “Formenspektrum, Themenvielfalt, Funktionszusammenhänge, Beispiele späthellenistischer Skulptur” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Τόμ. III, *Hellenistische Plastik*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 2007, 333-372.
- Franzoni, L., *Verona. Testimonianze archeologiche*, Verona 1965
- _____, *Edizione archeologica della Carta d’Italia al 100.000. Foglio 49*, Φλωρεντία 1975
- Frickenhaus, A.H., “Phidias und Kolotes”, *Jdl* 28 (1913), 341-369.
- Friederichs, C., Wolters, P., *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke*, Βερολίνο: Spemann 1885.
- Fuchs, M., “Eine Musengruppe aus dem Pompeius-Theater”, *RM* 89 (1982), 69-80.

_____, *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus: Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh v. Chr.*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1999.

Fuchs, W., “Torsen zweier Jünglinge” στο Helbig, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (τέταρτη αναθεωρημένη έκδοση με επιμέλεια της H. Speier), Τόμ. I, *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen: Ernst Wasmuth 1963 a, 733, αρ. 1018.

_____, “Kopfreplik des Stephanos - Athleten” στο Helbig, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (τέταρτη αναθεωρημένη έκδοση με επιμέλεια της H. Speier), Τόμ. I, *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen: Ernst Wasmuth 1963 a, 788, αρ. 1089.

_____, *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen: Ernst Wasmuth 1963 b.

_____, “Kopfreplik des Stephanos - Athleten” στο Helbig, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (τέταρτη αναθεωρημένη έκδοση με επιμέλεια της H. Speier), Τόμ. II, *Die Städtischen Sammlungen: Kapitolinische Museen und Museo Barracco. Die Staatlichen Sammlungen: Ara Pacis, Galleria Borghese, Galleria Spada, Museo Pigorini, Antiquarien auf Forum und Palatin*, Tübingen: Ernst Wasmuth 1966, 661-2, αρ. 1922.

_____, *Die Skulptur der Griechen*, Μόναχο: Hirmer Verlag 1969.

Furtwängler, A., *Die Sammlung Sabouroff: Kunstdenkmäler aus Griechenland*, Βερολίνο: A. Asher & Co. 1883.

_____, *Meisterwerke der griechischen Plastik: Kunstgeschichtliche Untersuchungen*, Τόμ. II, Λειψία: Giesecke & Devrient 1893.

_____, *Sammlung Somzée. Antike Kunstdenkmäler*, Μόναχο: Verlagsanstalt F. Bruckmann 1897.

_____, *Ein Hundert Tafeln nach den Bildwerken der Kgl. Glyptothek zu München*, Μόναχο 1903.

_____, *Beschreibung der Glyptothek König Ludwig's I. zu München*, Μόναχο: A. Buchholz 1910.

Gabelmann, H., *Antike Audienz- und Tribunalszenen*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984.

Ganschow, T., λ. “Kolotes (III)” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 1, 423.

Gardner, E.A., “A ‘Polycleitan’ Head in the British Museum”, *JHS* 31 (1911), 21-30.

Gazda, E.K., “Sculpture and the Ethos of Emulation: Reconsidering Repetition”, *HSCP* 97 (1995), 121-156.

Geominy, W., “Eine Jünglingsfigur” στο Hellenkemper-Salies, G., Von Prittwitz, H. & Bauchhenß, G. (επιμ.), *Das Wrack: Der antike Schiffsfund von Mahdia. Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn*, Κολωνία: Rheinland Verlag 1994, Τόμ. 1, 339-344.

Ghilardini, G., “L’ iscrizione di Prassitele e le statue antiche scoperte in Verona”, *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti* 116 (1891), 667-689.

_____, “Scoperte archeologiche avvenute nel Veneto dall’ anno 1900 al 1902” στο *Atti del Congresso Internazionale di scienze storiche*, Ρώμη: Tipografia della R. Accademia die Lincei 1904, Τόμ. V. Atti della Sezione IV: Archeologia, 277-294.

Γιαννοπούλου, Μ., «Γυναικείο εικονιστικό άγαλμα (πορτραίτο), αντίγραφο του τύπου της λεγόμενης “Μεγάλης Ηρακλειώτισσας”», «Γυναικείο άγαλμα, αντίγραφο του τύπου της λεγόμενης “Μικρής Ηρακλειώτισσας”» στο Καλτσάς, Ν., Δεσπίνης, Γ. (επιμ.), *Πραξιτέλης*, Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 2007, 176-179, αρ. 55-6.

Gogräfe, R., “Strenger Stil oder Klassizismus? Die Bronzestatue des Apollon aus Isriye”, *AntW* 27 (1996), 353-358.

Hallof, K., “Menophilos (Μηνόφιλος I) aus Ephesos” στο Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Τόμ. V. *Späthellenismus, Kaiserzeit. Bildhauer und Maler vom 2. Jh. v.Chr. bis zum 5. Jh. n.Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 341-344, αρ. 3946-3949.

Hallof, K., Kansteiner, S., “Polyklet (Πολύκλειτος) der Ältere aus Argos” στο Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Τόμ. II, *Klassik. Bildhauer und Maler des 5. Jhs. v. Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 455-514, αρ. 1205-1294.

_____, “(M. Cossutius) Kerdon (Μάαρκος Κοσσούτιος Κέρδων), wohl in Rom tätig” στο Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Τόμ. V. *Späthellenismus, Kaiserzeit. Bildhauer und Maler vom 2. Jh. v.Chr. bis zum 5. Jh. n.Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 150-152, αρ. 3745-6.

_____, “(M. Cossutius) Menelaos (Μενέλαος), in Rom tätig” στο Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Τόμ. V. *Späthellenismus, Kaiserzeit. Bildhauer und Maler vom 2. Jh. v.Chr. bis zum 5. Jh. n.Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 153-4, αρ. 3747-8.

_____, “Agasias (Άγασίας I) aus Ephesos” στο Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Τόμ. V. *Späthellenismus, Kaiserzeit. Bildhauer und Maler vom 2. Jh. v.Chr. bis zum 5. Jh. n.Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 327-339, αρ. 3929-3944.

_____, “Apollonides (Απολλωνίδης) aus Ephesos” στο Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den*

bildenden Künsten der Griechen, Τόμ. V. *Späthellenismus, Kaiserzeit. Bildhauer und Maler vom 2. Jh. v.Chr. bis zum 5. Jh. n.Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 340, αρ. 3945.

Hamilton, G.J., Smith, A.H., “Gavin Hamilton’s Letters to Charles Towneley”, *JHS* 21 (1901), 306-321.

Harcum, C.G., “A Statue of the Type Called the Venus Genetrix in the Royal Ontario Museum”, *AJA* 31.2 (1927), 141-152.

Hartwig, P., “Rätselhafte Marmor-Fragmente mit einem neuen attischen Bildhauernamen”, *RM* 16 (1901), 366-371.

Hatzfeld, J., “Les Italiens résidant à Délos”, *BCH* 36 (1912), 5-218.

_____, *Les Trafiquants Italiens dans l’Orient Hellénique*, Παρίσι: E. de Boccard 1919.

Haynes, D.E.L., “A Dionysiac Head in Bronze”, *The British Museum Quarterly* 15 (1941-1950), 66-69.

Hekler, A., “Marmortorso einer Athletenstatue in Budapest”, *Jdl* 31 (1916), 95-104.

Heres, H., “Kopf des polykletischen Diskophoros; Umdeutung” στο Beck H., Bol P.C. & Bückling M. (επιμ.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik: Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern* 1990, 528, αρ. 30.

Herrmann, P., “Erwerbungen der Antikensammlungen in Deutschland. Dresden 1892”, *AA* 1894, 23-36.

Hornblower, S., Spawforth, A. (επιμ.), *The Oxford Classical Dictionary*, Νέα Υόρκη: Oxford University Press 1996.

Howard, S., “A Veristic Portrait of Late Hellenism: Notes on a Culminating Transformation in Hellenistic Sculpture”, *CSCA* 3 (1970), 99-113.

Isager, J., *Pliny on art and society: The Elder Pliny’s chapters on the history of art*, Λονδίνο: Routledge 1991.

Ιωακειμίδου, Χ., «Ναόσχημο ταφικό μνημείο από την κοινότητα του Σιδηροδρομικού Σταθμού Αγγίστας Σερρών» στο Στεφανίδου - Τιβερίου, Θ., Καραναστάση, Π., Δαμάσκος, Δ. (επιμ.), *Κλασική Παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 7-9 Μαΐου 2009*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2012, 373-383.

Jahn, O., *Die hellenische Kunst*, Greifswald: Verlag von F. Otte 1846.

_____, “Einige antike Gruppen, welche Orest und Elektra darstellen”, *Berichte über die Verhandlungen der königl. Sächsischen Ges.d.Wiss zu Leipzig, Phil - Hist. Klasse*, Τόμ. 13, 1861.

Jitta, A.Z., “Juppiter Capitolinus”, *JRS* 28.1 (1938), 50-55.

Johnson, F.P., “Sculpture 1896-1923”, *Corinth. Results of the Excavations conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, IX. 1 (1931).

Kabus-Preisshofen, R., “Die Statuette eines knienden Mädchen klassischer Zeit”, *AntPl* 19 (1988), 11-20.

Kaibel, G., “Zu den griechischen Künstlerinschriften”, *Hermes* 22 (1887), 151-156.

Καλτσάς, Ν., *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Τα Γλυπτά*, Αθήνα: ΚΑΠΟΝ 2001.

Kansteiner, S., Lehmann, L., Prignitz, S., “Timotheos (Τιμόθεος) aus Athen” στο Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Τόμ. III. *Spätclassik. Bildhauer des 4. Jhs. v. Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 277-285, αρ. 2117-2125.

Kansteiner, S., “Kolotes (Κωλώτης) wohl aus Herakleia in Elis” στο Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Τόμ. II. *Klassik. Bildhauer und Maler des 5. Jhs. v. Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 628-634, αρ. 1423-1429.

_____, “Pasiteles (Πασιτέλης) aus Unteritalien, in Rom tätig” στο Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Τόμ. V. *Späthellenismus, Kaiserzeit. Bildhauer und Maler vom 2. Jh. v. Chr. bis zum 5. Jh. n. Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 154-159, αρ. 3749-3755.

_____, “Eine hochklassische Gruppe von Statuen des Hermes”, *Jdl* 130 (2015), 133-156.

_____, *Pseudoantike Skulptur II. Klassizistische Statuen aus antiker und nachantiker Zeit*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2016.

Kapossy, B., *Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit*, Ζυρίχη: Juris Verlag 1969.

Karanastassis, P., “Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland I. Kopien, Varianten und Umbildungen nach Aphrodite - Typen des 5. Jhs. v. Chr.”, *AM* 101 (1986), 207-291.

Kaschnitz - Weinberg, G., *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Βατικανό: Monumenti Vaticani di Archeologia e d'Arte IV 1937.

Kekulé, R., *Die Gruppe des Künstler Menelaos in Villa Ludovisi: Ein Beitrag zur Geschichte der griechischen Kunst*, Λειψία: W. Engelmann 1870.

Klein, W., *Geschichte der griechischen Kunst*, Τόμ. III, *Die Kunst der Diadochenzeit*, Λειψία: Verlag von Veit & Comp 1904.

_____, *Vom antiken Rokoko*, Βιέννη: Österreichische Verlagsgesellschaft, E. Hölzel 1921.

Κνίγγε, U., *Ο Κεραμεικός της Αθήνας. Ιστορία - Μνημεία - Ανασκαφές*, (μτφρ. Σεϊρλή Α), Αθήνα: Κρήνη 1990

Κοκκορού-Αλευρά, Γ., *Η Τέχνη της Αρχαίας Ελλάδας. Σύντομη Ιστορία (1050-50 π.Χ.)*, Αθήνα: Καρδαμίτσα 1995.

Κουκούλη - Χρυσανθάκη, Χ., «Από την προϊστορία και την ιστορία των αρχαίων πόλεων στην ανατολική Μακεδονία. Ο αρχαίος οικισμός στον Σιδηροδρομικό Σταθμό Αγγίστας Σερρών» στο Γιαννοπούλου, Μ. & Καλλίνη, Χ. (επιμ.), *ήχάδιν. Τιμητικός τόμος για τη Στέλλα Δρούγου* Αθήνα: Τ.Α.Π.Α. 2016, Τόμ. Ι, 640-672.

Kreikenbom, D., “Kopf des polykletischen Hermes” στο Beck H., Bol P.C. & Bückling M. (επιμ.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik: Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1990, 534-5, αρ. 38.*

_____, “Die Stillen Vertrauten” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Hellenistischen Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1999, 343-355.

Kron, U., “Eine Pandion-Statue in Rom”, *JdI* 92 (1977), 139-168.

Kyrieleis, H., “Neue Archaische Skulpturen aus dem Heraion von Samos” στο Kyrieleis, H. (επιμ.), *Archaische und Klassische Griechische Plastik. Akten des Internationalen Kolloquiums vom 22-25 April 1985 in Athen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1986, Τόμ. Ι, 35-47.

Langlotz, E., *Frühgriechische Bildhauerschulen*, Νυρεμβέργη: Ernst Frommann & Sohn 1927.

Laubscher, H.P., *Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1982.

