

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ - ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ - ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: ΓΛΥΠΤΑ ΣΕ ΑΡΧΑΙΑ ΝΑΥΑΓΙΑ



ΕΚΠΟΝΗΣΗ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΠΠΑΣ
ΕΠΟΠΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:
ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΛΕΒΕΝΤΗ - ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΟΥΡΚΟΥΜΕΛΗΣ

ΒΟΛΟΣ, 2007



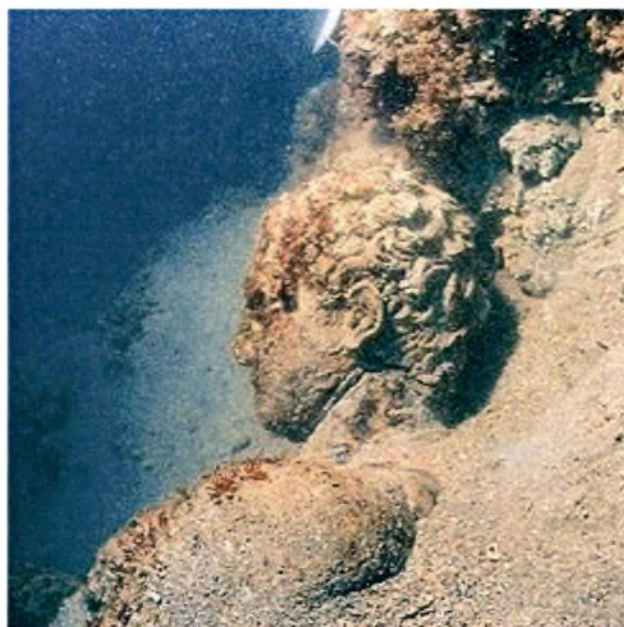
**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 5837/1
Ημερ. Εισ.: 14-09-2007
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ
2007
ΠΑΠ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ - ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ - ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: ΓΛΥΠΤΑ ΣΕ ΑΡΧΑΙΑ ΝΑΥΑΓΙΑ



ΕΚΠΟΝΗΣΗ: ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΠΑΠΠΑΣ
ΕΠΟΠΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ:
ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΛΕΒΕΝΤΗ - ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΟΥΡΚΟΥΜΕΛΗΣ

ΒΟΛΟΣ, 2007

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΙΝΑΚΑΣ 1- ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΝΑΛΙΩΝ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ (ΓΛΥΠΤΩΝ).....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
Η θαλάσσια μεταφορά των έργων τέχνης. Το ιστορικό πλαίσιο.....	7
Οι ρωμαϊκές λαφυραγωγίες.....	7
Η μόδα των ιδιωτικών συλλογών. Η άνθηση του εμπορίου Τέχνης.....	9
Η συμβολή της ενάλιας αρχαιολογίας.....	11
Πληροφορίες από τα ενάλια ευρήματα.....	13
ΜΕΡΟΣ 1 ^ο : ΝΑΥΑΓΙΑ ΠΟΥ ΜΕΤΕΦΕΡΑΝ ΑΓΑΛΜΑΤΑ.....	16
ΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΩΝ ΑΝΤΙΚΥΘΗΡΩΝ.....	17
Το ιστορικό της ανακάλυψης.....	17
Η χρονολόγηση του ναυαγίου.....	18
Τα γλυπτά των Αντικυθήρων.....	21
i. Τα χάλκινα.....	21
i.α. Ο Έφηβος των Αντικυθήρων.....	22
i.β. Ο «Φιλόσοφος» των Αντικυθήρων.....	24
ii. Τα μαρμάρια.....	26
ΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΗΣ ΜΑΗΔΙΑ.....	30
Το ιστορικό της ανακάλυψης.....	30
Η χρονολόγηση του ναυαγίου.....	32
Πιθανοί τόποι προέλευσης και προορισμού.....	34
Τα αγάλματα της Mahdia.....	37
i. Τα χάλκινα.....	38

