

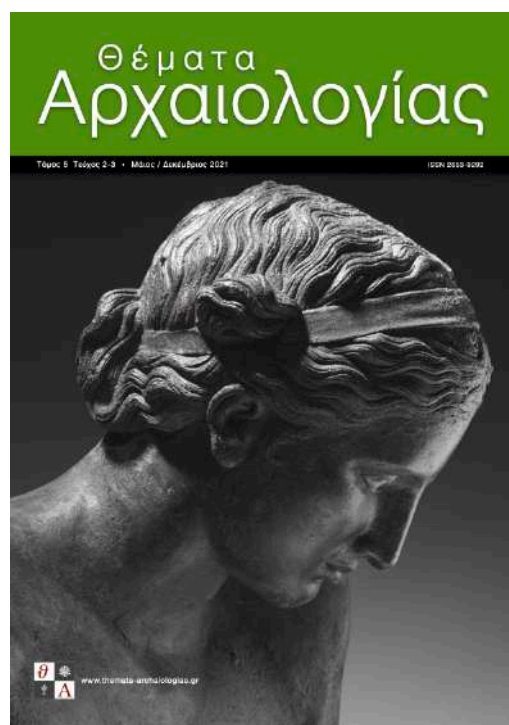


Ο Πραξιτέλης μεταξύ αντιγράφων και πρωτοτύπων. Αρχαία αντίγραφα των έργων του Πραξιτέλους

Συγγραφέας: Παναγιώτης Κωνσταντινίδης

Ηλεκτρονική διεύθυνση άρθρου (Url): <https://www.themata-archaiologias.gr/wp-content/uploads/2022/06/praxiteles-copies-2021-5-3-367-386.pdf>

© Περιοδικό Θέματα Αρχαιολογίας, τόμος 5, τεύχος 3, Σεπτέμβριος/Δεκέμβριος 2021, σ. 367-386



Τα **Θέματα Αρχαιολογίας** είναι ένα μη κερδοσκοπικό περιοδικό που έχει ως αποκλειστικό σκοπό να συμβάλει στην έγκυρη και επιστημονικώς αποδεκτή διάδοση και οικειοποίηση του τρόπου σκέψης και των κατακτήσεων της Αρχαιολογίας και της Ιστορίας της Τέχνης.



Αυτό το άρθρο χορηγείται με άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού-Μη Εμπορική Χρήση-Όχι Παράγωγα Έργα 4.0 Διεθνές



Ο Πραξιτέλης μεταξύ αντιγράφων και πρωτοτύπων

Αρχαία αντίγραφα των έργων του Πραξιτέλους

Παναγιώτης Κωνσταντινίδης

*Δρ Κλασικής Αρχαιολογίας
Μεταδιδακτορικός ερευνητής
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ
Συμβασιούχος Διδάσκων
Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων
και Έργων Τέχνης ΠΑΔΑ*

Λέξεις ευρετηρίου

Πραξιτέλης
αντίγραφο
μετάπλαση
συλλέκτης
Ρωμαϊκή εποχή
γλυπτική
Αφροδίτη
Απόλλων Σαυροκτόνος
Σάτυρος αναπαυόμενος

Η μελέτη των αντιγράφων, δηλαδή των έργων που χρονολογούνται στην ύστερη περίοδο της Ρωμαϊκής Δημοκρατίας, και ιδίως στην Αυτοκρατορική περίοδο, και σχετίζονται άλλοτε στενότερα και άλλοτε ευρύτερα με τα χαμένα πρωτότυπα έργα των μεγάλων Ελλήνων γλυπτών της Κλασικής εποχής, αποτελεί πολύτιμη πηγή πληροφοριών για την ανασύσταση του έργου τους. Στην περίπτωση του Πραξιτέλους ένα πλήθος σωζόμενων αντιγράφων απηχεί, με αρκετή βεβαιότητα, τουλάχιστον τρία από τα διασημότερα έργα του, την *Αφροδίτη της Κνίδου*, τον *Απόλλωνα Σαυροκτόνο*, και τον *Αναπαυόμενο Σάτυρο*. Τα αντίγραφα της Ρωμαϊκής εποχής, όμως, είναι παράλληλα έργα που αντικατοπτρίζουν το ιδεολογικό και καλλιτεχνικό κλίμα της εποχής δημιουργίας τους. Ως τέτοια πολύ συχνά μεταπλάθουν τα πρότυπά τους, αλλάζοντας τον αρχικό συμβολισμό τους. Η συνεχής μετάπλαση του προτύπου της *Αφροδίτης της Κνίδου* από την Ρωμαϊκή εποχή και εξής αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση της απήχησης που έχαιρε διαχρονικά το έργο του Πραξιτέλους.

Ο Πραξιτέλης ο Αθηναίος υπήρξε ένας από τους διασημότερους γλύπτες του 4ου αι. π.Χ., και ο καλλιτέχνης της Κλασικής εποχής για τον οποίο, μαζί με τον Φειδία και τον Λύσιππο, οι αρχαίες πηγές μιλούν περισσότερο. Το έργο του άσκησε επιρροή, τόσο στην αρχαιότητα όσο και στη νεώτερη τέχνη της Δυτικής Ευρώπης, μέσα από ένα πλήθος αντιγράφων της Ρωμαϊκής εποχής, που, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, συνδέθηκαν με την καλλιτεχνική του παραγωγή.

Η ενασχόληση με τα «ρωμαϊκά αντίγραφα», δηλαδή με έργα που χρονολογούνται στην ύστερη περίοδο της Ρωμαϊκής Δημοκρατίας (1ος αι. π.Χ.) και ιδίως στην Αυτοκρατορική περίοδο (1ος-3ος αι. μ.Χ.) και σχετίζονται άλλοτε στενότερα και άλλοτε ευρύτερα με τα χαμένα πρωτότυπα έργα των μεγάλων Ελλήνων γλυπτών της Κλασικής εποχής (5ος και 4ος αι. π.Χ.), καθώς και η προσπάθεια απόδοσης σωζόμενων έργων σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες γνωστούς από τις αρχαίες πηγές αποτέλεσε για πάνω από έναν αιώνα το κύριο ζητούμενο στη μελέτη της αρχαίας γλυπτικής.¹

Στον πυρήνα αυτής της προσπάθειας υπήρξε, και εν μέρει συνεχίζει να υπάρχει, μια μακρά παράδοση αξιολογικής κατάταξης καλλιτεχνών (με την ταξινόμησή τους σε αιώνες ακμής και παρακμής) που έχει την αφετηρία της στην πνευματική παράδοση της Ελληνιστικής περιόδου,² και η οποία κληροδοτήθηκε στη ρωμαϊκή καλλιτεχνική κριτική. Κατά την πρώιμη Αυτοκρατορική περίοδο, έργα όπως το εγκυκλοπαιδικό σύγγραμμα *Φυσική Ιστορία* του Πλινίου του Πρεσβύτερου (23/24-79 μ.Χ.) αντανακλούν αφενός την καθιερωμένη πρωτάξη, στο πλαίσιο της ευρύτερης αισθητικής αποτίμησης της τέχνης, των έργων της Κλασικής εποχής, αφετέρου την ύπαρξη ενός διαμορφωμένου κανόνα έργων - πρωτοτύπων (*nobilis opera*) αυτής της περιόδου, τα οποία οι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες έπρεπε να μιμηθούν, και ο κάθε καλλιεργημένος άνθρωπος έπρεπε να γνωρίζει από κοντά.³ Τον θαυμασμό αυτό και την εκτίμηση των πνευματικών ανθρώπων και των καλλιτεχνών για τα έργα του 5ου και 4ου αι. π.Χ. μαρτυρά ακριβώς η διαπίστωση του Πλινίου στο κεφάλαιο σχετικά με τη γλυπτική σε χαλκό της *Φυσικής Ιστορίας*, ότι η τέχνη (δηλαδή η υψηλών αισθητικών και ηθικών αξιώσεων τέχνη) σταμάτησε μετά την 121η ολυμπιάδα (298-

295 π.Χ.), δηλαδή με τη γενιά καλλιτεχνών που ακολούθησε τον Πραξιτέλη και τον Λύσιππο, και αναγεννήθηκε την 146η ολυμπιάδα (156-153 π.Χ.), δηλαδή με την εμφάνιση του κλασικισμού στην ελληνιστική γλυπτική στα μέσα του 2ου αι. π.Χ.⁴

Στις αντιλήψεις αυτές σχετικά με την τέχνη, και ειδικότερα στην προτίμηση που έδειχναν οι Ρωμαίοι αριστοκράτες και πάτρωνες για την κλασική τέχνη και τη σύγχρονή τους κλασικιστική γλυπτική (δηλαδή τη μίμηση και τον συνεχή διάλογο με την τέχνη της Κλασικής εποχής), οφείλεται άλλωστε, κατά κύριο λόγο, και η ίδια η δυναμικά εξελισσόμενη, από τον 1ο αι. π.Χ. και εξής, βιοτεχνία παραγωγής αντιγράφων.

Κατά την ύστερη περίοδο της Ρωμαϊκής Δημοκρατίας (1ος αι. π.Χ.), μεγάλος αριθμός Ρωμαίων αριστοκρατών που είχαν λάβει ελληνική παιδεία και είχαν έλθει σε επαφή με έργα κλασικής ελληνικής τέχνης στην ίδια την πόλη της Ρώμης, όπου αυτά είχαν μεταφερθεί αρχικά ως λάφυρα έπειτα από τις κατακτήσεις του 3ου και 2ου αι. π.Χ. στη νότια Ιταλία και την ανατολική Μεσόγειο, αναζητούσαν να αγοράσουν πρωτότυπα έργα κλασικής ελληνικής τέχνης, σύμβολα πνευματικής υπεροχής και, επομένως, κοινωνικού γοήτρου. Το γεγονός ότι απλώς δεν υπήρχαν αρκετά πρωτότυπα ελληνικά αριστουργήματα προς πώληση για να ικανοποιήσουν τις απαιτήσεις της ρωμαϊκής αγοράς τέχνης υπήρξε το κύριο αίτιο αναζήτησης εναλλακτικών λύσεων, συγκεκριμένα εκείνων της αντιγραφής και της μετάπλασης. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις πλούσιων Ρωμαίων αριστοκρατών και συλλεκτών, όπως του ρήτορα και πολιτικού Κικέρωνα (M. Tullius Cicero, 106-43 π.Χ.) και του πολιτικού και ιστορικού Γαίου Ασινίου Πολλίωνα (C. Asinius Pollio, 76 π.Χ. - 4 μ.Χ.) που πλήρωναν μεγάλα ποσά τόσο για πρωτότυπα έργα, όσο και για χάλκινα εκμαγεία και μαρμάρινα αντίγραφα φτιαγμένα με διάφορες μεθόδους πιστής αναπαραγωγής,⁵ για έργα νεοατικών εργαστηρίων,⁶ αλλά και για κλασικιστικές δημιουργίες σύγχρονων καλλιτεχνών. Από τις γραπτές πηγές μαθαίνουμε ότι στη συλλογή του Γαίου Ασινίου Πολλίωνα ανήκαν έργα του Σκόπα και του Πραξιτέλους, αλλά και έργα σύγχρονων κλασικιστών καλλιτεχνών του 1ου αι. π.Χ., όπως του Αρκεσίλαου και του Στεφάνου, μαθητή του Πασιτέλου.⁷

Η παραγωγή αντιγράφων συνεχίστηκε διαχρονικά σε όλη τη διάρκεια της Αυτοκρατορικής περι-

όδου, φτάνοντας στο ζενίθ κατά τον 2ο αι. μ.Χ., όταν, στα πλαίσια της ευρύτερης οικονομικής ευημερίας της αυτοκρατορίας, παρατηρείται σημαντική αύξηση στην οικοδόμηση ιδιωτικών επαύλεων και δημόσιων κτηρίων.⁸ Η κατασκευή λουτρών, νυμφαίων, θεάτρων, βασιλικών, εμπορικών αγορών και άλλων τύπων κτηρίων που έφεραν πλούσιο γλυπτό διάκοσμο αποτέλεσε την αφορμή για την παραγωγή μεγάλου αριθμού αντιγράφων.⁹ Η παρουσία των έργων αυτών σε όλες τις ρωμαϊκές επαρχίες αποτελεί ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα επικράτησης σε όλη την αυτοκρατορία ενός ομοιογενούς καλλιτεχνικού γούστου, και, ευρύτερα, κοινών καλλιτεχνικών αξιών που εκφράζονται συνήθως με τον όρο *ελληνορωμαϊκός πολιτισμός*.

