

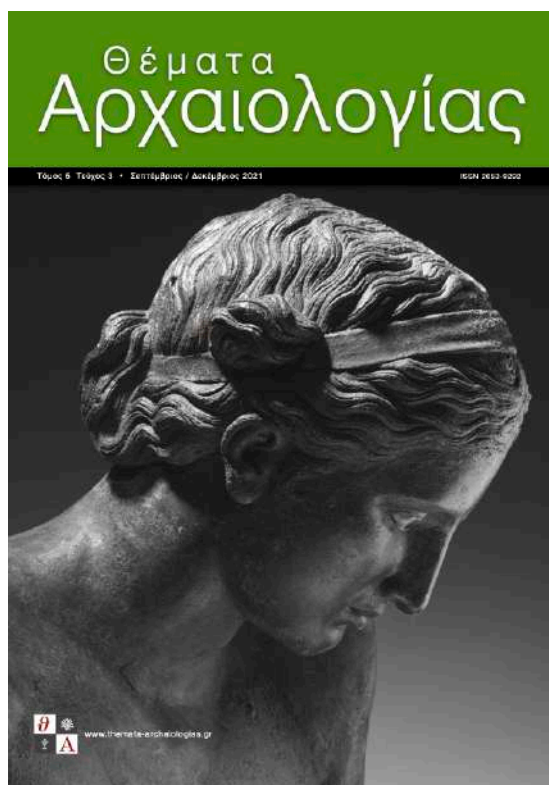


Η Τέχνη του Πραξιτέλους. Οι όψιμες φάσεις της δραστηριότητάς του

Συγγραφέας: Antonio Corso

Ηλεκτρονική διεύθυνση άρθρου (Url): <https://www.themata-archaiologias.gr/wp-content/uploads/2022/06/praxiteles-ysteres-faseis-neotitas-2021-5-3-333-366.pdf>

© Περιοδικό Θέματα Αρχαιολογίας, τόμος 5, τεύχος 3, Σεπτέμβριος/Δεκέμβριος 2021, σ. 333-366



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



Η Τέχνη του Πραξιτέλους

Οι όψιμες φάσεις της δραστηριότητάς του

Ανασυγκρότηση της δραστηριότητάς του
από το 350 περίπου μέχρι τον θάνατό του, το 326 π.Χ.

Antonio Corso

Καθηγητής Κλασικής Αρχαιολογίας
Επισκέπτης Καθηγητής
Πανεπιστήμιο Κύπρου, Λευκωσία

Ο Πραξιτέλης είναι από τους σημαντικότερους γλύπτες της αρχαίας Ελλάδας. Το όνομά του αναφέρεται πιο συχνά, μετά τον Φειδία, στην αρχαία ελληνική, λατινική και βυζαντινή γραμματεία. Επιπλέον, έχουν ανακαλυφθεί αρκετές βάσεις αγαλμάτων με την υπογραφή του ή επιγραφές που προσδιορίζουν τον Πραξιτέλη ως δημιουργό των σχετικών αγαλμάτων. Οι *πραξιτελικοί* αγαλματικοί τύποι είναι από τα ελληνικά αριστουργήματα που υπήρξαν κατεξοχήν πρότυπα κατά την περίοδο της «αντιγραφικής παραγωγής» (από τον 2ο αι. π.Χ. έως τον 2ο αι. μ.Χ.). Τέλος, υπάρχουν γλυπτά που μπορούν να αποδοθούν με απόλυτη βεβαιότητα στον περίφημο δημιουργό, ώστε να είναι εφικτή η ανασύνθεση της καλλιτεχνικής δραστηριότητάς του.

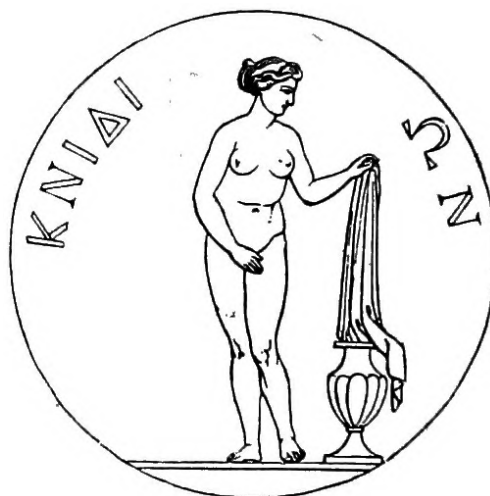
Λέξεις ευρετηρίου

Πραξιτέλης
Μαυσωλείο
Απόλλων Σαυροκτόνος
Αφροδίτη Στεφανούσα
Αφροδίτη Ψελιουμένη
Ερμής Ολυμπίας
Ευβουλέας
Κεφαλή (Αφροδίτης) Leconfield

Ο Πραξιτέλης πρέπει να γεννήθηκε στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. Η παραγωγή των έργων του χρονολογείται περίπου από το 375 π.Χ. Ο Κηφισόδοτος ο Πρεσβύτερος, πιθανώς ο πατέρας του, ήταν ήδη καταξιωμένος γλύπτης· η αδελφή του παντρεύτηκε τον Φωκίωνα, εξέχοντα πολιτικό και μαθητή του Πλάτωνα.¹ Τα σημαντικότερα έργα των πρώτων χρόνων είναι ο *Έρωτας των Θεσπιών*, μέρος μιας τριάδας με αγάλματα της Αφροδίτης και της αγαπημένης του εταίρας, της Φρύνης,² αγάλματα Ελευσίνιων θεοτήτων³ καθώς και του Διονύσου με τη συνοδεία του, που συνδέονται με τη θεατρική ζωή.⁴ Το επίγραμμα του Πραξιτέλους, που ήταν γραμμένο στη βάση του *Έρωτα των Θεσπιών*, ανέφερε ότι ο γλύπτης αναπαριστούσε σε αυτό το έργο τον Έρωτα «ως αρχέτυπο στην καρδιά του» (ἐξ ἰδῆς ἔλκων ἀρχέτυπον κραδίης, Αθήναιος 13.591), επιδιώκοντας έτσι να δηλώσει την υιοθέτηση της πλατωνικής αντίληψης αυτού του θεού. Η καλλιτεχνική παραγωγή της νιότης του Πραξιτέλους σφραγίζεται από την αγάπη του για τη Φρύνη, πρόσωπο με εξέχουσα θέση στην τέχνη του. Τα πρώιμα έργα υποδηλώνουν το έντονο ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τη ζωή, τόσο στον ιδιωτικό, όσο και στον δημόσιο/επαγγελματικό χώρο.

Η *Κνιδία Αφροδίτη* (εικ. 1), που χρονολογείται στα τέλη του 360 π.Χ., πρέπει να του χάρισε πολύ ευρύτερη φήμη.⁵ Την εποχή εκείνη η Κνίδος ανήκε στη σατραπεία της Καρίας, την οποία κυβερνούσε ο Μαύσωλος και είναι πιθανόν ότι αυτός ήταν ο ηγεμόνας που ανέθεσε τη δημιουργία του νέου αγάλματος. Ο Εύδοξος ο Κνίδιος,⁶ φημισμένος φιλόσοφος στην αυλή του Μανσώλου και εκείνος ο οποίος είχε ερμηνεύσει εκ νέου την πλατωνική θεωρία των ιδεών με ηδονιστικούς όρους ισχυριζόμενος ότι η απόλαυση είναι η ύψιστη ιδέα, είναι πιθανόν ότι επηρέασε την τάση του Πραξιτέλους να δημιουργήσει μια «τέχνη ευχαρίστησης».

Άλλο σημαντικό έργο της ωριμότητας του Πραξιτέλους είναι η *Απολλώνεια τριάδα* λαξευμένη για το ιερό του Απόλλωνος *προστατηρίου* στα Μέγαρα (Παυσανίας 1. 44. 2).⁷ Αυτά τα τρία αγάλματα απεικονίζονται σε νομίσματα των Μεγάρων (εικ. 2). Η απεικόνιση της Αρτέμιδος σε αυτά τα νομίσματα οδηγεί στην αναγνώριση του τύπου της *Αρτέμιδος της Δρέσδης*, γλυπτού της αντιγραφικής παράδοσης που απηχεί το πρωτότυπο άγαλμα των Μεγάρων.⁸ Η *Αρτεμης της Δρέσδης* (εικ. 3) εμφανίζεται



1. *Κνιδία Αφροδίτη* σε νόμισμα της περιόδου του αυτοκράτορα Καρακάλλα, γύρω στο 205 μ.Χ. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.



2. *Απολλώνεια τριάδα* σε νόμισμα από τα Μέγαρα της περιόδου του αυτοκράτορα Σεπτίμιου Σεβήρου. Αθήνα, Νομισματικό Μουσείο.



3. Άρτεμις της Δρέσδης.
Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung.



4. Αναπαυόμενος Σάτυρος.
Ρώμη, Μουσείο Καπιτωλίου.

ως μια ελκυστική έφηβη κοπέλα, που κυνηγάει στα άλση.

Ο αναπαυόμενος Σάτυρος (εικ. 4), της ίδιας περιόδου, φέρνει στο προσκήνιο την ευτυχία που νιώθει κάποιος βρισκόμενος σε άλσος, μακριά από την ανθρώπινη κοινωνία.⁹ Με αυτές τις δημιουργίες, ο Πραξιτέλης επιχείρησε να «οπτικοποιήσει» το λεγόμενο «Αρκαδικό όνειρο», δηλαδή την αντίληψη ότι ο άνθρωπος μπορεί να νιώθει πιο ευτυχισμένος μακριά από ανθρώπινες κοινότητες, ανάμεσα σε άλ-

ση, λιβάδια, βοοειδή και μυθικά όντα, μια ιδέα, πάντως, αριστοκρατική μια και βασίζεται στην περιφρόνηση των «πληβείων».¹⁰

Ξεκινώντας στα τέλη της δεκαετίας του 350 π.Χ., ο Πραξιτέλης εργάστηκε πολύ για πελάτες από τη Μικρά Ασία ειδικά, λαμβάνοντας παραγγελίες από σατράπες. Κατά την διάρκεια αυτών των χρόνων οι ελληνικές πόλεις επιδίδονταν σε ατελείωτους πολέμους, που εξάντλησαν τις οικονομικές τους δυνατότητες, με αποτέλεσμα τα μεγάλα μνημειακά προ-



5. Κεφαλή από το Μαυσωλείο της Αλικαρνασσού. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1052.

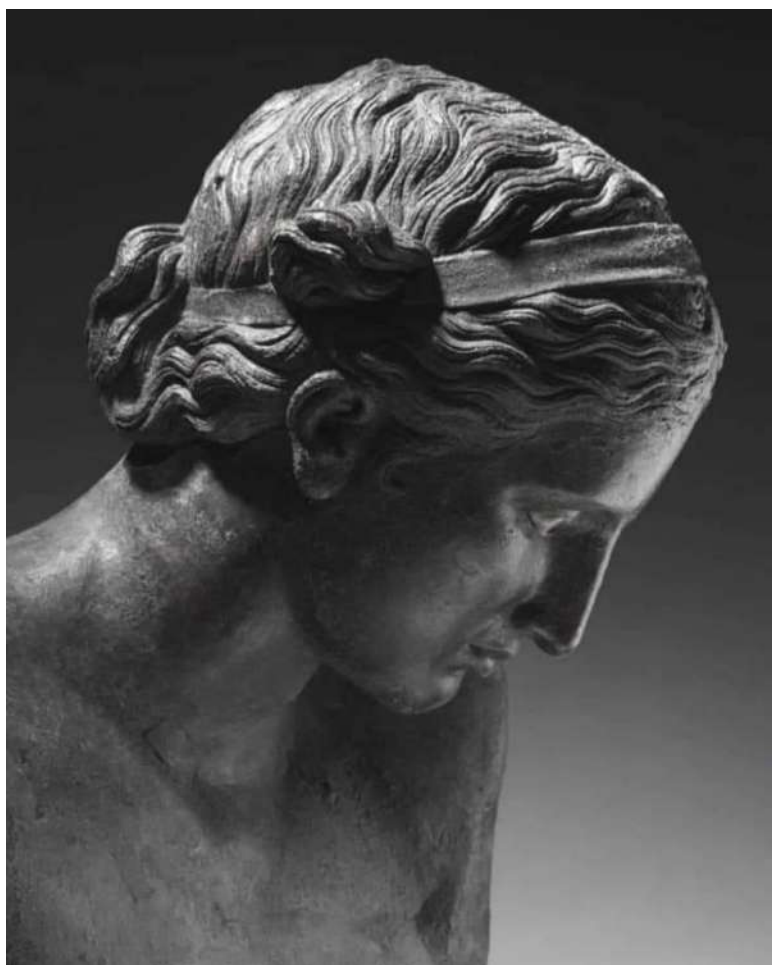
γράμματα να σπανίζουν στις πόλεις της μητροπολιτικής Ελλάδας.¹¹ Δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι αρκετοί επιφανείς γλύπτες, όπως ο Ζεύξης, ο Τιμόθεος, ο Πραξιτέλης, ο Σκόπας, ο Λεωχάρης, ο Βρύαξας, ο Ευφρόνιος, ο Νικίας κ.ά. αναζητούσαν ευκαιρίες εργασίας που προσφέρονταν από τους σατράπες της Μικράς Ασίας και τους βασιλείς της Μακεδονίας.

Μπορούμε να θεωρήσουμε αυτονόητο ότι αυτοί οι παραγγελιοδότες καθόρισαν αλλαγές, τόσο στο εικονογραφικό ρεπερτόριο των καλλιτεχνών, όσο και στα μηνύματα που ήθελαν «να περάσουν» μέσα από αυτά τα έργα. Γνωρίζουμε από τον Βιτρούβιο (7. *praefatio* 13), ότι ο Πραξιτέλης παρέδωσε έργα που προοριζόνταν να στηθούν στο *Μαυσωλείο της Αλικαρνασσού*.¹² Το πρόβλημα της αναγνώρισης της τέχνης του Πραξιτέλους στο *Μαυσωλείο* μπορεί

να λυθεί με το παράδειγμα της κολοσσιαίας γυναικείας κεφαλής από το *Μαυσωλείο*, που βρίσκεται στο Ελληνικό και Ρωμαϊκό τμήμα του Βρετανικού Μουσείου (εικ. 5).¹³ Η κεφαλή ήταν τοποθετημένη σε άγαλμα με ιμάτιο, με την άνω άκρη του ιματίου να φθάνει στην κεφαλή από την αριστερή πλευρά. Το πρόσωπο είναι ωοειδές, το άνω άκρο του μετώπου καμπυλωτό, οι κόγχες των ματιών είναι στενές και επιμήκεις, η επιφάνεια έχει δουλευτεί με την τυπική *πραξιτελική* απόδοση φωτός και σκιάς και η καμπυλότητα του λαιμού είναι παρόμοια με αυτή της *Κνιδίας*. Η κεφαλή αυτή, κλίνοντας ευγενικά προς τα δεξιά, πρέπει να απέδιδε την έλξη και τη φρεσκάδα μιας νεαρής γυναίκας. Αναγνωρίζω στο έργο αυτό την αντίληψη του Πραξιτέλους για τη νεαρή γυναικεία ομορφιά. Το μάρμαρο που χρησιμοποιήθηκε είναι πεντελικό, υλικό που προτιμούσε ο Πραξιτέλης (Προπέρτιος 3.9.16). Η σύγκριση με τις γυναικείες μορφές των Εκατομνιδών στο Λονδίνο (Βρετανικό Μουσείο, αρ. 1001 και 1051) υποδεικνύει ότι αυτό το έργο πιθανότατα απεικονίζει μια νεαρή γυναίκα της αυλής των Καρίων. Το άγαλμά της ήταν πιθανότατα ένα από τα κολοσσιαία δημιουργήματα διατεταγμένα στους ενδιάμεσους κίονες της περιστάσης του Μαυσωλείου.¹⁴

Την ίδια περίοδο θα πρέπει να χρονολογηθεί ένα από τα σημαντικότερα δημιουργήματα του Πραξιτέλους, ο *Απόλλων Σαυροκτόνος*. Αυτό το άγαλμα είναι γνωστό χάρη στον Πλίνιο (34.70), «Ο Πραξιτέλης δημιούργησε επίσης έναν νεανικό Απόλλωνα που ονομαζόταν στα ελληνικά *σαυροκτόνος* επειδή περιμένει με ένα βέλος μια σαύρα που σέρνεται προς το μέρος του»· ο Μαρτιάλης (14.172), περιγράφει ένα μικρό αντίγραφο του *Σαυροκτόνου* που δόθηκε ως δώρο στη Ρώμη: *Σαυροκτόνος σε κορινθιακό μπρούντζο*. «Σώσε τη σαύρα, δόλιο αγόρι, καθώς σέρνεται προς το μέρος σου. Θέλει να πεθάνει από τα δάκτυλά σου». Η σαφήνεια της περιγραφής του Πλίνιου οδήγησε, από το 1724 και μετά, στην αναγνώριση αυτού του τύπου Απόλλωνος σε πολύτιμους λίθους, νομίσματα και ελεύθερα αντίγραφα.¹⁵

Ο τύπος του *Απόλλωνος Σαυροκτόνου* είναι γνωστός χάρη σε μια ομάδα τουλάχιστον 113 αρχαίων γλυπτών. Το πιο σημαντικό παράδειγμα είναι το χάλκινο άγαλμα σε φυσικό μέγεθος το οποίο τώρα βρίσκεται στο Cleveland των Η.Π.Α. (εικ. 6). Ο νεαρός θεός έχει διαγώνια θέση. Η διαμόρφωση του



6-7. Απόλλων Σαυροκτόνος.
Cleveland Museum of Arts, Η.Π.Α.

σώματός του είναι σιγμοειδής και καμπυλωτή. Αυτή η εντύπωση μεταφέρεται από την προβολή του στήθους, από τη λεπτή μέση, από την καμπυλότητα των ισχίων, ιδιαιτέρως του προς τα έξω δεξιού, από την κοίλη άνω γραμμή του δεξιού ώμου και τέλος από το αριστερό πόδι το οποίο είναι τοποθετημένο πίσω από το δεξί. Στο πίσω μέρος επικρατούν επίσης πολλά σιγμοειδή μοτίβα, η πλάτη είναι κοίλη στα δεξιά της μορφής, κυρτή στα αριστερά. Ανάλογα η γραμμή της σπονδυλικής στήλης είναι επίσης κυρτή. Οι γλουτιαίοι αποκαλύπτουν μια αντίστροφη καμπυλότητα που είναι κυρτή στα δεξιά και κοίλη στα αριστερά· το βαθούλωμα των δυο γλουτιαίων μυών είναι επίσης έντονο. Η απόδοση της ανατομίας του σώματος είναι αξιοσημείωτη λόγω της λεπτότητας των μεταβάσεων. Το κεφάλι (εικ. 7) γέρνει προς τα κάτω, μπροστά και ελαφρώς προς την αριστερή με-



8. Απόλλων Σαυροκτόνος. Ρώμη, Μουσείο Βατικανού.

ριά του αγάλματος. Ως αποτέλεσμα ο λαιμός είναι επίσης καμπύλος. Η κόμη είναι χωρισμένη στη μέση και αποτελείται από κυματιστούς βόστρυχους που συγκεντρώνεται στα πλάγια και στον αυχένα και συγκρατώνται από ταινία. Οι βόστρυχοι μοιάζουν με λεπτές σιγμοειδείς ταινίες που είναι ελαφρώς πεπλατυσμένες στην κορυφή. Η πολύ υψηλή ποιότητα του αγάλματος, το ύφος και η ανατομική μέθο-



9. Απόλλων Σαυροκτόνος. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.