Lapatin, K.D.S., “Pheidias έλεφαντουργός”, *AJA* 101.4 (1997), 663-682.

_____, *Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World*, Οξφόρδη: Oxford University Press 2001.

La Rocca, E., “Sulla bottega di Pasiteles e di Stephanos. II. Le Appiades di Stephanos nei monumenta Asinii e nel foro di Cesare” στο Mangari, E. & Pelegrino, A. (επιμ.), *για το φίλο μας. Scritti in ricordo di Gaetano Messineo*, Ρώμη: Espera 2016, 207-225.

Laugier, L., “Groupes de Pasiteles” στο La Rocca, E., Gloire, G., Roger, D., Presicce-Parisse, C. & Lo Monaco, A. (επιμ.), *Auguste, Exposition Paris, Grand Palais*, Παρίσι: Edité par Rmn 2014, 186-7, αρ. 131-2.

Lawrence, A.W., “Cessavit Ars: Turning-points in Hellenistic Sculpture”, *RA* 31/32.2 (1948), 581-585.

_____, *Greek Architecture*, Βαλτιμόρη: Penguin Books 1957.

Λαζαρίδης, Δ., *Νεάπολις, Χριστούπολις, Καβάλα. Οδηγός Μουσείου Καβάλας*, Αθήνα 1969.

Lehmann, S., “Zwei männliche Torsen” στο Hellenkemper-Salies, G., Von Prittwitz, H. & Bauchhenß, G. (επιμ.), *Das Wrack: Der antike Schiffsfund von Mahdia. Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn*, Κολωνία: Rheinland Verlag 1994, Τόμ. 1, 345-355.

Lehmann, L., λ. “Xenokrates” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 2, 521-2.

Linfert, A., *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren*, Wiesbaden: Steiner 1976.

_____, “Stephanos Jüngling” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I: Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino*, Βερολίνο: Gebr. Mann Verlag 1989, 89-93.

_____, “Replik des Stephanos Jünglings” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III: Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der Ephesischen Artemis und im Bigliardo*, Βερολίνο: Gebr. Mann Verlag 1992, 348-351.

LIMC I (1981), λ. *Amphion*, 718-723 (F. Heger).

_____ II (1984), λ. *Artemis*, 632, αρ. 100 (L. Kahil).

_____ III (1986), λ. *Dionysos*, αρ. 102a-b, 121a, 122a, f, 201d, 202b, 206 (C. Gasparri, A. Veneri).

_____ III (1986), λ. *Dioscuri-Castores*, 567-635 (A. Hermary, C. Augé, P. Linant de Bellefonds, R.D. de Puma, F. Gury).

_____ III (1986), λ. *Electra*, 709-719 (I. McPhee).

_____ IV (1988), λ. *Hephaistos*, 627-659 (A. Hermary, A. Jacquemin, I. Krauskopf).

_____ V (1990), λ. *Hermes*, αρ. 289, 298 (G. Siebert).

_____ VI (1992), λ. *Kresphontes*, 131-2 (J. Frey-Brönnimann, P. Müller).

_____ VI (1992), λ. *Merope*, 555-6 (P. Müller).

_____ VII (1994), λ. *Orestes*, 70-1, αρ. 2b, 4-6 (V. Machaira).

_____ VII (1994), λ. *Penelope*, 291-295 (C. Hausmann).

_____ VII (1994), λ. *Pylades*, 602, αρ. 1a, 1c, 2 (V. Machaira).

_____ VIII (1997), λ. *Vulcanus*, 283-298 (E. Simon, G. Bauchhenss).

Lippold, G., *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen*, Μόναχο: Otto Beck 1923.

_____, *Die Griechische Plastik*, Μόναχο: Beck 1950.

_____, λ. *Praxiteles*, *RE* XXII (1954), 1802.

_____, λ. *copie e copisti*, *EAA* II (1959), 805.

Loewy, E., *Inschriften griechischer Bildhauer*, Λειψία: B.G. Teubner Verlag 1885.

Lugli, G., *Roma antica. Il centro monumentale*, Ρώμη: G. Bardi 1946.

_____, “Atrium Libertatis e Libertas nella Roma dell tardo impero” στο Arangio - Ruiz, V., Guarino, A., Labruna, L. (επίμ.), *Syntelesia: Raccolta di studi di diritto romano, di filologia classica e di vario diritto*, Νάπολη: Jovene 1964, Τόμ. II, 807-815.

Maderna-Lauter, C., “Polyklet in Rom” στο Beck H., Bol P.C. & Bückling M. (επιμ.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik: Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1990, 328-392.

_____, “Statue eines Jünglings, sog. Ephebentypus Villa Albani-Kopenhagen” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III: Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der Ephesischen Artemis und im Bigliardo*, Βερολίνο: Gebr. Mann Verlag 1992, 351-356.

Mansuelli, G.A., “Cleomene III”, *Arte Antica e Moderna* 1.2 (1958), 91-98.

_____, “Studi sull’Arte Romana dell’Italia settentrionale la Scultura colta”, *RIA* 7 (1958), 45-128.

_____, *I Cisalpini*, Φλωρεντία: Ed. Sansoni 1962.

_____, *Arte e civiltà romana nell’Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, Bologna: Ed. Alfa 1964.

Marcadé, J., *Recueil des signatures de sculpteurs grecs*, Τόμ. II, Παρίσι: Éditions de Boccard 1957.

_____, *Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l’île*, *BEFAR* 215, Παρίσι: Éditions de Boccard 1969.

Marconi, P., *Verona romana*, Bergamo: Istituto italiano d’arti grafiche 1937.

Mariani, L., “*Sculture provenienti dalla galleria sotto il Quirinale*”, *Bulletino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 29 (1901), 158-179.

Martini, W., “Samos 1971”, *AA* 1972, 285-300.

Marvin, M., “Free-Standing Sculpture from the Baths of Caracalla”, *AJA* 87.3 (1983), 347-384.

_____, *The Language of the Muses: The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*, Los Angeles: The J.P. Getty Museum 2008.

Mattusch, C.C., *The Villa of the Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Getty Publications 2005.

_____, “Portrait, Brunnenfigur, Götterbild. Skulpturen als Ausstattungselemente in der Casa del Citarista” στο Sampaolo, V. & Hoffmann, A. (επιμ.), *Pompeji: Götter, Mythen, Menschen*, Μόναχο: Hirmer Verlag 2014, 86-93.

Μαχαίρα, Β., «Ορέστης και Ηλέκτρα (;) από την Αμφίπολη» στο Οικονομίδης, Ν.Α. *Οι Σέρρες και η Περιοχή τους από την Αρχαία στη Μεταβυζαντινή Κοινωνία. Διεθνές Συνέδριο. Σέρρες 29 Σεπτεμβρίου - 3 Οκτωβρίου 1993*, Σέρρες 1998: Πρακτικά, Τόμ. Α', 49-57.

_____, «Μικρά αγάλματα από την Κοινότητα του Σιδηροδρομικού Σταθμού Αγγίστης του Νομού Σερρών. Συμβολή στην ελληνιστική εικονογραφία της πλαστικής από τη Βόρειο Ελλάδα» στο Γιαννοπούλου, Μ. & Καλλίνη, Χ. (επιμ.), *ήχάδιν. Τιμητικός τόμος για τη Στέλλα Δρούγου* Αθήνα: Τ.Α.Π.Α. 2016, Τόμ. ΙΙ, 74-92.

Meneghini, R., *I Fori imperiali e i Mercati di Traiano: storia e descrizione dei monumenti alla luce degli scavi recenti*, Ρώμη: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato 2009.

Michaelis, A., *Ancient Marbles in Great Britain* (μτφρ. Fennell, C.A.M.), Cambridge University Press 1882.

Mingazzini, P., “Il tavolo crisoelefantino di Kolotes ad Olimpia”, *AM* 77 (1962), 293-305.

Milani, L.A., “Le recenti scoperte di antichità in Verona”, *RM* 6 (1891), 285-301.

_____, “Aggiunta alla relazione sulle recenti scoperte di antichità in Verona”, *RM* 6 (1891), 307-331.

Moreno, P., *Scultura Ellenistica*, Ρώμη: Ist. Poligrafico dello Stato 1994.

_____, “Tre Grazie. Stefano alla Libreria Piccolomini” στο Moreno, P. (επιμ.), *Sabato in museo. Letture di arte ellenistica e romana*, Μιλάνο: Electa 1999, 107-111.

_____, λ. “Pasiteles” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 2, 192-196.

Morgan, M.G., “The Portico of Metellus: A Reconsideration”, *Hermes* 99.4 (1971), 480-505.

Muller - Dufeu, M., *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Παρίσι: Ecole Normale Supérieure des Beaux - Arts 2002.

Mustilli, D., *Il Museo Mussolini*, Ρώμη: Istituto Poligrafico dello Stato 1939.

Muthmann, F., *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken*, Χαϊδελβέργη: Universität Verlag 1951.

Neudecker, R., *Die Skulpturen-Ausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1988.

_____, “The Roman Villa as a Locus of Art Collections” στο Frazer, A. (επιμ.), *The Roman Villa: Villa urbana, First Williams Symposium on Classical Architecture held at the University of Pennsylvania, Philadelphia 21-22 April 1990*, Philadelphia 1998, 77-91.

Oehler, H., *Untersuchungen zu den männlichen römischen Mantelstatuen*, Βερολίνο: Mann 1961.

Onasch, C., λ. “Antigonos” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 1, 52-3.

Palagia, O., *The Pediments of the Parthenon*, Leiden: E.J. Brill 1993.

Palma, B., *I Marmi Ludovisi: Storia della Collezione* στο Giuliano, A. (επιμ.), *Museo Nazionale Romano*, Τόμ. I/4 *Le Sculture*, Ρώμη: De Luca 1983.

_____, *Catalogo delle sculture esposte nelle Aule delle Terme* στο Giuliano, A. (επιμ.), *Museo Nazionale Romano*, Τόμ. I/8 *Le Sculture*, Ρώμη: De Luca 1985.

Pandermalis, D., “Die Statuenausstattung in der Villa dei Papiri”, *AM* 86 (1971), 173-209.

Paul, E., λ. “Agasias” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 1, 7-8.

Payne, H., Young, G.M., *Αρχαϊκή Μαρμάρινη Πλαστική από την Ακρόπολη. Φωτογραφικός Κατάλογος*, (μτφρ. Μπρούσκαρη, Μ.), Αθήνα: Βιβλιοθήκη της Εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας 169, 1997.

Pietrangeli, C., *Museo Barracco. Di Scultura Antica*, Ρώμη: L'Erma di Bretschneider 1963.

Platner - Ball, S., *A topographical dictionary of ancient Rome*, Λονδίνο: Oxford University Press 1929.

Pollitt, J.J., *The Art of Greece, 1400-31 B.C. Sources and Documents*, New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice Hall 1965.

_____, *The Ancient View of Greek Art*, New Haven: Yale University Press 1974.

_____, “The Impact of Greek Art on Rome”, *TAPA* 108 (1978), 155-174.

_____, *Η Τέχνη στην Ελληνιστική Εποχή* (μτφρ. Γκαζή, Α.), Αθήνα: Παπαδήμας 2006.

Poulsen, F., *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, (μτφρ. Richards, G.C.), Οξφόρδη: Clarendon Press 1923.

_____, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek*, Κοπεγχάγη: Nielsen & Lydiche 1951.

Poulsen, V.H., “Der strenge Stil: Studien zur Geschichte der griechischen Plastik 480-450”, *ActaArch* 8 (1937), 1-148.

_____, “Die Silberbecher von Hoby”, *AntPl* 8 (1968), 69-73.

Prendeville, J., *Explanatory catalogue of the proof impressions of the antique gems possessed by the late Prince Poniatowski*, Λονδίνο: Graves 1841.

Prignitz, S., *Bauurkunden und Bauprogramm von Epidauros (400-350)*, Vestigia. Beiträge zur alten Geschichte Τόμ. 67, Μόναχο: Beck Verlag 2014.

Ramage, N & Ramage, A., *Ρωμαϊκή Τέχνη. Από τον Ρωμόλο έως τον Κωνσταντίνο* (μτφρ. Ιωακειμίδου, Χ.), Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2000.

Rawson, E., "Architecture and Sculpture: The Activities of the Cossutii", *Papers of the British School at Rome* 43 (1975), 36-47.

Rebecchi, F., "La Scultura colta in Emilia Romagna" στο *Studi sulla citta antica. L'Emilia-Romagna*, *Studia Archeologica* 27 (1983), 497-567.

Riaño, F., Melida, J.R., *Catalogo del Museo de Reproducciones Artisticas*, Τόμ. I, Μαδρίτη: Imp. de los Hijos de Tello 1912.

Richardson, L., "The Evolution of the Porticus Octaviae", *AJA* 80.1 (1976), 57-64.

Richter, G.M.A., *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, Οξφόρδη: Clarendon Press 1951.

_____, *Ancient Italy. A Study of the interrelations of its peoples as shown in their art*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1955.

_____, "Was Roman Art of the First Century B.C. and A.D. Classicizing?", *JRS* 48.1/2 (1958), 10-15.

_____, *Engraved Gems of the Greeks, Etruscans, and Romans*, Λονδίνο: Phaidon Press 1968.

_____, *Korai. Archaic Greek Maidens: A Study of the Development of the Kore type in Greek Sculpture*, Λονδίνο: Phaidon Press 1968.