Ο θαυμασμός για την ελληνική τέχνη της Κλασικής εποχής και η αποτίμησή της ως ανώτερης όλων των άλλων περιόδων της αρχαίας τέχνης αναβίωσε κατά την περίοδο της Αναγέννησης, και πιο καθοριστικά στο μέσον του 18ου αιώνα, μέσα από την πραγματεία του Johann Joachim Winckelmann, *Ιστορία της Τέχνης της Αρχαιότητας* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764).¹⁰ Εκείνος, όμως, που έθεσε τη μελέτη των αντιγράφων σε καθαρά επιστημονική βάση ήταν ο Γερμανός αρχαιολόγος Adolf Furtwängler (1853-1907), μέσα από τη συστηματικοποίηση της μεθόδου της «κριτικής των αντιγράφων» (*Kopienkritik*), με αποκορύφωμα το σημαντικότερο έργο του, *Αριστουργήματα της Ελληνικής Γλυπτικής* (*Meisterwerke der griechischen Plastik*, 1893). Η μέθοδος, που ενέχει και αρκετούς περιορισμούς, αποτελεί ουσιαστικά την προσπάθεια αναγνώρισης (και ανασύστασης) χαμένων πρωτότυπων ελληνικών έργων της Κλασικής εποχής που γνωρίζουμε από τη γραπτή παράδοση, μέσω της προσεκτικής επιλογής, κατηγοριοποίησης και συστηματικής σύγκρισης των σωζόμενων αντιγράφων.¹¹

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ειπωθούν λίγα λόγια σχετικά με τον όρο *αντίγραφο*. Αν και ο όρος χρησιμοποιείται κατά κανόνα με σχετικά ευρεία έννοια, η σημερινή έρευνα έχει καταστήσει σαφές ότι όλες οι τυπολογικά συγγενείς μεταξύ τους δημιουργίες της ύστερης περιόδου της Ρωμαϊκής Δημοκρατίας και της Αυτοκρατορικής περιόδου που εξαρτώνται από κάποια παλαιότερη καλλιτεχνική δημιουργία και στις οποίες αναφερόμαστε συχνά με τον όρο *αντίγραφο*, δεν έχουν πά-

ντα την ίδια σχέση ούτε μεταξύ τους και, κυρίως, ούτε με την παλαιότερη καλλιτεχνική δημιουργία (πρωτότυπο) την οποία και προσπαθούμε να ανασυστήσουμε. Επιπλέον, η σύγχρονη «κριτική των αντιγράφων» μελετά πλέον τα *αντίγραφα* και ως αυτόνομες καλλιτεχνικές δημιουργίες που αντικατοπτρίζουν καλλιτεχνικές και ιδεολογικές τάσεις της εποχής δημιουργίας τους, ενώ παράλληλα έχει αναδειχθεί η ιδιαίτερη σημασία που είχε στην αρχική σχεδίαση των έργων η λειτουργία τους, ο χώρος τοποθέτησης και έκθεσής τους,¹² αλλά και το θέμα τους· το τελευταίο ήταν πολύ σημαντικό επίσης στην ίδια την επιλογή των προς αντιγραφή κλασικών προτύπων.

Έτσι ένα κοινώς λεγόμενο *αντίγραφο* μπορεί να επαναλαμβάνει επακριβώς το παλαιότερο πρωτότυπο (*αντίγραφο* ή *επανάληψη*), μπορεί ο καλλιτέχνης να έχει αλλάξει ορισμένες μόνο, κυρίως τυπολογικές λεπτομέρειες του πρωτοτύπου, το οποίο όμως είναι ακόμα εύκολα αναγνωρίσιμο (*παράλλαξη*), μπορεί να έχει αλλάξει σε σημαντικό βαθμό είτε τα τυπολογικά στοιχεία είτε την τεχνοτροπία («στίλ») του πρωτοτύπου ώστε η νέα δημιουργία να θυμίζει μόνο ευρύτερα το πρωτότυπο έργο (*μετάπλαση* ή *απήχηση*), και, τέλος, ο καλλιτέχνης να έχει αλλάξει κατά κύριο λόγο την ερμηνεία του πρωτοτύπου, ώστε το έργο να εκφράζει ένα άλλο νόημα (*ανάπλαση*).¹³ Η ποικιλία αυτή αντικατοπτρίζει σαφώς τους στόχους που είχε θέσει η ίδια η παραγωγή αντιγράφων και η μετάπλαση των προτύπων σε νέες κλασικιστικές δημιουργίες από την Ελληνιστική περίοδο και εξής.

Όπως και στην περίπτωση άλλων διάσημων γλυπτών της Κλασικής εποχής, όπως εκείνης του Φειδία, ο μεγάλος θαυμασμός με τον οποίο ομιλούν οι γραπτές πηγές για τον Αθηναίο γλύπτη Πραξιτέλη (π. 370-320 π.Χ.), ιδιαίτερα εμφανής στη γραπτή παράδοση για το διασημότερο έργο του, την *Αφροδίτη της Κνίδου*, ώθησε από πολύ νωρίς την αναζήτηση ανάμεσα στα σωζόμενα αντίγραφα για αναπαραστάσεις των έργων του καλλιτέχνη. Ήδη από την περίοδο της Αναγέννησης στον καλλιτέχνη είχαν αποδοθεί διάφορα εντυπωσιακά έργα που σώζονταν στη Ρώμη, όπως, π.χ., το ένα από τα δύο αγάλματα των *Διοσκουρών* της εποχής των Σεβήρων, σήμερα ακόμα στην πλατεία του Κυρηναίου (εικ. 1),¹⁴ ενώ και η *Αφροδίτη της Μήλου* παρουσιάστηκε στις αρχές του 19ου αιώνα ως πραξι-



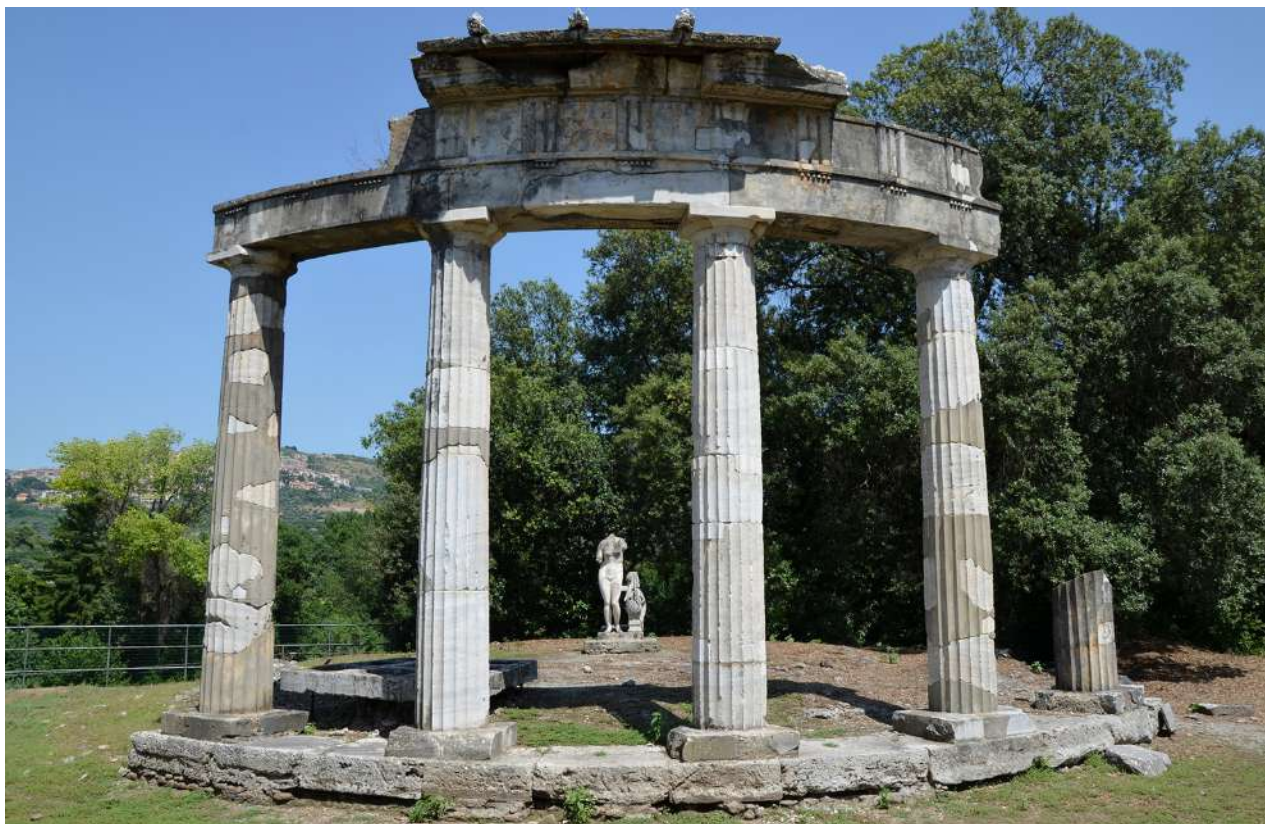
1. Ρώμη, πλατεία του Κυρηναλίου, «Κρήνη των Διοσκούρων», 1818. Στα δεξιά, το άγαλμα ενός από τους Διόσκουρους (εποχής Σεβήρων) με την επιγραφή «έργο του Πραξιτέλους» (opus Praxitelis) στη βάση.