δος, που δεν θυμίζουν τεχνοτροπικά γνωρίσματα αντιγράφων, υποδηλώνουν ότι το άγαλμα του Cleveland είναι το πρωτότυπο του Πραξιτέλους.

Η αντιγραφική παράδοση του συγκεκριμένου τύπου χωρίζεται σε δύο υπο-τύπους: α) *του Βατικανού*, με μεγάλο κενό ανάμεσα στο σώμα του θεού και τον κορμό του δένδρου (εικ. 8), και β) *του Borghese* (εικ. 9), όπου το σώμα είναι πολύ πιο κοντά στον κορμό του δένδρου. Πιστεύω ότι ο υπο-τύπος *του Βατικανού* βρίσκεται εγγύτερα στο αρχικό άγαλμα του Πραξιτέλους, επειδή προσεγγίζει περισσότερο εικονογραφικά το άγαλμα του Cleveland. Ο υπο-τύπος *Borghese* είναι πιθανώς μια πα-



10. Απόλλων Σαυροκτόνος. Ρώμη, Βίλα Albani.

ραλλαγή αντιγραφέα, την οποία εισήγαγε για να εξοικονομήσει μάρμαρο και χρήματα. Οι κορμοί των δένδρων ποικίλλουν από αντίγραφο σε αντίγραφο και διατηρούν από το πρωτότυπο του Πραξιτέλους μόνο τη γενική ιδέα αυτού του χαρακτηριστικού, όχι το ακριβές σχήμα του. Ομοίως, οι σάυρες στους κορμούς των δένδρων είναι διαφορετικές από άγαλμα σε άγαλμα και δεν αντιγράφουν ακριβώς αυτό το χαρακτηριστικό. Το αντίγραφο σε μπρούντζο από τη Βίλα Albani (εικ. 10) και οι αναπαραγωγές της εικονογραφίας του τύπου σε πολύτιμους λίθους (εικ. 11) υποδηλώνουν ότι ο κορμός του δένδρου του πρωτότυπου αγάλματος του Πραξιτέλους



11. Σφραγιδόλιθος από υαλόμαζα. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

ήταν μάλλον λεπτός και ότι έχει μεγεθυνθεί στα μαρμάρινα αντίγραφα για στατικούς λόγους.

Η πρώτη τεχνοτροπία του Πραξιτέλους χαρακτηρίζεται από το μέτριο σιγμοειδές σχήμα, όπως εμφανίζεται στον *Σάτυρο Οινόχοο*. Με το πέρασμα του χρόνου, ο Πραξιτέλης υιοθέτησε ένα κατακόρυφο στοιχείο στο πλάι των αγαλμάτων του, το οποίο δεν ήταν ακόμη στατικό στήριγμα, όπως στην περίπτωση της *Κνιδίας*. Ωστόσο, σε μεταγενέστερα αγάλματα, όπως ο *αναπνόμενος Σάτυρος*, ο *Σαυροκτόνος* και ο *Ερμής της Ολυμπίας*, το κάθετο πλαινό στοιχείο, ένας κορμός δένδρου, έγινε στατικό στήριγμα ενός θεού σε σιγμοειδή στάση. Με αυτή τη σκέψη, ο *Σαυροκτόνος* είναι μάλλον μεταγενέστερος από την *Κνιδία*. Όμως, η απόδοση της ανατομίας του *Σαυροκτόνου* δεν δείχνει τις συνεχείς μεταλλαγές στις επιφάνειες που χαρακτηρίζουν όψιμα έργα, όπως τον *Ερμή της Ολυμπίας* ή τον *Ευβουλέα*. Έτσι μια χρονολόγηση γύρω στο 350 π.Χ. είναι πιθανή για αυτή τη δημιουργία.

Για την εξακρίβωση της αρχικής θέσης του αγάλματος, είναι χρήσιμα τα νομισματικά στοιχεία.

Τρεις αρχαίες πόλεις απεικόνισαν για μια ορισμένη περίοδο τον τύπο του *Απόλλωνος Σαυροκτόνου* στα νομίσματά τους. Η πόλη της Απολλωνίας *ἐπί/πρός Ρυνδάκω* στη Μυσία (*Apollonia ad Rhyndacum*)¹⁶ έκοβε νομίσματα απεικονίζοντας αυτόν τον αγαλματικό τύπο για μια μακρά περίοδο, από την εποχή του Δομτιανού έως την εποχή του Γαλλιηνού: το άγαλμα του θεού, στο εσωτερικό ναού, απεικονίζεται σε νομίσματα από την εποχή του Αντωνίνου Ευσεβούς (εικ. 12) έως του Γαλλιηνού. Επιπλέον, η Νικόπολις *ἡ πρὸς Ἰστρὸν* (*Nicopolis ad Istrum*)¹⁷ έκοψε νομίσματα με τον *Σαυροκτόνο* (εικ. 13) από την εποχή του Αντωνίνου Ευσεβούς έως του Μακρίνου. Τέλος, ο γλυπτικός τύπος εμφανίζεται σε νομίσματα της Φιλιππουπόλεως¹⁸ κατά τις περιόδους του Αντωνίνου Ευσεβούς και της Φαυστίνας της Νεώτερης. Η Νικόπολις ιδρύθηκε από τον Τραϊανό σε μια περιφερειακή περιοχή, για αυτό το αρχικό άγαλμα του Πραξιτέλους δεν θα μπορούσε να είχε στηθεί εκεί. Ο *Σαυροκτόνος* στα νομίσματα της Φιλιππουπόλεως εμφανίστηκε μόνο στα χρόνια του Αντωνίνου Ευσεβούς και της Φαυστίνας της Νεώτερης. Αυτές οι παραστάσεις ήταν εμπνευσμένες από τις αντίστοιχες της Νικοπόλεως και επομένως δεν υποδηλώνουν ότι το άγαλμα στεκόταν εκεί. Δεν έχουμε στοιχεία ότι έργα των μεγάλων γλυπτών εκτέθηκαν σε αυτή τη μακεδονική πόλη. Επομένως, από τις τρεις πόλεις που απεικόνισαν τον *Σαυροκτόνο* στα νομίσματά τους, η Απολλωνία *ἐπί / πρὸς Ρυνδάκω* είναι η μόνη πόλη στην οποία θα μπορούσε να είχε τοποθετηθεί το αρχικό άγαλμα του Πραξιτέλους. Μια και ο *Σαυροκτόνος* στα νομίσματα αυτής της πόλης παριστάνεται στο εσωτερικό ενός ναού, φαίνεται να υπονοείται ότι απεικονίζεται ως λατρευτικό άγαλμα. Ο *Σαυροκτόνος* στα νομίσματα της Απολλωνίας στηρίζεται με τον αριστερό του βραχίονα σε στήλη και όχι σε κορμό δένδρου, κάτι που συναντάται στα ελεύθερα αγαλματικά αντίγραφα. Η αντικατάσταση του αρχικού κατακόρυφου στοιχείου με μια στήλη εμφανίζεται και σε μυσιακά αντίγραφα της *Κνιδίας Αφροδίτης* του Πραξιτέλους.¹⁹ Σε αυτές τις περιπτώσεις, η στήλη θα μπορούσε να προσδιόριζε το άγαλμα ως ιερό και σεβαστό. Είναι, λοιπόν, πιθανόν το αρχικό άγαλμα του Πραξιτέλους να βρισκόταν στον ναό του Απόλλωνος στην Απολλωνία της Μυσίας, η οποία, το 350 π.Χ., όταν δημιουργήθηκε ο *Απόλλων Σαυροκτόνος*, τελούσε υπό περσική κυριαρχία.²⁰



12. Νόμισμα από την Απολλωνία *ἐπί Ρυνδάκω* της περιόδου του Αντωνίνου Πίου.



13. Νόμισμα από την Νικόπολη *πρὸς Ἰστρὸν* της περιόδου του αυτοκράτορα Μακρίνου.

Ο Πραξιτέλης έπλασε επίσης ένα άλλο άγαλμα, έναν μαρμάρινο *Έρωτα*,²¹ για την κοντινή πόλη Πάριον (Πλίνιος 36.22), άγαλμα που απεικονίζεται και σε νομίσματα. Αυτό το άγαλμα, που αναγνωρίστηκε σε αντίγραφο από την Κω,²² ανταποκρίνεται επίσης στην εφηβική αντίληψη των θεϊκών μορφών. Να σημειωθεί επίσης ότι ο Σκόπας δημιούργησε άγαλμα του Απόλλωνος με ποντίκι για το ιερό του Απόλλωνος *Σμυνθέα* στη Χρύση της Τρωάδας, επίσης στη βορειοδυτική Μικρά Ασία (Στράβων 604 και Ευστάθιος, *Ad Homeri Iliadem* 2. 34.16), το οποίο απεικονίζεται και σε τοπικά νομίσματα.²³ Ο Ευφράνωρ δημιούργησε άγαλμα του Πάρη που πιθανώς συμπίπτει με το άγαλμα αυτού του ήρωα που είχε τοποθετηθεί στην αγορά του Πάριου.²⁴

Αυτή η περιφερειακή συγκέντρωση αγαλμάτων από τους σημαντικότερους γλύπτες της ύστερης Κλασικής περιόδου υποδηλώνει ότι αυτές οι πόλεις ανταγωνίζονταν μεταξύ τους για γλυπτά από διάσημους γλύπτες. Η Χρύση και η Απολλωνία συγκεκριμένα φαίνεται να διαγωνίστηκαν για αγάλματα του Απόλλωνος με μικρά ζώα. Ο Πραξιτέλης, ο Σκόπας και ο Ευφράνωρ μπορεί επίσης να συναγωνίζονταν για πελάτες στη βορειοδυτική Μικρά Ασία. Επιπλέον, ο ηγεμόνας αυτής της περιοχής, ο σατράπης Αρτάβαζος,²⁵ του οποίου η πρωτεύουσα ήταν το Δασκύλειον, μπορεί να κοσμούσε τα ιερά της σατραπείας του με έργα διάσημων γλυ-

πών, όπως έκαναν οι Εκατομνίδες στη νοτιοδυτική Μικρά Ασία.

Κατά την εξέταση της μορφής του *Σαυροκτόνου* πρέπει να ληφθούν υπόψιν οι ακόλουθες παρατηρήσεις: 1. Το άγαλμα εμφανίζεται σε νομίσματα της Απολλωνίας *ἐπὶ Ρυνδάκῳ* (*ad Rhyndacum*) στο κέντρο ενός ναού, επομένως πιθανότατα ήταν λατρευτικό άγαλμα· είναι απίθανο ο θεός σε ένα λατρευτικό άγαλμα να παριστάνετο ενώ έπαιζε ένα παιχνίδι. 2. Η σάυρα είχε αρνητική χροιά στην αρχαιότητα.²⁶ Το συμπέρασμα αυτών των παρατηρήσεων είναι ότι ο Απόλλων φονεύει τη σάυρα πιθανώς για να καταπολεμήσει το κακό.

Όσον αφορά το πιθανό μυθολογικό πλαίσιο στο οποίο ο Απόλλων ενεργεί ως *Σαυροκτόνος*, θα πρέπει να εξεταστούν τρεις παρατηρήσεις: 1. Η σύνθεση έχει μια βουκολική χροιά που καθορίζεται από τον κορμό του δένδρου, από τη ναυελική στάση του νεαρού θεού που στηρίζεται στο πλάι και από τη θέση των ποδιών του (το ένα πίσω από το άλλο), που μοιάζει με τη θέση των ποδιών του *Αναπανόμενου Σάτυρου*, μυθικού κατοίκου των αλσών. 2. Η έννοια του θεού με εφηβική όψη είναι ανδρόγυνη, όπως υποδηλώνεται από το «βελούδινο δέρμα» και από τον λεπτό κορμό κάτω από το στήθος. Επιπλέον, η κόμη του Απόλλωνος αποτελείται από κυματιστούς βοστρύχους που χωρίζονται στη μέση, κρατούνται από ταινία που επικαλύπτεται εν μέρει από τα μαλλιά, φέρεται πίσω και μαζεύεται στον αυχένα σε έναν κρωβύλο. Αυτή η τεχνοτροπία κόμης είναι εμπνευσμένη από την *Αφροδίτη του Aspremont-Lynden*, τη γυναικεία κεφαλή τύπου *Arle*²⁷ και την *Κνιδία Αφροδίτη*, και προδίδει την επιθυμία να αποδοθεί μια θηλυκή ερμηνεία του θεού. 3. Η δημιουργία αυτή αναπαρήχθη μόνο σε νομίσματα πόλεων του παρευξείνιου χώρου.

Υπάρχει μόνο ένα μυθικό επεισόδιο που εξηγεί αυτές τις σκέψεις: η υπηρεσία του Απόλλωνος ως ποιμένας του βασιλιά Άδμητου.²⁸ Αυτό το μυθικό πλαίσιο εξηγεί τη βουκολική χροιά της δημιουργίας. Ο Απόλλων, ενώ ήταν ποιμένας, θεωρήθηκε ότι είχε ομοερωτική σχέση με τον κύριό του:²⁹ ο ανδρόγυνος *Σαυροκτόνος* ταιριάζει πολύ σε αυτό το σκηνικό. Τελικά ο Άδμητος έγινε ένας από τους κορυφαίους ήρωες στην εκστρατεία των Αργοναυτών.³⁰ Ο θεός που προστάτευε τους Αργοναύτες ήταν ο Απόλλων³¹ και είναι λογικό ότι ο Απόλλων, ως ποιμένας και λάτρης του Άδμητου, έγινε δημοφιλής στον

παρευξείνιο ελληνικό κόσμο. Οι Αργοναύτες, συμπεριλαμβανομένου του Άδμητου, πιστεύεται ότι στάθμευσαν στη Μυσία,³² και ίσως γι' αυτόν τον λόγο η μυσιακή πόλη μπορεί να ζήτησε άγαλμα του Απόλλωνος ως ποιμένα και εραστή του Άδμητου. Δεδομένου ότι ο Ευριπίδης συνέθεσε μια τετραλογία, εκ των οποίων την τραγωδία για τον βασιλιά της Μυσίας Τήλεφο ακολουθεί η τραγική κωμωδία (*σατυρική*) για την Άλκηστη (*Άλκηστιδα*), σύζυγο του Άδμητου, έργο στο οποίο ο Απόλλων ήταν ένας εκ των χαρακτήρων, η ιστορία του Απόλλωνος και του Άδμητου μπορεί να είχε ήδη συνδεθεί με τη μυθική ιστορία των Μυσών.³³

Ο Απόλλων έπρεπε να υπηρετήσει τον Θεσσαλό βασιλιά ως ποινή για τη δολοφονία του Πύθωνα σύμφωνα με τον Αναξανδρίδα των Δελφών.³⁴ Αυτή η εκδοχή του μύθου, καθώς έγινε αποδεκτή στους Δελφούς, πρέπει να είχε μεγάλο κύρος στα λατρευτικά κέντρα του Απόλλωνος στον αποικιακό χώρο. Η σχέση της θανάτωσης της σάυρας με τη θανάτωση του Πύθωνα είναι ξεκάθαρη· η *σαυροκτονία* παραπέμπει στο προηγούμενο επεισόδιο εξυγίανσης και αποκαλύπτει τον σκοπό του θεού να καταπολεμήσει το κακό. Επιπλέον, η θανάτωση της σάυρας είναι μια προσαρμογή της θανάτωσης του Πύθωνα σε βουκολικό πλαίσιο. Με την επικράτηση του Χριστιανισμού, τη θέση του Απόλλωνος στην Απολλωνία πήρε ένας άλλος δολοφόνος ερπετού: ο Άγιος Γεώργιος.³⁵ Το γεγονός αυτό φανερώνει ότι το μυθικό πρότυπο είχε τις ρίζες του στον τοπικό θρησκευτικό πολιτισμό. Ο *Σαυροκτόνος* αναπαριστούσε τον Απόλλωνα ως έναν ανδρόγυνο έφηβο με «βελούδινο δέρμα», χαλαρό και ακουμπισμένο σε στήριγμα. Μια τέτοια αναπαράσταση ήταν, θα έλεγε κανείς, ένα *παλίμψηστο* του ιωνικού ήπιου τρόπου ζωής, που συμβολιζόταν στην εφηβική ερμηνεία της ανδρικής νεολαίας. Η μεταγενέστερη κριτική για την αρχαία τέχνη υποστήριξε ότι η τέχνη του Πραξιτέλους εξέφρασε την τυπική τρυφή της Ιωνίας (Χορίκιος, *Declamationes* 8. 57), ενώ ο Εύδοξος ο Κνίδιος προσέφερε, όπως ελέγχθη, το κατάλληλο θεωρητικό υπόβαθρο της «τέχνης της απόλαυσης».

Ο *Σαυροκτόνος* του Πραξιτέλους μπορεί να είχε στηθεί στον ιωνικό ναό που ανεγέρθηκε στην Απολλωνία (*ἐπὶ Ρυνδάκῳ*), σε ένα μικρό νησί στη λίμνη Απολλωνιάδος, και του οποίου η αφιέρωση στον Απόλλωνα είναι πιθανή. Αυτό το γεγονός θα εξηγούσε, τόσο τη σχέση του *Σαυροκτόνου* με τον ιωνικό



14. Νόμισμα από το Πάριον της περιόδου του αυτοκράτορα Κόμμοδου. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

κίονα σε παραστάσεις σε πολύτιμους λίθους³⁶ και νομίσματα, όσο και την απεικόνισή του μέσα σε ιωνικό ναό σε νομισματικούς τύπους της Απολλωνίας.

Ένα άλλο άγαλμα του καλλιτέχνη, το οποίο τοποθετήθηκε επίσης στη σατραπεία της Ελλησποντιακής Φρυγίας, είναι ο μαρμάρινος *Έρωτας του Πάριου* (Πλινίου 36.22).³⁷ Οι παραπάνω λόγοι που εξηγούν τη συγκέντρωση αγαλμάτων διάσημων γλυπτών στη βορειοδυτική Μικρά Ασία πιθανότατα ισχύουν και για αυτό το άγαλμα. Η λατρεία του Έρωτα στο Πάριον συνδέθηκε με τη μνήμη του Πάρη, του ήρωα που πιστευόταν ότι πέρασε τη νεότητά του εκεί και του οποίου ο υποτιθέμενος τάφος και το άγαλμα βρισκόνταν στην αγορά της πόλης.³⁸ Η παρατήρηση υποδηλώνει ότι το βασίλειο της Τροίας θεωρείτο το «μυθολογικό προηγούμενο» της σατραπείας του Αρταβάζου. Η απεικόνιση αυτού του Έρωτα είναι γνωστή χάρη σε νομίσματα των Ρωμαϊκών Αυτοκρατορικών χρόνων από το Πάριον, που φέρουν την εικόνα του αγάλματος στον οπισθότυπο³⁹ (εικ. 14).

Ακόμα κι αυτός ο θεός έχει σιγμοειδές σώμα. Το δεξί πόδι ακουμπά στο έδαφος με πλήρες πέλμα, ενώ το αριστερό είναι λυγισμένο στο γόνατο και το αντίστοιχο πόδι ακουμπά στο έδαφος με την άκρη των δακτύλων. Ο αριστερός βραχίονας χαμηλώνει με τον πήχυ προς τα εμπρός· ο δεξιός είναι επίσης χαμηλωμένος και φέρεται στο πλάι. Ο θεός είναι γυμνός, εκτός από το ιμάτιο, το οποίο κρατάει στον αριστερό βραχίονα και πέφτει κάτω από τον εμπρόσθιο πήχυ. Οι φτερούγες είναι μεγάλες, το πρόσωπο είναι ωοειδές και η κόμη μαζεμένη πίσω σε κρωβύλο. Κάτω από τον δεξιό βραχίονα εμφανίζεται ένα μικρό αρχαϊκό ειδώλιο: μάλλον πρόκειται για το αρχικό λατρευτικό *άγαλμα του Έρωτα*, που αποδεικνύει την αρχαιότητα της λατρείας του Έρωτα στο Πάριον. Ο συνδυασμός του αγάλματος του θεού με αρχαϊκό ειδώλιο κάτω από το χέρι του οφείλεται στον σύγχρονο πολιτισμό που δείχνει ιδιαίτερη προ-



15. Έρωτας από την Κω. Αρχαιολογικό Μουσείο Κω.