i.α. Ο Αγών ή Εναγώνιος Έρωας.....	38
i.β. Η ερμαϊκή στήλη του Διονύσου.....	41
Πληροφορίες από την τεχνική ανάλυση.....	43
i.γ. Τα χάλκινα αγαλμάτια.....	46
ii. Τα μαρμάρινα αγάλματα.....	48
Τα κλασικά ανάγλυφα.....	52
ΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΟΥ ΑΡΤΕΜΙΣΙΟΥ.....	55
Το ιστορικό της ανακάλυψης.....	55
Η κεραμική.....	56
Ο θεός του Αρτεμισίου.....	57
Το σύμπλεγμα του Αλόγου και του Αναβάτη (Jockey).....	58
Πιθανοί τόποι προέλευσης και προορισμού.....	60
ΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΟΥ PORTICELLO.....	63
Το ιστορικό της ανακάλυψης.....	63
Τα χάλκινα του Porticello.....	64
Στοιχεία από το αρχαιολογικό περιβάλλον.....	66
ΤΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ ΤΟΥ BRINDISI.....	70
ΜΕΡΟΣ 2^ο: MEMONΩΜΕΝΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ.....	74
Ο ΑΠΟΛΛΩΝ ΡΙΟΜΒΙΝΟ.....	76
Ο ΠΟΣΕΙΔΩΝΑΣ ΤΗΣ ΛΙΒΑΔΟΣΤΡΑΣ.....	79
Ο ΕΦΗΒΟΣ ΤΟΥ ΜΑΡΑΘΩΝΑ.....	82
Η ΚΥΡΑ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ.....	85

Ο ΕΦΗΒΟΣ ΤΗΣ ΑΓΔΕ	89
Ο ΑΘΛΗΤΗΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ GETTY	92
ΟΙ ΠΟΛΕΜΙΣΤΕΣ ΤΟΥ ΡΙΑΣΕ	99
Το ιστορικό της ανακάλυψης	99
Περιγραφή των αγαλμάτων. Ζητήματα χρονολόγησης και προέλευσης.....	100
Η τεχνική ανάλυση.....	102
Θεωρίες σχετικά με την ερμηνεία των δύο γλυπτών.....	104
Ο ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ ΣΑΤΥΡΟΣ ΤΗΣ ΜΑΖΑΡΑ DEL VALLO	105
Ο ΑΠΟΞΥΟΜΕΝΟΣ ΤΗΣ ΚΡΟΑΤΙΑΣ	108
ΣΠΟΡΑΔΙΚΑ ΕΝΑΛΙΑ ΓΛΥΠΤΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ (ΜΕ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΕΝΕΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ)	112
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	118
i) Ο χαρακτήρας των θαλάσσιων μεταφορών έργων τέχνης.....	118
ii) Η σημασία του τρόπου ανακάλυψης των ενάλιων ευρημάτων.....	122
iii) Πληροφορίες για κατασκευαστικές τεχνικές αρχαίων γλυπτών.....	123
iv) Η δυνατότητα άμεσης παρατήρησης πρωτοτύπων.....	127
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ- ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ	129
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	139
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	141
ΕΙΚΟΝΕΣ	147

**ΠΙΝΑΚΑΣ 1. ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΔΙΑΣΗΜΟΤΕΡΩΝ
ΕΝΑΛΙΩΝ ΕΥΡΗΜΑΤΩΝ (ΓΛΥΠΤΩΝ)**

έτος ανακάλυψης	περιοχή ανακάλυψης	γλυπτό, πιθανή χρονολόγηση	σημερινή θέση
1832 (ή 1812)	Riombino, Β. Ιταλία	Απόλλων Riombino, 1 ^{ος} αι. π.Χ.(;)	Λούβρο, Παρίσι αρ. ευρ. 61
1878	Στενό Σαλαμίνας	Έφηβος Sabouroff, 2 ^{ος} αι. π.Χ.(;)	Αρχ/κό Μουσείο Βερολίνου
Τέλη 19 ^{ου}	Αδριατική(;)	«Κορμός» Φλωρεντίας	Αρχ/κό Μουσείο Φλωρεντίας αρ. ευρ. 1638
1897	Λειβαδόστρα Βοιωτίας	Ποσειδών, 5 ^{ος} αι. π.Χ.	Ε.Α.Μ., αρ. ευρ.11.761
1900	Αντικύθηρα	Φορτίο αγαλμάτων (Έφηβος Αντικυθήρων, 4 ^{ος} π.Χ. , «φιλόσοφος», 2 ^{ος} π.Χ. κ.α)	Ε.Α.Μ., αρ. ευρ. 13.396-13.400
1907	Mahdia, Β.Τυνησία	Φορτίο αγαλμάτων (Αγών, ερμαϊκή στήλη Διονύσου , 2 ^{ος} π.Χ. κ.α)	Bardo, Τυνησία αρ. ευρ. F 106- 107
1925	Μαραθώνας	Έφηβος του Μαραθώνα, 4 ^{ος} αι. π.Χ.	Ε.Α.Μ., αρ. ευρ. 15.118
1926	Αρτεμίσιο	Φορτίο αγαλμάτων (θεός , 5 ^{ος} π.Χ. , άλογο και αναβάτης, 2 ^{ος} π.Χ.)	Ε.Α.Μ., αρ. ευρ. 15.161 και 15.177
Μέσα 20 ^{ου} αι.	Ιεράπετρα Κρήτης	Νέος Ιεράπετρας, 1 ^{ος} αι. π.Χ.	Μουσείο Ηρακλείου, αρ. ευρ. 2.677
1953	Κνίδος	Κυρά της θάλασσας, 4 ^{ος} -3 ^{ος} π.Χ.	Σμύρνη αρ. ευρ. 3.544
1963	Bodrum	Παιδί-Νέγρος, 2ος π.Χ.	Bodrum αρ. ευρ. 756
1964	Ακρωτήριο d'Agde	Ο Έφηβος της Agde, 2 ^{ος} αι. π.Χ.	Agde αρ. ευρ. 839
Αρχές δεκαετίας 1960, (1964;)	Fano, βόρεια της Ancona, Αδριατική	Ο Αθλητής του Getty, 4 ^{ος} -3 ^{ος} (;) π.Χ.	Getty Museum, Malibu, αρ. ευρ. 77.AB.30
1970	στενά Μεσσήνης, Porticello	Φιλόσοφος κ.α., 5 ^{ος} π.Χ.	Reggio, Καλάβρια αρ. ευρ. 15.096
1972	Riace	Πολεμιστές του Riace, 5 ^{ος} π.Χ.	Reggio, Καλάβρια αρ. ευρ. 12.801-802
1979	Cide, Μαύρη Θάλασσα	Νέος της Μαύρης Θάλασσας , 1 ^{ος} αι. π.Χ.	Μουσείο Σαμψούντας
1979	Άγιος Ευστράτιος	Οκταβιανός Αύγουστος, περίπου 10 π.Χ.	Ε.Α.Μ., αρ. ευρ. X 23.322