_____, *Kouroi. Archaic Greek Youths: A Study of the Development of the Kouros type in Greek Sculpture*, Λονδίνο: Phaidon Press 1970.

_____, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven: Yale University Press 1970.

Ridgway, B.S., "The Bronze Apollo from Piombino in the Louvre", *AntPl* 7 (1967), 43-73.

_____, "Two Peplophoroi in the United States", *Hesperia* 38.2 (1969), 213-222.

_____, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton University Press 1970.

_____, "Lo Stile severo: Lo stato della questione" στο Bonacasa, N., & Mandruzzato, A. (επιμ.), *Lo Stile Severo in Grecia e in Occidente: aspetti e problemi*, Ρώμη: L'Erma di Bretschneider 1995, 35-42.

_____, *Hellenistic Sculpture III. The Styles of ca. 100 - 31 B.C.*, Madison: University of Wisconsin Press 2002.

Ρούσσο, Ε., «Ηρακλής» στο Χριστόπουλος, Γ.Α., Κακριδής, Ι.Θ. (επιμ.), *Ελληνική Μυθολογία*, Τόμ. 3 *Οι Ήρωες. Τοπικές παραδόσεις*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών 1986.

Rouveret, A., *Commento a Plinio l'ancien, Histoire Naturelle, Livre XXXVI*, Παρίσι: Les Belles Lettres 1981.

Ruesch, A. (επιμ.), *Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli*, Τόμ. II, Νεάπολη: Richter & Co 1908.

Schiering, W., “Die Werkstatt des Pheidias in Olympia II: Werkstattfunde”, *OIForsch* 18 Βερολίνο: De Gruyter 1991.

_____, “Glas für eine Göttin”, *AntW* 30 (1999), 39-48.

Schollmeyer, P., “Die Bildhauerkunst während der Regierungszeit des Augustus (40 v.Chr. - 14 n.Chr.)” στο Bol, P.C., *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Τόμ. IV, *Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaisers Hadrians*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 2010, 17-46.

Schreiber, G.T., *Die hellenistischen Reliefbilder*, Λειψία: W. Engelmann 1894.

Schuchhardt, W.H., *Die Epochen der griechischen Plastik*, Baden - Baden: B. Grimm 1959.

Schultz, C.E., *Commentary on Cicero. De Divinatione I*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2014.

Schrader, H., “Über Phidias”, *ÖJh* 14 (1911), 35-88.

Schröder, S.F., *Katalog der Antiken Skulpturen del Museo del Prado in Madrid*, Τόμ. II, *Idealplastik*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 2004.

Select Exhibition of Sir John and Lady Beazley's Gifts to the Ashmolean Museum 1912 - 1966, Λονδίνο: Oxford University Press 1967.

Sgobbo, I., “Le ‘Danzatrici’ di Ercolano”, *Rend.Napoli* 46 (1971), 51-74.

Sichtermann, H., “Römische Idealplastik”, στο Kraus, T. (επιμ.), *Das römische Weltreich*, Βερολίνο: Propyläen Verlag 1967.

Simon, E., *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, Μόναχο: Hirmer 1986.

_____, “Kriterien zur Deutung ‘Pasitelischer’ Gruppen”, *Jdl* 102 (1987), 291-304.

Smith, C.H., “A Greek Statue from Trentham”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 12.60 (1908), 330-333, 335.

Smith, R.R.R., *Hellenistic Royal Portraits*, Οξφόρδη: Clarendon Press 1988.

_____, *Ελληνιστική Πλαστική* (μτφρ. Κουτσούμπα, Δ. & Χαμηλάκη, Α.), Αθήνα: Καρδαμίτσα 2009.

Söldner, M., *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1986.

Squire, M., *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Νέα Υόρκη: Cambridge University Press 2009.

_____, *The Iliad in a Nutshell: Visualising Epic on the Tabulae Iliacae*, Οξφόρδη: Oxford University Press 2011.

_____, “Greek Art through Roman Eyes” στο Smith, T.J., Plantzos, D. (επιμ.), *A Companion to Greek Art*, Chichester: Wiley-Blackwell 2012, Τόμ. II, 599-620.

Σταμπολίδης, Ν.Χ., «Σύμπλεγμα Ερμή και μικρού Διονύσου» στο Καλτσάς, Ν., Δεσπίνης, Γ. (επιμ.), *Πραξιτέλης*, Αθήνα: Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο 2007, 90-97, αρ. 14.

Stewart, A.F., *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven: Yale University Press 1990.

_____, λ. “Timotheos” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 2, 475-479.

_____, λ. “Pasiteles” στο Hornblower, S., Spawforth, A. & Eidinow, E. (επιμ.), *Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press 2012, 1086.

_____, “Sculptors’ Sketches, Trial Pieces, Figure Studies, and Models in Poros Limestone from the Athenian Agora”, *Hesperia* 82.4 (2013), 615-650.

_____, “Hellenistic Free-Standing Sculpture from the Athenian Agora. Part 1. Aphrodite”, *Hesperia* 81.2 (2012), 267-342.

Strocka, V.M., “Sepulkral-Allegorien auf dokimeischen Sarkophagen” στο Andreae, B. (επιμ.), *Symposium über die antiken Sarkophage, Pisa 5-12 September 1982, Marburger Winckelmann-Programm* 1984, 197-241.

Strong, E.S., *Art in Ancient Rome*, Νέα Υόρκη: C. Scribner’s sons 1928.

Studniczka, F., “Archaische Bronzestatue des Fürsten Sciarra”, *RM* 2 (1887), 90-109.

Tancke, K., Yfantidis, K., “Beobachtungen zur Rekonstruktion der Orest-Pylades-Gruppe in Schloss Fasenerie”, *AA* 1989, 243-249.

Tölle-Kastenbein, R., “Frühklassische Peplosfiguren. Typen und Repliken”, *AntPl* 20 (1986), 1-88.

Tortorici, E., *Argiletum. Commercio, speculazione edilizia e lotta politica dall’analisi topografica di un quartiere di Roma di eta repubblicana*, Ρώμη: Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma 1991.

_____, *Roma nell’eta di Cesare: la politica urbanistica, Tradizione, tecnologia e territorio*, Τόμ. I: *Topografia Antica*, Ρώμη-Acireale 2012.

Toynbee, J.M.C., *Some notes on Artists in the Roman World*, Βρυξέλλες: Latomus. Revue d’etudes latines 1951.

Treggiari, S., *Roman freedmen during the late Republic*, Οξφόρδη: Clarendon Press 1969.

Τριάντη, Ι, «Ανδρικός κορμός Εθνικού Μουσείου 1665, Αντίγραφο έργου του 5ου αιώνα π.Χ.» στο Δεληβορριάς, Α, Ζερβουδάκη, Η., Λαμπρινουδάκης, Β., Λεμπέση, Α., Πετράκος, Β.Χ. (επιμ.), *Πρακτικά XII Διεθνούς Συνεδρίου Κλασικής Αρχαιολογίας, Αθήνα 4-10 Σεπτεμβρίου 1983*, Αθήνα: Τ.Α.Π.Α. 1988, Τόμ. Γ’, 276-280.

Trillmich, W., “Bemerkungen zur Erforschung der römischen Idealplastik”, *JdI* 88 (1973), 247-282.

_____, “La peplophoros de Cartagena y las Danaides en el portico del Apollo Palatinus”, *Mastia* 9 (2010), 179-206.

Ulrich, R.B., “The Appiades Fountain and the Forum Iulium”, *RM* 93 (1986), 405-423.

Van Essen, C.C., “Literary Evidence for the Beginnings of Roman Art”, *JRS* 24 (1934), 154-162.

Vidman, L., *Isis und Sarapis bei den Griechen und Römern: Epigraphische Studien zur Verbreitung und zu den Trägern des ägyptischen Kultes*, Βερολίνο: De Gruyter 1970.

Visconti, E.Q., *Il Museo Pio Clementino illustrato e descritto da Giambattista ed Ennio Quirino Visconti*, Τόμ. I, Μιλάνο: N. Bettoni 1818.

Vollenweider, M.L., *Die Steinschneiderkunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit*, Baden - Baden: Bruno Grimm. 1966.

Vollkommer, R., λ. “Apollonides” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 1, 67-8.

_____, λ. “Cheirisophos” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 1, 136.

_____, λ. “Cossutius Cerdo” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 1, 147-8.

_____, λ. “Cossutius Menelaos” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 1, 148.

_____, λ. “Menophilos” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 2, 71.

Von Steuben, H., “Statue eines Jünglings mit geschlachtetem Widder, nach dem Vorbild des Stephanos - Knaben” στο Helbig, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (τέταρτη αναθεωρημένη έκδοση με επιμέλεια της H. Speier), Τόμ. II, *Die Städtischen Sammlungen: Kapitolinische Museen und Museo Barracco. Die Staatlichen Sammlungen: Ara Pacis, Galleria Borghese, Galleria Spada, Museo Pigorini, Antiquarien auf Forum und Palatin*, Tübingen: Ernst Wasmuth 1966, 480, αρ. 1693.

_____, “Der Doryphoros” στο Beck H., Bol P.C. & Bückling M. (επιμ.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik: Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1990, 185-198.

Vorster, C., “Jünglingskopf, Typus Stephanos-Athlet” στο Knoll, K., Vorster, C., Woelk, M. (επιμ.), *Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke*, Τόμ. II, *Idealskulptur der römischen Kaiserzeit 2*, Μόναχο: Hirmer Verlag 2011, 808-9, αρ. 191.

Wagler, R., λ. *ἀνεμώνη*, *RE* II (1894), 2180-1.

Waldhauer, O., *Die Antiken Skulpturen der Ermitage*, Τόμ. II, Βερολίνο: Verlag von Walter de Gruyter & Co 1931.

Waldstein, C., “Pasiteles and Arkesilaos, the Venus Genetrix and the Venus of the Esquiline”, *AJA* 3.1/2 (1887), 1-13.

_____, “The Bronze Statue from Cerigotto and the Study of Style”, *JHS* 24 (1904), 129-134.

Wardle, D., *Cicero De Divinatione, On Divination Book 1, Translated with introduction and historical commentary*, Οξφόρδη: Clarendon Press 2006.

Webster, T.B.L, Spawforth, A.J.S, λ. “Menelaus” στο στο Hornblower, S., Spawforth, A. & Eidinow, E. (επιμ.), *Oxford Classical Dictionary*, Οξφόρδη: Oxford University Press 2012, 932.

Weinstock, H., λ. “Stephanos” στο Vollkommer, R. (επιμ.), *Künstlerlexikon der Antike*, Μόναχο - Λειψία: K.G. Saur 2001, Τόμ. 2, 420-422.

West, R., *Römische Porträt-Plastik*, Τόμ. I, Μόναχο: F. Bruckmann 1933-1941.

Wickhoff, F., *Roman Art: Some of its principles and their application to early Christian painting*, Λονδίνο: W. Heinemann 1900.

Wilson, A.J.N., *Emigration from Italy in the Republican Age of Rome*, Manchester: Manchester University Press 1966.

Wojcik, M.R., *La Villa dei Papiri ad Ercolano*, Ρώμη: Cambridge University Press 1986.

Zanker, P., “Eine klassizistische Umbildung des polykletischen Diskophoros”, *AntK* 12.1 (1969a), 35-37.

_____, “Gruppe des Menelaos” στο Helbig, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (τέταρτη αναθεωρημένη έκδοση με επιμέλεια της H. Speier), Τόμ. III, *Die Staatlichen Sammlungen. Museo Nazionale Romano (Thermenmuseum). Museo Nazionale in Villa Giulia*, Tübingen: Ernst Wasmuth 1969b, 274-5, αρ. 2352.

_____, “Jünglingsstatue des Stephanos” στο Helbig, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (τέταρτη αναθεωρημένη έκδοση με επιμέλεια της H. Speier), Τόμ. IV, *Die Staatlichen Sammlungen. Museo Ostiense in Ostia Antica. Museo del Villa Hadriana in Tivoli. Villa Albani*, Tübingen: Ernst Wasmuth 1972, 201-2, αρ. 3236.

_____, *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974.

_____, “Grabreliefs römischer Freigelassener”, *Jdl* 90 (1975), 267-315.

_____, “Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach dem Schlacht von Aktium” στο *Citta e architettura nella Roma imperial. Atti del Seminario, Odense 27 Ottobre 1981, Analecta Romana*, Supplementa 10 (1983), 21-40.

_____, *Ο Αύγουστος και η Δύναμη των Εικόνων* (μτφρ. Πάγκαλος, Γ. & Πεχλιβάνος, Μ.) Αθήνα: MIET 2006.

_____, «Ο Πυγμαχός» στο Giuliani, L. (επιμ.), *Αριστουργήματα της Αρχαίας Τέχνης* (μτφρ. Παλλαντζά, Έ.), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2014, 24-53.

Zwierlein-Diehl, E., “Gemmen mit Künstlerinschriften” στο Strocka, V.M. (επιμ.), *Meisterwerke: Internationales Symposium anlässlich des 150. Geburtstages von Adolf Furtwängler, Freiburg in Breisgau, 30. Juni - 3. Juli 2003*, Μόναχο: Hirmer 2005, 321-343.