τίμηση προς τους αρχαίους μύθους και τα αγάλματα ως σύμβολα κύρους ενός ιερού.⁴⁰ Από τα αγάλματα τα οποία δεν έχουν κορμό στήριξης, το πλησιέστερο παράδειγμα προς τον Έρωτα των νομισμάτων του Πάριου είναι αυτό από την Κω (εικ. 15), που διατηρεί κάτι από τη «βελούδινη επιδερμίδα» του αρχικού αγάλματος.⁴¹ Η γενική τεχνοτροπία βρίσκεται κοντά σε αυτή του *Σαυροκτόνου*, αλλά η χρήση των μεγάλων φτερούγων και του μανδύα ως φόντο προοιωνίζονται πραξιτελικές δημιουργίες της δεκαετίας του 340 π.Χ.

Ένα άλλο άγαλμα, το οποίο ανήκει πιθανότατα στην ύστερη παραγωγή του Πραξιτέλους, είναι η *Άρτεμις* η οποία τοποθετήθηκε στο Βραυρώνιο της Ακρόπολης των Αθηνών. Ο Πραξιτέλης εργάστηκε πολύ με έργα που προορίζονταν να τοποθετηθούν σε αθηναϊκά ιερά.⁴² Οι υπογραφές του σε βάσεις αγαλμάτων αφιερωμένων από Αθηναίους στα αττικά ιερά αποκαλύπτουν τη στενή σχέση αυτού του γλύπτη με τις πελάτισσές του,⁴³ οι οποίες προσέρχονταν στο ιερό της Αρτέμιδος Βραυρωνίας ως λατρευτές, αναθέτοντας ενδύματά τους στη θεά.⁴⁴ Είναι αναμενόμενο ότι στο ιερό αυτό ήταν αφιερωμένο άγαλμα του Πραξιτέλους, το οποίο είχε δει ο Πανσανίας (1.23.7). Ο Πετρώνιος (126) συγκρίνει την *Αρτέμιδα* του Πραξιτέλους με μια όμορφη κοπέλα σε ένα άλσος με δάφνες, η οποία έχει τον χιτώνα της μαζεμένο ψηλά, και παρέχει μια λεπτομερή περιγραφή: «Τα μαλλιά της μακριά σε φυσικά κύματα κυλούσαν πάνω από τους ώμους της, το μέτωπό της ήταν μικρό και οι ρίζες των μαλλιών της είχαν μια καμπυλότητα προς τα πίσω, τα φρύδια της σχηματίζονταν στο περίγραμμα των ζυγωματικών της και σχεδόν συναντιούνταν πάλι κοντά στα μάτια της και αυτά τα μάτια ήταν πιο λαμπερά από αστέρια όταν δεν υπάρχει φεγγάρι και τα ρουθούνια της είχαν μια μικρή καμπύλη και το μικρό στόμα της ήταν το είδος που ο Πραξιτέλης ονειρευόταν ότι είχε η *Άρτεμις*, και το πηγούνι της και ο λαιμός της και τα χέρια της και η λάμψη των ποδιών της κάτω από μια ελαφριά ζώνη από χρυσό. Το μάρμαρο της Πάρου μπροστά της ήταν θαμπό».

Η περιγραφή υποδηλώνει ότι η θεά, φιλοτεχνημένη από παριανό μάρμαρο, ήταν μέσα σε ένα μικρό άλσος από δάφνες, ότι το φόρεμά της ήταν μαζεμένο, πιθανότατα ζωσμένο, κάτω από το στήθος της, ότι φορούσε σανδάλια με χρυσές ταινίες· δίνει επίσης μια ξεκάθαρη ιδέα για το κεφάλι της: η κόμη της ήταν τραβηγμένη πίσω από το μέτωπό της, το οποίο ήταν μικρό και τα φρύδια έφθαναν μέχρι τις παρειές. Τα άλση είναι ο προφανής φυσικός τόπος της Αρτέμιδος, ενώ η δάφνη ιερό δένδρο του Απόλλωνος. Η δημιουργία αυτή, όπως και άλλες της ύστερης καλλιτεχνικής παραγωγής του Πραξιτέλους (από τον *Αναπανόμενο Σάτυρο* έως τον *Ερμή της Ολυμπίας*), παρουσιάζει το δάσος ως το περιβάλλον στο οποίο μπορεί κανείς να απολαύσει τη θέα εφηβικών θεοτήτων, προικισμένων με χάρη.



16. *Κεφαλή Δεσπίνη*. Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης.

Έχουν προταθεί δύο ταυτίσεις αυτού του αγάλματος. Η μία είναι από τον Δεσπίνη, ο οποίος πρότεινε ότι μια κεφαλή από το μικρό ιερό της Αθηνάς Υγείας στην Ακρόπολη –πολύ κοντά στο Βραυρώνιο–, που βρίσκεται τώρα στο Μουσείο της Ακρόπολης, ήταν μέρος του αρχικού αγάλματος του Πραξιτέλους⁴⁵ (εικ. 16). Ο Δεσπίνης απέδειξε ότι η κόμη της κεφαλής χρονολογείται από τη δεκαετία του 330. Η κεφαλή είναι από παριανό μάρμαρο, σε υπερφυσικό μέγεθος και επομένως σχετίζεται με ένα κολοσσιαίο άγαλμα. Η καλλιτεχνική ποιότητα της κεφαλής είναι εξαιρετική. Οι επιφάνειές της είναι ακόμα σε καλή κατάσταση και δεν έχουν διαβρωθεί, χαρακτηριστικό που υποδηλώνει ότι αυτό το άγαλμα βρισκόταν μέσα σε κτήριο. Ο Δεσπίνης πρότεινε ότι πρέπει να υπήρχε ένας μικρός ναός στην αυλή του Βραυωνίου, αν και δεν υπάρχουν αρχαιολογικές μαρτυρίες γι' αυτό. Ωστόσο, η κόμμωση της κεφαλής δεν είναι τυπική των γυναικείων κεφαλών που συνέλαβε ο καλλιτέχνης και οι κυματι-

στοί βόστρυχοι που φέρονταν προς τα πίσω, στις οποίες αναφέρεται ο Πετρόνιος, δεν υπάρχουν σε αυτό το γλυπτό. Αυτή η κεφαλή ίσως ήταν μέρος του *αγάλματος της Υγείας*, κόρης του Ασκληπιού, το οποίο είδε ο Πανσανίας (1.23.4), κάτι που συμφωνεί άλλωστε με την προέλευσή του από το μικρό ιερό της Αθηνάς Υγείας.

Άλλοι μελετητές πιστεύουν ότι το άγαλμα αυτό έχει ως πρότυπο το ρωμαϊκό αντίγραφο της *Αρτέμιδος των Γαβίων*⁴⁶ (εικ. 17), τύπος ο οποίος ανταποκρίνεται καλά στην περιγραφή του Πετρόνιου. Η θεά, με εφηβική όψη, «εκπλήσσεται» από την παρουσία του θεατή, ενώ στερεώνει τον χιτώνα της στον δεξιό της ώμο. Κάτω από τον χιτώνα φοράει κοντό διπλοειδές ιμάτιο. Το κεφάλι της είναι σύμφωνο με την ανατομική μέθοδο των πραξιτελικών κεφαλιών. Το πρόσωπο είναι ωοειδές, το μέτωπο τριγωνικό, με το άνω περίγραμμα κυρτό, τα μάτια στενά και επιμήκη, το στόμα κοντό και το πηγούνι ελαφρώς προεξέχον. Η κόμη αποτελείται από βοστρύχους που φέρονται πίσω από το μέτωπο, μαζεύονται σε κρωβύλο και στερεώνονται με ταινία. Ο λαιμός, το πάνω μέρος του στήθους και ο αριστερός ώμος είναι γυμνά. Οι πτυχές του υφάσματος αποδίδονται με φυσικό τρόπο. Τα σανδάλια, σχηματισμένα από στενές λωρίδες, αποκαλύπτουν μια εσοχή ανάμεσα στο μεγάλο και στα άλλα δάκτυλα. Αυτά τα κομψά και καμπύλα υποδήματα αυξάνουν την ελκυστικότητα της θεάς. Η κίνηση που κάνει για το δέσιμο του χιτώνα θα πρέπει να σχετίζεται με τα αναθηματικά ενδύματα Αθηναίων γυναικών προς την Βραυρωνία Αρτέμιδα· η θεά δέχεται να φορέσει χιτώνα που προσφέρει μια Αθηναία, αποκαλύπτοντας έτσι ότι εκτιμά τις προσφορές των πιστών; Τόσο η ανατομία όσο και τα ενδύματα συμβαδίζουν με την τέχνη του Πραξιτέλους. Αυτή η *Άρτεμις* είναι σύμφωνη με μια «θεατρική αντίληψη» καθώς «εμφανίζεται στη σκηνή», όπου την θαυμάζουν οι θεατές παρότι αδιαφορεί για το βλέμμα τους. Η φρέσκια και εφηβική εμφάνιση της θεάς θυμίζει την ευτυχισμένη και αιώνια νιότη των αθανάτων.⁴⁷ Η ελκυστικότητα αυτής της νεανικής θεάς, που δείχνει τα χέρια, τα πόδια και έναν ώμο γυμνό, παρουσιάζει μια στροφή προς μια «τέχνη απόλαυσης», προσκαλώντας τους θεατές να απολαύσουν τη ζωή. Το άγαλμα βρίσκεται στην αρχή της δημιουργίας εγκόσμων μορφών θεοτήτων που χαρα-

κτηρίζει την ύστερη τέχνη του Πραξιτέλους. Ωστόσο, η συγκεκριμένη θεά δεν εμφανίζει ακόμη την επεξεργασία των επιφανειών με συνεχείς εναλλαγές, κάτι το οποίο χαρακτηρίζει τον *Ερμή της Ολυμπίας* και τον *Ευβουλέα*, επομένως είναι πιθανή μια χρονολόγηση στις αρχές του 340 π.Χ. Το γλυπτό είναι μια εύγλωττη μαρτυρία της ποιητικής φαντασίας του Πραξιτέλους να δημιουργεί όμορφες θέες.



17. *Άρτεμις Γαβίων*. Παρίσι, Μουσείο Λούβρου.

Ο Σάτυρος του Πραξιτέλους από παριανό μάρμαρο που τοποθετήθηκε στο ιερό του Διονύσου στα Μέγαρα (Παυσανίας 1.43. 5-6) χρονολογείται πιθανότατα σε αυτή την περίοδο. Είναι πιθανόν οι Μεγαρείς να παρήγγειλαν το άγαλμα στον γλύπτη μετά τη μεγάλη επιτυχία που είχαν οι δύο αθηναϊκοί Σάτυροι (Σάτυρος οινόχοος και Σάτυρος αναπανόμενος).

Τα αγάλματα της Πειθούς και της Παρηγόρου του Πραξιτέλους στον ναό της Αφροδίτης, που ονομαζόταν *πράξις*, στα Μέγαρα (Παυσανίας 1.43.6), ήταν προσωποποιήσεις που απεικόνιζαν τη θεά του έρωτα. Στέκονταν κοντά στα αγάλματα του Έρωτα, του Ήμερου και του Πόθου, έργα του Σκόπα. Το άγαλμα της Αφροδίτης ήταν από ελεφαντόδοντο. Είναι πιθανόν ότι, όταν οι αρχές του ιερού αποφάσισαν να το προικίσουν με αυτή τη σειρά προσωποποιήσεων, τόσο ο Πραξιτέλης, όσο και ο Σκόπας διαγωνίστηκαν για την ανάθεση αυτών των παραγγελιών. Και οι δύο τους είχαν ήδη εργαστεί στο μνημειακό συγκρότημα του *Μανσωλείου* και, όντας οι καλύτεροι γλύπτες, η αντιπαλότητα τους ήταν εμφανής. Το γεγονός, ότι ο Σκόπας ανέλαβε τις τρεις ανδρικές προσωποποιήσεις και ο Πραξιτέλης τις δύο γυναικείες, φανερώνει ότι ο δεύτερος θεωρείτο πλέον ο μεγάλος ερμηνευτής της νεανικής γυναικείας ομορφιάς. Στα Μέγαρα, ο σοκρατικός μαθητής Ευκλείδης, που είχε ιδρύσει εκεί φιλοσοφική σχολή, έγραψε τον διάλογό του *Ερωτικός* (Διογένης Λαέρτιος 2.106-108), κάτι που υποδηλώνει ότι η μελέτη της δράσης του έρωτα ήταν μείζον ζήτημα στην πόλη αυτή. Είναι λογικό να υποθεθεί ότι η σειρά προσωποποιήσεων αντανάκλαζε τη θεωρία για τον έρωτα που αναπτύχθηκε στην τοπική φιλοσοφική σχολή και ότι η χρονολόγηση των αγαλμάτων αυτών θα πρέπει να συμπίπτει με την άνθηση της σχολής.

Μετά το 350 π.Χ., η παραγωγή του Πραξιτέλους χαρακτηρίζεται από ταχύ ρυθμό, η τέχνη του γνωρίζει μεγάλη επιτυχία και τα έργα του αποστέλλονται σε μακρινά μέρη, όπως η Ολβία του Ευξείνου Πόντου. Τα επίσημα χαρακτηριστικά των δημιουργιών του υποδηλώνουν την «τέχνη ευχαρίστησης», χαρακτηριστικό το οποίο συμβαδίζει με τις αυξανόμενες ηδονιστικές τάσεις της εποχής.

Δύο χάλκινα εμβληματικά αγάλματα, των οποίων οι βάσεις υπογράφονται από τον Πραξιτέλη, τοποθετήθηκαν σε μια υπερυψωμένη βαθμίδα στην

Ακρόπολη των Αθηνών και χρονολογούνται βάσει των επιγραφών τους μετά το 350 π.Χ.⁴⁸ Η δημιουργία της *Αρτέμιδος Βραυρωνίας* θα ενθάρρυνε τους Αθηναίους να τοποθετήσουν πλησίον αγάλματά του σπουδαίου γλύπτη.

Ένα άλλο άγαλμα, του οποίου τη βάση υπογράφει ο Πραξιτέλης, είναι αυτό της *Αρχίπτης* που βρέθηκε στις βόρειες πλαγίες της Ακρόπολης των Αθηνών και ήταν πιθανότατα τοποθετημένο στο κοντινό Ελευσίνιο.⁴⁹ Η αφιέρωση έχει γίνει από τη μητέρα αυτής της γυναίκας και χρονολογείται βάσει του τύπου της επιγραφής μετά το 350 π.Χ. Ο Πραξιτέλης βρίσκεται εδώ στον κόσμο των θηλυκών ακούλουθων της Δήμητρας και της Κόρης.

Ένα άγαλμα του ποιητή *Ιβύκου* φιλοτεχνημένο από τον Πραξιτέλη είναι γνωστό χάρη σε επιγραφή που είναι χαραγμένη σε προτομή του ποιητή που βρέθηκε σε ρωμαϊκή έπαυλη στην Ναρβωνική Γαλατία.⁵⁰ Η προτομή έχει χαθεί, αλλά σώζεται εκμαγείο της επιγραφής. Στην περιγραφή της προτομής, η μορφή ορίζεται ως γέρος και γενειοφόρος άνδρας. Πιθανώς το ίδιο πορτρέτο αντιγράφηκε και σε ερμαϊκή στήλη από το Tibur, από την οποία σώζεται μόνο ένα τμήμα της ενυπόγραφης βάσης.⁵¹ Είναι πιθανόν ότι η απόδοση από τον Πραξιτέλη του πορτρέτου του *Ιβύκου* ως ηλικιωμένου ήταν υπαινιγμός προς την αναφορά του Πλάτωνα για τον Ίβυκο ως έναν γέροντα ποιητή της έρωτα (Παρμενίδης 9. 137a): η σύλληψη αυτού του πορτρέτου μπορεί να είχε γίνει στο περιβάλλον της Ακαδημίας.

Δύο επιγραφές με το όνομα του Πραξιτέλους σε βάσεις χάλκινων αγαλμάτων που βρέθηκαν στο ιερό της Αθηνάς Πολιάδος στην Πέργαμο πιθανότατα αφορούν στη συλλογή αγαλμάτων διάσημων καλλιτεχνών από τους βασιλείς της Περγάμου.⁵² Η επάνω όψη της πρώτης βάσης φέρει πάνω από την επιγραφή του Πραξιτέλους μια οπή στη δεξιά πλευρά των ιχνών των πελμάτων. Είναι δελεαστικό να συνδέσουμε αυτό το άγαλμα με έναν Έρωτα σε σιγμοειδές σχήμα με το δεξί του χέρι στο κεφάλι, το αριστερό του χέρι να ακουμπά στον αντίστοιχο ισχίο και με έναν κορμό δέντρου ως πλευρικό χαρακτηριστικό, παράσταση που εμφανίζεται σε νομίσματα της Περγάμου⁵³ (εικ. 18). Αυτός ο Έρωτας μοιάζει να αναπαύεται σε ένα άλσος. Η συσχέτιση του έρωτα με τον κόσμο των δένδρων και του δάσους μπορεί να ήταν ένα βήμα προς την εξιδανίκευση των αλσών.



18. Έρως σε νόμισμα από την Πέργαμο, της περιόδου του αυτοκράτορα Κόμμοδου. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

Μια άλλη υπογραφή του Πραξιτέλους διαβάστηκε στην καλυπτήρια μαρμάρινη πλάκα βάσης αγάλματος που είχε στηθεί στην αγορά της Ολβίας του Εύξεινου Πόντου, μπροστά από το ιερό του Απόλλωνος Δελφινίου. Τα θραύσματα της αφιερωματικής επιγραφής του αγάλματος υποδηλώνουν ότι επρόκειτο για Απόλλωνα.⁵⁴ Ένας ανέφαλος μαρμάρινος Απόλλων από την Ολβία που φυλάσσεται στο Κίεβο⁵⁵ και χρονολογείται στην ύστερη Κλασική εποχή μπορεί να ρίξει φως σε αυτή τη δημιουργία (εικ. 19). Ο θεός είναι λυγισμένος προς τη δεξιά πλευρά, το αριστερό χέρι είναι χαμηλωμένο με τον πήχυ προς τα εμπρός, ενώ το δεξιό ήταν σηκωμένο και πιθανότατα ακουμπισμένο στο κεφάλι. Ο μανδύας του τοποθετημένος πάνω στον αριστερό του ώμο πέφτει κάτω από τον αριστερό του πήχυ. Η θέση του αριστερού πήχεως υποδηλώνει ότι κρατούσε ένα τόξο στο αριστερό χέρι. Η επιφάνεια αποκαλύπτει την τυπική πραξιτελική επικράτηση απόδοσης της υφής του «βελούδινου δέρματος» στους μύες και τα οστά. Η σιγμοειδής διαμόρφωση είναι μέσα στο πλαίσιο του γενικού χαρακτήρα του γλύπτη. Η ιδέα αυτού του έργου προμηνύει τον Απόλλωνα Λύκαιο, που θα χρονολογηθεί στη δεκαετία του 330 π.Χ. Μια χάλκινη Αφροδίτη του Πραξιτέλους στήθηκε στην Ρώμη μπροστά από



19. Απόλλων. Κίεβο Αρχαιολογικό Μουσείο.