έτος ανακάλυψης	περιοχή ανακάλυψης	γλυπτό, πιθανή χρονολόγηση	σημερινή θέση
1981	Κύμη	Δρομέας, 2 ^{ος} /3 ^{ος} π.Χ.	Μουσείο Σμύρνης αρ. ευρ. 9.363
1992	Brindisi	Φορτίο χάλκινων αγαλμάτων, 3 ^{ος} π.Χ- 2 ^{ος} μ.Χ. (Αμύλιος Παύλος; κ.α.)	Μουσείο Brindisi
1994	Κάλυμνος	Κυρά της Καλύμνου	Ε.Α.Μ., αρ. ευρ. Β.Ε.13/1999
1997	Σικελία	Σάτυρος της Mazara, τέλη 4 ^{ου} π.Χ. (;)	Mazara del Vallo
1997	Νήσος Losinj, Κροατία	Αποξυόμενος Κροατίας, 4ος π.Χ.	Ζάγκρεμπ
2004	Κύθνος	Έφηβος Κύθνου	Υπό συντήρηση

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ανάμεσα στα ευρήματα της υποβρύχιας αρχαιολογικής έρευνας αυτά τα οποία έχουν, πέρα από κάθε αμφιβολία, κερδίσει τη μεγαλύτερη δημοσιότητα, είναι τα έργα τέχνης, ίσως γιατί ένα μεγάλο κομμάτι της επιστημονικής κοινότητας τους έχει αφιερώσει πολύ χρόνο μελέτης και τα έχει προσεγγίσει με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ευρήματα ανάλογου χαρακτήρα προκαλούν μεγάλο ενθουσιασμό στις διάφορες χερσαίες ανασκαφές. Όταν, όμως, προέρχονται από το υποθαλάσσιο περιβάλλον, γίνονται αντικείμενο ιδιαίτερου θαυμασμού στα μάτια του ευρύτερου κοινού, διεγείροντας την φαντασία, ενώ ταυτόχρονα αντιμετωπίζονται σαν ιδανικά μέσα για την ανασύσταση των «θαυμάτων του παρελθόντος». Μια χαρακτηριστική κατηγορία ενάλιων ευρημάτων αυτής της φύσης είναι τα αγάλματα.