τελικό πρωτότυπο στον Λουδοβίκο ΙΗ΄ από τον Γάλλο πρέσβη στην Κωνσταντινούπολη μαρκήσιο de Rivière.¹⁵ Το ενδιαφέρον για τον καλλιτέχνη ανα-νεώθηκε τόσο μέσα από το έργο του Furtwängler, αλλά και από την εντυπωσιακή ανακάλυψη το 1877 του μοναδικού σωζόμενου σήμερα πρωτότυπου έργου του, του *Ερμή που κρατά τον μικρό Διόνυσο*, στον στήκο του ναού της Ήρας στο ιερό της Ολυμπίας, στο ίδιο σημείο όπου το είχε δει ο περιηγητής Πausanίας δεκαεπτά αιώνες νωρίτερα.¹⁶

Το ενδιαφέρον για τον γλύπτη παραμένει ζωντανό έως σήμερα, με νέες εκθέσεις¹⁷ και μονογραφίες¹⁸ να έχουν αφιερωθεί στο έργο του τα τελευταία τριάντα χρόνια, αλλά και με την εμφάνιση νέων εντυπωσιακών ευρημάτων. Ενδεικτικά είναι τα παραδείγματα του χάλκινου αντιγράφου υψηλής ποιότητας του *Απόλλωνος Σαυροκτόνου*, σήμερα στο Μουσείο Τέχνης του Cleveland (στο Οχάιο των Η.Π.Α.), και του επίσης χάλκινου *ορχούμενου Σατύρου* σήμερα στο τοπικό μουσείο της σικελικής πόλης Mazara del Vallo, που από ορισμένους ερευ-

νητές έχουν θεωρηθεί πρωτότυπα έργα του καλλιτέχνη,¹⁹ αλλά και η εύρεση στα τέλη του 20ού αιώνα κατά τη διάρκεια ανασκαφών μιας αποσπασματικά σωζόμενης ενεπίγραφης βάσης που έφερε πρωτότυπο έργο του καλλιτέχνη, εκτεθειμένο στον ναό της Ειρήνης (Templum Pacis) στη Ρώμη, έργο του αυτοκράτορα Βεσπασιανού.²⁰

Σήμερα, η έρευνα έχει εγκαταλείψει ορισμένες παλαιότερες αποδόσεις έργων στον γλύπτη (προτομή του *Ευβουλέα* στην Ελευσίνα), είναι επιφυλακτική με κάποιες άλλες (*Απόλλων Λύκειος*, *Μεγάλη* και *Μικρή Ηρακλειώτισσα*), ενώ έχει αναγνωρίσει κάποια παλαιότερα ευρήματα ως ευρύτερες δημιουργίες του εργαστηρίου του γλύπτη (*βάση της Μαντίνειας*) ή της «σχολής» του (*χάλκινος έφηβος του Μαραθώνα*).²¹ Παρά τις εμμένουσες μαξιμαλιστικές προσεγγίσεις στο έργο του, σύμφωνα με τις οποίες ο απόηχος των πρωτοτύπων έργων του καλλιτέχνη αναγνωρίζεται πρακτικά στο σύνολο των σωζόμενων έργων ιδεαλιστικής γλυπτικής της Ρωμαϊκής εποχής που σχετίζονται στιλιστικά ακόμα



2. Τίβολι, έπαυλη του αυτοκράτορα του Αδριανού, η θόλος με τσιμεντένιο αντίγραφο της *Αφροδίτης της Κνίδου*.

και ευρύτερα με το έργο του,²² μια πιο νηφάλια και μεθοδολογικά ορθή προσέγγιση αφενός έχει τοποθετήσει το έργο και την επιρροή του Πραξιτέλους στα ορθά τους όρια, αφετέρου έχει καθιερώσει έναν κατάλογο λίγο πολύ βέβαιων αποδόσεων έργων στον καλλιτέχνη, τοποθετώντας τα υπόλοιπα στο πλαίσιο της «σχολής» του γλύπτη ή στην επιρροή που είχε το έργο του στους μεταγενέστερους.²³

Όπως αναφέρθηκε, το διασημότερο και δημοφιλέστερο έργο του γλύπτη, αλλά και «όλου του κόσμου» σύμφωνα με τον Πλίνιο (*Φυσική Ιστορία* 36,20), υπήρξε η Αφροδίτη που φιλοτέχνησε ως λατρευτικό άγαλμα για το ιερό της θεάς (πιθανότατα ως *Εύπλοιας*, δηλαδή προστάτιδας των θαλάσσιων ταξιδιών, ιδιότητα που υποδηλώνεται με την έννοια του ύδατος του λουτρού) στην πόλη της Κνίδου στη νοτιοδυτική Μικρά Ασία (ίσως 364-361 π.Χ.).²⁴ Ενδεικτικό της εκτίμησης του έργου κατά την αρχαιότητα είναι το γεγονός ότι αντίγραφό του έχει βρεθεί στην ιδιωτική έπαυλη του αυτοκράτορα Αδριανού έξω από τη Ρώμη, κοντά στο

Τίβολι (τα αρχαία Τίβουρα-Tibur), τοποθετημένο εντός κυκλικού κτίσματος (θόλου) ώστε να είναι περίοπτο (εικ. 2).²⁵ Στην έρευνα έχουν αναγνωριστεί περίπου διακόσια σωζόμενα αντίγραφα του πρωτοτύπου (διαφόρων βαθμών πιστότητας), ενώ ακόμα πιο πολυάριθμες είναι οι μεταπλάσεις του, αλλά και οι απεικονίσεις της θεάς, από μικρά αγγλίσματα έως έργα μεγαλύτερων διαστάσεων, που εξαρτώνται ευρύτερα από τον εικονογραφικό του τύπο.

Ανάμεσα στα σωζόμενα αντίγραφα του μαρμαρινού πρωτοτύπου δύο έργα προτάσσονται ως τα πιστότερα αντίγραφα του έργου του Πραξιτέλους, βάσει της αντιπαραβολής τους με τις απεικονίσεις του σε νομίσματα και την περιγραφή του στις γραπτές πηγές: η λεγόμενη *Αφροδίτη Belvedere* (εικ. 3), από την ομώνυμη αυλή του παπικού ανακτόρου όπου είχε τοποθετηθεί,²⁶ και η λεγόμενη *Αφροδίτη Colonna*, από την ομώνυμη συλλογή της Ρώμης στην οποία αρχικά ανήκε (εικ. 4).²⁷ Και τα δύο έργα βρίσκονται σήμερα στο Βατικανό. Αν και δεν



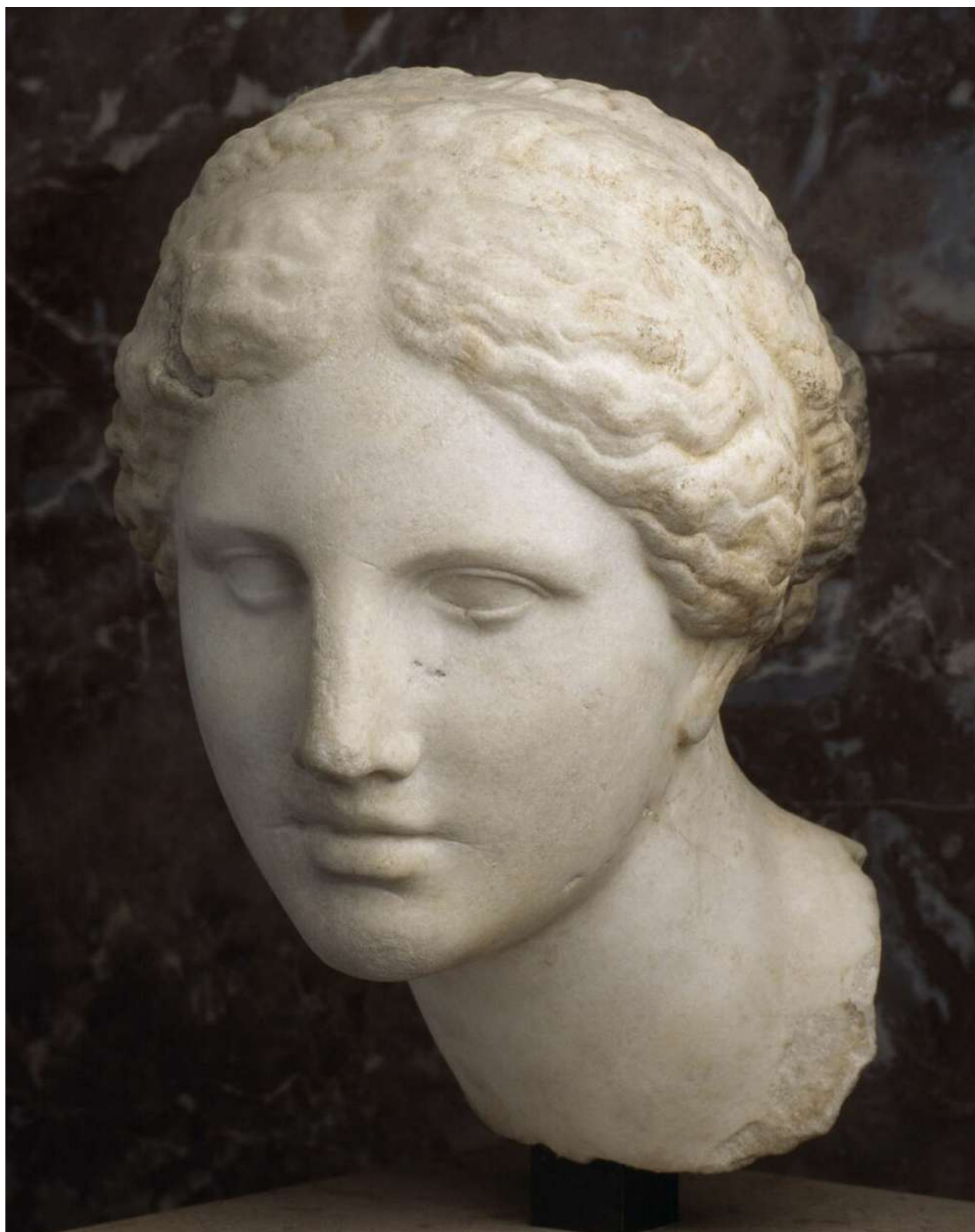
3. Η λεγόμενη Αφροδίτη Belvedere.
Βατικανό, Μουσεία Βατικανού (Pio Clementino),
αρ. ευρ. 4260, πρώτη Αντωνίνη περίοδος.

υπάρχει ομοφωνία, ανάμεσα στα δύο αγάλματα, αυτό που συνήθως επιλέγεται ως το κοντινότερο στο νοηματικό περιεχόμενο του πρωτοτύπου είναι η *Αφροδίτη Colonna*.²⁸ Το έργο, μεγάλων διαστάσεων (το αρχικό του ύψος ήταν γύρω στα 2 μ.) από παριανό μάρμαρο, χρονολογείται πιθανότατα την



4. Η λεγόμενη Αφροδίτη Colonna.
Βατικανό, Μουσεία Βατικανού (Pio Clementino),
αρ. ευρ. 812, πρώτη Αντωνίνη περίοδος.