τον ναό της Ευτυχίας και κήκε από φωτιά κατά τη διάρκεια της εξουσίας του Κλαυδίου (Πλινίου 34. 69). Τα περισσότερα έργα που κοσμούσαν τον ναό αυτόν προήλθαν από τη ληλασία της Κορίνθου από τον Μόμμο (Στράβων 8.6.23.381- Κάσσιος Δίων 22.76.2).⁵⁶ Έτσι η αρχική θέση αυτού του αγάλματος πιθανότατα ήταν η Κόρινθος. Δεδομένου ότι ο Μόμμος δεν αφαίρεσε ποτέ αγάλματα από ιερά (Κικέρων, *In Verrem* 2.4. 24), είναι πιθανό ότι το άγαλμα βρισκόταν στην αγορά της Κορίνθου, όπου κτίστηκε ένας νέος ναός της Αφροδίτης την εποχή του Αυγούστου. Το λατρευτικό άγαλμα αυτού του ναού, έργο του Ερμογένη των Κυθήρων, το οποίο είδε ο Πausanias (2.2. 8), πιθανότατα ήταν εμπνευσμένο από την Αφροδίτη του Πραξιτέλους που μεταφέρθηκε στην Ρώμη.⁵⁷

Αυτή η εικονογραφική παράδοση της Αφροδίτης απεικονίζεται πιθανώς σε κορινθιακούς τύπους νομισμάτων της περιόδου της Ιουλίας Δόμνας και του Καρακάλλα⁵⁸ (εικ. 20). Η θεά εικονίζεται γυμνή, η μορφή της είναι σιγμοειδής, το αριστερό της πόδι

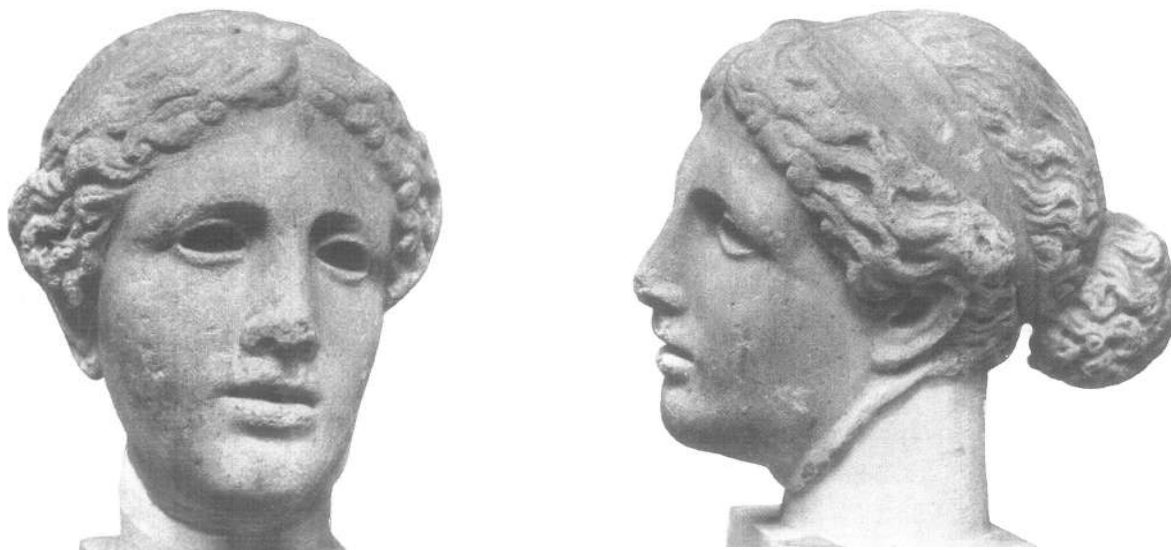


**20. Νόμισμα από την Κόρινθο
της περιόδου του αυτοκράτορα Καρακάλλα.
St. Florian, Museum des Stiftes.**

ακουμπά στο έδαφος, ενώ το δεξί πόδι ακουμπά στις μύτες των δακτύλων με λυγισμένο γόνατο. Το αριστερό της χέρι είναι χαμηλωμένο, με τον αγκώνα λυγισμένο, και φέρεται μπροστά στο σώμα, πιθανώς για να κρατήσει ένα αντικείμενο, ίσως έναν καθρέπτη. Το δεξί της χέρι είναι στο πλάι, ο αγκώνας λυγισμένος, ο πήχυς φέρεται στο κεφάλι της, πιθανότατα για να το στεφανώσει· είναι, δηλαδή, μια *Αφροδίτη Στεφανούσα*. Η θεά κοιτάζει τον καθρέπτη, στεφανώνοντας το κεφάλι της. Ο ίδιος τύπος είναι γνωστός και χάρη στα μαρμάρινα αγαλματίδια από την Κόρινθο⁵⁹ και από την Τενέα, στην επικράτεια της αρχαίας Κορίνθου.⁶⁰ Τέλος, η εικονογραφία αυτή είναι γνωστή χάρη σε ένα *χάλκινο αγαλματίδιο*, πιθανότατα κορινθιακής παραγωγής, που χρονολογείται στα τέλη του 4ου αι. π.Χ., το οποίο βρέθηκε στη Θήρα και τώρα είναι στο Βερολίνο⁶¹ (εικ. 21). Το γενικό ύφος του αγαλματιδίου είναι το ίδιο με της Αφροδίτης στα ανωτέρω νομίσματα. Επιπλέον, το πρόσωπο είναι τυπικά πραξιτελικό (ωοειδές σχήμα, τριγωνικό μέτωπο, στενά και επιμήκη μάτια, μακριά μύτη, κοντό στόμα και ελαφρώς προεξέχον πηγούνι). Η κόμη χωρίζεται στη μέση και καταλήγει στον αυχένα με κυματιστούς βοστρύχους. Η επιδερμίδα υποδηλώνει μια «βελοϋδινή υφή»· τα οστά και οι μύες δεν εκφράζονται. Το πρόσωπο είναι παρόμοιο με αυτά των τύπων της *Αφροδίτης* που αποδίδονται στον Πραξιτέλη, αν και βασίζεται στο ίδιο γυναικείο πρότυπο (Φρύνη), δηλαδή σε αυτά του τύπου *Arles*, του *Aspremont-Lynden/Arles*, του τύπου της *Pourtales Ψελιουμένης*, του τύπου *Townley* και του τύπου *Le-*



21. Αφροδίτη από τη Θήρα. Βερολίνο, Altes Museum.



22. Αφροδίτη. Ρώμη, Μουσείο Βατικανού.

confield (βλ. παρακάτω). Τα ξεκάθαρα πραξιτελικά χαρακτηριστικά αυτού του έργου υποδηλώνουν ότι είναι εμπνευσμένο από τη *χάλκινη Αφροδίτη* του Πραξιτέλους. Μια ιδέα για την κεφαλή της *χάλκινης Αφροδίτης* του Πραξιτέλους κομίζει μια ύστερη ελληνιστική κεφαλή, σε φυσικό μέγεθος, από Παριανό μάρμαρο, πιθανώς από τη Ρώμη, στο Μουσείο του Βατικανού, η οποία βασίζεται σε χάλκινο πρωτότυπο⁶² (εικ. 22). Κυματιστοί βόστρυχοι φέρονται στον αυχένα και συλλέγονται σε κρωβύλο σύμφωνα με την πραξιτελική αίσθηση της χάρης. Μια ταινία, που περιβάλλει τα μαλλιά με δύο κύκλους, υπογραμμίζει την απαλότητα αυτών των βοστρύχων. Το κεφάλι διατηρεί την «ψυχή» της *χάλκινης Αφροδίτης* του Πραξιτέλους, εκφράζοντας την εσωτερική, σαγηνευτική ενέργεια της θεάς. Επίσης, διευκρινίζει ότι το αντιγραμμένο πρωτότυπο είναι μεταγενέστερο από την *Κνιδία*: η τελευταία, ίσως οριοθετημένη από τη γαλήνη της σε ένα ανώτερο και απομακρυσμένο επίπεδο, ιδανικό και υπερκόσμο. Αντίθετα, το βλέμμα αυτής της δημιουργίας αποκαλύπτει ότι η θεά θεωρείται η ύψιστη απόλαυση από όλες τις ανθρώπινες εμπειρίες. Η αίσθηση του δέρματος και τα παιχνίδια του φωτός και της σκιάς των μαλλιών είναι πολύ πιο ξεκάθαρα από την *Κνιδία*. Αυτή η *Αφροδίτη* είναι το έμβλημα μιας ηδονιστικής έννοιας των εικαστικών τεχνών που προσκαλούν τους θεατές να απολαύσουν τη ζωή. Το έργο είναι σημαντικό, γιατί οδηγεί σε έναν νέο τρόπο πρόσληψης της θεάς του έρωτα.

Στα τέλη της δεκαετίας του 340, ο Πραξιτέλης συνέχισε την έρευνά του για να δώσει έμφαση στο «βελούδινο δέρμα» και στις επιφάνειες των αγαλμάτων μέσα από παιχνίδια φωτός και σκιάς, εις βάρος της απόδοσης των μυών και των οστών. Από εικονογραφική άποψη, συνέλαβε ολόενα και περισσότερο τις μορφές του σε απομακρυσμένα μέρη που δηλώνονται με βράχους και δένδρα, εντάσσοντας τις δημιουργίες του σε ένα σκηνικό του είδους «της Αρκαδίας».

Μια σύνθεση *Απόλλωνος και Ποσειδώνος* σε μάρμαρο αποδίδεται στον Πραξιτέλη από τον Πλίνιο (36.23). Ο Λουκιανός (*Περί θυσιών* 4-11) ίσως αναφέρεται σε αυτή τη σύνθεση και υποδηλώνει το μυθικό πλαίσιο αυτής της δημιουργίας: ο Απόλλων και ο Ποσειδώνας απεικονίζονται ενώ κίτουν τα τείχη της Τροίας για τον βασιλιά Λαομέδοντα. Ήταν άραγε αυτή η σύνθεση ένα από τα αφιερώματα που είχαν στηθεί στη σατραπεία της Ελλησποντικής Φρυγίας και είχαν σκοπό να δώσουν έμφαση στην παλιά δόξα της Τροίας; Σε αυτή την περίπτωση, η βοήθεια που εγγυώνται οι δύο θεοί στην Τροία θα ήταν η συνήθης μεταφορά στον μύθο της ελπίδας και της υποτιθέμενης θείας προστασίας που απολάμβανε αυτή η σατραπεία.

Μια *απολλώνεια τριάδα* του Πραξιτέλους είδε ο Πανσανίας (8.9.1) στον ναό των τριών αυτών θεοτήτων στη Μαντίνεια. Τα τρία αγάλματα ήταν τοποθετημένα σε μια βάση στην οποία ήταν σμιλευμένος ο αγώνας του Μαρσύα που παίζει αυλό παρουνσία



23-24. Νομίσματα από τη Μαντίνεια της περιόδου της Πλαυτίλλας. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

των Μουσών. Ο συγγραφέας διευκρινίζει ότι η τριάδα είχε δημιουργηθεί από την τρίτη γενιά μετά το τοπικό *άγαλμα του Ασκληπιού* του Αλκαμένους. Αυτή η δήλωση υποδηλώνει μια χρονολογία στη δεκαετία του 340 π.Χ. Ο Απόλλων παριστάνεται πιθανότατα σε τοπικούς τύπους νομισμάτων που κόπηκαν υπό την Ιουλία Δόμνα και την Πλαυτίλλα⁶³ (εικ. 23). Ο θεός είναι ενδεδυμένος με μακρύ χιτώνα πάνω από τον οποίο είναι δεμένο ιμάτιο με ψηλή ζώνη, στο δεξί του χέρι κρατά την πένα και στο αριστερό χέρι έχει την κιθάρα. Ο αριστερός του πήχυς με την κιθάρα στηρίζεται σε στήλη. Η κόμη του είναι παρόμοια με αυτήν του *αναπανόμενου Σάτυρου* με μεγάλο όγκο μαλλιών γύρω από το κεφάλι, στερεωμένα με ταινία δημιουργώντας μία πλεξούδα στην πλάτη. Αυτό το σχήμα είναι σύμφωνο με την προτίμηση του Πραξιτέλους για μορφές που στηρίζονται σε πλάγια κάθετα στηρίγματα, κάτι που χαρακτηρίζει την όψιμη παραγωγή του. Αυτός ο Απόλλων κιθαρωδός πιθανότατα θεωρήθηκε προστάτης των μουσικών αγώνων που γίνονταν στη Μαντίνεια (Πλούταρχος, *Περί μουσικής* 32.1142e-f). Η Άρτεμις παριστάνεται επίσης σε τύπους νομισμάτων των Σεβήρων⁶⁴ (εικ. 24) ενδεδυμένη με κοντό διπλοειδή χιτώνα τον οποίον διασκελίζει και κρατά ένα δαυλό σε κάθε χέρι. Το κεφάλι της φέρει τα μαλλιά της μαζεμένα πίσω σε κρωβύλο. Το κοντό ένδυμά της καθώς και ο κρωβύλος της μπορεί να τονίζουν την εφηβική θέληση της θεάς.

Η βάση της τριάδας σώζεται εν μέρει. Τρεις πλάκες από πεντελικό μάρμαρο αντιπροσωπεύουν τον αγώνα μεταξύ του Απόλλωνος και του Μαρσύα παρουσία των Μουσών που θα έκριναν τις παραστάσεις τους, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Πανσανία.⁶⁵ Μια λεπτομερής μελέτη από τον Walter Amelung⁶⁶ κατέληξε σε σταθερά συμπεράσματα σχετικά με το πώς έμοιαζε αυτή η βάση. Ένας πυρήνας, πιθανώς από ασβεστόλιθο, καλυπτόταν εξωτερικά από μαρμάρινες πλάκες. Υπήρχαν δύο μαρμάρινες πλάκες στη μεγάλη πλευρά της βάσης και μία για κάθε κοντή πλευρά. Κάθε πλάκα ήταν σκαλισμένη με τρεις μορφές σε ένα βραχύωδες τοπίο. Στην πρόσθια όψη, η μία πλάκα εικόνιζε τον Απόλλωνα, τον Σκύθη και τον Μαρσύα στο δεξί άκρο (εικ. 25), ενώ στο αριστερό άκρο, η άλλη πλάκα, που δεν σώζεται, εικόνιζε τρεις Μούσες. Η πλάκα με την καθιστή Μούσα (εικ. 26) τοποθετήθηκε στη κοντή δεξιά πλευρά της βάσης ενώ η πλάκα με τις τρεις όρθιες Μούσες (εικ. 27) στη μικρή αριστερή πλευρά της βάσης. Η διάταξη της βάσης μοιάζει με αυτές των βάσεων των αγαλμάτων της *Κλειοκρατίας* και του *Σπουδία* από την Αγορά της Αθήνας⁶⁷ και της Οικίας του Ερμή στη Δήλο.⁶⁸

Ασβεστολιθικός πυρήνας καλυμμένος από μαρμάρινες πλάκες ήταν ένας από τους τρόπους που χρησιμοποιούσαν στο εργαστήριο του Πραξιτέλους για την κατασκευή βάσεων. Πέντε από τις έξι Μούσες είναι παραλλαγές του ίδιου τύπου όρθιας ενδεδυμένης νεαρής κοπέλας που απεικονίζεται από τον τύπο *Vescovali της Αθηνάς* (βλ. παρακάτω) και από τον τύπο *Uffizi της Κόρης*.⁶⁹ Αυτές οι Μούσες του Πραξιτέλου συνιστούν ελκυστικές και φρέσκες εικόνες νεαρών κοριτσιών που δηλώνουν μια ήσυχη και σχεδόν ειδυλλιακή ατμόσφαιρα γαλήνης. Στην πλάκα της κοντής δεξιάς πλευράς, η πρώτη Μούσα από τα αριστερά του θεατή είναι παραλλαγή της πραξιτελικής Κόρης, όπως είναι γνωστή ειδικά από το *αγαλματίδιο της Κόρης* από το Κυπαρίσσι.⁷⁰ Η δεύτερη μορφή από αριστερά είναι παραλλαγή του τύπου *Διονύσου Σαρδανάπαλου*,⁷¹ με τη διαφορά ότι και οι δύο βραχίονες είναι τυλιγμένοι μέσα στο ύφασμα και η μορφή είναι πιο λεπτή και θηλυκή. Το κεφάλι κοιτάει μπροστά, ελαφρώς λυγισμένο, ως ένδειξη συγκέντρωσης, ενώ η κόμη είναι από κυματιστούς βοστρύχους που φέρονται πίσω και στερεώνονται με ταινία.



**25-27. Πλάκες από τη βάση της Μαντίνειας.
Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.**

Η τρίτη Μούσα από τα αριστερά αυτής της πλάκας κάθεται σε βράχο, μια ζώνη ακριβώς κάτω από το στήθος της δίνει έμφαση στην αισθησιακή της γοητεία, ο λαιμός της είναι γυμνός, το ωοειδές του προσώπου της ανταποκρίνεται καλά στην ανατομική μέθοδο του Πραξιτέλους. Η κόμη της είναι από κυματιστούς βοστρύχους που φέρονται πίσω, δένεται με ταινία και μαζεύεται σε κρωβύλο, αποτελώντας ένα από τα πρώτα δείγματα της *mellon coiffure*. Το κεφάλι της είναι λυγισμένο, δείχνοντας συγκέντρωση. Το δεξί της χέρι κρατά μουσικό όργανο, πιθανώς τρίχορδο.



Η μόνη πλάκα που σώζεται από τη πρόσθια όψη έχει, στα αριστερά του θεατή, τον Απόλλωνα καθισμένο σε βράχο, φορώντας *κιθαρωδικό* χιτώνα και ιμάτιο. Η κόμη πέφτει στους ώμους σε βοστρύχους. Κρατάει μια μνημειώδη κιθάρα με την οποία πρόκειται να παίξει. Ο θεός φαίνεται ήρεμος και αξιοπρεπής. Ο Σκύθης είναι όρθιος, φοράει κοντό χιτώνα, σανδάλια αμαξυρίδες και στο κεφάλι σκυθική τιάρα. Το αριστερό του χέρι ακουμπά στο ισχίο του, ενώ το δεξί κρατάει το μαχαίρι με το οποίο θα γδάρει ζωντανό τον Μαρσύα. Στη δεξιά μεριά της πλάκας, όπως βλέπει ο θεατής, ο Μαρσύας παίζει διπλό αυλό. Η μορφή του είναι εμπνευσμένη από τον Μαρσύα του Μύρωνα, η νευρική του στάση έρχεται σε αντίθεση με τη γαλήνη του Απόλλωνος και προμηνύει την έκβαση του αγώνα.



Τέλος η πλάκα στην αριστερή πλευρά της βάσης φέρει τρεις όρθιες Μούσες. Η πρώτη Μούσα (από τα αριστερά του θεατή) κρατά ένα *volumen* ενώ η Μούσα στη μέση έχει μια κυλινδρική *capsa* για *volumen*. Αυτή η μορφή είναι κοντά στον τύπο *Vesconali / Arretium* της Αθηνάς. Τέλος, η Μούσα στα δεξιά του θεατή κρατά μια κιθάρα. Ο Απόλλων και οι Μούσες γιορτάζουν τις μουσικές δεξιότητες των Μαντινέων, ενώ το βραχύδες τοπίο εισάγει στο προσκήνιο ένα περιβάλλον μακριά από τον κόσμο του άστεως, όπου εμφανίζονται ο Απόλλων και οι Μούσες. Εδώ μπορεί κανείς «να απολαύσει» θεική μουσική, ποίηση και κοριτσίστικη ομορφιά. Έτσι τα ανάγλυφα από τη Μαντίνηα αποτελούν μια από τις πρώτες σαφείς απεικονίσεις της έννοιας της «Αρχαδίας» και μάλιστα στην περιοχή που φέρει ακριβώς αυτό το όνομα.