Ήδη από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, τα αρχαία γλυπτά, είτε επρόκειτο για ελληνικά πρωτότυπα, είτε για ρωμαϊκά αντίγραφα, αποτέλεσαν πόλο έλξης του ενδιαφέροντος μελετητών, συλλεκτών και καλλιτεχνών. Η συντριπτική πλειοψηφία των αρχαίων ελληνικών αγαλμάτων, που σώζονται μέχρι σήμερα, είναι μαρμάρινα, ενώ τα χάλκινα γλυπτά¹ αποτελούν μόνο το 4%, περίπου, του συνόλου.² Παρόλα αυτά, οι πληροφορίες που παίρνουμε από τα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας υποδηλώνουν, ότι τα χάλκινα αγάλματα, που κοσμούσαν ιερά και δημόσιους χώρους, καθώς και δημόσια ή ιδιωτικά κτίρια, αποτελούσαν τον κανόνα για τον αρχαίο ελληνικό κόσμο, τουλάχιστον από τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. και στο εξής. Δυστυχώς, σε όλες τις εποχές ο χαλκός θεωρήθηκε ένα πολύτιμο μέταλλο. Με το πέρασμα των αιώνων, τα χάλκινα αγάλματα ανακυκλώθηκαν. Οι άνθρωποι τα έλιωσαν για να ξαναχρησιμοποιήσουν το μέταλλο, είτε για καλλιτεχνικούς λόγους, είτε για άλλους, λιγότερο ευγενικούς, σκοπούς. Κατά συνέπεια, η εικόνα που έχουμε για την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας έχει περιοριστεί, λόγω του μικρού αριθμού των σωζόμενων πρωτοτύπων. Η μελέτη της αρχαίας Ελληνικής πλαστικής έχει, κυρίως, βασιστεί πάνω σε ρωμαϊκά αντίγραφα, συνήθως μαρμάρινα, των ελληνικών πρωτοτύπων. Είναι περιττό να τονίσουμε, ότι είναι δύσκολο να εκτιμήσουμε πλήρως την καλλιτεχνική και τεχνική αρτιότητα ενός χάλκινου πρωτότυπου από μεταγενέστερα αντίγραφα, για την κατασκευή των οποίων έχει χρησιμοποιηθεί διαφορετική πρώτη ύλη.

Το πρώτο μεγάλης κλίμακας χάλκινο γλυπτό, που ανακαλύφθηκε και μας έδωσε μια αυθεντική εικόνα ενός ελληνικού πρωτοτύπου, ήταν ο Απόλλων του Riombino (εικ. 48 α-β, 49, 51).³ Βρέθηκε το 1812 (ή 1832) στις δυτικές ακτές της Ιταλίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι τα περισσότερα πρωτότυπα χάλκινα, που διατηρήθηκαν ως τις μέρες μας, σώθηκαν στα βάθη της Μεσογείου Θάλασσας και προέρχονται από ελληνιστικά και ρωμαϊκά ναυάγια, που είχαν σαν φορτία χάλκινα, αλλά και μαρμάρινα έργα τέχνης.

¹ Για την κατασκευή γλυπτών στην αρχαιότητα δε χρησιμοποιούσαν καθαρό χαλκό, αλλά μπρούντζο, δηλαδή ένα κράμα χαλκού, το οποίο περιείχε περίπου 90% χαλκό και 10% κασσίτερο. Μετά τον 3^ο αι. π.Χ. στο κράμα συμπεριλήφθηκαν και ποσότητες μολύβδου, σε αναλογία $\pm 10\%$. Κατά συνέπεια, τα αρχαία γλυπτά έργα, τα οποία κατασκευαζόταν από ανάλογα κράματα μετάλλων, θα έπρεπε, για την ακρίβεια, να αναφέρονται ως «μπρούντζινα». Ωστόσο, στη σύγχρονη έρευνα έχει επικρατήσει ο όρος «χάλκινα» και με αυτή την ονομασία θα αναφέρονται στη συνέχεια αυτού του κειμένου.

² Mattusch 1988, preface, ix.

³ Μουσείο Λούβρου, αρ. ευρ. No. 61. Ridgway. B. S. 1967a, 43-75· Mattusch 1996, 139-40, εικ.6.

Η θαλάσσια μεταφορά των έργων τέχνης. Το ιστορικό πλαίσιο

Η μεταφορά των προϊόντων πάσης φύσεως από χερσαίους δρόμους ήταν μία πολύ δαπανηρή, χρονοβόρα και επικίνδυνη επιχείρηση σε όλη τη διάρκεια της αρχαιότητας. Γι' αυτούς τους λόγους ήταν προτιμότερο να διακινούνται τα αγαθά διά θαλάσσης. Η μεταφορά της ειδικής κατηγορίας αγαθών που περιλαμβάνει τα τέχνηρα γινόταν, σχεδόν, αποκλειστικά από θαλάσσιους δρόμους, γεγονός που μαρτυρείται από τα υπολείμματα των φορτίων αρχαίων ναυαγίων. Τέτοια ναυάγια έχουν εντοπιστεί σε διαφορετικές θέσεις της Μεσογείου, ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Τα ευρήματα είναι, συνήθως, σποραδικά, αλλά δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που έχει βρεθεί το μεγαλύτερο μέρος ή και το σύνολο ενός μεγάλου φορτίου από ένα ναυαγισμένο πλοίο, με διασημότερες τις περιπτώσεις των ναυαγίων των Αντικυθήρων και της Mahdia.⁴