πρώιμη Αδριάνεια περίοδο, και βρέθηκε πιθανότατα στη Ρώμη. Μεγάλα τμήματα των χειρών και των ποδιών, μαζί με την πλίνθο του αγάλματος, μικρότερα τμήματα του αγγείου και του ενδύματος αποτελούν νεώτερες συμπληρώσεις. Η κεφαλή που είναι αρχαία, πιθανότατα από ένα άλλο αντίγραφο παρόμοιου εικονογραφικού τύπου, δεν ανήκει στο άγαλμα, όπως υποδεικνύει και το υλικό της, πεντελικό μάρμαρο. Για τον λόγο αυτό ως πιστότερα



**5. Η λεγόμενη *Κεφαλή Kauffmann*. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, αρ. ευρ. Ma 3518.
Γύρω στο 150 π.Χ., από τις Τράλλεις της Μ. Ασίας. Αρχικά στη Συλλογή Kauffmann.**

αντίγραφα της κεφαλής του πρωτοτύπου προτάσσονται άλλα έργα, όπως η λεγόμενη *κεφαλή Kauffmann*, τμήμα ενός, χαμένου κατά τα άλλα, πιθανότατα πιστού αντιγράφου του έργου του Πραξιτέλους, Ελληνιστικής περιόδου, σήμερα στο Λούβρο (εικ. 5).²⁹ Το άγαλμα εικονίζει την επιφάνεια της θεάς την ώρα του λουτρού, παριστάνοντάς τη γυμνή (η ομορφιά του γυμνού σώματος συμβολίζει τη δύναμη της θεάς του έρωτα, που ενισχύεται μέσα από τον αισθησιασμό της διαδικασίας του λουτρού). Κρατά με το αριστερό της χέρι το ένδυμά της, ριγμένο πάνω σε μία υδρία (σε άλλα αντίγραφα το αγγείο είναι ένας αμφορέας), ενώ φέρει το δεξί στο ύψος του αιδοίου, χειρονομία περισσότερο έμφασης στον συμβολικό χαρακτήρα της γυμνότητας του έργου, παρά έκπληξης και αιδούς· το πρόσωπό της στα πιστότερα αντίγραφα παρουσιάζεται πάντα ατάραχο.

Ένα παράδειγμα ελληνιστικής μετάπλασης του αρχικού έργου του Πραξιτέλους βλέπουμε στη λεγόμενη *Αφροδίτη του Καπιτωλίου* (εικ. 6),³⁰ και στην εξαρτώμενη από αυτή *Αφροδίτη των Μεδίκων* (εικ. 7).³¹ Η *Αφροδίτη του Καπιτωλίου* (σήμερα στο ομώνυμο μουσείο της Ρώμης), αποτελεί το καλύτερα σωζόμενο παράδειγμα πολυπληθούς ομάδας τουλάχιστον εκατό έργων που πιθανότατα απηχούν μια μετάπλαση της *Αφροδίτης της Κνίδου* της ελληνιστικής περιόδου, που συνήθως αποδίδεται στον μεγαλύτερο γιο του Πραξιτέλους, Κηφισόδοτο τον νεώτερο.³² Αν και η ευρύτερη σύνθεση της *Αφροδίτης της Κνίδου* διατηρείται (ολόγυμνη μορφή, αγγείο – εδώ λουτροφόρος, ένδυμα στα δεξιά του θεατή, και το ένα χέρι πάνω από την περιοχή των γεννητικών οργάνων) βλέπουμε ταυτόχρονα και αρκετές διαφορές. Η μορφή στηρίζεται στο αριστερό πόδι και όχι στο δεξί, το αριστερό χέρι και όχι το δεξί βρίσκεται στο ύψος του αιδοίου, ενώ το δεξί δεν κρατά το ένδυμα, αλλά τοποθετείται στο ύψος του στήθους. Επιπλέον, η κόμμωση είναι διαφορετική και η κεφαλή στρέφεται έντονα προς τα δεξιά. Και, το κυριότερο, ο ευρύτερος τόνος του έργου έχει επίσης αλλάξει, ενδεικτικό ίσως του νέου περιβάλλοντος για το οποίο προοριζόταν η αρχική σύνθεση. Βρισκόμαστε μπρο-

6. Η λεγόμενη *Αφροδίτη του Καπιτωλίου*.
Ρώμη, Μουσεία του Καπιτωλίου (Palazzo dei
Conservatori), αρ. ευρ. 409, εποχή του Αδριανού (;).





7. Η λεγόμενη Αφροδίτη των Μεδίκων.

Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi, αρ. ευρ. 224, 1ος αι. π.Χ.

στά σε μια περισσότερο «γήινη» εκδοχή της θεάς, με το στοιχείο της έκπληξης κατά τη διάρκεια του λουτρού να είναι σαφές. Εδώ δεν βλέπουμε την ατάραχη θεά, που τονίζει συμβολικά μέσα από τη γυμνότητά της και τη χειρονομία του δεξιού χεριού προς την ήβη την πηγή της υπερφυσικής της δύναμης, αλλά παριστάνεται περισσότερο ως γυμνή γυναίκα που, στρέφοντας έκπληκτη το κεφάλι προς τα δεξιά, προσπαθεί να κρύψει το σώμα της από τα ξένα βλέμματα (μια αιδούμενη Αφροδίτη - Venus pudica).

Τα ίδια χαρακτηριστικά βλέπουμε και σε ένα άλλο, λίγο πιο ελεύθερο, παράδειγμα της μετάπλασης του Καπιτωλίου, τη λεγόμενη *Αφροδίτη των Μεδίκων*, μέτριας ποιότητας έργο της ύστερης Ελληνιστικής περιόδου. Η επιγραφή του 17ου αιώνα στην πλίνθο του αγάλματος που αναπαράγει τη χαμένη αρχική στη βάση του αγάλματος, αναφέρει ως καλλιτέχνη τον Κλεομένη, γιο του Απολλοδώρου από την Αθήνα. Εδώ η σύνθεση παραμένει ουσιαστικά η ίδια, με μόνες εξαιρέσεις την κάπως διαφορετική κόμμωση, την εντονότερη στροφή της κεφαλής προς τα δεξιά και την προσθήκη του Έρωτα που ιππεύει δελφίни στα δεξιά. Σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές τα χέρια του αγάλματος αποτελούν μεταγενέστερες συμπληρώσεις, ενώ κατά άλλους ανήκουν στο αρχικό έργο. Η ύπαρξη αρχαίων αντιγράφων του έργου έχει οδηγήσει ορισμένους ερευνητές να υποθέσουν την ύπαρξη ενός χωριστού εικονογραφικού τύπου, του οποίου το άγαλμα αποτελεί το καλύτερο σωζόμενο αντίγραφο.

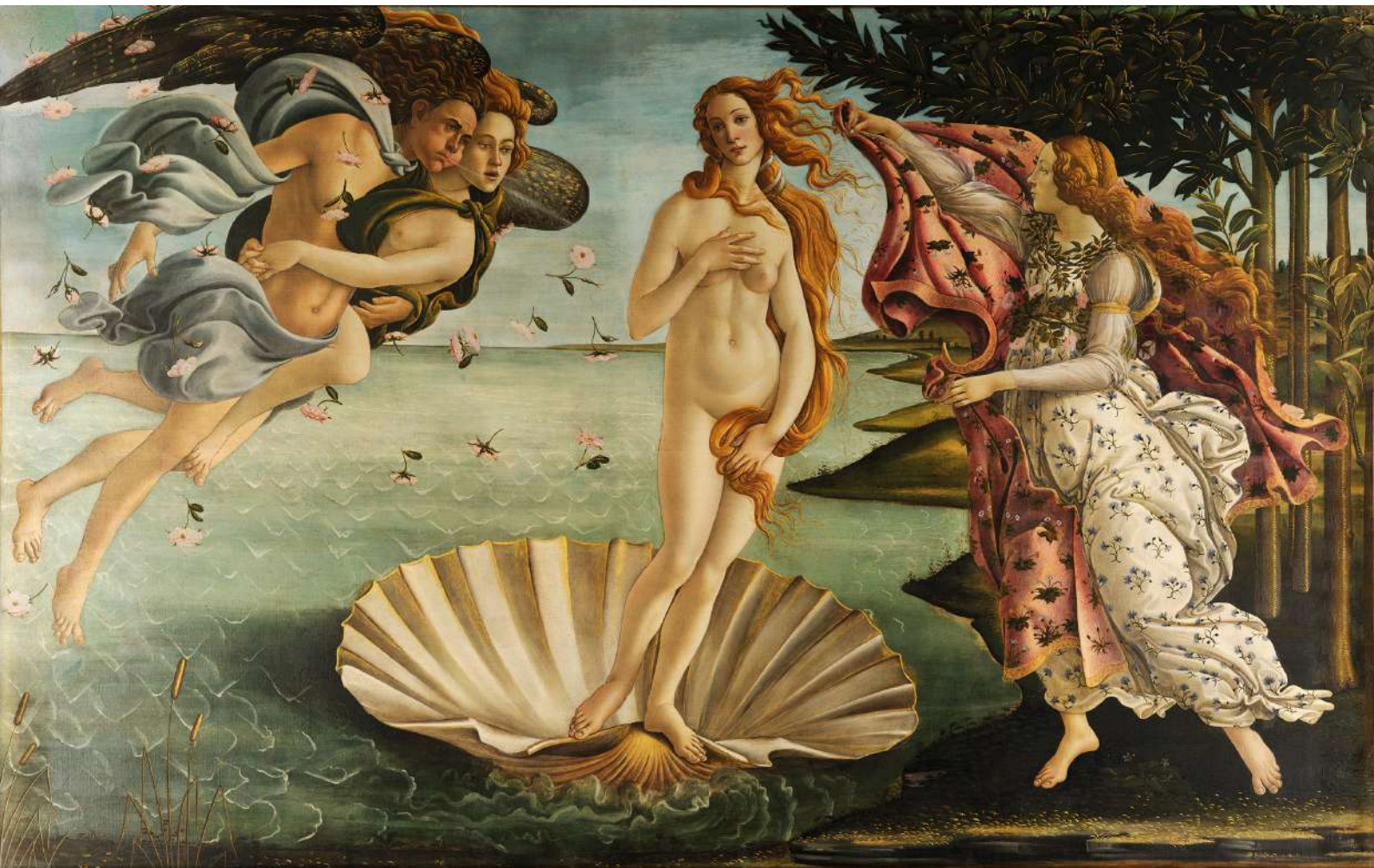
Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η νεώτερη ιστορία του αγάλματος.³³ Αρχικά στη συλλογή αρχαιοτήτων της οικογένειας των Μεδίκων της Φλωρεντίας, εκτέθηκε μόνιμα στο κοινό ήδη από τον 18ο αιώνα στη διάσημη οκταγωνική αίθουσα του μεγάρου Uffizi (που λειτούργησε από το 1765 ως ανεπίσημο ανοικτό για το κοινό μουσείο), τη λεγόμενη «Tribuna» (κυριολεκτικά «εξέδρα»). Θεωρήθηκε από την περίοδο της Αναγέννησης έως και τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αι., όταν ελάχιστα πρωτότυπα ελληνικά έργα είχαν ανακαλυφθεί και γίνει γνωστά στη Δύση, ως ένα από τα απόλυτα αρι-



8. Η Tribuna του Uffizi (1772-1778), του Johann Zoffany. Κάστρο του Windsor, Βασιλική Συλλογή, αρ. ευρ. 406983.