Οι παραπάνω σκέψεις υποδηλώνουν ότι τα ανάγλυφα αυτά έχουν λαξευτεί στο εργαστήριο του Πραξιτέλους. Ωστόσο, η ποιότητα της τέχνης δεν είναι τόσο υψηλή ώστε να δικαιολογεί την απόδοση απευθείας στον ίδιο τον γλύπτη. Πιθανότατα ο Πραξιτέλης να σκάλισε τα αγάλματα πάνω από αυτή τη βάση, ενώ τα ανάγλυφα της βάσης λάξευσαν οι βοηθοί ή μαθητές του εργαστηρίου, με βάση τα σχήματα που συνέλαβε ο Πραξιτέλης.

Μια άλλη τριάδα του Πραξιτέλους, την *Αθηνά*, την *Ήρα* και την *Ήβη*, είδε ο Πausanias (8.9.3) στον ναό της Ήρας στη Μαντίνεια: η Ήρα καθήμενη σε θρόνο, ενώ η Αθηνά και η Ήβη στέκονταν όρθιες. Το άγαλμα της Αθηνάς του Πραξιτέλους μπορεί να ήταν μια παραλλαγή του τύπου *Vescovali* της θεάς, της οποίας το αρχικό άγαλμα έχει ανακατασκευαστεί από πολλά θραύσματα και βρισκόταν στην Ακρόπολη της Αθήνας και της οποίας η πραξιτέλεια αυθεντικότητα έχει αναγνωριστεί από γενιές μελετητών.⁷²

Η θεά *Vescovali* (εικ. 28) στέκεται όρθια, στηρίζεται στο δεξί της πόδι, ενώ το αριστερό της γόνατο είναι λυγισμένο και το αντίστοιχο πόδι φέρεται στο πλάι. Φορά σανδάλια, παρόμοια με αυτά της *Ειρήνης* του Κηφισόδοτου, και πέπλο, πάνω από το οποίο είναι τοποθετημένο ένα ιμάτιο. Το αριστερό της χέρι στηρίζεται στο αντίστοιχο ισχίο της και είναι επίσης τυλιγμένο στο ιμάτιο. Ένα πτυχωτό ύφασμα περικλείει τη θεά ακριβώς κάτω από το στήθος της. Η απόσταση μεταξύ των δύο μαστών είναι μικρή, όπως της *Ειρήνης* του Κηφισόδοτου, ενώ το μέγεθος του γυμνού μαστού είναι μεγαλύτερο από ό,τι στα πραξιτέλεια γυναικεία αγάλματα. Η στάση του σώματός της δείχνει μια στροφή προς την αριστερή πλευρά της θεάς. Η αιγίδα είναι τοποθετημένη στο στήθος της προς την αριστερή της πλευρά. Ο γυμνός λαιμός θυμίζει την *Ειρήνη* του Κηφισόδοτου. Το κεφάλι της είναι ανασηκωμένο για να κοιτάξει πάνω από τους θεατές, ενώ το στρέφει κατά τρία τέταρτα προς τα αριστερά. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι όμοια με της *Ειρήνης* όπως και οι κυματιστοί βόστρυχοι, πιασμένοι πίσω και συγκεντρωμένοι σε μια πλεξούδα, αντιγράφοντας σχεδόν τους βόστρυχους της *Ειρήνης*. Το δεξί της χέρι δεν έχει σωθεί αλλά μπορεί να το έφερε στο πλάι για να κρατήσει σκήπτρο. Την εικαστική συνέχεια αυτής της δημιουργίας μπορούμε να την ακολου-



**28. Αθηνά του τύπου *Vescovali*.
Αγία Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ.**

θήσουμε από τον 4ο αι. π.Χ. μέχρι την ύστερη περίοδο των Αντωνίων.⁷³

Το σχήμα της Αθηνάς *Vescovali* χρησιμοποιήθηκε εκ νέου για τη Μούσα της Μαντινείας (βλ. ανωτέρω), δηλαδή για ένα ανάγλυφο σκαλισμένο στο εργαστήριο του Πραξιτέλους. Είναι πιθανό η ίδια τεχνοτροπία να χρησιμοποιήθηκε για ένα άγαλμα της ίδιας θεάς που έπλασε ο γλύπτης στην ίδια πόλη. Οι

μορφές της πραξιτελικής Έρας και της Ήβης της Μαντινείας είναι άγνωστες. Αυτά τα αγάλματα πρέπει να επισκιάστηκαν από τα χρυσελεφάντινα αγάλματα της Έρας από τον Πολύκλειτο και της Ήβης του Ναυκίδη που στήθηκαν στο περίφημο Ηραίο του Άργους.

Έναν Διόνυσο του Πραξιτέλους είδε ο Πανσανίας (6.26.1-2) στον ναό και το ιερό του θεού στην Ήλιδα. Η λατρεία του Διονύσου ήταν η σημαντικότερη στην Ήλιδα ήδη από τον 4ο αι. π.Χ. (Θεόπομπος, *FGrHist* 115 F 277· Αριστοτέλης, *De mirabilibus auscultationibus* 3· Πλούταρχος, *Mulierum virtutes* 15. 250 f -253 f): εκεί ο θεός αναπαρίσταται ως ταύρος (ό.π., *Quaestiones Graecae* 36.299 a-b· Όσιρις 35.364 f). Πιθανώς η ανάθεση αυτού του νέου αγάλματος να ήταν μέρος της ανανέωσης της πόλης που έδρασε ο μαθητής του Πλάτωνα Φορμίων τη δεκαετία του 340 π.Χ. (βλ. ό.π., *Adversus Colotem* 1126c, *Praecepta gerendae reipublicae* 805 d). Ο Διόνυσος παριστάνεται σε έναν τύπο νομίσματος που κόπηκε από την Ήλιδα την περίοδο του Αδριανού⁷⁴ (εικ. 29). Ο θεός είναι όρθιος και μετωπικός. Το δεξί του χέρι είναι ανασηκωμένο και κρατά ένα ρυτό. Ρίχνει κρασί σε μια κύλικα που κρατάει στο αριστερό του χέρι. Ο αριστερός βραχίονας χαμηλώνει με τον αντίστοιχο πήχυ προς τα εμπρός. Το κεφάλι του έχει δύο κέρατα. Στον λαιμό του θεού δένεται ένα πανωφόρι που πέφτει πίσω από το σώμα του και τυλίγει το κάτω μέρος των ποδιών του. Τα πόδια είναι σταυρωμένα. Ένα κάθετο στήριγμα που καλύπτεται από το ύφασμα βρίσκεται κάτω από τον αριστερό πήχυ. Ο θύρσος βρίσκεται πίσω από τον αριστερό ώμο, ενώ στα πόδια του θεού βρίσκονται στα αριστερά του ένα τύμπανο και στα δεξιά του ένας πάνθηρας. Αυτή η δημιουργία πρέπει να ήταν πολύ υποβλητική. Εδώ ο Διόνυσος δίνει στους Ηλείους το δώρο της χαράς και της ξενοιασιάς που αντιπροσωπεύει το κρασί, καθώς και το τύμπανο που αναφέρεται στους ιερούς χορούς που συνοδεύουν τις τοπικές γιορτές Θυία του θεού.⁷⁵

Η κεφαλή του θεού της Ήλιδας είναι, πιθανώς, γνωστή μέσω ρωμαϊκών αντιγράφων που αναφέρονται στον τύπο με το όνομα «Διόνυσος Ταύρος»⁷⁶ (εικ. 30). Το ωοειδές πρόσωπο ανταποκρίνεται καλά στη συνήθη ανατομική μέθοδο του Πραξιτέλους. Ο θεός φαίνεται στα τέλη της εφηβείας του. Τα μαλλιά είναι σγουρά, μαζεμένα και συγκρατούνται από μια στριφτή ταινία που δένεται στον αυχένα. Δύο



29. Νόμισμα Ήλιδας
της περιόδου του αυτοκράτορα Αδριανού.
Αθήνα, Νομισματικό Μουσείο.
Απεικόνιση από τον G. E. Rizzo.

κέρατα εμφανίζονται στο κεφάλι. Η στριφτή ταινία, τα αχτένιστα μαλλιά και το αισθησιακό χαμόγελο του προσώπου μεταδίδουν την αίσθηση ενός θεού που φαίνεται ευγενικός και όμορφος, αλλά κρύβει μια ζωώδη ψυχή. Ο συνδυασμός απαλής εμφάνισης και ζωώδους αισθησιασμού μετατρέπει αυτό το κεφάλι σε ένα αριστούργημα. Ο Διόνυσος του Πραξιτέλους που τοποθετήθηκε στην Ήλιδα πρέπει να ήταν μια εξαιρετική δημιουργία. Τα κέρατα ταύρου του Διονύσου και η χαμογελαστή έκφρασή του πρέπει να μετέδιδαν την αίσθηση της ζωτικής του δύναμης και η μεγέθυνση της γλυπτικής δημιουργίας στα πλάγια πρέπει να υποδήλωνε μια αίσθηση μεγαλοπρέπειας.

Οι Ηλείοι πρέπει να ένιωσαν περήφανοι για αυτό το άγαλμα γιατί ανέθεσαν και άλλο έργο στον Πραξιτέλη: το έργο αυτό είναι ο *Ερμής που κρατάει τον Διόνυσο σε βρεφική ηλικία*, που είδε ο Πανσανίας (5.17.3) στον ναό της Έρας στην Ολυμπία. Η εικονογραφία ήταν παραδοσιακή στη Σπάρτη γιατί εμφανιζόταν ήδη στον θρόνο των Αμυκλών (ό.π. 3.18.11) και στην αγορά της Σπάρτης (ό.π. 3.11.11). Αυτό το έργο πιθανότατα συμπίπτει χρονικά με εκείνο που έκανε ο Κηφισόδοτος ο Πρεσβύτερος, πιθανώς ο πατέρας του Πραξιτέλους (Πλίνιος 34.87). Το μυθολογικό θέμα ήταν αγαπητό στον ολιγαρχικό κόσμο της πελοποννησιακής κοινωνίας. Το 343 π.Χ., οι Ηλείοι ολιγαρχικοί πήραν την εξουσία στην Ήλιδα με τη βοήθεια των Αρκάδων (Δημοσθένης 9.27· 18.295· 19.260 & 294· Διόδωρος 16.63.4-5· Πανσανίας 4.28.4 & 5. 4. 9). Τότε,



30. Διόνυσος Ταύρος. Ρώμη, Μουσείο Βατικανού.

οι Ηλείοι μπορεί να αφιέρωσαν το έργο του Ερμή με τον Διόνυσο. Ο Διόνυσος, που προσωποποιεί την Ήλιδα, διασώζεται από τον Ερμή που προσωποποιεί την Αρκαδία. Αυτή η αφιέρωση θα ταίριαζε στην αυξανόμενη τάση για αλληγορία που είναι χαρακτηριστική στον προχωρημένο 4ο αι. π.Χ.

Το μεγαλύτερο μέρος του έργου, που είδε ο Πανσανίας, βρέθηκε στις ανασκαφές του Ηραίου της Ολυμπίας (εικ. 31). Είναι λαξευμένο από παριανό μάρμαρο της καλύτερης ποιότητας (λυχνίτης).⁷⁷ Ο Ερμής έχει νεαρό αθλητικό σώμα που κλίνει προς τα αριστερά. Το κεφάλι του θεού ανταποκρίνεται καλά στη συνηθισμένη ανατομική μέθοδο του Πραξιτέλους: τα μαλλιά είναι από κο-

ντούς βοστρύχους. Το αριστερό του χέρι είναι χαμηλωμένο και ο πήχυς στηρίζεται σε κορμό δένδρου πάνω από τον οποίο ο θεός έχει ρίξει το ιμάτιό του. Με το αριστερό του χέρι, που κάποτε κρατούσε πιθανότατα ένα κηρύκειο, ο ενήλικος θεός μεταφέρει τον Διόνυσο. Το σώμα του παιδιού είναι λυγισμένο προς το αντικείμενο που κρατούσε ο Ερμής με το δεξί του χέρι. Μεταγενέστερες αναπαραστάσεις αυτού του έργου προτείνουν ότι ο Ερμής κρατούσε ένα τσαμπί σταφύλι. Το παιδί θεός απλώνει το χέρι του προς το αντικείμενο, αποκαλύπτοντας έτσι τη δική του ταυτότητα. Οι δύο θεοί θεωρείται ότι σταμάτησαν κατά τη διάρκεια του ταξιδιού τους σε ένα δάσος, το οποίο δηλώνεται με την ύπαρξη του κορμού του δένδρου. Εφόσον η έγκυρη εκδοχή αυτής της ιστορίας (Όμηρος, *Ιλιάδα* 6.132-133· *Ύμνοι* 1.9-10) υποστηρίζει ότι ο Ερμής μετέφερε τον Διόνυσο στο μυθικό βουνό της Νύσας, το οποίο είναι πολύ μακριά στα ανατολικά, ο τόπος όπου ξεκουράζονται ο Ερμής και ο Διόνυσος θεωρείται επίσης απομακρυσμένος σε έναν κόσμο αφηγήσεων και δασών.

Η μετωπιαία πλευρά του Ερμή αποκαλύπτει την επικράτηση των μεταπτώσεων στις διακρίσεις μεταξύ των μυών και των οστών. Οι επιφάνειες είναι υπερβολικά γυαλισμένες και φαίνονται αστραφτερές, μεταφέροντας τη «βελούδινη όψη» της επιδερμίδας. Η γνώση της ανατομίας είναι εξαιρετική και αποκαλύπτει την τέχνη ενός εκ των μεγαλύτερων γλυπτών της αρχαιότητας. Η παρατήρηση αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο κορμός είχε λαξευτεί από τον ίδιο τον Πραξιτέλη και αποτελεί το υψηλότερο παράδειγμα ποιότητας της ύστερης τέχνης του, η οποία χαρακτηρίζεται από λείες και γυαλιστερές επιφάνειες. Το πίσω μέρος του αγάλματος έμεινε ημιτελές, πιθανώς επειδή ο Πραξιτέλης γνώριζε ότι το άγαλμα θα ακουμπούσε σε τοίχο. Το βλέμμα του Ερμή, συγκεντρωμένο, κοιτάζει μακριά, χαρακτηριστικό το οποίο μπορεί να ήταν μια λύση για να «απομονώσει» τους δύο θεούς από τον θεατή και να υποδηλώσει τη συνάφειά τους με έναν κόσμο διαφορετικό από αυτόν των ανθρώπων. Επιπλέον, η συγκέντρωση του Ερμή εκφράζει το «πνεύμα των καιρών», των φιλοσόφων και την τάση των ανθρώπων του πνεύματος να στρέφουν τη ματιά προς έναν εσωτερικό κόσμο.

Το ιμάτιο που είναι ριγμένο στον κορμό του δένδρου είναι ένα από τα πιο θαυμάσια δείγματα υφασμάτων σε γλυπτική κατά την αρχαιότητα, ανα-



παράγοντας με εύλογο τρόπο το πραγματικό διπλώμα ενός ιματίου που ρίχτηκε πρόχειρα σε ένα στήριγμα. Λαξεύτηκε από έναν από τους μεγαλύτερους γλύπτες του μαρμάρου της αρχαιότητας. Τα σανδάλια είναι φιλοτεχνημένα από καμπυλωτές λωρίδες και έχουν μια εσοχή ανάμεσα στο μεγάλο και τα άλλα δάκτυλα. Μοιάζουν πολύ με εκείνα της *Αρτέμιδος των Γαβίων* και ήταν ένας ιδιαίτερα έξυπνος τύπος υποδημάτων, σε χρήση το τρίτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.⁷⁸ Η απόδοση του Διονύσου δεν είναι τόσο υψηλή και μπορεί να έχει γίνει από μαθητές του καλλιτέχνη. Ίχνη χρώματος έχουν βρεθεί στα μαλλιά και στο μοναδικό σωζόμενο σανδάλι του Ερμή: πιθανότατα ήταν ζωγραφισμένα το τσαμπί(ς), τα μαλλιά, τα μάτια, τα σανδάλια και το ιμάτιο. Ο Ερμής φορούσε μεταλλικό στεφάνι από φύλλα κισσού, το ιερό φυτό του Διονύσου.

Το έργο είναι αξιοσημείωτο για τρεις λόγους: 1. Είναι από τα λίγα σωζόμενα πρωτότυπα αριστουργήματα, τουλάχιστον εν μέρει σκαλισμένα, ενός εκ των μεγαλύτερων γλυπτών της αρχαιότητας και, έτσι, παρέχει μια ιδέα για το εξαιρετικά υψηλό επίπεδο της τέχνης του. 2. Είναι καλό παράδειγμα της ύστερης καλλιτεχνικής δημιουργίας του Πραξιτέλους, η οποία χαρακτηρίζεται από επιφάνειες που προβάλλουν ένα συνεχές παιχνίδι φωτός και σκιάς, ατελείωτες μεταβάσεις και δεξιοτεχνική απόδοση της αναδίπλωσης του ιματίου. 3. Δείχνει την πρόοδο του μύθου της «Αρκαδίας» ως εξιδανικευμένου κόσμου/άλλους στον οποίο προβάλλονται οι θεοί, κόσμος απρόσιτος από τους θεατές του έργου.⁷⁹

Ένα άλλο άγαλμα, χρονολογούμενο στα τέλη της δεκαετίας του 340 π.Χ., αναφέρεται από τον Χορίκιο (*Declamationes* 8 = 29 Foerster). Η ιστορία που αφηγείται ο Χορίκιος είναι η εξής: Οι Σπαρτιάτες πήγαν στους Δελφούς ρωτώντας το μαντείο του Απόλλωνος τι έπρεπε να κάνουν για να αντιμετωπίσουν την ολιγανθρωπία που έπληξε τη Σπάρτη. Το μαντείο τους διέταξε να ιδρύσουν ένα άγαλμα της Αφροδίτης. Οι Σπαρτιάτες παρήγγειλαν το άγαλμα στον Πραξιτέλη που χρησιμοποίησε τη φίλη του και εταίρα Φρόνη ως μοντέλο για το άγαλμα. Αυτό το γεγονός τοποθετείται από τον Χορίκιο λίγο μετά τον λόγο του Δημοσθένους (*Περί τής παραπρεσβείας*), που χρονολογείται το 343 π.Χ. Το άγαλμα

31. Ερμής Ολυμπίας.
Αρχαιολογικό Μουσείο Ολυμπίας.

του Πραξιτέλους δεν έγινε αποδεκτό από τους Σπαρτιάτες γιατί ήθελαν μια εικόνα της θεάς ως προστάτιδας του γάμου, και όχι του έρωτα με εταίρες. Έτσι παρήγγειλαν μια νέα Αφροδίτη, με την επίκληση *Άμβολογήρα* (η θεά της «αναβολής του γήρατος»), η οποία ήταν αφιερωμένη στην Ακρόπολη της Σπάρτης· ο Πανυσανίας (3.18.1) διευκρίνισε ότι «δημιουργήθηκε κατόπιν εντολής χρησμού».