Οι ρίζες αυτού του συγκεκριμένου τρόπου διακίνησης έργων τέχνης, πιθανότατα, χάνονται στα προϊστορικά χρόνια, ενώ θα πρέπει να συνεχιζόταν σε όλη τη διάρκεια των γεωμετρικών και αρχαϊκών χρόνων. Πιθανότατα, ο κυριότερος στόχος της μεταφοράς τεχνέργων σε αυτές τις εποχές ήταν το εμπόριο. Η αρχαιότερη μέχρι σήμερα, τουλάχιστον, απτή μαρτυρία μεταφοράς διά θαλάσσης γλυπτών, πιθανότατα για εμπορικούς σκοπούς, είναι η περίπτωση του ναυαγίου του Porticello, στα στενά της Μεσσήνης στη νότια Ιταλία, το οποίο χρονολογείται στον 4^ο αι. π.Χ.⁵ Όμως, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η θαλάσσια μεταφορά γλυπτών έργων τέχνης είναι χαρακτηριστικό των ρωμαϊκών χρόνων. Η διακίνηση ελληνικών πρωτοτύπων άρχισε να γίνεται έντονη ήδη από τις αρχές του 2^{ου} αι. π.Χ., ενώ κορυφώθηκε κατά τη διάρκεια των επόμενων χρόνων. Η γένεση αυτού του φαινομένου φαίνεται να συνδέεται άμεσα με την άνοδο της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και την κατάκτηση του αρχαίου ελληνικού κόσμου από τις ρωμαϊκές λεγεώνες, η οποία συνοδεύτηκε από τη λεηλασία των καλλιτεχνικών θησαυρών των ελληνικών πόλεων. Η εξέλιξη του κατά το πέρασμα στον 1^ο αι. π.Χ. συνοδεύτηκε από μία άνθηση του εμπορίου ελληνικών έργων τέχνης. Η ζήτηση των πλουσίων Ρωμαίων συλλεκτών για ελληνικά έργα εκτελεσμένα σε μάρμαρο αναζωογόνησε τα κέντρα παραγωγής γλυπτών στον ελλαδικό χώρο. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση των νεοαττικών εργαστηρίων, τα οποία γεννήθηκαν αυτή την εποχή και επιδόθηκαν στη δημιουργία γλυπτών, εναρμονισμένων με τις προτιμήσεις της ρωμαϊκής αγοράς.⁶ Από τις αρχές του 1^{ου} αι. π.Χ. η θαλάσσια μεταφορά αγαλμάτων για το διεθνές εμπόριο παίρνει μεγάλες διαστάσεις, όπως μαρτυρούν οι γραπτές πηγές και τα αρχαιολογικά δεδομένα.

Οι ρωμαϊκές λαφυραγωγίες

Η θαλάσσια μεταφορά ελληνικών γλυπτών στους ρωμαϊκούς χρόνους με προορισμό τη Ρώμη φαίνεται ότι ξεκίνησε ήδη από τα τέλη του 3^{ου} αι. π.Χ., όταν η μεγαλύτερη ελληνική πόλη της Σικελίας, οι Συρακούσες, κατακτήθηκαν από το Μάρκο Μάρκελλο, το 212 π.Χ. Την ολοκλήρωση της κατάκτησης του νησιού ακολούθησε η

⁴. Για Αντικύθηρα: Weinberg, Grace et al. 1965· Bol 1972. Για Mahdia: Hellenkemper Salies κ.α. 1994.

⁵. Eiseman, Ridgway 1987.

⁶. Γιαλούρης 1994, 46-47.

λεηλασία των κατεκτημένων ελληνικών πόλεων.⁷ Θησαυροί τέχνης από τα ελληνικά ιερά, αλλά και από δημόσιους χώρους, αποσπάστηκαν βίαια από τις αρχικές τους θέσεις και οδηγήθηκαν ως λάφυρα στη Ρώμη, για να κοσμήσουν τον πολεμικό θρίαμβο του νικητή στρατηγού (Πλούταρχος, *Βίος του Μάρκελλου*, 21). Το επεισόδιο της κατάκτησης της Σικελίας ακολούθησε η λαφυραγωγία χάλκινων και μαρμάρινων αγαλμάτων από την Καπύη της Καμπανίας. Ακόμη περισσότερα αγάλματα αρπάχθηκαν από τον Τάραντα. Ανάμεσά τους περιλαμβανόταν ένα περίφημο, κολοσσιαίων διαστάσεων, χάλκινο άγαλμα του Ηρακλή, κατασκευασμένο από το Λύσιππο.⁸