Προέλευση εικόνων

Εικόνα εξωφύλλου: <https://goo.gl/py8gME> (προσπελάστηκε στις 16/9/2017).

Εικ. 1α-β: Moreno, P., *Scultura Ellenistica*, Ρώμη: Ist. Poligrafico dello Stato 1994, Εικ. 909.

Εικ.2: http://www.kunsthistorischesmuseum.at/LocationPhotoDireKunsthistorisches_MuseumVienna.hk_Ms3zsWpflJntaxjcYsWRVw&ust=1505569549300330 (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 3: Fuchs, M., *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus: Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh v. Chr*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1999, Πίν. 67.

Εικ. 4: <http://www.museoarcheologiconapoli.it/wp-content/uploads/2016/06/Danzatrici-villa-dei-papiri-1024x768.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 5-6: La Rocca, E., “Sulla bottega di Pasiteles e di Stephanos. II. Le Appiades di Stephanos nei monumenta Asinii e nel foro di Cesare” στο Mangari, E. & Pelegrino, A. (επιμ.), *για το φίλο μας. Scritti in ricordo di Gaetano Messineo*, Ρώμη: Espera 2016, 220, Εικ. 10-11.

Εικ. 7α-στ: Linfert, A., “Stephanos Jüngling” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I: Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino*, Βερολίνο: Gebr. Mann Verlag 1989, 89-93, Πίν. 29-33, αρ. κατ. 30.

Εικ. 7ζ: Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen, Τόμ. V: Späthellenismus, Kaiserzeit. Bildhauer und Maler vom 2. Jh. v. Chr. bis zum 5. Jh. n. Chr*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 159, αρ. 3756.

Εικ. 8: http://1.bp.blogspot.com/_i7CY16wXa8s/RlqAPx45h6I/AA/QOgsTPBrv5M/w1200-h630-p-k-no-nu/alansafanigallery1.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 9: http://ancient-greece.org/images/museums/acropolis-mus/images/110_1027_jpg.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 10: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Art/Ancient/Images/EuthydikosKore.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 11: <http://c8.alamy.com/comp/BGHW92/detail-from-the-west-pediment-of-the-temple-of-zeus-in-ancient-olympia-BGHW92.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 12: <https://ak0.pinimg.com/originals/a5/20/3d/a5203dcecd4ca29979df7b05837b2fab.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 13: <https://www.google.gr/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uac> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 14: <https://i.pinimg.com/736x/9e/73/37/9e73371c35b6b1a08d27479385af69da.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 15: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/co/b/b5/Doryphoros_MAN_Napoli_Inv6011-2.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 16: http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_25.78.56.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 17: <http://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani//renditions/cq5damjpeg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 18α-ε: “Replik des Stephanos Jünglings” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III: Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der Ephesischen Artemis und im Bigliardo*, Βερολίνο: Gebr. Mann Verlag 1992, 348-351, Πίν. 223-227, αρ. κατ. 379.

Εικ. 19: http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00398/AN00398490_001_1.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017)

Εικ. 20α-δ: Maderna-Lauter, C., “Statue eines Jünglings, sog. Ephebentypus Villa Albani-Kopenhagen” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III: Bildwerke in der Galleria della Leda, im ehemaligen Tempel der Ephesischen Artemis und im Bigliardo*, Βερολίνο: Gebr. Mann Verlag 1992, 351-356, Πίν. 228-231, αρ. κατ. 380.

Εικ. 21α-γ: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίν. 42.2, 43.2, 50.3.

Εικ. 22: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίν. 42.4.

Εικ. 23: Despini, G., “Zum Hermes von Troizen” *AM* 96 (1981), 237-244, Εικ. 1.

Εικ. 24: Borda, M., *La Scuola di Pasiteles*, Bari: Adriatica Editrice 1953, Εικ. 5.

Εικ. 25: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/255120> (προσπελάστηκε στις 18/8/2017).

Εικ. 26: Poulsen, F., *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, (μτφρ. Richards, G.C.), Oxford: Clarendon Press 1923, Εικ. 24.

Εικ. 27: Waldhauer, O., *Die Antiken Skulpturen der Ermitage*, Τόμ. II, Βερολίνο: Verlag von Walter de Gruyter & Co 1931, Πίν. 3, αρ. 86.

Εικ. 28: Mansuelli, G., “Studi sull’Arte Romana dell’Italia settentrionale la Scultura colta”, *RIA* 7 (1958), 45-128, Εικ. 31.

Εικ. 29-30: “Zwei männliche Torsen” στο Hellenkemper-Salies, G., Von Prittwitz, H. & Bauchhenß, G. (επιμ.), *Das Wrack: Der antike Schiffsfund von Mahdia. Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn*, Κολωνία: Rheinland Verlag 1994, Τόμ. 1, 345-355, Εικ. 2, 7.

Εικ. 31α-β: Borda, M., *La Scuola di Pasiteles*, Bari: Adriatica Editrice 1953, Εικ. 7-8.

Εικ. 32: <http://museum.classics.cam.ac.uk/sites/default/files/casts/474.JPG> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 33-5: Μαχαίρα, Β., «Ορέστης και Ηλέκτρα (;) από την Αμφίπολη» στο Οικονομίδης, Ν.Α. *Οι Σέρρες και η Περιοχή τους από την Αρχαία στη Μεταβυζαντινή Κοινωνία. Διεθνές Συνέδριο. Σέρρες 29 Σεπτεμβρίου - 3 Οκτωβρίου 1993*, Σέρρες 1998: Πρακτικά, Τόμ. Α', 49-57, Εικ. 2-3, 5.

Εικ. 36: http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_2006.509.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 37α-στ: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίν. 42.5, 43.4, 46.2-3, 47.1-3.

Εικ. 38α: Borda, M., *La Scuola di Pasiteles*, Bari: Adriatica Editrice 1953, Εικ. 14.

Εικ. 38β: Tancke, K., Yfantidis, K., “Beobachtungen zur Rekonstruktion der Orest-Pylades-Gruppe in Schloss Fasenerie”, *AA* 1989, 243-249, Εικ. 4.

Εικ. 39α-γ: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίν. 43.6, 46. 5-6.

Εικ. 40α-β: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίν. 43.5, 46.4.

Εικ. 41: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίν. 46.1.

Εικ. 42: Hekler, A., “Marmortorso einer Athletenstatue in Budapest”, *JdI* 31 (1916), 103.

Εικ. 43: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/com/6/67/0_V%C3%A9nus_de_1%27Esquilin_-_Musei_Capitolini_-_Rome.JPG (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 44: http://learn.ncartmuseum.org/wp-content/uploads/2017/06/Roman-Aphrodite-of-Cyrene-80_9_1-611x1024.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 45: <http://images.holylandphotos.org/YRMNK11.jpg?w=800&h=800×tamp=487A73> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 46: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/co/5/5b/Borghese_Gladiator_Rear_View.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 47α-β: Furtwängler, A., *Sammlung Somzée. Antike Kunstdenkmäler*, Μόναχο: Verlagsanstalt F. Bruckmann 1897, Πίν. 13.

Εικ. 48α-γ: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίτ. 44.1, 45.8-9.

Εικ. 49-51: Beck H., Bol P.C. & Bückling M. (επιμ.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik: Ausstellung im Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1990, 118, Εικ. 22, 528, αρ. 30, 535, αρ. 38.

Εικ. 52α-γ: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίτ. 44.3, 45.2, 5, 6.

Εικ. 53: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίτ. 44.4.

Εικ. 54α-β: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίτ. 45.4, 7.

Εικ. 55: Kaschnitz - Weinberg, G., *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano*, Βατικανό: Monumenti Vaticani di Archeologia e d'Arte IV 1937, Πίτ. 13, αρ. 53.

Εικ. 56 α-γ: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίτ. 48.3, 49.2, 8.

Εικ. 57α-β: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίτ. 48.4, 49.6.

Εικ. 58α-γ: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίτ. 48.1, 49.1, 7.

Εικ. 59α-δ: Candilio, D., "Roma. Statua di Efebo tipo Atleta di *Stephanos*", *Bollettino di Archeologia On Line* 5.1. (2014), 41-44., Εικ. 1-4.

Εικ. 60α-δ: Δαμάσκος, Δ., *Κατάλογος γλυπτών του Αρχαιολογικού Μουσείου Καβάλας, Α΄ τόμος, Θεσσαλονίκη: Δημοσιεύματα Αρχαιολογικού Ινστιτούτου Μακεδονικών και Θρακικών Σπουδών* 15, 2013, Εικ. 102-105.

Εικ. 61: http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_29.54.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 62-3: Carpenter, T.H., *Art and Myth in Ancient Greece*, Λονδίνο: Thames & Hudson 1991, Εικ. 352-4.

Εικ. 64: <http://www.beazley.ox.ac.uk/Gems/SPIFF/Poniatowski/t970.b/bc001001.jpe> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 65: <https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/a3/a3db/a3dbf0c5-cf98-46c7-a02b-f82db6dcab62/302868de-3d64-4b4c-baa2-f03f8ddf04c9.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 66: Simon, E., “Kriterien zur Deutung ‘Pasitelischer’ Gruppen”, *Jdl* 102 (1987), 291-304, Εικ. 9.

Εικ. 67: <https://ak0.pinimg.com/originals/d4/3a/58/d43a58d1a2b999efa004c057b9185e5a.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 68: *LIMC* II (1984), λ. Artemis, 632, αρ. 100 [L. Kahil].

Εικ. 69-70: *LIMC* VIII (1997), λ. Vulcanus, 283-298 [E. Simon, G. Bauchhenss], αρ. 25, 73.

Εικ. 71α: Kreikenbom, D., “Die Stillen Vertrauten” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Hellenistischen Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1999, 343-355, Πίν. 98.

Εικ. 71β: Kansteiner, S., Hallof, K., Seidensticker, B. & Prignitz, S. (επιμ.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, Τόμ. V: *Späthellenismus, Kaiserzeit. Bildhauer und Maler vom 2. Jh. v.Chr. bis zum 5. Jh. n.Chr.*, Βερολίνο: Walter de Gruyter 2014, 153, αρ. 3747.

Εικ. 72: <https://s-mak0.pinimg.com/originals/1c/c5/dc/1cc5dcdfa5f840372a7f6d08fb0fe58b.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 73: Smith, R.R.R., *Hellenistic Royal Portraits*, Οξφόρδη: Clarendon Press 1988, Πίν. 4.

Εικ. 74: http://www.umass.edu/umca/online_exhibitions/2015ChuckClose/images/large-herculaneum.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 75: <https://images.fineartamerica.com/images-medium-large/herculaneum-woman-1-andonis-katanos.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 76: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Krito_Timarista_stele_Rhodes.jpg (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

Εικ. 77-8: Borda, M., *La Scuola di Pasiteles*, Bari: Adriatica Editrice 1953, Εικ. 22, 25.

Εικ. 79: Kreikenbom, D., “Die Stillen Vertrauten” στο Bol, P.C. (επιμ.), *Hellenistischen Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1999, 343-355, Πίν. 102.1.

Εικ. 80: *LIMC* III (1986), λ. Dionysos, 122f [C. Gasparri, A. Veneri].

Εικ. 81α-β: Fuchs, M., *In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus: Studien zur Romanisierung der späthellenistischen Kunst im 1. Jh v. Chr.*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1999, Πίν.54.1, 55.1.

Εικ. 82α-β: Geominy, W., “Eine Jünglingsfigur” στο Hellenkemper-Salies, G., Von Prittwitz, H. & Bauchhenß, G. (επιμ.), *Das Wrack: Der antike Schiffsfund von Mahdia. Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn*, Κολωνία: Rheinland Verlag 1994, Τόμ. 1, 339-344, Εικ. 1, 4-5.

Εικ. 83: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίν. 51.3.

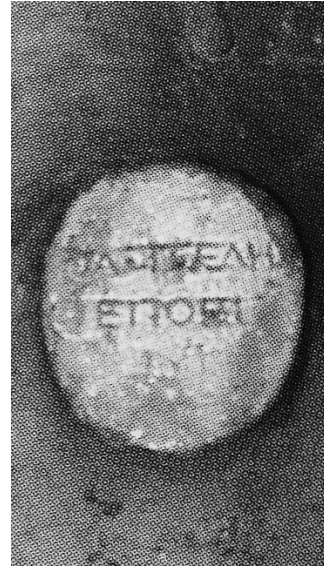
Εικ. 84α-δ: Zanker, P., *Klassizistische Statuen*, Mainz am Rhein: Philipp von Zabern 1974, Πίν. 54.1, 55.1. Mattusch, C.C., “Portrait, Brunnenfigur, Götterbild. Skulpturen als Ausstattungselemente in der Casa del Citarista” στο Sampaolo, V. & Hoffmann, A. (επιμ.), *Pompeji: Götter, Mythen, Menschen*, Μόναχο: Hirmer Verlag 2014, 86-93, Εικ. 3-4.

Εικ. 85α-β: <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/08/de/c2/bd/patras-archaeological.jpg> (προσπελάστηκε στις 15/9/2017).