Η Αφροδίτη του Πραξιτέλους ήταν χάλκινη και θεωρείτο από τον Χορίκιο ότι αντανάκλούσε την εγχοσμότητα της τέχνης του Πραξιτέλους, αντικατοπτρίζοντας τον κόσμο των εταίρων. Αυτός ο ρήτορας, στις ενότητες 62 και 71 του έργου του (*Declamationes*), βεβαιώνει ότι «ο Πραξιτέλης δεν σκέφτεται ποτέ τίποτα άλλο εκτός από τη Φρύνη, όταν είναι ξύπνιος και όταν κοιμάται, όταν μιλά και όταν είναι σιωπηλός, όταν είναι μόνος και όταν είναι με άλλους ανθρώπους, όταν εργάζεται και όταν δεν κάνει τίποτα. [...] Υπόκειται στην αγάπη της, της οποίας είναι σκλάβος. Το μόνο του μέλημα είναι να ευχαριστήσει την αγαπημένη με οποιονδήποτε τρόπο». Το ιδανικό της ζωής του *servus amoris* δεν πηγάει πλέον από την πλατωνική ένταση για την επίτευξη της απόλυτης ομορφιάς και έρωτα, αλλά εκφράζει έναν τρόπο ζωής που βασίζεται στην ικανοποίηση των απολαύσεων σύμφωνα με τις ηδονιστικές τάσεις της εποχής όπως εκφράζονται από τον Εύδοξο έως τον Επίκουρο. Από την περιγραφή αυτού του συγγραφέα υποστηρίζεται ότι αυτή η Αφροδίτη ήταν χάλκινη, γυμνή και φιλοτεχνήθηκε επιπόλαια. Το άγαλμα αυτό, μετά την απόρριψή του από τους Σπαρτιάτες, πρέπει να πωλήθηκε και να τοποθετήθηκε σε άλλο μέρος. Έτσι είναι δελεαστικό να το ταυτίσουμε με τη χάλκινη γυμνή Αφροδίτη που φορά περιδέραιο ή Ψελιουμένη, που αναφέρεται από τον Πλίνιο (34.69, στον κατάλογο των χάλκινων αγαλμάτων του Πραξιτέλους) και από τον Τατιανό (*Ad Graecos* 34.3). Αυτός ο συγγραφέας διευκρινίζει ότι αντιπροσώπευε «μια κακή γυναίκα», δηλαδή μια εταίρα.

Η Ψελιουμένη του Πραξιτέλους αναγνωρίζεται στον τύπο της Αφροδίτης του *Pourtales* που φορά το περιδέραϊό της⁸⁰ (εικ. 32). Η τεχνοτροπική εξέταση του τύπου πρέπει να γίνει σε αυτό το χάλκινο αντίγραφο *Pourtales* γιατί είναι το καλύτερης ποιότητας και διατηρεί με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Πραξιτέλους. Η θεά στέκεται στο αριστερό της πόδι και έχει το δεξί της πόδι λυγισμένο



32. Αφροδίτη Ψελιουμένη *Pourtales*.
Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

και φερμένο πίσω. Ετοιμάζεται να κουμπώσει το περιδέραϊό της που κρατά με τα δάκτυλα, χειρονομία που δίδει στη θεά έναν επιπόλαιο αέρα. Το πρόσωπο είναι το ίδιο με τις άλλες «πραξιτελικές Αφροδίτες» εμπνευσμένες από τη Φρύνη (τύπου *Arles*, *Aspremont-Lynden/Arles*, *Κνιδία* και *Στεφανούσσα*). Έτσι ακόμα και αυτή η Αφροδίτη με περιδέραιο πρέπει να αντιπροσωπεύει την όμορφη εταίρα των Θεσπίων. Η κόμη είναι χωρισμένη στη μέση, φιλοτεχνημένη από κυματιστούς λεπτούς βουστρύχους που συγκρατούνται από μια ταινία και μαζεύονται πίσω στον αυχένα. Η στάση της θεάς είναι

νευρική και ασταθής, όπως φαίνεται από το δεξί της πόδι με το γόνατο κοντά στο αριστερό πόδι καθώς και από το δεξί πόδι φεγμένο πίσω και στο πλάι. Δείχνει σίγουρη ότι κανείς δεν κοιτάει την ομορφιά της, όπως αποκαλύπτεται από το βλέμμα της που είναι απόλυτα εστιασμένο στη δράση της καθώς και από το γεγονός ότι δεν κρύβει το εφηβαίο. Αυτές οι παρατηρήσεις υποδηλώνουν ότι το συμβάν εκτυλίσσεται σε κάποιον «εσωτερικό χώρο». Η αναπαράσταση της θεάς διηθείται μέσα από τη μορφή της εταίρας η οποία περιποιείται στο δωμάτιό της τον εαυτό της αναμένοντας τον εραστή της. Η δημιουργία αυτή είναι αριστούργημα γιατί εκφράζει ταυτόχρονα μια ιδιόμορφη από ψυχολογική άποψη στιγμή, τόσο από την καθημερινότητα μιας εταίρας, όσο και της Αφροδίτης ως προστάτιδος θεάς του κόσμου των εταίρων. Η «εγκοσμίκευση» της θεάς είναι τόσο ξεκάθαρη, ώστε η αυστηρή κριτική αυτής της εκδοχής της Αφροδίτης εκ μέρους της πιο συντηρητικής μερίδας της ελληνικής κοινωνίας δεν προκαλεί έκπληξη.⁸¹ Αυτή η έννοια της θεάς προμηνύει τη νέα κωμωδία, όταν η εταίρα θα θεωρείται κεντρικό πρόσωπο κάθε κοινωνίας.

Ένα άγαλμα της *Τύχης* του Πραξιτέλους είδε ο Πανσανίας (1.43.6) στα Μέγαρα, στο ιερό της θεάς, κοντά στον ναό της Αφροδίτης. Στην αυγή της κοινωνίας που καθρεφτίζεται στη νέα κωμωδία, στην οποία η *Τύχη* θα θεωρείται ο υπέρτατος κριτής της ευτυχίας των προσώπων, δεν είναι περίεργο που τοποθετείται κοντά στην Αφροδίτη. Η *Τύχη* παριστάνεται σε μεγαρικά νομίσματα της Αυτοκρατορικής περιόδου από τον Κόμμοδο έως τον Γέτα (εικ. 33) και της δίδεται ύψος που ταιριάζει σε άγαλμα.⁸² Η θεά στέκεται κοντά στον βωμό της. Αυτή η λεπτομέρεια την προσδιορίζει ως λατρευτικό άγαλμα στον μεγαρικό της ιερό. Το αριστερό της πόδι στέκεται ίσιο στην ορθογώνια βάση της ενώ το δεξί της πόδι είναι λυγισμένο και φέρεται στο πλάι. Αυτή η λεπτομέρεια καθορίζει μια σιγμοειδή διαμόρφωση. Είναι ενδεδυμένη, η ζώνη τοποθετείται ακριβώς κάτω από το στήθος της, φοράει χιτώνα που χαρακτηρίζεται από λεπτό δίπλωμα, ενώ ένα ιμάτιο τοποθετείται στην κοιλία της και έχει λοξές καμπύλες πτυχές. Το αριστερό της χέρι είναι χαμηλωμένο με τον πήχυ προς τα εμπρός για να κρατά ένα Κέρας Αμάλθειας, ενώ το δεξί της είναι επίσης χαμηλωμένο με τον πήχυ της στο πλάι κρατώντας μια φιάλη. Τα μαλλιά της είναι κυματιστά και χτενισμένα προς



33. Νόμισμα από τα Μέγαρα της περιόδου του αυτοκράτορα Σεπτίμιου Σεβήρου. Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.

τα πίσω και το κεφάλι της στέφεται από μία *κορώνη muraria* (*corona muralis*). Το Κέρας της Αμάλθειας και η φιάλη, που πρέπει να υποθέσουμε ότι είναι γεμάτη κρασί, μεταφέρουν ένα αισιόδοξο μήνυμα: η θεά φέρει χαρά και ευημερία στην κοινότητα.

Ο τύπος της θεάς *Τύχης* στους προαναφερθέντες τύπους μεγαρικών νομισμάτων, απαντά και στον τύπο της *Τύχης Braccio Nuovo*⁸³ (εικ. 34). Με την *Τύχη* των Μεγάρων, ο Πραξιτέλης δημιούργησε έναν τύπο που μεταφέρει την αντίληψη ότι η θεά ήταν ισχυρή στη στάση της και ασφαλής, σίγουρη για τον εαυτό της και φέρουσα χαρά στους πιστούς της, όπως θα υποδείκνυαν οι ιδιότητες του Κέρατος της Αμάλθειας και της φιάλης: δημιούργησε, κατά συνέπεια, μια μορφή που εκπροσωπούσε το κύρος του ηγεμόνα των κρατών και των προσώπων της εποχής της νέας κωμωδίας. Αυτή η τεχνοτροπία κατέστη σημαντική έως την Ύστερη Αρχαιότητα.

Ο Πανσανίας (9.11.6) είδε στο αέτωμα του ναού του Ηρακλέους στη Θήβα γλυπτά του Πραξιτέλους που αντιπροσωπεύουν μια μη κανονική ακολουθία των άθλων του Πανελλήνιου ήρωα. Οι Στυμφαλίδες όρνιθες και ο καθαρισμός των στάβλων του Αυγεία δεν συμπεριλήφθηκαν, ενώ η πάλη του Ηρακλέους με τον Ανταίο συμπεριελήφθη. Το ιερό του Ηρακλέους στη Θήβα βρισκόταν νοτιοανατολικά της Καδμείας, έξω από τις Ηλέκτρεις πύλες.⁸⁴ Τα αετωματικά γλυπτά του Πραξιτέλους χρονολογούνται πιθανώς στην περίοδο 346-339 π.Χ., όταν η Θήβα ήταν σύμμαχος της Αθήνας⁸⁵: η συμμαχία των χρόνων αυτών θα μπορούσε να είναι μια εξήγηση για το γεγονός ότι ένας Αθηναίος γλύπτης ανέλαβε να φιλοτεχνήσει έργα σε ένα από τα σημαντικότερα ιερά της Θήβας, που εξέφραζαν τη μυθική της



ταυτότητα και μνήμη. Δεδομένου ότι αυτό το ιερό ήταν παράδειγμα στρατιωτικής ταυτότητας και των νικηφόρων άθλων της Θήβας, οι μυθικοί αλλά νικηφόροι άθλοι του Θηβαίου Ηρακλέους στα αετώματα αυτού του ναού θεωρήθηκαν πιθανώς οι πρόγονοι των πιο πρόσφατων νικών της πόλης που σημειώθηκαν κατά την περίοδο της ύστερης θηβαϊκής ηγεμονίας. Ο αποδεκτός τρόπος έκθεσης των άθλων του ήρωα εξαιρούσε δύο τυπικώς πελοποννησιακούς άθλους και περιελάμβανε την πάλη του Ηρακλέους με τον Ανταίο, πιθανότατα επειδή σύμφωνα με τον μύθο ο Ηρακλής έφυγε από τη Θήβα για να φθάσει στη Λιβύη, άθλο που είχε υμνήσει ο Πίνδαρος (*Ισθμ.* 4.52-54· *Πυθ.* 9.105-125).

Η εμφάνιση ένδεκα άθλων σε δύο όψιμα κλασικά αετώματα φαίνεται παράξενη, επειδή η θεματική ενότητα της παράστασης σε ένα αέτωμα είχε καθιερωθεί από την εποχή εκείνη. Ωστόσο, ο ναός ήταν αρκετά αρχαιότερος και αυτά τα νέα αετώματα μπορεί να αντικατέστησαν αρχαϊκά. Οπότε κάποιος θρησκευτικός συντηρητισμός θα απαίτησε να διατηρηθεί η αφήγηση ένδεκα έργων στα δύο αετώματα. Μετά την ανακαίνιση του ναού, το Ηράκλειο εμφανίζεται ως σημαντικό ορόσημο, όπως προκύπτει από την εξιστόρηση της επίθεσης του Αλέξανδρου στη Θήβα το 335 π.Χ.⁸⁶

Το έργο του Πραξιτέλους, χρονολογούμενο στη δεκαετία του 330, παρουσιάζει «βελούδινη επιδεξιότητα» και επιφάνειες, ατελείωτες μεταβάσεις και παιχνίδια φωτός και σκιάς και έλλειψη ισχυρής αίσθησης της δομής του σώματος. Οι όψιμες δημιουργίες του Πραξιτέλους μοιάζουν με ονειρικά οράματα, που σχετίζονται με έναν κόσμο όμορφων ιστοριών σε μια υπέροχη και μακρινή Αρκαδία. Αυτή η αποδεσμευμένη τέχνη θα συναντήσει, τόσο τη λαϊκή αποδοχή, όσο και την κριτική από τους οπαδούς ενός πιο αυστηρού τρόπου ζωής.

Μια επιγραφή σε μαρμάρινο κίονα της ύστερης περιόδου των Αντωνίων, που κάποτε στήριζε μια κεφαλή, αποκαλύπτει ότι ο Πραξιτέλης δημιούργησε ένα *άγαλμα του Ευβουλέα*,⁸⁷ του μυθικού Ελευσίνιου χοιροβοσκού που είδε την αρπαγή της Κόρης από τον Άδη ο οποίος λατρεύτηκε στην Ελευσίνα στο Πλουτώνιο.⁸⁸ Το πάνω μέρος ενός αγάλματος βρέθηκε στο Πλουτώνιο, κοντά σε αφιερώματα προς

34. Τύχη. Ρώμη, Μουσείο Βατικανού, Braccio Nuovo.

αυτόν τον δαίμονα (εικ. 35). Το έργο, λαξευμένο σε ένα τετράγωνο κομμάτι παριανού μαρμάρου της καλύτερης ποιότητας (λυχνίτης), απεικονίζει νεαρό αγένειο άνδρα. Η κόμη είναι παρόμοια με αυτή του *αναπαυόμενου Σάτυρου* και περιβάλλεται από ταινία. Το τμήμα της κόμης που περιλαμβάνει η ταινία είναι λαξευμένο σε χαμηλό ανάγλυφο και είναι προσκολλημένο στο κεφάλι. Οι βόστρυχοι έξω από την ταινία είναι σιγμοειδείς και προεξέχουν από το κεφάλι. Η ατημέλητη κόμη υποδηλώνει ότι ο εικονιζόμενος άνδρας έχει δημιουργηθεί μακριά από τον πολιτισμένο κόσμο και έτσι καλεί τον θεατή να φανταστεί ένα βουκολικό περιβάλλον γύρω από αυτή τη μορφή. Η ταύτισή του με τον Ευβουλέα βασίζεται στο σημείο εύρεσης του έργου καθώς και σε αυτή την παρατήρηση. Δεν μπορεί να είναι Τριπτόλεμος, γιατί αυτός ήταν βασιλιάς και αυτό το κεφάλι δεν προδίδει κάποια βασιλική μεγαλοπρέπεια. Το πρόσωπο αποκαλύπτει την τυπική πραξιτελική ανατομική μέθοδο. Οι επιφάνειες γυαλίζουν, η «βελοϋδινή» απόδοση και οι λεπτές μεταπτώσεις της επιδερμίδας, τα συνεχόμενα παιχνίδια φωτός και σκιάς που καθορίζονται από τους ελικοειδείς βόστρυχους, αποκαλύπτουν μια φάση της πραξιτελικής τέχνης που είναι πιο προχωρημένη από αυτή που αντιπροσωπεύεται από τον *Ερμή της Ολυμπίας*. Το βλέμμα είναι αξιοσημείωτο· μοιάζει ταυτόχρονα μοχθηρό και αισθησιακό και ταιριάζει σε έναν χοιροβοσκό που συνδέεται με τα μυστήρια του Κάτω Κόσμου. Το κεφάλι, ένα αριστούργημα, εκφράζει τη διφορούμενη γοητεία των όντων που ζουν μακριά από την κοινωνία. Η εξαιρετική ποιότητα της κεφαλής επιβεβαιώνει την απόδοσή της στον Πραξιτέλη. Η ατημέλητη κόμη υποδηλώνει ότι ο θεός παριστάνεται ενώ εργάζεται ως χοιροβοσκός και βλέπει το θαυματουργό γεγονός. Το μοχθηρό βλέμμα του αποκαλύπτει τη συνενοχή του με τον Άδη.⁸⁹ Η κεφαλή αυτή αντιγράφηκε κατά τους ύστερους Ελληνιστικούς και Ρωμαϊκούς Αυτοκρατορικούς χρόνους.⁹⁰ Το άγαλμα του μυθικού χοιροβοσκού ταιριάζει πολύ στην πολιτιστική στιγμή της Αθήνας μετά την ήττα της Χαιρώνειας, που χαρακτηρίζεται από νοσταλγία για τις παλιές, αρχαίες δόξες που έρχονται σε εντυπωσιακή αντίθεση με το λιγότερο λαμπρό και επιτηδευμένο παρόν.⁹¹

Με τη μάχη της Χαιρώνειας, οι πόλεις της Βοιωτίας που προηγουμένως είχαν ενταχθεί στη Θηβαϊκή ηγεμονία, ανέκτησαν τη δική τους αυτονομία.



35. Ευβουλέας.
Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Υπήρχαν πόλεις –όπως οι Θεσπές και οι Πλαταιές– που υπέστησαν μερική καταστροφή των αστικών κέντρων τους και εξορία των πιο σημαντικών πολιτών τους. Μετά τη Χαιρώνεια, αυτές οι πόλεις πρέπει να ζητούσαν νέα μνημεία, τόσο για τις αστικές και θρησκευτικές τους ανάγκες, όσο και για να αναδείξουν την αποκατεστημένη τους αξιοπρέπεια και τις φιλοδοξίες τους. Εκείνο τον καιρό ο Πραξιτέλης πρέπει να ήταν δημοφιλής στη Βοιωτία λόγω του έργου του της *τριάδας του Έρωτα, της Φρύνης και της Αφροδίτης* στις Θεσπές.

Ο Πausanias (9.2.7) είδε, στον ναό της Ήρας στις Πλαταιές, ένα *άγαλμα της Ρέας*, έργο του Πραξιτέλους από πεντελικό μάρμαρο, να φέρει στον Κρόνο τον λίθο φασκιωμένο σαν να ήταν το παιδί που είχε γεννήσει. Ο Πραξιτέλης μάλλον ακολούθησε την εικονογραφική παράδοση της Ρέας σε κατατομή, όρθια, φορώντας χιτώνα και ιμάτιο και έτοιμη να παραδώσει με το απλωμένο χέρι της τον

τυλιγμένο λίθο στον Κρόνο, παράδοση γνωστή από την πρώιμη Κλασική έως την Ρωμαϊκή Αυτοκρατορική εποχή.⁹² Η αποφασιστικότητα της Ρέας να χρησιμοποιήσει αυτό το τέχνασμα οδήγησε σε μια καλύτερη θεϊκή τάξη. Αυτό το μήνυμα μπορεί να περιείχε ένα πολιτικό υπαινιγμό· μετά τη Χαιρώνεια, είχε δημιουργηθεί μια νέα τάξη πραγμάτων που ήταν πολύ καλύτερη για τους Πλαταιείς. Στον ίδιο ναό, ο Πανσανίας (9.2.7) είδε ένα πεντελικό *άγαλμα της Ήρας Τέλειας* του Πραξιτέλους, μεγαλύτερο του φυσικού και όρθιο. Το κολοσσιαίο μέγεθος αυτού του αγάλματος προδίδει την επιθυμία των Πλαταιέων να εκφράσουν τη δύναμη που απέκτησαν μετά τη Χαιρώνεια.