στοιχεία της αρχαίας τέχνης, το ωραιότερο άγαλμα Αφροδίτης που είχε σωθεί από την αρχαιότητα, και το έργο που κάθε επισκέπτης της Φλωρεντίας επιβαλλόταν να δει από κοντά. Χαρακτηριστική είναι η απεικόνισή του στο κεντρικό αριστερό τμήμα της Tribuna στον ομώνυμο πίνακα του Johan Zoffany (1733-1810, εικ. 8), περιτριγυρισμένο από επισκέπτες, στην πλειοψηφία τους Βρετανούς,

που κατά κανόνα επισκέπτονταν την πόλη στο πλαίσιο της καθιερωμένης ανάμεσα στα μέλη της ευρωπαϊκής, κυρίως βρετανικής, αριστοκρατικής τάξης του 18ου αιώνα, «Μεγάλης Περιήγησης» («Grand Tour») στην Ιταλία.³⁴ Η μορφή του αποτέλεσε, επίσης, πρότυπο ιδεατής ομορφιάς για πολυάριθμα έργα της Αναγέννησης και των μετέπειτα χρόνων, όπως για τη μορφή της θεάς στο έργο Η



9. Η γέννηση της Αφροδίτης (1484-1486) του Sandro Botticelli. Φλωρεντία, Πινακοθήκη Uffizi, αρ. ευρ. 158551.

γέννηση της Αφροδίτης (1484-1486, εικ. 9) του S. Botticelli (1445-1510), αλλά και για λογοτεχνικά έργα, όπως το ποίημα *Childe Harold's Pilgrimage* (1812-1818) του λόρδου Βύρωνα (1788-1824), που αφιερώνει πέντε στροφές στην περιγραφή του.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της δυναμικής απήχησης που είχε το έργο του Πραξιτέλους μέσω επανειλημμένων μεταπλάσεων, αλλά και της «λειτουργίας» μιας μετάπλασης σε ένα ορισμένο περιβάλλον, αποτελεί η χρησιμοποίηση του εικονογραφικού του τύπου της μετάπλασης του *Καπιτωλίου* ως προτύπου για τη μορφή της γυμνής Αφροδίτης που προσπαθεί να αποκρούσει τον θεό Πάνα σε ένα σύμπλεγμα Ελληνιστικής περιόδου από τη Δήλο, σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο (εικ. 10).³⁵ Η θεά παριστάνεται όρθια να κρατά απει-

λητικά το σανδάλι του αριστερού της ποδιού, αποκρούοντας με χάρη τη συμβατική επίθεση του ενοχλητικού τραγόμορφου Πάνα, ενώ ο γελαστός Έρωτας έρχεται αρωγός στη μητέρα του προσπαθώντας να απωθήσει τον θεό, αρπάζοντας τον από το κέρατο. Το έργο αναπαράγει εν πολλοίς τη στάση και κόμωση της Αφροδίτης του *Καπιτωλίου* σε ένα νέο εικονογραφικό σύνολο, σχεδιασμένο εξ αρχής για ένα διαφορετικό χώρο έκθεσης, όχι ένα ιερό, αλλά μια τραπεζαρία στη λέσχη (οίκο συνάθροισης) των Φοινίκων εμπόρων της Βηρυτού που κατοικούσαν στο μεγάλο εμπορικό κέντρο της Δήλου. Το έργο «λειτουργεί» πολλαπλώς στον παραπάνω χώρο για τον οποίο εξ αρχής σχεδιάστηκε. Τοποθετημένο εντός μιας πλούσια διακοσμημένης με ψηφιδωτό δάπεδο και τοιχογραφίες με φυτικά

10. Σύμπλεγμα Αφροδίτης, Πάνα και Έρωτα.
Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο,
αρ. ευρ. 3335, γύρω στο 100 π.Χ.

μοτίβα τραπεζαρίας (δωμάτιο συμποσίου), χώρου, όπου οι συνδαιτημόνες θα συζητούσαν διάφορες εμπορικές συμφωνίες κατά το δείπνο, αποτελούσε καταρχάς ένα διακοσμητικό έργο με παιγνιώδη διάθεση, που θα προκαλούσε εύθυμες συζητήσεις στους παρευρισκόμενους. Υπό αυτήν την έννοια ανήκει στην ευρύτερη ομάδα ερωτικών ή ερωτύλων συμπλεγμάτων της ύστερης Ελληνιστικής περιόδου που παρωδούν, κατά μία άποψη, το ελληνιστικό μπαρόκ, αλλά και σύμφωνο με την επικρατούσα μόδα στη Δήλο του τέλους του 2ου αι. π.Χ., όταν οι παραστάσεις Αφροδίτης και Έρωτα ήταν πολύ δημοφιλείς. Στο νησί έχουν βρεθεί άλλωστε πλήθος αγαλμάτων των δύο θεών, πολλά από τα οποία εξαρτώνται από την *Αφροδίτη της Κνίδου*. Όμως, ταυτόχρονα, το έργο έχει και ένα θρησκευτικό συμβολισμό, που σχετίζεται με τις εμπορικές δραστηριότητες του παραγγελιοδότη του, εμπόρου Διονυσίου, γιου του Ζήνωνα από τη Βηρυτό, που το αφιέρωσε στους *πάτριους θεούς*, με βάση την επιγραφή της βάσης του. Υπό αυτή την έννοια η Αφροδίτη μπορεί να θεωρηθεί ως η ελληνική εκδοχή της φοινικικής θεάς Ασάρατης, ο Πάνας του συντρόφου της, του φοινικικού Άδωνι, και μέσω του απόηχου της *Αφροδίτης της Κνίδου* που στην πόλη αυτή της Μικράς Ασίας, όπως αναφέρθηκε, λατρευόταν ως *Εύπλοια*, ως προστάτιδα του θαλάσσιου εμπορίου. Η τοποθέτηση του αγάλματος σε ένα δωμάτιο με φυτική διακόσμηση στους τοίχους (πλούσιο φύλλωμα σε γαλάζιο φόντο) θα επέτεινε τη σκηνογραφική παρουσίαση, τοποθετώντας την κωμική συνάντηση των δύο θεών στην άγρια φύση. Κλείνοντας, το έργο φέρει, μέσω του ερωτικού θέματός του αλλά και της μετάπλασης του ευρύτερου προτύπου της Κνιδίας, έναν αισθησιακό, ηδονοβλεπτικό τόνο, αλλά ταυτόχρονα έχει και έναν αναμφισβήτητο παιγνιώδη, ρωπογραφικό χαρακτήρα, χωρίς να χάνει κάτι από έναν βαθύτερο θρησκευτικό συμβολισμό που σχετίζεται άμεσα με την ιδιότητα του παραγγελιοδότη του ως εμπόρου.³⁶

Το δεύτερο ασφαλώς αναγνωρίσιμο στην αντιγραφική παράδοση έργο του γλύπτη, είναι ο *Απόλλων Σαυροκτόνος* (γύρω στο 350 π.Χ.),³⁷ με περι-



που σαράντα σωζόμενα αντίγραφα σε μάρμαρο, και ένα σε χαλκό, το υψηλής ποιότητας αντίγραφο στο Cleveland, που αναφέρθηκε ήδη παραπάνω. Δυστυχώς, αφενός η αποσπασματική διατήρηση της μεγάλης πλειοψηφίας των σωζόμενων αντιγράφων, αφετέρου ο άγνωστος ακριβής τόπος εύρεσης σχεδόν του συνόλου των σωζόμενων έργων καθι-

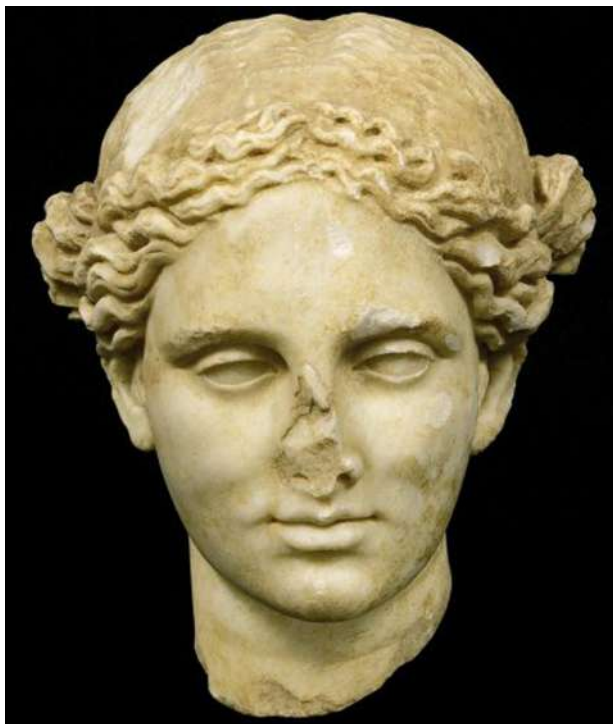
στούν δύσκολη την εκτίμηση της λειτουργίας και του συμβολισμού των αντιγράφων στο πλαίσιο του περιβάλλοντος για το οποίο προορίζονταν. Παρ' όλα αυτά, τα καλύτερα σωζόμενα παραδείγματα, σήμερα στο Βατικανό και το Λούβρο (εικ. 11),³⁸ μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για το πρωτότυπο χάλκινο έργο. Ο *Απόλλων Σαυροκτόνος* υπήρξε ένα από τα πρώτα έργα του Πραξιτέλους που αναγνωρίστηκαν στην αντιγραφική παράδοση της Ρωμαϊκής εποχής ήδη από τις αρχές του 18ου αι., αφού, εκτός από το χαρακτηριστικό σύμβολο της σάυρας, η μορφή του Απόλλωνος αναπαράγει σε έντονο βαθμό την τάση για μετατόπισή της ισοροπίας του σώματος έξω από το κέντρο βάρους του, τη σιγμοειδή κλίση, και τον αισθησιασμό, χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τεχνοτροπίας του γλύπτη. Ο θεός εικονίζεται γυμνός, σε νεαρή, πιθανότατα εφηβική ηλικία, να στηρίζεται με το αριστερό του χέρι σε ένα κορμό δέντρου όπου βρίσκεται μια σάυρα, προς την οποία στρέφει το βλέμμα του, ενώ με το δεξί κρατά ένα βέλος. Για τον συμβολισμό του έργου δεν υπάρχει ομοφωνία στην έρευνα, με ένα πλήθος διαφορετικών απόψεων να έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς. Η πλειοψηφία όμως των ερευνητών συμφωνεί στην καίρια σημασία που διαδραμάτιζε ο συμβολισμός του βέλους, που παραπέμπει στη διπλή φύση του θεού (εξαγνιστής και τιμωρός), αλλά και της σάυρας, που παριστάνεται εδώ ως ένα αρνητικό σύμβολο.