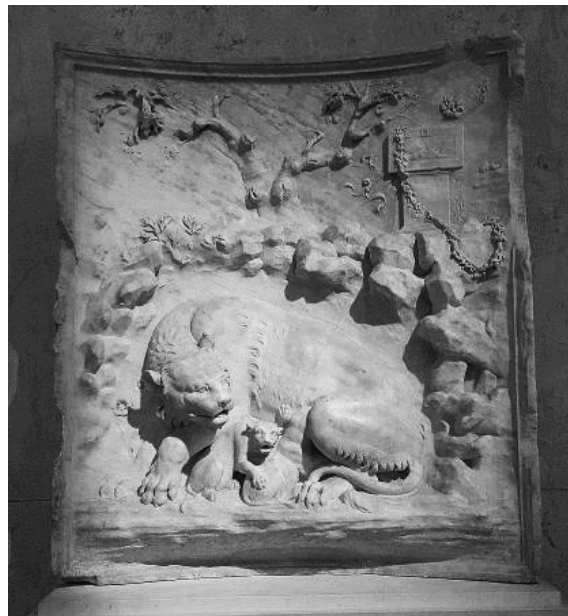
Εικόνες



Εικ. 1α



Εικ. 1β



Εικ. 2



Fig. 3



Fig. 4



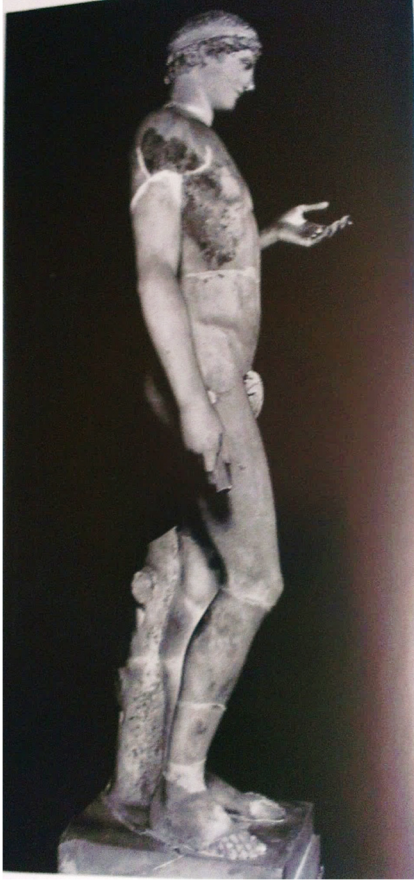
Fig. 5



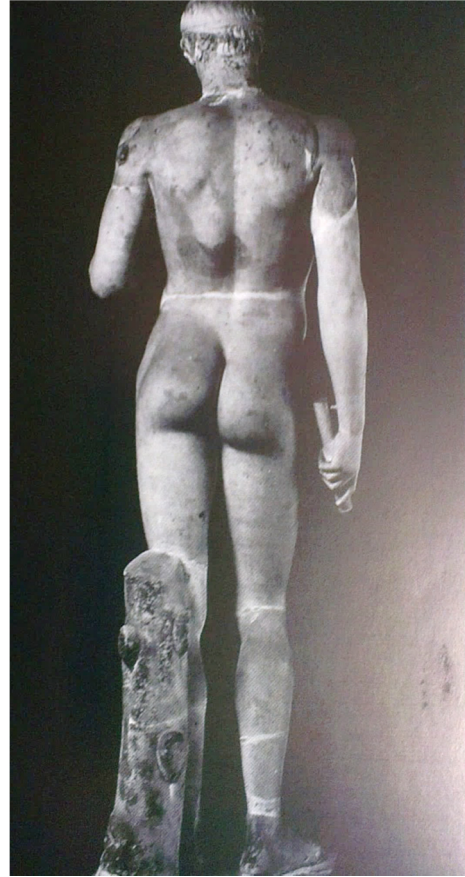
Fig. 6



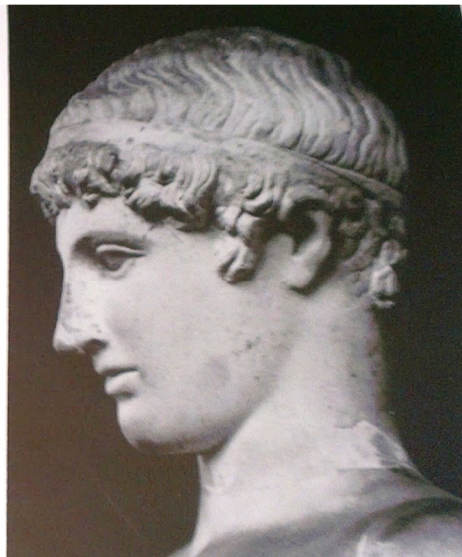
Εικ. 7α



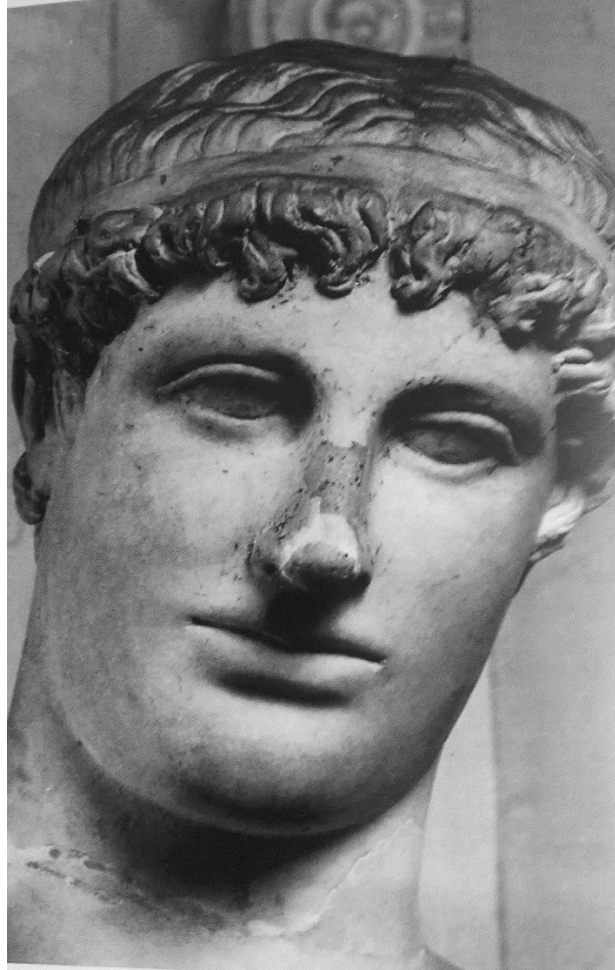
Εικ. 7 β



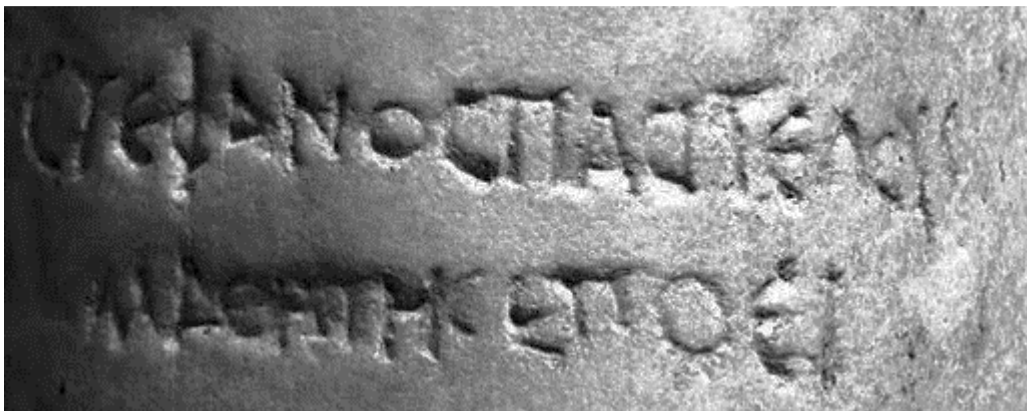
Εικ. 7 γ



Εικ. 7 δ-ε



Εικ. 7 στ



Εικ. 7 ζ



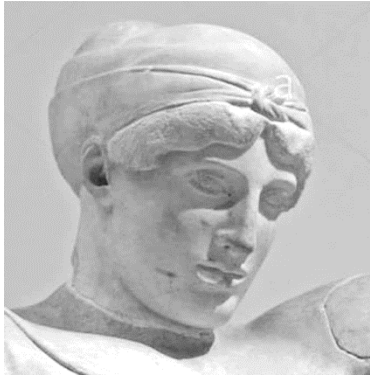
Εικ. 8



Εικ. 9



Εικ. 10



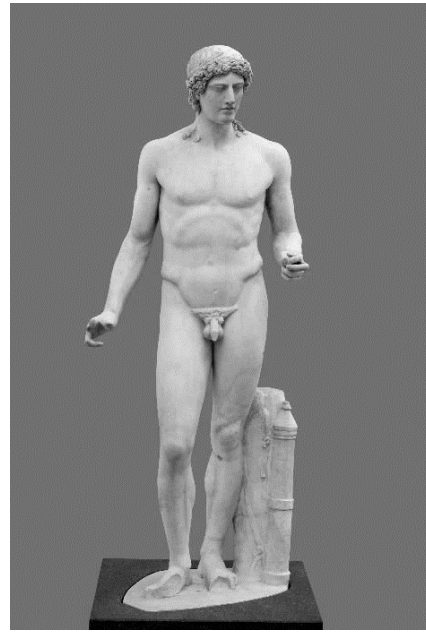
Εικ. 11



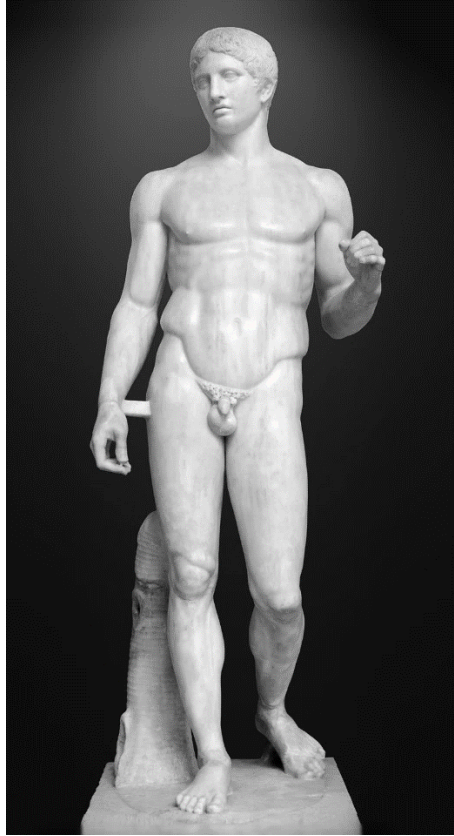
Εικ. 12



Εικ. 13



Εικ. 14



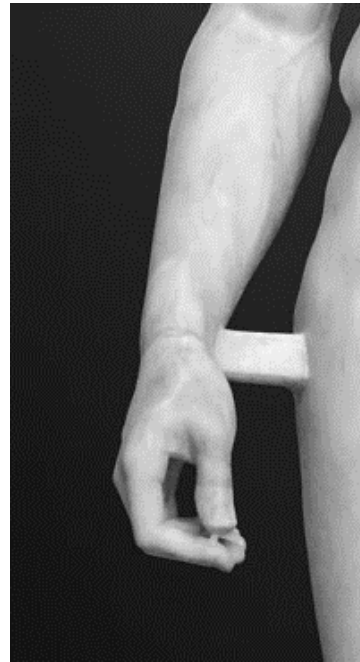
Εικ. 15



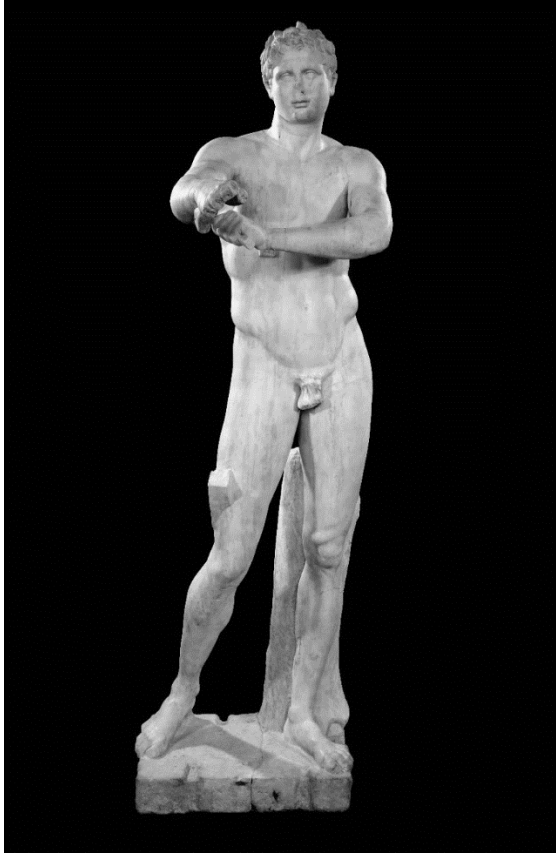
Εικ. 16



Εικ. 7α (λεπτομέρεια)



Εικ. 15 (λεπτομέρεια)