Η δημοτικότητα του Πραξιτέλους στις Θεσπές καθόρισε τα αιτήματα εκ μέρους ιδιωτών Θεσπέων πολιτών προς τον γλύπτη για δημιουργία εμβληματικών αγαλμάτων. Έτσι μια βάση αγάλματος που βρέθηκε κοντά σε αυτήν την πόλη φέρει την αφιέρωση του χαμένου *αγάλματος του Θεσπέα Θρασύμαχου* με υπογραφή του Πραξιτέλους.⁹³ Η επάνω όψη της βάσης υποδηλώνει όρθια μορφή με κάθετη στήριξη στα αριστερά της. Ένα *άγαλμα του Τροφώνιου* από τον Πραξιτέλη είδε ο Πανσανίας (9.39.2-4) σε ναό του δαίμονα μέσα σε άλσος στη Λιβαδειά. Στον *Τροφώνιο* υιοθετήθηκε η εικονογραφία του Ασκληπιού. Αυτή η λεπτομέρεια υποδηλώνει ότι ο *Τροφώνιος* στεκόταν, γενειοφόρος, με τα μαλλιά του φιλοτεχνημένα από ελικοειδείς βοστρύχους, με αξιολύπητο βλέμμα, γυμνό στήθος και το υπόλοιπο σώμα ντυμένο με τον μανδύα να τυλίγει τον αριστερό ώμο και το αριστερό χέρι ακου-

μπισμένο στον αντίστοιχο γοφό. Το δεξί χέρι πρέπει να ήταν χαμηλωμένο, κρατώντας το σκήπτρο με το φίδι να ελίσσεται γύρω του. Ο Πραξιτέλης αναφέρεται επίσης σε μια επιγραφή από τη Λιβαδειά (IG 7.3089). Αυτό το γεγονός πιθανώς αντανακλά την υπερηφάνεια της πόλης που είχε άγαλμα του δαίμονά τους από έναν τόσο διάσημο καλλιτέχνη. Ένα *αναθηματικό ανάγλυφο από τη Λιβαδειά* του 330-320 π.Χ. (εικ. 36)⁹⁴ ίσως απηχεί τον *Τροφώνιο* του Πραξιτέλους. Ο ήρωας στέκεται στη μέση του ανάγλυφου, έχει μακριά, κυματιστή κόμη, είναι γενειοφόρος, το στήθος του γυμνό, ενώ το ιμάτιό του τυλίγει το κάτω μέρος του σώματος, τον αριστερό ώμο και το χέρι. Κρατάει ένα Κέρας Αμάλθειας στο αριστερό του χέρι, ενώ το δεξί του χέρι είναι χαμηλωμένο και κρατά ένα φίδι. Η θεότητα υπόσχεται αφθονία (Κέρας της Αμάλθειας) και υγεία (φίδι).

Μια κολοσσιαία *Αρτέμιδα* που έφερε δαυλό στο δεξί της χέρι, φαρέτρα στους ώμους της και είχε σκύλο στα αριστερά της, έργο του Πραξιτέλους, είδε ο Πανσανίας (10.37.1) στο ιερό της θεάς στην Αντίκυρα.⁹⁵ Η Άρτεμις με αυτά τα χαρακτηριστικά απεικονίζεται σε νομισματικό τύπο που κόπηκε από την πόλη⁹⁶ (εικ. 37)· η θεά εικονίζεται να τρέχει προς τα αριστερά, η κόμη της φέρεται πίσω και μαζεμένη σε κρωβύλο, φοράει κοντό διπλοειδή χιτώνα, με ζώνη ψηλά κάτω από το στήθος, και απόπτυσμα· η φαρέτρα της προβάλλει πίσω από τον δεξιό της ώμο, κρατά το τόξο της στο δεξί της χέρι και τη δάδα στο αριστερό, ενώ ο σκύλος της βρίσκεται κοντά στο αριστερό της πόδι. Η εικόνα του νομίσματος αναπαρίσταται εν μέρει σε σύγκριση με



36. Ανάγλυφο από τη Λιβαδειά. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

την περιγραφή του αγάλματος από τον Πανσανία. Η *κυνηγέτις Άρτεμις* αντανακλά την αυξανόμενη εξιδανικευμένη έννοια των αλσών, όπου εμφανίζεται ως έφηβη θεά, ελκυστική με κοντό χιτώνα. Ως συνήθως στις πραξιτελικές δημιουργίες, η θεότητα είναι απασχολημένη με τις υποθέσεις της και δεν νοιάζεται για τη ματιά του θεατή, που αντικρύζει τη θεά, καθώς εκείνη είναι απόμακρη και ανήκει σε έναν «κόσμο παραμυθιών».

Το όψιμο έργο του Πραξιτέλους, που έγινε διασημότερο, είναι το *επιχρυσωμένο χάλκινο άγαλμα της Αφροδίτης*, που φέρει τα χαρακτηριστικά της Φρύνης, τοποθετημένο σε στήλη από πεντελικό μάρμαρο στους Δελφούς, μπροστά από τον βωμό και τον ναό του Απόλλωνος (Αλκέτας, *FGrHist* 405, 1· Δίων Χρυσόστομος, *Λόγοι* 37. 28· Πλούταρχος, *Περί τῆς Ἀλεξάνδρου τύχης ἢ ἀρετῆς* 2. 3, *Ηθικά - Περί τοῦ μὴ χρᾶν ἔμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν* 14-15, *Ερωτικός* 9· Πανσανίας 10.15.1· Αἰλιανός, *Ποικίλη Ιστορία* 9. 32· Διογένης Λαέρτιος 6. 60· Αθηναίος 13. 591· Λιβάνιος, *Λόγοι* 25. 40. R. 4. 444). Το μνημείο αυτό τοποθετήθηκε ανάμεσα στα αγάλματα του Αρχιδάμου Γ' και του Φιλίππου Β', όπως γνωρίζουμε από τον Πλούταρχο, τα οποία δημιουργήθηκαν μετά τον θάνατο των δύο αυτών βασιλέων (αντίστοιχα 338 και 336 π.Χ.).

Το *terminus ante quem* παρέχεται από τον Διογένη Λαέρτιο που τοποθετεί το μνημείο πριν από τη συνάντηση του Διογένη με τον Αλέξανδρο, κατά το τέλος του 336 π.Χ. Έτσι το αφιέρωμα αυτό θα πρέπει να χρονολογείται το 336 π.Χ. Υποστηρίζουμε, βάσει του Αθήναιου και του Αἰλιανού, ότι οι Θεσπείς παρήγγειλαν το έργο. Η απόφασή τους να το τοποθετήσουν ανάμεσα στα αγάλματα του Αρχιδάμου Γ' και του Φιλίππου Β' είχε πιθανότατα πολιτικό μήνυμα, γιατί και οι δύο αυτοί βασιλείς πολέμησαν τους Θηβαίους και ο τελευταίος αποκατέστησε την ανεξαρτησία των Θεσπιών. Γνωρίζουμε από τον Πλούταρχο ότι η άδεια για την αφιέρωση του μνημείου αποκτήθηκε με τη μεσολάβηση του Πραξιτέλους. Γνωρίζουμε από τον Αλκέτα, τον Πανσανία και τον Διογένη Λαέρτιο, ότι η Φρύνη είχε την άδεια να γράψει την επίσημη αφιέρωση.

Με αυτό το μνημείο η Φρύνη γίνεται σύμβολο μιας γήινης ιστορίας, που χαρακτηρίζεται από κομψότητα, ομορφιά και έρωτα: θεωρήθηκε ο καλύτερος τρόπος για να γίνει γνωστή η Αφροδίτη



37. Νόμισμα από την Αντίκυρα, 2ος αι. π.Χ.
Βερολίνο, Muenzkabinett.

στον κόσμο. Η δελφική Φρύνη παρουσιάζει το εγκόσμιο μήνυμα που είναι χαρακτηριστικό της ύστερης παραγωγής του Πραξιτέλους, παρά το προηγούμενο ιδεώδες της γνώσης του. Η εξέχουσα θέση της στο ιερό κατέστησε το άγαλμα σύμβολο του «πνεύματος των καιρών» της Νέας Κωμωδίας, εστιασμένο στην κεντρική σημασία του έρωτα ως καθολικής αρχής που βιώνεται στην καθημερινή ζωή, καθώς και της «ευχάριστης εταιρίας» (*meretrix blanda*, Οβίδιος, *Amores* 1.15.17-18). Ωστόσο, αυτό το μήνυμα ήταν αμφιλεγόμενο, αφού το μνημείο της Φρύνης στήθηκε στους Δελφούς και η Φρύνη έγραψε στη βάση του την επιγραφή ΦΡΥΝΗ ΕΠΙΚΛΕΟΥΣ ΘΕΣΠΙΚΗ. Ο φιλόσοφος Διογένης πρόσθεσε κάτω από αυτό την ακόλουθη επιγραφή: *Ἀπὸ τῆς τῶν Ἑλλήνων ἀκρασίας* (Διογένης Λαέρτιος, *ό.π.*). Αυτή την κριτική συνέχισε ο Κράτης, ο οποίος υποστήριξε ότι το μνημείο αυτό ήταν ένα τρόπαιο της ασέβειας των Ελλήνων. Κατά τη μέση Αυτοκρατορική περίοδο, με την αυξανόμενη νοσταλγία προς τον «ύστερο κλασικό πολιτισμό» εστιασμένο στη μεγάλη σημασία των εταιριών, το μνημείο γίνεται το σύμβολο ενός εξιδανικευμένου παρελθόντος. Ο Πλούταρχος υποστήριξε ότι ο Πραξιτέλης τοποθετώντας μια εταιρία πλάι σε βασιλείς, δήλωσε τη ματαιότητα της εξουσίας και του πλούτου. Ωστόσο, με αυτή τη δημιουργία ο Πραξιτέλης εξέφρασε ένα σημαντικό στοιχείο της δικής του αντίληψης: την ελκυστική και όμορφη εταιρία.⁹⁷

Δεν υπάρχουν στοιχεία που να αποδεικνύουν ότι οι Μακεδόνες βασιλείς, δηλαδή οι νέοι άρχοντες του ελληνικού κόσμου παρήγγειλαν αγάλματα στον Πραξιτέλη και μάλλον δεν το έκαναν ποτέ. Στους Μακεδόνες άρεσαν περισσότερο οι αθλητικοί νέοι στη γρήγορη κίνηση του Λύσιππου, προωθώντας

ένα ηρωικό ιδανικό ζωής. Οι ανδρόγυνες εφη-βικές ανδρικές μορφές του Πραξιτέλους και οι γυναικείες μορφές, οι λάγνες θεές και οι εταίρες του, που είχαν συνδεθεί με τη αβρότητα της Μικράς Ασίας, ακόμη και οι θεότητες του στο δάσος, πρότειναν μια ιδεώδη αποστασιοποίηση από το παρόν, που δύσκολα θα μπορούσε να υιοθετηθεί από τη μακεδονική φιλοπόλεμη αριστοκρατία.

Η βάση ενός χαμένου εμβληματικού αγάλματος του Χαρίδημου που βρέθηκε στους Δελφούς φέρει την υπογραφή του Πραξιτέλους.⁹⁸ Χρονολογείται πιθανώς γύρω στο 330 π.Χ.⁹⁹ Το άγαλμα ήταν κολοσσιαίο, τα σημάδια στην επάνω επιφάνεια της βάσης υποδηλώνουν ότι το δεξί πόδι του αγάλματος πατούσε πλήρως στη βάση, ενώ το αριστερό μόνο στη μύτη. Κοντά στο αριστερό πόδι υπάρχει μια στρογγυλή οπή για ένα κατακόρυφο αντικείμενο, πιθανώς δόρυ.

Έργα του Πραξιτέλους διακοσμούσαν τον βωμό του υστερο-κλασικού Αρτεμισίου της Εφέσου, σύμφωνα με τον Αρτεμίδωρο που διασώζει ο Στράβων (14.1.23). Μετά την πυρκαγιά που κατέστρεψε τον αρχαϊκό ναό της Αρτέμιδος το 356, ξεκίνησε η οικοδόμηση νέου ναού. Το κτίσιμο του ναού βρισκόταν σε εξέλιξη, όταν ο Αλέξανδρος πέρασε από την Έφεσο το 334 π.Χ. Ο βωμός μπροστά από τον ναό κτίστηκε αργότερα, άρα μετά το 334 π.Χ. Το κτίσμα αποτελείτο από έναν πειόσχημο τοίχο. Κίονες στέκονταν τόσο στην εξωτερική όσο και στην εσωτερική όψη του τοίχου. Μια ζωφόρος υπήρχε κάτω από τους εσωτερικούς κίονες. Το μεγαλύτερο σωζόμενο θραύσμα εικονίζει Αμαζόνα εμπνευσμένη από τον τύπο *Sciarra των Εφεσίων Αμαζόνων* (εικ. 38). Άλλα θραύσματα φέρουν ένα άλογο, ένα χέρι, ένα γυναικείο κεφάλι (εικ. 39) και έναν ηνίοχο, απηχώντας το αττικό πνεύμα. Στα ενδιάμεσα στοιχεία υπήρχαν ελεύθερα όρθια αγάλματα, νέες που χόρευαν και φορούσαν λεπτούς διαφανείς χιτώνες: το καλύτερα διατηρημένο παράδειγμα είναι ένα αριστούργημα (εικ. 40). Το ευτραφές σώμα, το μικρό στήθος και η απλότητα της κίνησης των χεριών και των ποδιών μεταδίδουν την ελκυστικότητα και την ευρηματικότητα του νεαρού κοριτσιού. Υπήρχαν επίσης αγάλματα Εφεσίων αξιωματούχων. Το καλύτερα σωζόμενο παράδειγμα, μια ανδρική μορφή ενδεδυμένη με χιτώνα και κάλυμμα, μεταφέρει μια αίσθηση στατικής επισημότητας και μεγαλοπρέπειας. Μια άλλη ομάδα τριών αγαλμάτων αντιπρο-



38. Θραύσμα από το ιερό του Αρτεμισίου στην Έφεσο. Βιέννη, Μουσείο Εφέσου.

σώπευε την Απολλώνεια τριάδα. Ένας μηρός ενδεδυμένος με κοντό χιτώνα μπορεί να ήταν μέρος του αγάλματος της Αρτέμιδος. Ένα άλλο θραύσμα αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα κυματιστών βοστρύχων που πέφτουν στην παρειά (εικ. 41), πιθανότατα τμήμα αγάλματος του Απόλλωνος. Το κάτω τμήμα ένθρονης μορφής, με χιτώνα και μανδύα, μπορεί επίσης να σχετίζεται με τον Απόλλωνα. Το κτήριο στεφάνωναν ομάδες αρμάτων. Σώζεται το ρύγχος και τμήμα του σώματος αλόγου (εικ. 42). Τα μεγάλα μάτια και η κυματιστή χείτη υποδηλώνουν τη συνάφεια αυτού του αλόγου με έναν μυθικό κόσμο, καθιστώντας το άλογο αυτό ένα αριστούργημα.¹⁰⁰ Πιθανότατα ο Πραξιτέλης έστειλε στην



39-41. Θραύσματα από το ιερό του Αρτεμισίου στην Έφεσο. Βιέννη, Μουσείο Εφέσου.

Έφεσο μικρού μεγέθους προπλάσματα, τα οποία χρησιμοποίησαν Εφέσιοι τεχνίτες ως δείγμα-τα για τα έργα τους. Η τέχνη του Πραξιτέλους είναι ξεκάθαρη στις νέες που χορεύουν, στην Αρτέμιδα με τον κοντό χιτώνα, στη νεαρή και ελκυστική Αμαζόνα. Παρατηρείται εδώ η πραξιτελική μεταμόρφωση μυθικών επεισοδίων σε όμορφες ιστορίες. Οι δροσερές νεαρές Αμαζόνες, οι αφελείς νέες, τα υπέροχα άλογα, η θεά με κοντό χιτώνα, όλα υπαινίσσονται μια απόμακρη ομορφιά.

Μια Αφροδίτη του Πραξιτέλους στόλισε το Αδώνιον της Αλεξάνδρειας στο όρος Λάτμος (Στέφανος Βυζάντιος, *s.v.* *Αλεξάνδρεια πόλεις*). Μάλ-





42α-β. Θραύσματα αλόγου από το ιερό του Αρτεμισμού στην Έφεσο. Βιέννη, Μουσείο Εφέσου.

λον μπορούμε να πάρουμε μια ιδέα για μια όψιμη προαξιτέλεια Αφροδίτη χάρη στο κεφάλι *Leconfield*¹⁰¹ (εικ. 43). Η απόδοση των επιφανειών ως συνεχή μετάβαση, η «βελούδινη όψη της επιδερμίδας» και η απαλότητα της κόμης φθάνουν εδώ στα άκρα· η ποιότητα είναι πολύ υψηλή. Το βλέμμα της θεάς αφήνει να διαφανεί μια αίσθηση αποπλάνησης. Ένα αγαλματίδιο, σε πράσινο λίθο, της ένθρονης Λητούς του Πραξιτέλους είχε τοποθετηθεί στα Μύρα της Λυκίας (*Codex Vaticanus Graecus* 989. 110).

Ο Πραξιτέλης πέθανε το 326-325 π.Χ.¹⁰² Ο γιος του, Κηφισόδοτος ο νεώτερος, ακολούθησε την τέχνη του, απέκτησε πλούτο και διατήρησε την ιδιότητα του πατέρα του ως μέλος της λειτουργικής τάξης.¹⁰³ Έργα του, όπως η απεικόνιση του Ολύμπου, με όμορφες θεότητες καθώς και μια ηρωική μυθολογία που υποδηλώνει έναν ειδυλλιακό υπερκόσμο χώρο, θα αποτελέσει τη βάση όλων των νεοκλασικιστών, τόσο στην Αρχαιότητα, όσο και στη σύγχρονη εποχή.



43. Κεφαλή Αφροδίτης *Leconfield*. Petworth House.