Με το πέρασμα στον επόμενο αιώνα το φαινόμενο συνεχίστηκε. Τη λαφυραγωγία των ελληνικών πόλεων της Δύσης ακολούθησε αυτή των πόλεων της κυρίως Ελλάδας. Ένα νέο φορτίο, πλούσιο σε αγάλματα και σε άλλα τέχνηρα, έφτασε στη Ρώμη λίγο μετά τη μάχη των Κυνός Κεφαλών το 197 π.Χ., όταν ο Τίτος Κοϊντίος Φλαμίνιος νίκησε τα μακεδονικά στρατεύματα, που είχαν επικεφαλής τον βασιλιά της Μακεδονίας, Φίλιππο τον Ε'.⁹ Το ίδιο συνέβη λίγα χρόνια αργότερα, όταν το 187 π.Χ. ο *Marcus Fulvius Nobilior* κατέκτησε την περιοχή της Αμβρακίας και της Αιτωλίας. Ο ιστορικός Τίτος Λίβιος (39, 5,15) μας πληροφορεί, ότι ο αριθμός των χάλκινων πρωτοτύπων που στάλθηκαν σε αυτή την περίπτωση στη Ρώμη έφτανε τα 785, ενώ τα μαρμάρινα γλυπτά ήταν, περίπου, 230. Αντίστοιχα περιστατικά, τα οποία μας γίνονται γνωστά από κείμενα της αρχαίας γραμματείας, είναι πολλά. Λαφυραγωγία ακολούθησε τη νίκη του Πόπλιου Κορνήλιου Σκιπίωνα του Ασιατικού απέναντι στο στρατό του Αντίοχου του Γ' (του επονομαζόμενου «Μέγα»), μετά τη μάχη της Μαγνησίας κοντά στο όρος Σίτυλο, το 189 π.Χ.,¹⁰ καθώς και τη μεγάλη νίκη του Λεύκιου Αιμίλιου Παύλου στη μάχη της Πύδνας, το 186 π.Χ., εναντίον του βασιλιά της Μακεδονίας, Περσέα.¹¹ Μεταξύ των λαφύρων, που μεταφέρθηκαν δια θαλάσσης στη Ρώμη, ήταν μια Αθηνά του Φειδία, την οποία ο Αιμίλιος Παύλος αφιέρωσε στο ναό της *Fortuna Huiusce Diei*.¹² Πάλι από τη Μακεδονία, το 146 π.Χ., έφτασαν για ακόμη μία φορά ελληνικά αγάλματα, ως τρόπαια νίκης. Ο Κοϊντίος Καικίλιος Μέτελλος θέλησε να κοσμήσει τον θρίαμβό του, στέλνοντας στη Ρώμη ένα φορτίο, το οποίο συμπεριλάμβανε, εκτός των άλλων, το περίφημο σύμπλεγμα του Λυσίππου, στο οποίο απεικονιζόταν οι μορφές του Μεγάλου Αλεξάνδρου και των στρατηγών του στη μάχη του Γρανικού ποταμού (*porticus Matelli*).¹³ Τον ίδιο χρόνο ακολούθησε η λαφυραγωγία της Κορίνθου από τα στρατεύματα του Λεύκιου Μόμμιου. Το φορτίο με καλλιτεχνικούς θησαυρούς που έφτασε στην Αιώνια Πόλη ήταν πολύ πλούσιο.¹⁴

Είναι σαφές, ότι από τα τέλη του 3^{ου} και σε όλη τη διάρκεια του 2^{ου} αι. π.Χ. αμέτρητοι καλλιτεχνικοί θησαυροί από τις πόλεις της Σικελίας, της Μεγάλης Ελλάδας, της μητροπολιτικής Ελλάδας, της Μακεδονίας, της Ηπείρου και της Μικράς Ασίας κατέπλευσαν στη Ρώμη ως πολεμικά λάφυρα, με σκοπό να διακοσμήσουν τα μνημεία θριάμβου των νικητών στρατηγών και, γενικότερα, να εξωραΐσουν την πόλη. Σχεδόν αμέσως όμως, άρχισαν να διαμορφώνουν τη γένεση ενός πραγματικού πάθους του ρωμαϊκού κοινού για τα προϊόντα της ελληνικής τέχνης. Τα λάφυρα του πολέμου

⁷. Pape 1975.