Εικ. 17



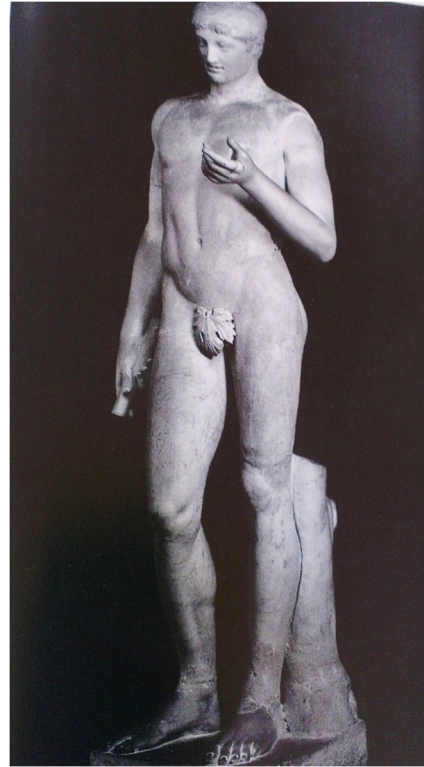
Εικ. 7 α



Εικ. 18 α



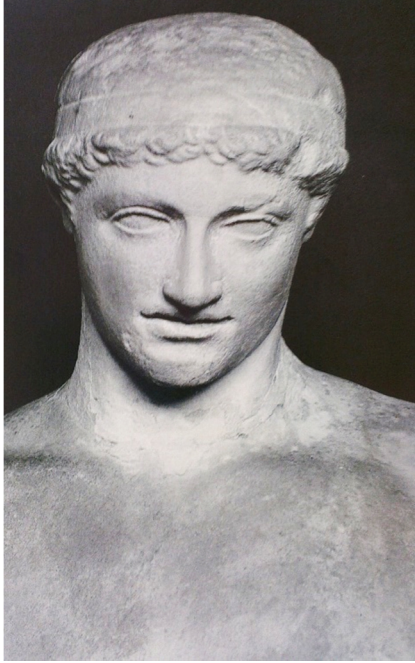
Εικ. 18 β



Εικ. 18 γ



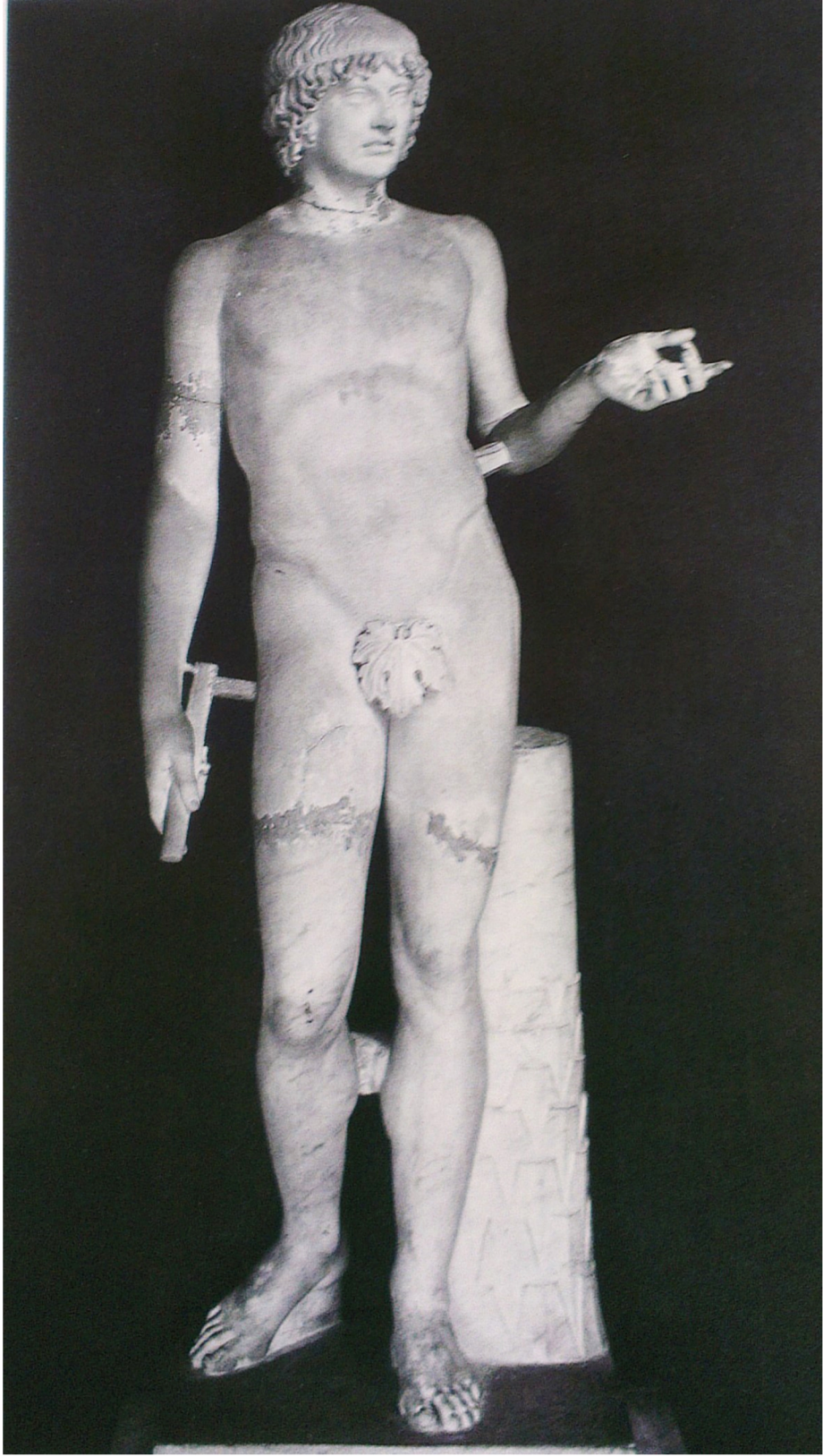
Εικ. 18 δ



Εικ. 18 ε



Εικ. 19



Εικ. 20 α



Εικ. 20 β



Εικ. 20 γ



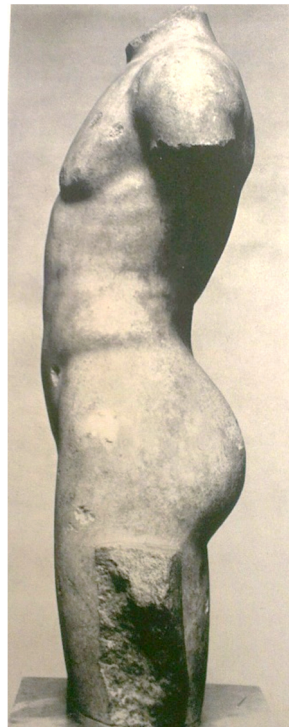
Εικ. 20 δ



Εικ. 21 α



Εικ. 21 β



Εικ. 21 γ



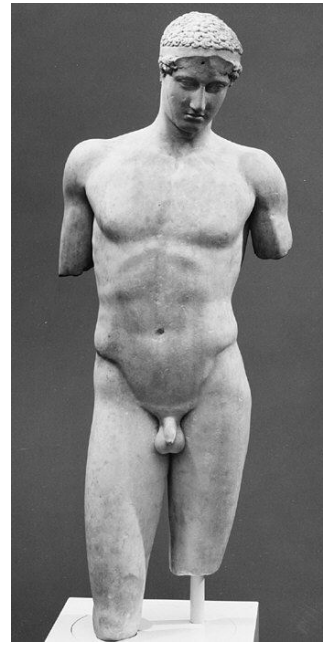
Εικ. 22



Εικ. 23



Εικ. 24



Εικ. 25

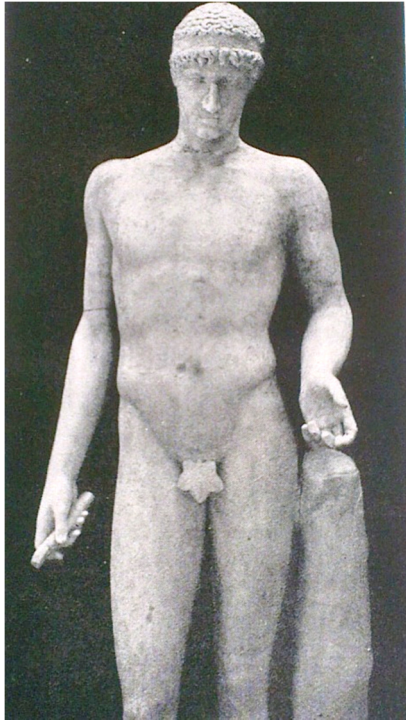


Fig. 26



Fig. 27



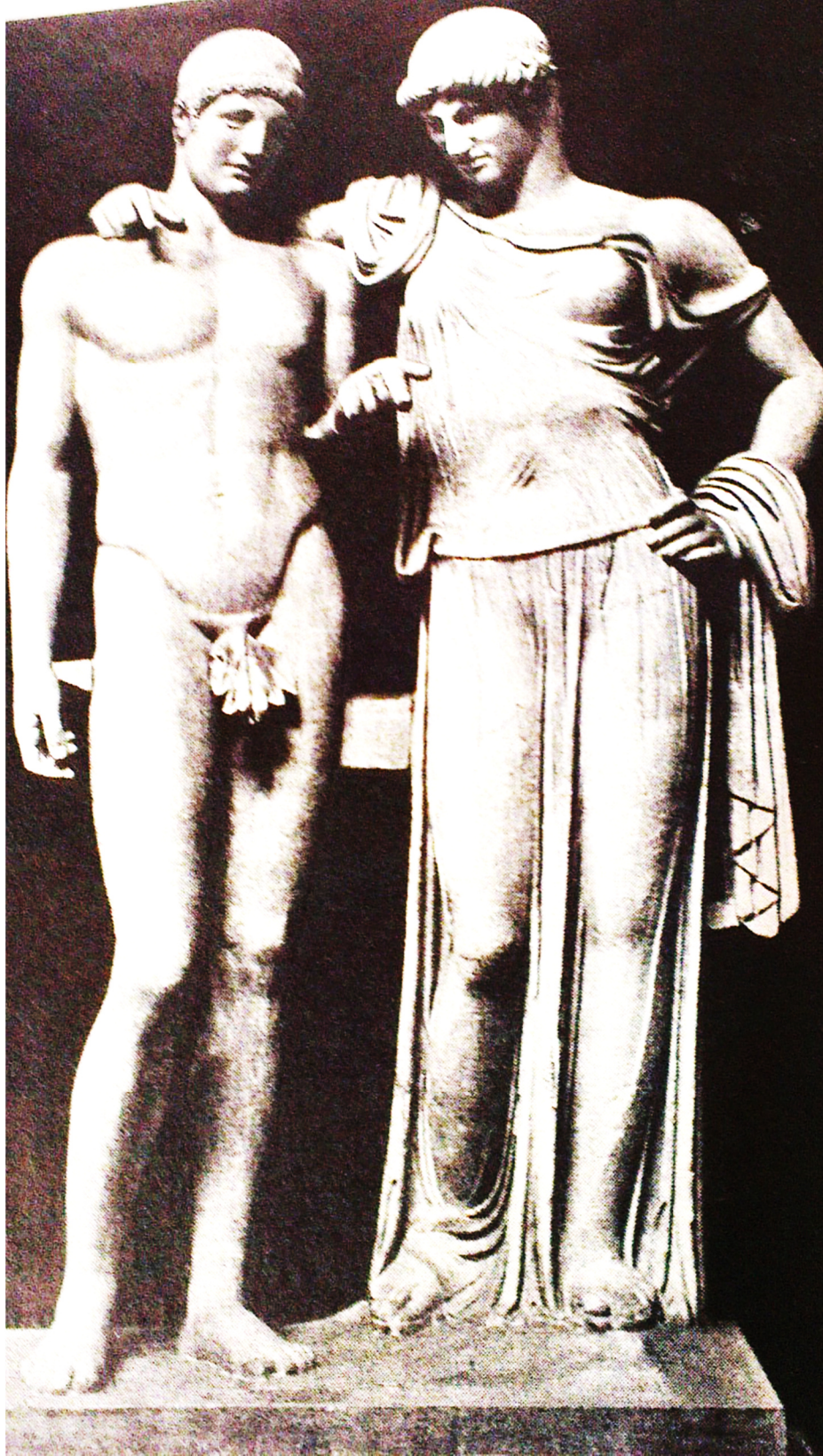
Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Εικ. 31 α