Βιβλιογραφία

- Altripp I. 2010, *Athenastatuen der Spaetklassik und des Hellenismus*, Cologne, Böhlau.
- Amelung W. 1895, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea: archäologische Studien*, Munich, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft.
- Anguissola A. 2019, «L'immagine della completezza nella scultura greca e romana: due note al gruppo di Erme e Dioniso da Olimpia», *Scienze dell'Antichità* 25, 101-116.
- Aravantinos V. L. 2017, «The sanctuaries of Herakles and Apollo Ismenios at Thebes», *Interpreting the seventh century BC: tradition and innovation*, (ed.) X. Haralampidou, Oxford, Oxbow, 221-230.
- Aybek S. & Oez, S. 2004, «Preliminary Report of the Archaeological Survey at Apollonia ad Rhynadum in Mysia», *Anadolu* 27, 1-25.
- Bennett M. J. 2013, *Praxiteles: the Cleveland Apollo*, Cleveland Museum of Art.
- Bravi A. 2012, *Ornamenta Urbis*, Bari, Edipuglia.
- Briant P. 2002, *From Cyrus to Alexander*, Winona Lake, Eisenbrauns.
- Clare R. J. 2002, *The Path of the Argo*, Cambridge University Press.
- Clinton K. 2005, *Eleusis*, Athens, Archaiologiki Etaireia.
- Corso A. 2004, The Art of Praxiteles, Rome, «L'Erma».
- Corso A. 2007, The Art of Praxiteles 2, Rome, «L'Erma».
- Corso A. 2013, The Art of Praxiteles 4, Rome, «L'Erma».
- Corso A. 2014, The Art of Praxiteles 5, Rome, «L'Erma».
- Corso A. 2014a, «Retrieving the Style of Cephisodotus the Younger», *Arctos* 48, 109-136.
- Corso A. 2015, «The Birth and the Development of the Idealized Concept of Arcadia in Late Classical Societies», *Actual Problems of Theory and History of Art* 5, 50-54.
- Corso A. 2015a, «Retrieving the Aphrodite of Hermogenes of Cythera», *Hyperboreus* 21, 80-89.
- Corso A. 2017, «La Fortuna tipo Braccio Nuovo», *Fanum Fortunae e il culto della dea Fortuna*, edited by O. Mei, Fano: Centro Studi Vitruviani, 131-147.
- Corso A. 2020, «The Statue of Apollo Smintheus by Skopas», *In Propontis and surrounding cultures*, Constantinople, Ege Yayinlari, 248-253.
- Corso A. 2020a, «The bronze statue of Paris by Euphranor», *Σπονδή: Αφιέρωμα στη μνήμη του Γιώργου Δεσπίνη*, (επ.) Α. Δελήβορριά, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 355-360.
- Corso A. 2021, «The Masters of the Mausoleion of Halikarnassos», στο *Karia and the Dodekanese* 1, (ed.) P. Pedersen, B. Poulsen and J. Lund, Oxford, Oxbow, 41-51.
- Corso A. 2021a, «Praxiteles' statue set up at Olbia Pontica», *Indo-european linguistics and classical philology* 25, 620-626.
- Cristilli A. 2015, «Una nota di archeologia campana: il Dioniso nel tipo "Sardanapalo" dalla villa imperiale del Pausilypon a Napoli», *Oebalus* 10, 243-259.
- Despinis G. 1994, «Neues zu einem alten Fund», *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 109, 173-198.
- Diacciati E. 2013, «Una testa di Dioniso Tauro alla Galleria degli Uffizi», *Studi e restauri: i marmi antichi della Galleria degli Uffizi*, (ed.) A. Romualdi Florence, Edizioni Polistampa, 17-52.
- DNO 2014, *Der neue Overbeck* 3, (ed.) S. Kansteiner, Berlin, de Gruyter.
- Fröning H. 2007, «Die Sandale des Hermes des Praxiteles in Olympia», *Potnia theon*, (ed.) E. Christof, Vienna, Phoibos, 95-101.
- Guarisco D. 2015, *Santuari 'gemelli' di una divinità: Artemide in Attica*, Bologna, Bononia University Press.
- Hintzen-Bohlen B. 1997, *Die Kulturpolitik des Eubulos und des Lykurg*, Berlin, Akademie-Verlag.
- Hunter H. 1986, «Apollo and the Argonauts», *Museum Helveticum* 43, 50-60.
- Imhoof-Blumer F., Gardner P. & Oikonomides A. N. 1964, *Ancient Coins illustrating lost masterpieces of Greek Art*, Chicago, Argonaut.
- Iorizzo C. 2009, *Venus Cnidia*, Tibur, Tored.
- Ivanov R. T. 2012, *Roman cities in Bulgaria*, Sofia, Prof. Marin Drinov Academic Publishing House.
- Jost M. 2010, «Pausanias et le témoignage des monnaies sévériennes en Arcadie», *Revue archéologique*, 227-257.
- Kahil L. 1984, «Artemis», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 2, 618-753.
- Καλτσάς Ν. 2007, «Τρεις ανάγλυφες πλάκες από επένδυση βάρθρου», *Πραξιτέλης*, (επ.) Ν. Καλτσάς & Γ. Δεσπίνη, Αθήνα, Καπόν, 82-87.
- Kaschnitz-Weinberg G. 1937, *Sculture del magazzino del Museo Vaticano*, Vatican City, Monumenti Vaticani di archeologia e d'arte.
- Katsonopoulou D. 2020, «Famous sculptures by classical Greek masters in Parion and the Troad», *Propontis and surrounding cultures*, Constantinople, Ege Yayinlari, 496-502.
- Keesling, C. M. 2007, «Early Hellenistic Portrait Statues on the Athenian Acropolis», *Early Hellenistic Portraiture*, (ed.) P. Schultz, Cambridge, Cambridge University Press, 141-160.
- Korka E., Lefantzis M. & Corso A. 2021, «New Finds regarding the Architecture and Sculptures of Ancient Tenea», *Actual problems of theory and history of art* 9, 172-191.
- Kryzickij D & Krapivina V. V. 2001, «Olbia Pontica», *Ancient Greek Cities on the Northwest coast of the Black Sea*, (ed.) E. Samaritaki, Kiev, Mystetstvo, 15-70.
- Kuhrt 1997, «Artabazos [4]», *Der neue Pauly*, (ed.) H. Cancik, Stuttgart, Metzler, 244.
- Lasserre F. 1966, *Die Fragmente des Eudoxos von Knidos*, Berlin, de Gruyter.
- Lauter H. 1980, «Zur wirtschaftlichen Position des Praxiteles-Familie», *Archaeologischer Anzeiger*, 525-531.
- Leventi I. 2019, «Πραξιτέλους τέχνη», *Αριστεία*, (ed.) H. R. Goette, Rahden, Verlag Marie Leidorf, 127-139.
- Maaskant-Kleibrink M. 1978, *Catalogue of the engraved Gems in the Royal Coin Cabinet. The Greek Etruscan and Roman Collections*, The Hague, Govt. Pub. Office.
- Mancuso S. 2013, «Im Spiegel der Kopie: die Repliken des Apollon Sauroktonos des Praxiteles», *Zurück zur Klassik*, (ed.) A. Sulzbach, Frankfurt, Liebieghaus, 214-229.
- Marginesu G. 2016, «Eirene, Ploutos, Cefisodoto e Cecropia», *Aristonothos* 12, 45-52.
- Μέννεγκα Ι. 2007, «Προτομή του Ευβουλέα», *Πραξιτέλης*, (επ.) Ν. Καλτσάς & Γ. Δεσπίνη, Αθήνα, Καπόν, 182-184, αρ. 58.
- Moggi M. & Osanna M. 2010, *Pausania. Guida della Grecia* 9, Milan, Mondadori.
- Μποσνάνκης Δ. 2007, «Αγαλματίδιο Έρωτα από τη Κω», *Πραξιτέλης*, (επ.) Ν. Καλτσάς & Γ. Δεσπίνη, Αθήνα, Καπόν, 140-141.
- Muss U. 2001, «Die Skulpturen», *Der Altar des Artemisions von Ephesos*, (ed.) U. Muss and A. Bammer, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 96-116.
- Nobiloni B. 1992, «Ibico», *Pirro Ligorio e le erme tiburtine*, (ed.) B. Palma Venetucci, Rome, Leonardo-De Luca, 37-38, 295.
- Pasquier A. 2007, «Statuette de femme nue», *Praxitele*, (ed.) A. Pasquier & J.-L. Martinez, Paris, Louvre, 196-197, no. 47.
- Pasquier A. 2007, «Tete feminine dite tete Leconfield», *Praxitele*, (ed.) A. Pasquier, Paris, Louvre, 116-117, no. 18.
- Preissshofen R. 1975, «Statuettengruppe aus dem Demeterheiligtum bei Kyparissi auf Kos», *Antike Plastik* 15, 31-64.
- Preissshofen R. 2002, «Der Apollon Sauroktonos des Praxiteles», *Antike Plastik* 28, 41-115.
- Queyrel F. 2021, «D'une statue disparue de Praxitèle à une divinité mystérieuse dans la maison de l'Hermès à Délos», *Έξοχος άλλων. Τιμητικός τόμος για την καθηγήτρια Εύα Σημαντώνη Μπουρνιά*, (επ.) Β. Λαμπρινουδάκης, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, 633-646.
- Rizzo G. E. 1932, *Prassitele*, Milan, Treves.
- Rodenwaldt G. 1944, *Theoi reia zōontes*, Berlin, Verlag der Akademie der Wissenschaften.

- Şahin M. 2020, «Apollonia Ad Rhyndacum», *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 9 (4), 1861-1873.
- Saladino V. 2008, «La Minerva di Arezzo», *La Minerva di Arezzo*, (ed.) M. Cygielman, Arezzo, Studi storici Carocci, Serie Arezzo idee, soggetti, immagini, 13-39.
- Schachter A. 1986, *Cults of Boiotia* 2, London, Institute of Classical Studies.
- Scheer T. 1996, «Admetos», *Der neue Pauly*, (ed.) H. Cancik, Stuttgart, Metzler, 1.118.
- Schepens G. 1998, *Biography and antiquarian literature* 1, Leiden, Brill.
- Schmidt M. 1981, «Admetos», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 1. 218-221.
- Schuermann W. 2000, «Der Typus der Athena Vescovale», *Antike Plastik* 27, 37-90.
- Schild-Xenidou V. 2008, *Corpus des Boiotischen Grab- und Weihreliefs*, Mainz, P. von Zabern.
- Scullion S. 2001, «Dionysos at Elis», *Philologus* 145, 203-218.
- Σίδερης Α. 2014, *Αντίκυρα: ιστορία & αρχαιολογία*, Αθήνα, Δήμος Δίστομου, Αράχοβας, Αντίκυρας.
- Soles M. E. C. 1983, *Aphrodite at Corinth*, Ann Arbor, University Philos, Fac.
- Solima I. 2011, *Heiligtümer der Artemis auf der Peloponnes*, Heidelberg, Verlag Archäologie und Geschichte.
- Tandy D. W. 2013, «Skopas of Paros and the Fourth Century BC», (επ.) Δ. Κατσονοπούλου, *Ο Σκόπας και ο κόσμος του, Πάρος, The Paros and Cyclades Institute of Archaeology*, 65-75.
- Todisco L. 2020, «Frine a Delfi», *Quaderni di storia* 91, 209-218.
- Tsantsanoglou K. 2012, «The Statue of Philitas», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 180, 104-116.
- Valeri C. 2006, «La testa femminile 'tipo Aspremont-Lynden/Arles'», *L'immagine degli originali greci*, (ed.) M. G. Picozzi, Rome, Casa Ed. Univ. degli Studi di Roma La Sapienza, 139-141.
- Vikela E. 2015, *Apollon, Artemis, Leto*, Munich, Hirmer.
- Waywell G. B. 1978, *The Free-Standing Sculpture of the Mausoleum of Halicarnassus*, London, The British Museum.

Σημειώσεις

1. Σχετικά με τον Κηφισόδοτο τον Πρεσβύτερο, DNO 201, αρ. 1832-1848· Marginesu 2016, 5-52.
2. DNO 201, nos. 1891-1892, 1918-1935, 1961-1963.
3. DNO 2014, 1900-1904, 1944.
4. DNO 2014, nos. 1915-1917, 1949-195, 2026.
5. Corso 2007, 9-187· Iorizzo 2009, DNO 2014, αρ. 1855-1888.
6. Lasserre, 1966.
7. Απολλώνια Τριάδα, Βικέλα 2015.
8. DNO 2014, no. 1895.
9. DNO 2014, no. 1952.
10. Corso 2015, 50-54.
11. Tandy, 2013, 65-75.
12. DNO 2014, no. 1853.
13. Waywell 1978, 107-108, αρ. 31 και εικ. 17.
14. Corso 2021, 41-51.
15. Bennett 2013· Corso 2013, 22-65· Mancuso 2013, 21-229 & DNO 201, αρ. 1912-1913.
16. Şahin 2020, 1861-1873.
17. Ivanov 2012, s.v. Nicopolis ad Istrum.
18. Ivanov 2012, s.v. Philippopolis.
19. Corso 2007, 91-92, εικ. 60.
20. Briant 2002, 697-700.
21. Katsonopoulou 2020, 496-502.
22. Mposnakis 2007, 140-141.
23. Corso 2020, 248-253.
24. Corso 2020a, 35-360.
25. Kuhrt 1977, 44.
26. Preishshofen 2002, 48-53.
27. Valeri 2006, 139-141.
28. Schmidt 1981, 218-221.
29. Callimachus, Hymns 2. 47-54· Rhianus, *FGrHist* 265 F 6.
30. Scheer 1996, 118.
31. Hunter 1986, 50-60.
32. Clare 2002, 88-104.
33. Euripides, frgg. 696-727 c Collard & Crop.

34. Anassandridas, *FGrHist* 404 F 5· Σχόλια στον Ευριπίδη, *Άλκηστης* 1.
35. Aybek, S. & Oez 2004, 6.
36. Maaskant-Kleibrink 1978, 110-111, αρ. 102.
37. Katsonopoulou 2020.
38. Athenagoras, *Legatio pro Christianis* 26.3: Corso 2020a 39.
39. Corso 2013, 6-75.
40. Schepens 1998, 84-372.
41. Kos, Archaeological Museum, αρ. 54· Mposnakis 2007, 140-141 αρ. 36.
42. Πραξιτέλεια αγάλματα στημένα στην Αθήνα: βλ. DNO 2014, testimonia αρ. 1900-1904, 1910-1911, 1916-1917, 1942-1943, 1946-1947, 1949-1950, 1952-1954, 1973, 1977-1979, 1981-1983, 1991-1993, 2000, 2006, 2012-2013, 2023-2024 και 2026-2027.
43. Η σύνδεση αυτού του εργαστηρίου με την προστασία των πλούσιων κυριών της Αθήνας είναι ξεκάθαρη ήδη από την εποχή του Κηφισόδοτου του πρεσβύτερου DNO 2014, αρ. 1843-1845. Η συνέχιση αυτού του δεσμού κατά την εποχή της δραστηριότητας του Πραξιτέλους είναι γνωστή χάρη του DNO 2014, αρ. 1974-1976.
44. Guarisco 2015.
45. Δεσπίνης 1994, 173-198.
46. Corso 2013, 75-83· Leventi 2019, 127-139.
47. Για την ερμηνεία των εφηβικών θεοτήτων του Πραξιτέλους βλ. Rodenwaldt 1944.
48. Keesling 2007, 141-160.
49. DNO 2014, αρ. 1974.
50. Τσαντσάνογλου 2012, 104-116.
51. Nobiloni 1992, 37-38 και 295.
52. DNO 2014, αρ. 1985-1986.
53. Rizzo 1932, εικ. 118. 4-5.
54. Corso 2021a, 620-626.
55. Kryzickij & Krapivina 2001, 46-47.
56. Bravi, 2012 4 2-44.
57. Corso 2015a, 80-89.
58. Corso 2015a, 83-84, εικ. 3 ε4.
59. Soles 1983, 124-12, αρ. 22.
60. Korka, Lefantzis & Corso, 2021, 176-178, εικ. 8, αρ. 6.
61. Pasquier 2007, 196-197, αρ. 47.
62. Kaschnitz-Weinberg 1937, 140, no. 287.
63. Jost 2010, 227-257, κυρίως 230-231.
64. Solima 2011, 8-89.
65. Καλτσάς 2007, 82-87.
66. Amelung 1895.
67. DNO 2014, αρ. 1976.
68. Queyrel 2021, 633-646.
69. Corso 2004, 18-229.
70. Preishshofen 1975, 31-64.
71. Cristilli 2015, 243-259.
72. Γι' αυτόν τον τύπο της Αθηνάς, βλ. Schuermann 2000, 37-90· Saladino 2008 13-29 και Altripp 2010, 108-147.
73. Corso 2013, 147-159.
74. Rizzo 1932, 78-79, εικ. 118.1-3.
75. Πιστεύεται ότι ο Διόνυσος αγάπησε μια γυναίκα από την Ήλιδα την Φισκόα, που ίδρυσε την χορωδία των γυναικών της Ήλιδας για τον Διόνυσο.
76. Γι' αυτόν τον τύπο βλ. Diaciaty 2013, 17-52.
77. Η βιβλιογραφία γι' αυτό το αριστούργημα είναι πολύ μεγάλη. Εδώ αναφέρω μόνο το τελευταίο άρθρο: Anguissola 2019, 101-116.
78. Σχετικά με τα σανδάλια του Ερμή, βλ. Froning 2007, 95-101.
79. Corso 2013, 16-172.
80. DNO 2014, αρ. 1977-1978.
81. Corso 2013, 172-185, κατάλογος των αντιγράφων του τύπου Pourtales.
82. Imhoof-Blumer, Gardner & Oikonomides 1964, 7-8.
83. Corso 2017, 131-147.
84. Αραβαντινός 2017, 221-230.
85. Moggi και Osanna 2010, 284-287.
86. Schachter 1986, 22, σημ. 3.
87. DNO 2014, αρ. 1944.

88. Clinton 2005, 1, επιγραφές 28a, 88, 12 και 239.
89. Mennenga 2007, 182-184, αρ. 8 με προηγούμενη βιβλιογραφία.
90. Ολοκληρωμένη έρευνα αυτών των αντιγράφων βλ. Corso 2014, 12-19.
91. Hintzen-Bohlen 1997.
92. Corso 2014, 19-22.
93. DNO 2014, 1980.
94. Schild-Xenidou 2008, 340-341, αρ. 108, pl. 42.
95. Sideris 2014.
96. Kahil 1984, 656-657, αρ. 434.
97. Corso 2014, 34-46· Todisco 2020, 209-218.
98. DNO 2014, 2424.
99. Corso 2014, 55-56.
100. Muss 2001, 96-116.
101. Pasquier 2007, 116-117, αρ. 18.
102. Το έτος θανάτου αυτού του γλύπτη υποστηρίζεται από τα Αθηναϊκά αρχεία της λειτουργικής τάξεως: βλ. Lauter 1980, 2-31.
103. Corso 2014a, 109-136.

Προέλευση εικονογράφησης

1. Paul Carus. Venus of Milo: An Archaeological Study of Woman. The Open Court Publishing Company, 1916. Page 162. An engraving by Roscher of an ancient coin from Knidos, showing the Aphrodite of Knidos by Praxiteles. 2. Νομισματικό Μουσείο Αθηνών. 3. Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung. 4. Musei Capitolini, Marie-Lan Nguyen 2006. 5. British Museum 6-7. Cleveland Museum of Arts. 8. Rome, Vatican Museums, Pius-Clementine Museum, Gallery of statues, 62. 9. Louvre Museum, After Praxiteles, Public domain, via Wikimedia Commons. 10. Rome, Villa Albani. 11. London, British Museum, Townley Col. 12-14. coinarchives.com. 15. Αρχαιολογικό Μουσείο Κω. 16. Μουσείο Ακρόπολης. 17. wikipedia. 18. British Museum. 19. Kyi Regiona Archeological Museum. 20. St. Florian, Museum des Stiftes. 21. Antikensammlung Berlin im Alten Museum, Johannes Laurentius. 22. Rome, Vatican Museums. 23-24. coinarchives.com. 25-27. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. 28. St. Petersburg, Hermitage. 29. Αθήνα, Νομισματικό Μουσείο. 30. Cliche Bibliotheque National de France. 31. Wikipedia. 32. British Museum. 33. coinarchives.com. 34. Wikipedia. 35. Wikipedia. 36. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. 37. coinarchives.com. 38-42. www.khm.at/en/visit/collections/ephesos-museum/ 43. www.nationaltrustcollections.org.uk/object/486379.

ABSTRACT

The Art of Praxiteles. The late phases of his activity

A reconstruction of his activity from around 350 until his death in 326 BC

Antonio Corso

*Professor of Classical Archaeology
Faculty of History and Archaeology, University of Cyprus*

Themes in Archaeology 2021, 5(3): 333 - 366

This article aims at a reconstruction of the late production of Praxiteles in the third quarter of the 4th c. BC. His works of this period reveal the shift from the Platonic idealism to hedonistic concepts and ideas. In this period the oeuvre of this master is characterized by disengaged, dreamy figures, endowed with velvety surfaces, which suggest a world of beautiful tales. Some creations introduce us into the environment of the courtesans of this period. His art will be crucial toward the establishment of the idea that ancient art was an art of pleasure.

Key words: Praxiteles, Mausoleum, Apollo Sauroctonus, Stephanusa, Pseliumene, Hermes of Olympia, Eubuleus, Leconfield head