Από την Ελλάδα σώζονται μόνο πέντε αποσπασματικά αντίγραφα του τύπου διαφόρων μεγεθών, από τα οποία τα τέσσερα βρίσκονται σήμερα σε ελληνικά μουσεία.³⁹ Από αυτά, το καλύτερα σωζόμενο έργο είναι μία κεφαλή του θεού από πεντελικό μάρμαρο, σήμερα στο Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα (εικ. 12).⁴⁰ Ο εικονογραφικός τύπος του Σαυροκτόνου αναγνωρίζεται με ευκολία από την ιδιαίτερη κόμμωσή του θεού που βλέπουμε και στις υπόλοιπες σωζόμενες απεικονίσεις του. Η κεφαλή αποτελεί εξαιρετικής ποιότητας έργο αττικού εργαστηρίου, που χρονολογείται την εποχή των Αντωνίωνων (138-161 μ.Χ.). Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε τίποτα σχετικά με τον τόπο εύρεσης του αντιγράφου (και επομένως τον χώρο για τον οποίο προοριζόταν και τη λειτουργία του), πέρα από την πληροφορία ότι βρέθηκε στην Κηφισιά. Η απόδοση του έργου στον γλυπτό διάκοσμο μιας έπαυλης στην περιοχή φαίνεται ως η πιθανότερη.



11. Αντίγραφο του Απόλλωνος Σαυροκτόνου. Παρίσι Μουσείο του Λούβρου, αρ. ευρ. Ma 441, 1ος αι. μ.Χ. (;). Βρέθηκε στη Ρώμη.

Προχωρώντας στις λιγότερες ασφαλείς ταυτίσεις έργων του Πραξιτέλους στην αντιγραφική παράδοση, θα αναφερθούμε εν συντομία καταρχήν στη λεγόμενη *Αφροδίτη της Arles*, και έπειτα σε ένα σωζόμενο τύπο Σατύρου, που υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλής κατά την αρχαιότητα, κρίνοντας από



12. Κεφαλή Απόλλωνος Σαυροκτόνου.
Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. ευρ. 23722,
Αντωνίνεια περίοδος.

την ύπαρξη σημαντικού αριθμού αντιγράφων του, τον αναπανόμοιο Σάτυρο.

Ήδη ο Furtwängler είχε υποστηρίξει την ταύτιση της λεγόμενης *Αφροδίτης της Arles* (εικ. 13) με το λατρευτικό άγαλμα που ο Πραξιτέλης φιλοτέχνησε γύρω στο 365 π.Χ. για το ιερό της θεάς στις Θεσπιάς (μαζί με ένα άγαλμα του Έρωτα και ένα πορτρέτο της εταίρας Φρύνης), ταύτιση που ακολουθείται από την πλειοψηφία των ερευνητών έως σήμερα.⁴¹ Ο εικονογραφικός τύπος της θεάς, που την εικονίζει ημίγυμνη, με ένα ιμάτιο να καλύπτει το κάτω μέρος του σώματος και να φορά βραχιόλι στον αριστερό βραχίονα και ταινία στα μαλλιά, επαναλαμβάνεται σε περίπου άλλα δέκα σωζόμενα έργα. Το ομώνυμο αντίγραφο ανακαλύφθηκε το 1651 στα ερείπια του αρχαίου θεάτρου της πόλης Arles (αρχαίο Arelatum) στη νότια Γαλλία, και το 1683 δωρήθηκε στον βασιλιά Λουδοβίκο ΙΔ', όταν και εντάχθηκε στη βασιλική συλλογή έργων τέχνης.⁴² Εν όψει της έκθεσης του έργου στην «αίθουσα των κατόπτρων» στο παλάτι των Βερσαλλιών τα χέρια και κάποια μικρότερα τμήματα της μορφής συμπληρώθηκαν από τον Γάλλο γλύπτη Francois Girardon (1628-1715) σε ιταλικό μάρμαρο



13. Η λεγόμενη Αφροδίτη της Arles.
Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου, αρ. ευρ. Ma 439,
εποχή του Αυγούστου.

Καρράρας. Το άγαλμα αποτελεί ένα από τα πιστότερα αντίγραφα του τύπου, καλής ποιότητας, της εποχής του αυτοκράτορα Αυγούστου, και κοσμούσε αρχικά τη σκηνή του αρχαίου θεάτρου του Arelatum. Η σκηνή διέθετε έναν πλούσιο γλυπτό διάκοσμο, με πολλά αγάλματα, μικρός αριθμός των οποίων σώζεται, όπως το πορτρέτο του ίδιου του Αυγούστου, τοποθετημένο στο κεντρικό τμήμα

της. Όλα μαζί λειτουργούσαν ως ένα νοηματικό σύνολο στο πλαίσιο ενός ευρύτερου εικονογραφικού προγράμματος. Στο πλαίσιο, λοιπόν, του τελευταίου, το άγαλμα ήταν μεν διακοσμητικό, είχε, όμως, ταυτόχρονα, και ένα πολιτικό συμβολισμό. Αν και τα σύμβολα που κρατούσε η θεά και η ακριβής τοποθέτηση των χεριών (και επομένως το ακριβές νόημα του έργου) δεν είναι γνωστά, η παρουσία μιας Αφροδίτης δίπλα στον ανδριάντα του αυτοκράτορα λειτουργούσε πιθανότατα ως συμβολική υπενθύμιση της ένδοξης γενεαλογίας του Αυγούστου, και ειδικότερα της πολιτικής και βιολογικής συγγένειάς του με τον ένδοξο θείο (και θετό του πατέρα), Ιούλιο Καίσαρα, ο οποίος κατά την επίσημη αυτοκρατορική προπαγάνδα καταγόταν από τον μυθικό Αινεία, γιο της θεάς Αφροδίτης, όπως περιγράφεται στο έπος του Ρωμαίου ποιητή Βιργιλίου, την Αινειάδα.

Από τις γραπτές πηγές γνωρίζουμε ότι ο Πραξιτέλης είχε φιλοτεχνήσει τουλάχιστον τρεις μορφές Σατύρων, έναν Σάτυρο σε ένα χορηγικό μνημείο στην Οδό Τριπόδων στην Αθήνα, που είδε ο Πανσανίας, έναν δεύτερο Σάτυρο για τον ναό του Διόνυσου στα Μέγαρα, που αναφέρει επίσης ο περιηγητής, και, τέλος, έναν Σάτυρο *περιβόητο* (γνωστό σε όλους) που την εποχή του Πλινίου βρισκόταν στη Ρώμη.⁴³ Για την ταύτιση των μορφών με συγκεκριμένους εικονογραφικούς τύπους Σατύρων γνωστούς από αντίγραφα δεν υπάρχει ομοφωνία στη σύγχρονη έρευνα. Από τα σωζόμενα αντίγραφα μορφών Σατύρων που μας έχουν σωθεί στην αντιγραφική παράδοση, εκείνο που φέρει τις περισσότερες πιθανότητες να ταυτιστεί με κάποιο από τα παραπάνω έργα του Πραξιτέλους είναι ο λεγόμενος *αναπαυόμενος Σάτυρος*.⁴⁴ Η ονομασία αυτή είχε αποδοθεί στον εικονογραφικό τύπο ήδη από τον 18ο αιώνα, με το αντίγραφο καλής ποιότητας του Μουσείου του Καπιτωλίου της εποχής του Αδριανού να βρίσκεται στο επίκεντρο του θαυμασμού των περιηγητών και των μελετητών του 19ου αιώνα (εικ. 14), με αποκορύφωμα την έκδοση το 1860 του μυθιστορήματος του Αμερικανού συγγραφέα Nathaniel Hawthorne (1804-1864), «Φάνος από μάρμαρο» (*The Marble Faun: Or, The Romance of Monte Beni*).⁴⁵

Ο εικονογραφικός τύπος παριστάνει έναν νεαρό Σάτυρο, γυμνό, εκτός από ένα δέρμα πάνθηρα τοποθετημένο λοξά που καλύπτει το άνω τμήμα



14. Αναπαυόμενος Σάτυρος.
Ρώμη, Μουσεία του Καπιτωλίου, αρ. ευρ. 739,
εποχή του Αδριανού.

του στήθους και το μεγαλύτερο μέρος της πλάτης, να στηρίζεται με τον αγκώνα του δεξιού χεριού και με έντονη κάμψη του σώματος προς τα αριστερά σε ένα κορμό δέντρου. Το πρόσωπο είναι ζωντανό και ζωώδες, τα αυτιά του μυτερά, τα μαλλιά πυκνά και αχτένιστα. Τα πάνω από εκατό αντίγραφα που έχουν σωθεί παρουσιάζουν μεγάλη συνέπεια στην αναπαραγωγή του πρωτοτύπου, με μόνες μικρές

αλλαγές στην τοποθέτηση του αριστερού χεριού πάνω στον γοφό της μορφής, αν και δεν λείπει ορισμένες φορές και η προσθήκη από τους αντιγραφείς βουκολικών και διονυσιακών συμβόλων που συνοδεύουν τη μορφή (βλαστός κλήματος με σταφύλια στον κορμό του δέντρου, το βουκολικό πνευστό μουσικό όργανο *σύριγξ*, το λαγωβόλο, μια κίστη πάνω στην οποία υπάρχει ένα θεατρικό προσώπειο [εικ. 15-16], πιθανότατα και το στεφάνι πεύκου που φορά ορισμένες φορές η μορφή). Άλλες φορές στοιχεία όπως ο αυλός που κρατά στο δεξί χέρι η μορφή και η θέση των ποδιών οφείλονται σε νεώτερες συμπληρώσεις.

Πέρα από τον μεγάλο αριθμό σωζόμενων αντιγράφων, η δημοτικότητα του τύπου γίνεται εύγλωττη, επιπλέον, τόσο από την αναπαραγωγή του σε έργα διαφόρων μεγεθών, κάτι τυπικό στην αντιγραφική παραγωγή (αγάλματα φυσικού μεγέθους και μικρότερα αγαλμάτια), αλλά και από την εκτεταμένη γεωγραφική προέλευσή τους. Τα περισσότερα προέρχονται από την Ιταλία και ανήκαν παλαιότερα σε ιστορικές συλλογές έργων τέχνης τόσο στην ίδια τη χώρα, όσο και ευρύτερα στη Δυτική Ευρώπη, αρκετά εμφανίστηκαν στην αγορά τέχνης κατά τον 20ό αιώνα, ενώ αρκετά προέρχονται επίσης από τις επαρχίες της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (Γαλατία, Ισπανία, Β. Αφρική, Βαλκάνια, συμπεριλαμβανομένης της Ελλάδας [Αθήνα, Κόρινθος, Πάτρα, Βέροια]). Μόνο από την έπαυλη του αυτοκράτορα Αδριανού στο Τίβολι προέρχονται τέσσερα αντίγραφα. Για τη λειτουργία των έργων στο περιβάλλον για το οποίο προορίζονταν, δεν μπορούν να ειπωθούν πολλά, αφού συνήθως δεν γνωρίζουμε αρκετές πληροφορίες για τον ακριβή τόπο εύρεσής τους, ιδίως για τα έργα φυσικού μεγέθους. Παρ' όλα αυτά, η διακοσμητική τους χρήση σε θέρμες, ανακτορικά συγκροτήματα και επαύλεις στην Ιταλία και τις επαρχίες (για πολλά αναφέρεται ως τόπος εύρεσης ο Εσκυλίνος και Παλατίνος λόφος της Ρώμης, ενώ για άλλα έργα συγκροτήματα λουτρών) θα πρέπει να θεωρηθεί στην πλειονότητα των έργων η πιθανότερη, ιδίως για εκείνα μικρότερου μεγέθους (αγαλμάτια), λόγω και του εικονογραφικού θέματος που θα παρέπεμπε σε μια νοητική φυγή από την καθημερινή ζωή της πόλης προς την απλότητα της άγριας φύσης, τάση πολύ δημοφιλή διαχρονικά κατά την Αυτοκρατορική περίοδο.