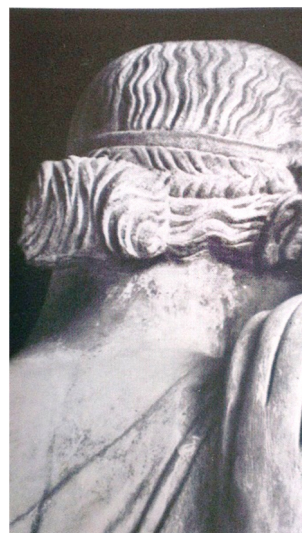
Εικ. 31 β



Εικ. 31 γ



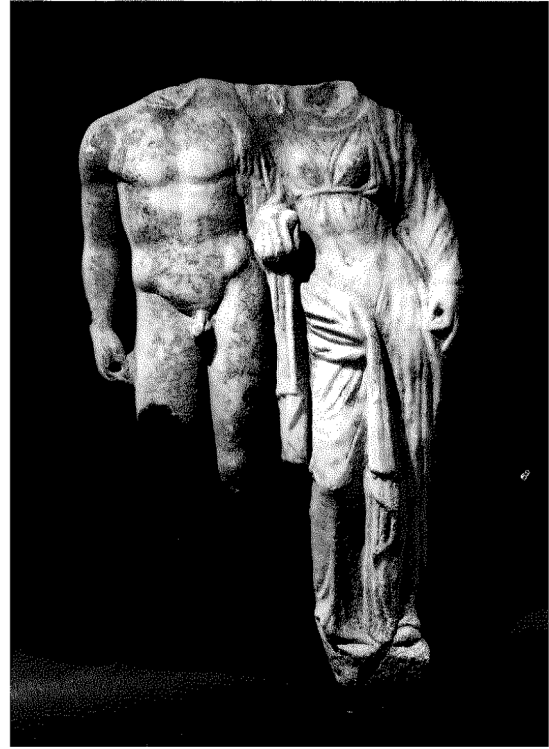
Εικ. 31 δ



Εικ. 31 ε



Εικ. 32



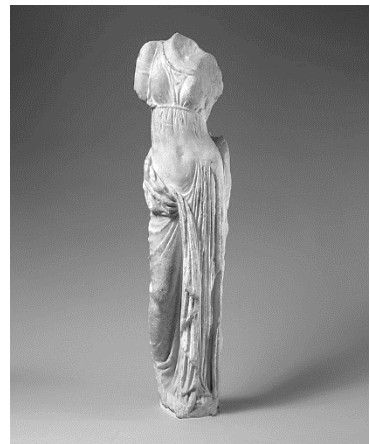
Εικ. 33



Εικ. 34



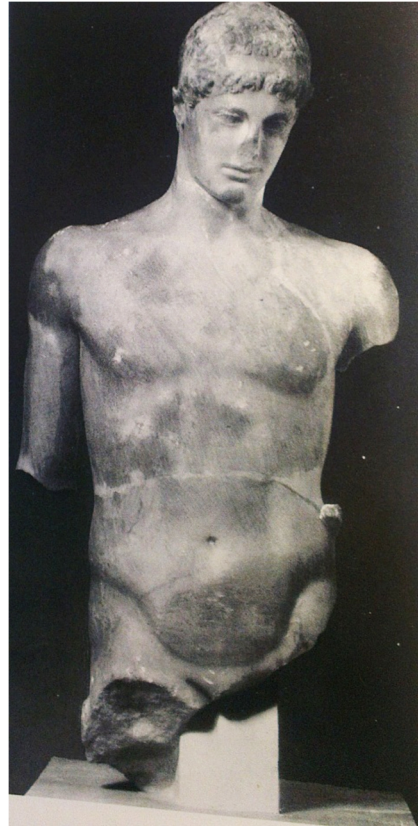
Εικ. 35



Εικ. 36



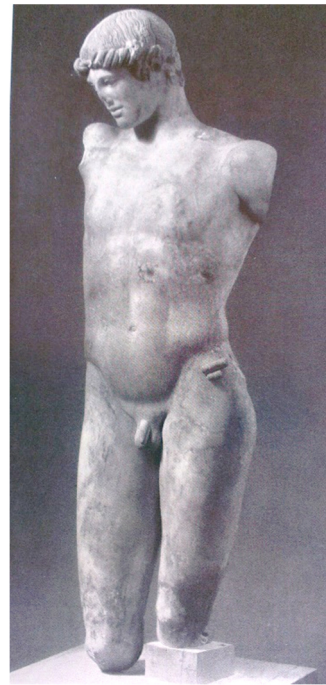
Εικ. 37 α



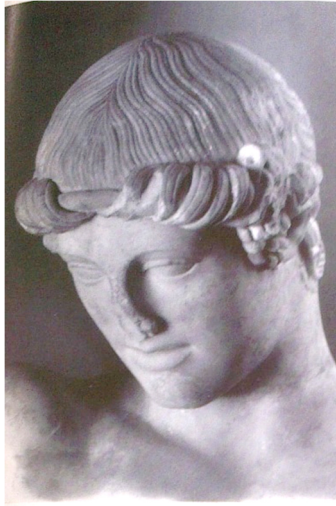
Εικ. 37 β



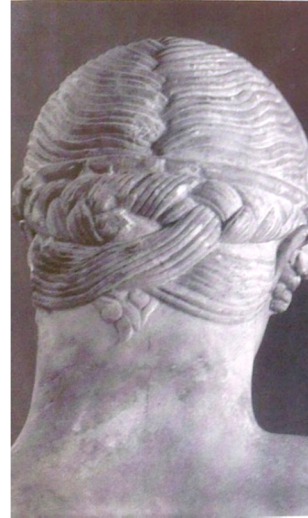
Εικ. 37 γ



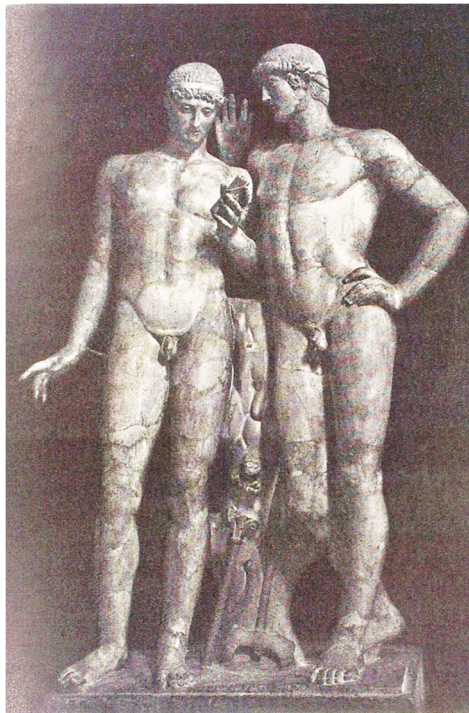
Εικ. 37 δ



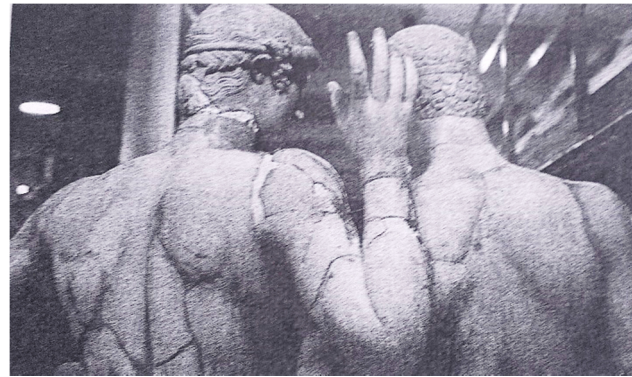
Εικ. 37 ε



Εικ. 37 στ



Εικ. 38 α



Εικ. 38 β



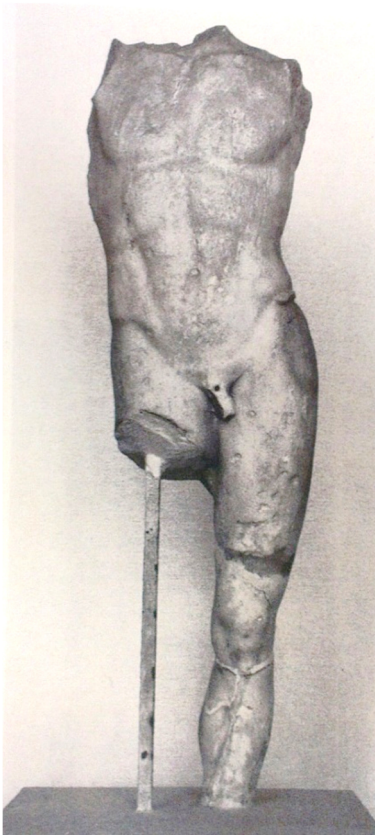
Εικ. 39 α



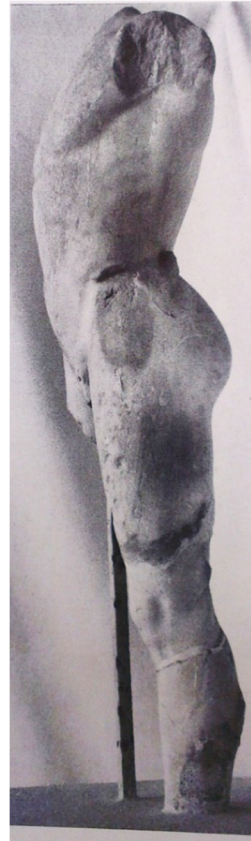
Εικ. 39 β



Εικ. 39 γ



Εικ. 40 α



Εικ. 40 β



Εικ. 41



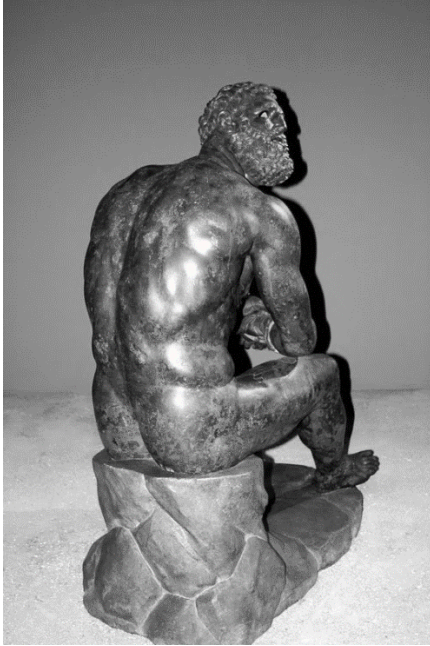
Εικ. 42



Εικ. 43



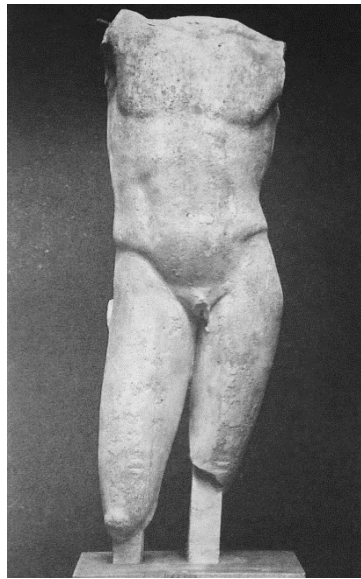
Εικ. 44



Εικ. 45



Εικ. 46



Εικ. 47 α



Εικ. 47 β



Εικ. 48 α-γ



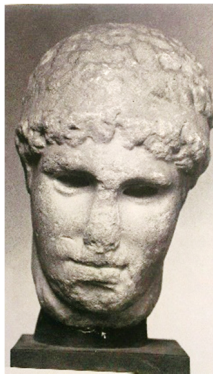
Εικ. 49



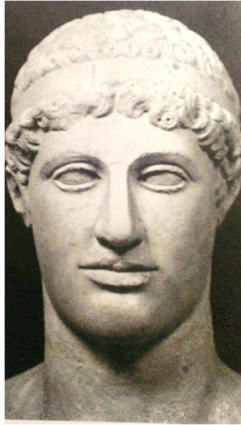
Εικ. 50



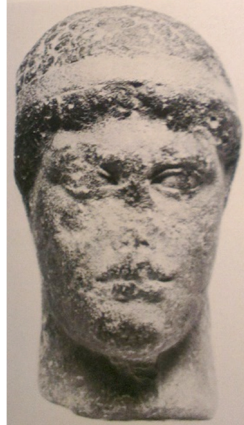