⁸. Gianfrotta, Pomey 1981, 190.

⁹. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Ε', 1974, 44.

¹⁰. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Ε', 1974, 78.

¹¹. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Ε', 1974, 120.

¹². Gianfrotta, Pomey 1981, 191.

¹³. Gianfrotta, Pomey 1981, 191.

¹⁴. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Ε', 1974, 174.

συνέβαλαν με καθοριστικό τρόπο στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού γούστου των Ρωμαίων, κυρίως μεταξύ των στενών κύκλων της ρωμαϊκής διανοούμενης αριστοκρατίας. Πολύ γρήγορα, οι Ρωμαίοι αποδείχθηκαν πραγματικοί λάτρεις της τέχνης της Ελλάδος.¹⁵ Τα ίδια τα τέχνηρα απέκτησαν και μια άλλη, λανθάνουσα λειτουργία, πολύ διαφορετική από τον αρχικό σκοπό για τον οποίο κατασκευάστηκαν. Χρησιμοποιήθηκαν ως σύμβολα οικονομικής δύναμης και κοινωνικού κύρους των Ρωμαίων ευγενών. Στην πόλη, στην οποία ολοένα και περισσότερα ελληνικά γλυπτά συγκεντρωνόταν επάνω σε ναούς και σε δημόσιους χώρους, ακολούθησε σύντομα η δημιουργία ιδιωτικών συλλογών. Κάτω από αυτό το πρίσμα, μπορούμε να αντιληφθούμε καλύτερα την οικονομική αξία που απέκτησαν τα ελληνικά έργα στο ρωμαϊκό κόσμο. Η νέα μόδα των ιδιωτικών συλλογών έργων τέχνης διαμόρφωσε τις προϋποθέσεις για τη γένεση μιας ειδικής αγοράς, η οποία ευνοούσε το εμπόριο προϊόντων ανάλογου χαρακτήρα.

Η μόδα των ιδιωτικών συλλογών. Η άνθηση του εμπορίου Τέχνης

Κατά τη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων της ρωμαϊκής δημοκρατίας ελληνικά έργα συνέχιζαν να καταφθάνουν στη Ρώμη, για να ικανοποιήσουν τις ανάγκες μιας αγοράς που άνθιζε, κάτω από τη ζήτηση που διαμόρφωναν οι πλούσιοι και επιφανείς Ρωμαίοι πολίτες. Η ζήτηση αυτή, για το στόλισμα των εντυπωσιακών επαύλεων των επιφανών συγκλητικών, αλλά και των δημόσιων κτηρίων και ναών φαίνεται ότι ξεπερνούσε το ρυθμό λεηλασίας των ανατολικών επαρχιών. Η εμπορευματοποίηση, υπό αυτή την έννοια, των τέχνηρων και, ειδικότερα, των αγαλμάτων, οδήγησε στην ανάπτυξη εξειδικευμένων καλλιτεχνικών εργαστηρίων στη μητροπολιτική Ελλάδα, που είχαν ως στόχο την αντιγραφή και αναπαραγωγή πρωτότυπων αριστουργημάτων, έτσι ώστε να ανταποκριθούν στην ολοένα αυξανόμενη ζήτηση. Συχνά, το μέσο αντιγραφής ήταν διαφορετικό από αυτό του πρωτοτύπου. Έτσι, στις περισσότερες περιπτώσεις, τα χάλκινα αγάλματα αντιγράφηκαν σε μάρμαρο. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της νεοαττικής σχολής, η οποία λειτούργησε στην Αθήνα από τα τέλη του 2^{ου} π.Χ. Εκπρόσωποι της σχολής εργάστηκαν και σε άλλες περιοχές της Ελλάδας, αλλά και στην ίδια τη Ρώμη, όπως συνέβη με τις περιπτώσεις του Πολυκλή, του Σκόπα του Νεώτερου και του Τιμαρχίδη, συμβάλλοντας με το έργο τους αποφασιστικά στον τρόπο με τον οποίο ο ελληνικός πολιτισμός επέδρασε πάνω στο ρωμαϊκό.¹⁶ Η Ρώμη, πρωτεύουσα του μέχρι τότε γνωστού κόσμου, προσέλκυσε το ενδιαφέρον γνωστών Ελλήνων καλλιτεχνών του 1^{ου} αι. π.Χ., όπως ο Πασιτέλης και οι μαθητές του Στέφανος και Μενέλαος. Οι τελευταίοι ανέλαβαν να αναπαράγουν κλασικά έργα, αναμειγνύοντας στοιχεία από διάφορες σχολές και χρησιμοποιώντας τις κατακτήσεις της ελληνιστικής περιόδου. Ο εξελληνισμός της Ρώμης, σε ότι αφορά τις καλλιτεχνικές προτιμήσεις υπήρξε ταχύτατος.¹⁷