15. Αναπαυόμενος Σάτυρος.
Μόναχο, Γλυπτοθήκη, αρ. ευρ. 228,
2ος αι. μ.Χ. (;) (αρχικά στο Palazzo Ruspoli της Ρώμης).



16. Αναπαυόμενος Σάτυρος.
Μόναχο, Γλυπτοθήκη, αρ. ευρ. 229,
2ος αι. μ.Χ. (:) (αρχικά στο Palazzo Ruspoli της Ρώμης).

Όσον αφορά την απόδοση του εικονογραφικού τύπου στον Πραξιτέλη, τόσο η «κριτική των αντιγράφων», όσο και η στυλιστική ανάλυση της μορφής, και η προσέγγισή της με τον *Απόλλωνα Σανροκτόνο* φαίνεται ότι την καθιστούν εξαιρετικά πιθανή. Από την άλλη μεριά, πολύ δύσκολη είναι η ταύτιση της μορφής συγκεκριμένα με κάποιον από τους τρεις γνωστούς Σάτυρους του καλλιτέχνη που αναφέρει η αρχαία γραμματεία. Ήδη ο Winckel-

mann είχε προτείνει την ταύτιση της μορφής με τον Σάτυρο *περιβόητο*, στηριζόμενος και στο πλήθος των αντιγράφων, ιδίως από την Ιταλία που ήταν γνωστά την εποχή του, κάτι που θα δικαιολογούσε και η παρουσία του έργου, ήδη την εποχή του Πλινίου, στη Ρώμη. Όσο δημοφιλής και αν έχει υπάρξει η ταύτιση αυτή, πολλές άλλες απόψεις έχουν εκφραστεί κατά καιρούς, βασιζόμενες σε διαφορετικές ερμηνείες των γραπτών πηγών. Ενδεικτικό, αλλά και ταυτόχρονα ακραίο παράδειγμα, όπως ήδη αναφέρθηκε, η σχετικά πρόσφατη πρόταση αναγνώρισης ενός χάλκινου, αρκετά μεταγενέστερου της εποχής του Πραξιτέλους, έργου, του ορχούμενου Σάτυρου, σήμερα στο Mazzara del Vallo της Σικελίας.⁴⁶ Το έργο ανελκύστηκε τυχαία τα έτη 1997-1998 από αρχαίο ναυάγιο ανοικτά του μικρού νησιού Pantelleria νότια της Σικελίας και των ακτών της Τυνησίας, και έχει αναγνωριστεί από τους πρώτους μελετητές του ως πρωτότυπο έργο του Πραξιτέλους, και συγκεκριμένα τον ίδιο τον Σάτυρο *περιβόητο*. Με το ζήτημα να είναι ακόμα ανοικτό στην έρευνα, συνετότερη είναι η διατήρηση της συμβατικής ονομασίας του τύπου.

Κλείνοντας, ανεξάρτητα από συγκεκριμένες ταυτίσεις έργων, το πλήθος των αντιγράφων που, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, είτε σχετίζονται με πρωτότυπα έργα του Πραξιτέλους, είτε ακολουθούν ευρύτερα την καλλιτεχνική παράδοση του εργαστηρίου του, αποτελούν τους πιο εύλωτους μαρτυρες της εκτίμησης, του θαυμασμού και της δημοτικότητας που έχαιρε το έργο του κατά την αρχαιότητα. Οι καλλιτέχνες και οι λόγιοι της Δυτικής Ευρώπης, εντυπωσιασμένοι από τις περιγραφές των αρχαίων συγγραφέων, αναζήτησαν με τη σειρά τους από πολύ νωρίς το έργο του αρχικά ανάμεσα στα σωζόμενα την εποχή τους αρχαία έργα, και, αργότερα, ανάμεσα στα σωζόμενα αντίγραφα της Ρωμαϊκής εποχής και τα πρωτότυπα έργα που ήλθαν σταδιακά στο φως στην Ελλάδα. Η αναζήτηση αυτή, αν και πλέον τοποθετημένη σε μια καθαρά επιστημονική βάση, συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Κρίνοντας από το ανανεωμένο ενδιαφέρον για τον καλλιτέχνη κατά τις τελευταίες δεκαετίες, ένα είναι σίγουρο: το έργο του, έστω και ιδωμένο ως επί το πλείστον μέσα από τη διαμεσολάβηση της πολυπλοκότητας της αντιγραφικής παράδοσης, θα συνεχίσει να γοητεύει τις νεώτερες γενιές, τουλάχιστον στον ίδιο βαθμό με τις παλαιότερες.



Βιβλιογραφία

- Adornato G., Bald Romano I., Cirucci G. & Poggio A. (επ.) 2018, *Restaging Greek Artworks in Roman Times*, LED, Milano.
- Anguissola, A. 2015, «“Idealplastik” and the Relationship Between Greek and Roman Sculpture», *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*, (επμ. Friedland E.A., Sobocinski M.G., Gazda E.), Oxford University Press, New York, 240-259.
- Bieber M. 1977, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York University Press, New York.
- Cain H.U. 1998, «Copie dai mirabilia greci», *I greci oltre la Grecia* (I Greci: Storia cultura arte società 3), (επ. Settis S.), Giulio Einaudi, Torino, 1221-1244.
- Corso A. 2004-2013, *The Art of Praxiteles I-V*, “L’Erma” di Bretschneider, Roma.
- Di Napoli V. 2004, «Ο αγαλματικός τύπος της Αφροδίτης του Καπιτωλίου», *Ελληνική και ρωμαϊκή γλυπτική από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, (επ. Βλίζος Σ.), Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 206-207.
- Haskell F. & Penny N. 1981, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, Yale University Press, New Haven-London.
- Hölscher T. 2005, *Κλασική Αρχαιολογία. Βασικές γνώσεις*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.
- Irwin D. 1999, *Νεοκλασικισμός*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Καλτσάς, Ν. (επ.) 2001, *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Τα γλυπτά. Κατάλογος*, Καπόν, Αθήνα.
- Καλτσάς Ν. & Δεσπίνης Γ. (επ.) 2007, *Πραξιτέλης. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, 25 Ιουλίου - 31 Οκτωβρίου 2007*, (ΥΠ.ΠΟ./ΕΑΜ), Αθήνα.
- Κατάκης Σ. 2002, *Επίδαυρος. Τα γλυπτά των ρωμαϊκών χρόνων από το ιερό του Απόλλωνος Μαλεάτα και του Ασκληπιού*, Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα.
- Katakis S. 2019, «Copies of Greek Statuary from Greece in the Roman Imperial Period», *Handbook of Greek Sculpture*, (επμ. Palagia O.), De Gruyter, Berlin, 620-654.
- Κωνσταντινίδης Π. 2016, *Ελληνιστική και ρωμαϊκή γλυπτική από τη Μήλο*, Bookstars, Αθήνα.
- La Rocca E. 2001, «La nuova immagine dei fori Imperiali. Appunti in margine agli scavi. Templum Pacis», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 108, 171-213.
- La Rocca E. 2019, «Greek Sculptors in Rome: An Art for the Romans», *Handbook of Greek Sculpture*, (επμ. Palagia O.), De Gruyter, Berlin, 579-619.
- Leventi I. 2019, «The Great Masters of the Fourth Century», *Handbook of Greek Sculpture*, (επμ. Palagia O.), De Gruyter, Berlin, 360-394.
- Λεβέντη Ι. 2019, «Πραξιτέλους τέχνη», *Αριστεία. Μελέτες προς τιμήν της Όλγας Παλαγγιά*, (επμ. Goette H. R., Λεβέντη Ι.), Marie Leidorf, Rahden, 127-139.
- Martin R.S. 2017, «Revisiting the “Slipper Slapper” and Other Sculpture Dedications in the Clubhouse of the Poseidoniasts of Beirut», *Journal of Greek Archaeology* 2, 253-282.
- Marvin M. 2008, *The Language of the Muses. The Dialogue Between Roman and Greek Sculpture*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- Μαχαίρα Β. 2011, *Ελληνιστικά γλυπτά της Ρόδου. Κατάλογος I*, Κέντρο Ερεύνης της Αρχαιότητας της Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα.
- Μπούσκαρη, Μ. 2011, «Ιδεαλιστικά κεφάλια ρωμαϊκών χρόνων, αντίγραφα κλασικών έργων από το Μουσείο Ακροπόλεως», *Αρχαιολογική Εφημερίς* 150, 1-119.
- Ortolani G. 1998, *Il padiglione di Afrodite cnidia*, Dedalo, Roma.
- Pasquier A. & Martinez J.L. (επμ.) 2007, *Praxitèle, Paris, Musée du Louvre, 23 mars-18 juin 2007*, Musée du Louvre/Somogy, Paris.
- Palagia O. 2006, «Marble Carving Techniques», *Greek Sculpture. Function, Materials and Techniques in the Archaic and Classical Periods*, (επμ. Palagia O.), Cambridge University Press, Cambridge, 243-279.
- Palagia O. 2011, «Pheidias Epoiesen: Attribution as Value Judgement», *Exploring Ancient Sculpture. Essays in Honour of Geoffrey Waywell*, (επμ. McFarlane F.A., Morgan C., Waywell G.B.), Institute of Classical Studies, London, 97-107.
- Plantzos D. 2019, «Greek Sculpture in the Roman Empire», *Handbook of Greek Sculpture*, (επμ. Palagia O.), De Gruyter, Berlin, 7-21.
- Pollitt J.J. 1996, «Introduction: Masters and Masterworks in the Study of Classical Sculpture», *Personal Styles in Greek Sculpture*, (επμ. Pollitt J.J., Palagia O.), Cambridge University Press, Cambridge/New York, 1-15.
- Pollitt J.J. 1999, *Η τέχνη στην ελληνιστική εποχή*, Παπαδήμας, Αθήνα.
- Ridgway B.S. 1984, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problem of the Originals*, University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Squire M. 2019, «The Legacy of Greek Sculpture», *Handbook of Greek Sculpture*, (επμ. Palagia O.), De Gruyter, Berlin, 727-765.
- Todisco L. 2017, *Prassitele di Atene. Scultore e bronzista del IV secolo*, Giorgio Bretschneider, Roma.