Εικ. 51



Εικ. 52 α-γ



Εικ. 53



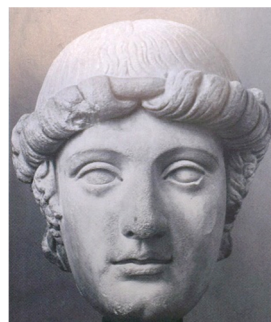
Εικ. 54 α



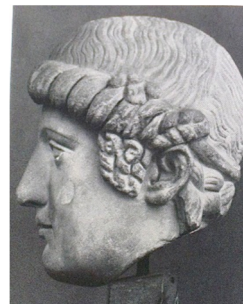
Εικ. 54 β



Εικ. 55



Εικ. 56 α



Εικ. 56 β



Εικ. 56 γ



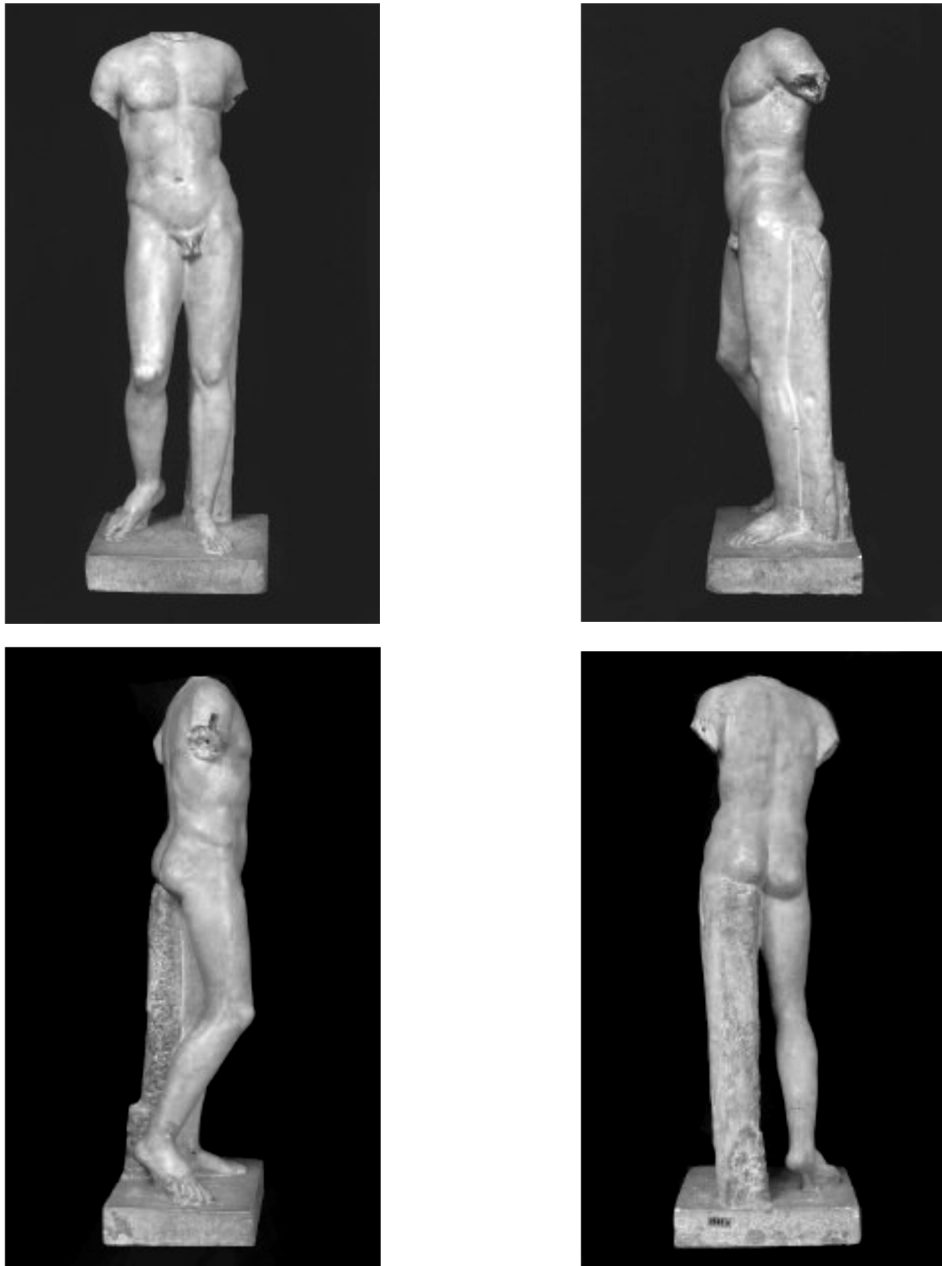
Εικ. 57 α



Εικ. 57 β



Εικ. 58 α-γ



Εικ. 59 α-δ



Εικ. 60 α-δ



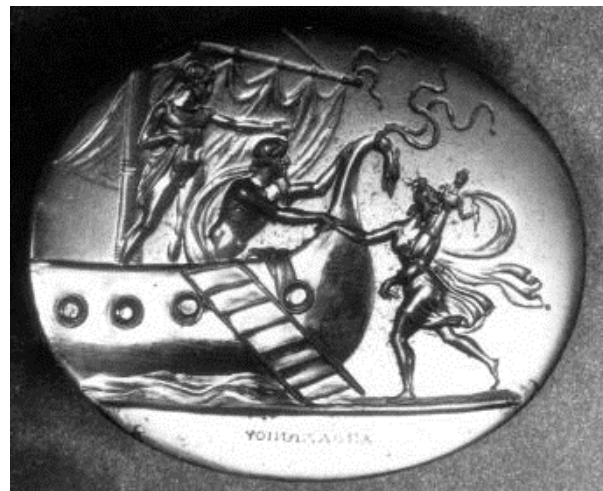
Εικ. 61



Εικ. 62



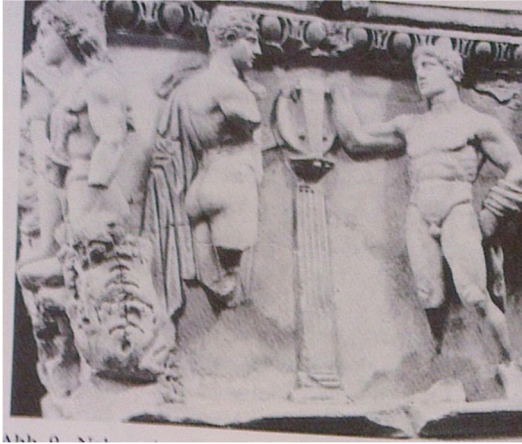
Εικ. 63



Εικ. 64



Fig. 65



Εικ. 66



Εικ. 67



Εικ. 68



Εικ. 38 α λεπτομέρεια



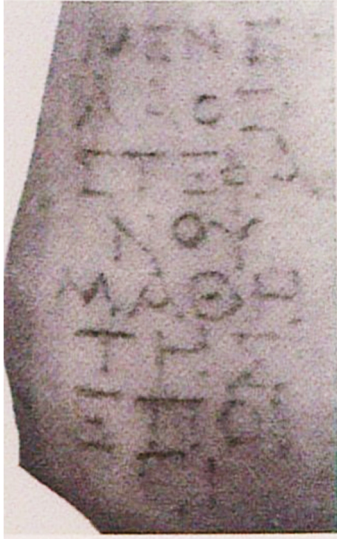
Εικ. 69



Εικ. 70



Εικ. 71 α



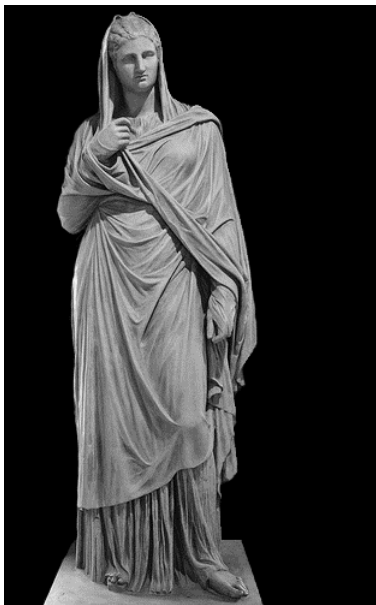
Εικ. 71 β



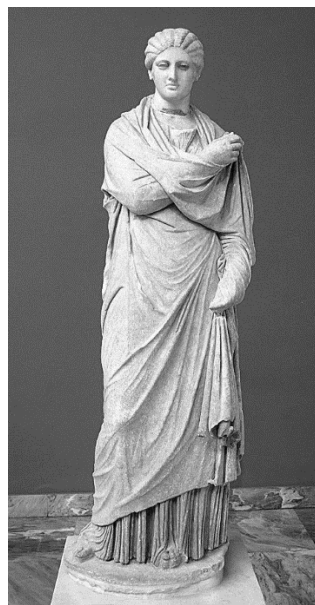
Εικ. 72



Εικ. 73



Εικ. 74



Εικ. 75



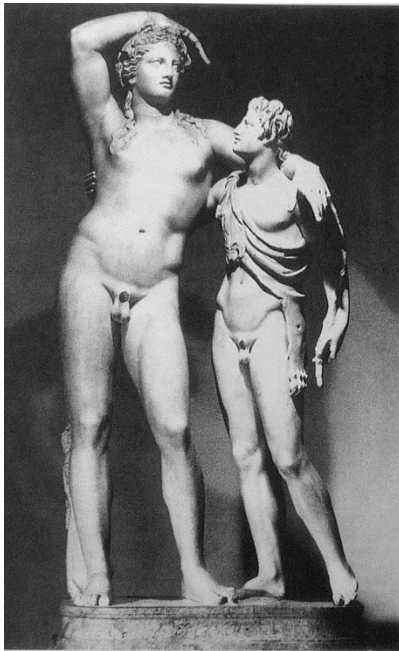
Εικ. 76



Εικ. 77



Εικ. 78



Εικ. 79



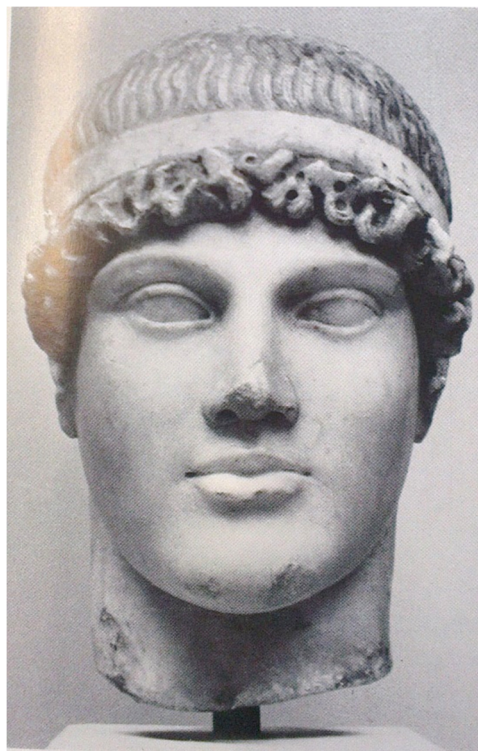
Εικ. 80



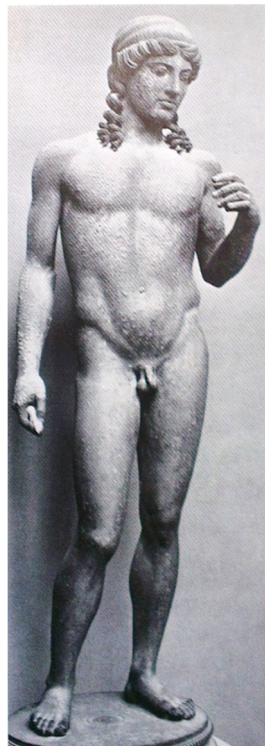
Εικ. 81 α-β



Εικ. 82 α-β



Εικ. 83

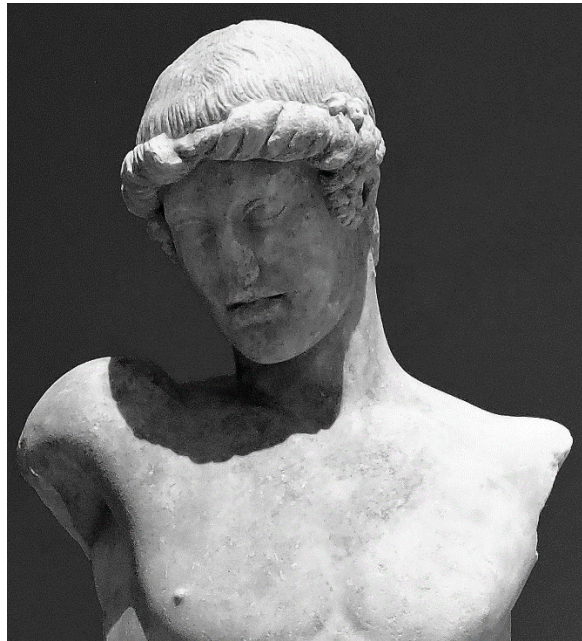
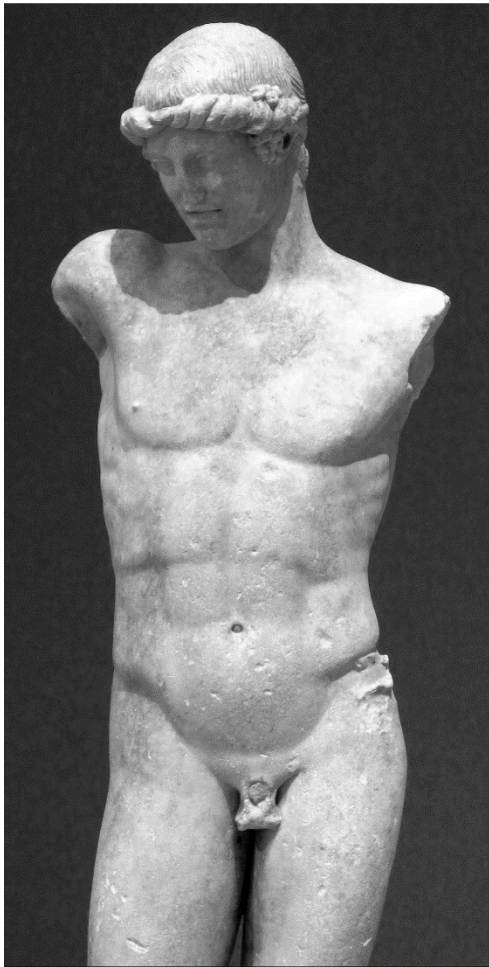


Εικ. 84 α



Εικ. 84 β-δ

Προσθήκη



Εικ. 85 α-β