Σημειώσεις

1. Palagia 2011. Ευρύτερα για τη μελέτη των αντιγράφων βλ. Bieber 1977· Ridgway 1984· Cain 1998· Marvin 2008· Anguissola 2015. Για μια πολύ σύντομη παρουσίαση στην ελληνική γλώσσα βλ. Hölscher 2005, 237-243.
2. Pollitt 1999, 215-238· Squire 2019, 728. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα πρώτα αντίγραφα έργων της Κλασικής εποχής εμφανίζονται τον 2ο αι. π.Χ.
3. La Rocca 2019, 592-593· Plantzos 2019, 10-13· Squire 2019, 728-729. Για τους Πλίνιο και Πανυσανία ως ιστορικούς τέχνης βλ. και Palagia 2011.
4. Plantzos 2019, 12-13· Katakis 2019, 621.

5. Βλ. Palagia 2006, 266-270.
6. Με τον όρο «νεοαττική τέχνη» εννοούμε την παραγωγή από εργαστήρια αρχικά στην Αθήνα και αργότερα και στη Ρώμη έργων όπως λίθινα αγγεία, ανάγλυφα και κυλινδρικά πηγαδόστομα, που έχουν κυρίως διακοσμητική λειτουργία και φέρουν διακόσμηση εμπνευσμένη από πρωιμότερες μορφές της ελληνικής τέχνης, που οι γλύπτες συνήθως μετέβαλλαν για να πετύχουν μια ελαφρώς διακοσμητική διάθεση. Η πιο κοινή πηγή προτύπων ήταν τα αθηναϊκά έργα του 5ου και 4ου αι. π.Χ., αλλά και ορισμένες φορές επίσης της Αρχαϊκής, ακόμα και της Ελληνιστικής περιόδου. Βλ. συνοπτικά Pollitt 1999, 221-226, 230-238.
7. Pollitt 1999, 196-214· La Rocca 2019· Plantzos 2019, 7-10.
8. Η συγκυρία συμπίπτει και με την ανανέωση του ενδιαφέροντος για το ένδοξο ελληνικό παρελθόν της Κλασικής εποχής, μέσα από το πνευματικό κίνημα της λεγόμενης «Δεύτερης Σοφιστικής», όπως βλέπουμε μέσα και από το κείμενο του περιηγητή Πανσανία που ενδιαφερόταν επίσης για αποδόσεις έργων στους μεγάλους καλλιτέχνες της κλασικής αρχαιότητας (Palagia 2011· Plantzos 2019, 13-16).
9. Katakis 2019, 623.
10. Squire 2019, 734-742, 745-748. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η αναγνώριση των έργων ως αντιγράφων Ρωμαϊκής εποχής έχει την αφετηρία της στις αρχές του 18ου αιώνα, όταν καλλιεργούμενοι ταξιδιώτες στην Ιταλία, όπως οι Βρετανοί Joseph Addison και Jonathan Richardson Jr. υπέθεσαν πως τα αρχαιότερα γλυπτά που ήταν γνωστά την εποχή τους ήταν στην πραγματικότητα ρωμαϊκά αντίγραφα χαμένων ελληνικών πρωτοτύπων. Η συνειδητοποίηση αυτή υπάρχει και στο έργο του Winkelman (Marvin 2008, 122-124· Anguissola 2015, 242).
11. Pollitt 1996· Marvin 2008, 145-167· Palagia 2011, 103-105· Squire 2019, 751-753.
12. Adornato κ.ά. 2018.
13. Κατάκης 2002, 2.
14. Haskell & Penny 1981, 136-141, αρ. 3, εικ. 71-72· Pasquier, Martinez 2007, 44, αρ. 72.
15. Haskell & Penny 1981, 329. Για το έργο βλ. Κωνσταντινίδης 2016, 42-48, αρ. κατ. 1-3, εικ. 53-56, 59-60, 65-67.
16. Pasquier & Martinez 2007, 33, αρ. 4, 97-103, 120-123, αρ. κατ. 20-22· Palagia 2011, 102· Leventi 2019, 379-380. Η λεγόμενη *κεφαλή Δεσπίνης*, σήμερα εκτεθειμένη στο Μουσείο Ακρόπολης, που έχει προταθεί να αναγνωριστεί ως τμήμα του πρωτότυπου λατρευτικού αγάλματος του ιερού της Αρτέμιδος Βραυρωνίας στην Ακρόπολη της Αθήνας, αποτελεί πιθανότατα τμήμα ενός αγάλματος της Υγείας Ελληνιστικής περιόδου (βλ. Leventi 2019, 384-385· Λεβέντη 2019, 132-136).
17. Αρχικά στο Λούβρο (Pasquier & Martinez 2007) και έπειτα στο ΕΑΜ (Καλτσάς & Δεσπίνης 2007).
18. Βλ. σημ. 22.
19. Για τα δύο έργα βλ. Pasquier & Martinez 2007, 86-88, 206-208, 284-291, αρ. κατ. 72· Leventi 2019, 381.
20. La Rocca 2001, 197-198.
21. Τα παραπάνω έργα αναφέρονται ως ενδεικτικά παραδείγματα. Για αυτά, καθώς και για πλήρη κατάλογο έργων που έχουν αποδοθεί στον Πραξιτέλη, με διάφορους βαθμούς βεβαιότητας, στη σύγχρονη έρευνα βλ. Pasquier & Martinez 2007· Καλτσάς & Δεσπίνης 2007· επίσης Leventi 2019.
22. Corso 2004-2013 (για τις πολλές μεθοδολογικές αδυναμίες της μελέτης αυτής βλ. επίσης κατά περίπτωση Pasquier & Martinez 2007) και Todisco 2017.
23. Pasquier & Martinez 2007.
24. Pasquier & Martinez 2007, 32, αρ. 1, 139-151· Leventi 2019, 379.
25. Ortolani 1998, 107-109· <http://vwahl.soic.indiana.edu/villa/>
26. Pasquier & Martinez 2007, 172-173, αρ. κατ. 34· Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 104-106, αρ. κατ. 17 (πρώιμη Αντωνίνηα περίοδος).
27. Pasquier & Martinez 2007, 175-177, αρ. κατ. 36· Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 106-108, αρ. κατ. 18.
28. Pasquier & Martinez 2007, 143.
29. Pasquier & Martinez 2007, 178-179, αρ. κατ. 37.
30. Pasquier & Martinez 2007, 146-148, εικ. 106.
31. Pasquier & Martinez 2007, 148, εικ. 109. Βρέθηκε στη Ρώμη, από όπου μεταφέρθηκε στη Φλωρεντία.
32. Di Napoli 2004, 206-207.
33. Haskell & Penny 1981, 359-363, αρ. κατ. 177.
34. Για τη «μεγάλη περιήγηση», ένα «επιβεβλημένο» ταξίδι πνευματικής επιμόρφωσης και κοινωνικού γοήτρου βλ. Irwin 1999, 11-64· Marvin 2008, 41-42· Squire 2019, 745.
35. Καλτσάς 2001, 294-295, αρ. κατ. 617· Pasquier & Martinez 2007, 148-149, εικ. 110.
36. Martin 2017.
37. Pasquier & Martinez 2007, 202-215· Leventi 2019, 380-381· Λεβέντη 2019, 127-132.
38. Pasquier & Martinez 2007, 216-220, αρ. κατ. 50-51· Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 126-127, αρ. κατ. 27.
39. Τα έργα αυτά είναι ένας κορμός από τη Μήλο, σήμερα στην Avignon (Pasquier & Martinez 2007, 221-222, αρ. κατ. 52· Κωνσταντινίδης 2016, 75-76, αρ. κατ. 16, εικ. 182), ένας κορμός άγνωστης προέλευσης, σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας (Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 128, αρ. κατ. 28), ένα αγαλμάτιο στη Ρόδο (Μαχαίρα 2011, αρ. κατ. 88), μία αποσπασματικά σωζόμενη κεφαλή από την Αθήνα, σήμερα στο Μουσείο Ακρόπολης (Μπρούσκαρη 2011, 15-16, αρ. 4), και η μαρμάρινη κεφαλή στο Μουσείο Μπενάκη (σημ. 40).
40. Pasquier & Martinez 2007, 222-223, αρ. κατ. 53· Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 129, αρ. κατ. 129.
41. Pasquier & Martinez 2007, 36, αρ. 17, 134-139, 158-169, αρ. κατ. 28-33· Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 114-116, αρ. κατ. 22, 124-125, αρ. κατ. 26· Leventi 2019, 381. Κατά άλλους ερευνητές αποδίδει τον εικονογραφικό τύπο της ημίγυμνης Αφροδίτης της Κω.
42. Pasquier & Martinez 2007, 158-161, αρ. κατ. 28.
43. Pasquier & Martinez 2007, 34, αρ. 8-10, 236-241.

44. Pasquier & Martinez 2007, 241-248, 258-267, αρ. κατ. 60-63· Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 160-163, αρ. κατ. 47-49· Leventi 2019, 381, 382.
45. Pasquier & Martinez 2007, 260-262, αρ. κατ. 60· Καλτσάς & Δεσπίνης 2007, 160-161, αρ. κατ. 47. Για την ιστορία

του έργου από τον 18^ο αι. και εξής βλ. Haskell & Penny 1981, 209-210, αρ. κατ. 36, εικ. 108.
46. Βλ. σημ. 19.

Προέλευση εικονογράφησης

1-4. wikimedia commons. 5. www.louvre.fr. 6-11. wikimedia commons. 12. www.benaki.gr. 13-16. wikimedia commons.

ABSTRACT

Praxiteles Between Copies and Originals
Ancient Copies of Praxiteles' Works

Panagiotis Konstantindis

Dr. in Classical Archaeology

Post-doctoral Researcher, Department of History and Archaeology NKUA

Adjunct Faculty Member, Department of Conservation of Antiquities and Works of Art, University of West Attica

Themes in Archaeology 2021, 5(3): 367 - 386

The study of copies, i.e. sculptures that date to the Late Republican (1st c. BCE) and especially to the Imperial period (1st - 3rd c. CE) and are related in various ways to the lost originals of the famous Greek sculptors of the Classical period constitutes an invaluable source of information for the reconstruction of the latter's work. In the case of Praxiteles, a number of surviving copies echo with adequate certainty at least three of his most famous works, the *Aphrodite of Cnidus*, the *Apollo Sauroctonos*, and the *Resting Satyr*. However, Roman copies are also reflections of the ideological and artistic climate of the time of their creation. As such they very often «reinterpret» Classical prototypes by means of changing their original symbolism. The continuous reinterpretation of the *Aphrodite of Cnidus* during the Hellenistic and Imperial periods is a typical example of the resonance of Praxiteles' art during antiquity.

Key words: Praxiteles, copy, collector, Hellenistic period, Roman Imperial period, sculpture, Aphrodite, Apollo Sauroctonos, Resting Satyr