Ευρέως διαδεδομένη ήταν, επίσης, η αντιγραφή πρωτοτύπων με τη χρήση εκμαγείων, τα οποία κατασκευαζόταν από πηλό ή γύψο. Τα αγάλματα αντιγραφόταν ολόκληρα ή αποσπασματικά και η «μηχανική» αναπαραγωγή τους, σε πολλές περιπτώσεις, γίνονταν μαζικά. Είναι ενδεικτική η μαρτυρία του Λουκιανού (*Zeus Τραγωδός*, 33), ο οποίος μας πληροφορεί, ότι η καθημερινή επάλειψη με γύψο ενός χάλκινου αγάλματος του Ερμή, που βρισκόταν στην Ποικίλη Στοά της αγοράς των

¹⁵. Hemingway 2004, 17.

¹⁶. Gianfrotta, Pomey 1981, 192.

¹⁷. Παλαιοθόδωρος 2006, 663.

Αθηνών, στα πλαίσια της προσπάθειας των καλλιτεχνών να κατασκευάσουν εκμαγεία από το άγαλμα, είχε σαν αποτέλεσμα την αισθητική υποβάθμιση του πρωτοτύπου. Είναι, επίσης, γνωστή η περίπτωση ενός πλούσιου Ρωμαίου, του *Lucius Calpurnius Piso Caesominius*, ιδιοκτήτη της *Έπαυλης των Παπύρων* στην Ηράκλεια (*Herculaneum*), ο οποίος είχε τη δυνατότητα να δημιουργήσει μια μεγάλη συλλογή πιστών αντιγράφων ελληνικών αγαλμάτων, για να διακοσμήσει την έπαυλή του.¹⁸

Παράλληλα, η λαφυραγωγία ελληνικών έργων τέχνης από τους Ρωμαίους στρατηγούς συνεχίστηκε σε όλη τη διάρκεια του τελευταίου προ-χριστιανικού αιώνα. Αμέτρητα τέχνηρα έφτασαν στη Ρώμη ύστερα από τη δήμευση της Αθήνας από το Σύλλα, το 86 π.Χ.¹⁹ Ο Λουκιανός μας δίνει την ενδιαφέρουσα πληροφορία, ότι ένα από τα πλοία, που ταξίδευε φορτωμένο με λάφυρα από αυτό το επεισόδιο με τελικό προορισμό τη Ρώμη, ναυάγησε στην προσπάθειά του να περιπλεύσει το επικίνδυνο ακρωτήριο του Μαλέα.²⁰ Ο Λεύκιος Λικίνιος Λούκουλλος ανέθεσε στο λόφο του Καπιτωλίου ένα μεγάλο χάλκινο άγαλμα του Απόλλωνα, κατασκευασμένο από τον Κάλαμι, ενώ ένα αντίστοιχο φορτίο έφτασε από την Ασία, για λογαριασμό του Πομπήιου του Μέγα.²¹

Ταυτόχρονα, έκανε την εμφάνισή του ένα νέο φαινόμενο. Ορισμένοι Ρωμαίοι αξιωματούχοι, διορισμένοι ως διοικητές ρωμαϊκών επαρχιών, άρχισαν να επιδίδονται με ζήλο σε μια ανεξέλεγκτη διαρπαγή έργων τέχνης και πολύτιμων αντικειμένων από τις κατεκτημένες περιοχές, με σκοπό την διακόσμηση των πολυτελών ιδιωτικών επαύλεών τους στην Ιταλία. Η πιο φημισμένη τέτοια περίπτωση είναι αυτή του Γάιου Ουέρρη (*Gaius Verre*), τον οποίο κατήγγειλε δημοσίως ο Κικέρωνας το 70 π.Χ. Οι καταγγελίες του Κικέρωνα αφορούσαν τις διασυνδέσεις του Γάιου Ουέρρη με τον *Dolabella*, όταν αυτός είχε το αξίωμα του διοικητή σε περιοχές της Ασίας, καθώς και τη δράση του ίδιου του Γάιου, όταν αυτός διετέλεσε διοικητής και υποδιοικητής στην επαρχία της Σικελίας, μεταξύ των ετών 80 και 70 π.Χ. Οι δύο άνδρες είχαν προσπαθήσει να αποσπάσουν παράνομα καλλιτεχνικούς θησαυρούς από το ιερό νησί της Δήλου, αλλά τους σταμάτησε η θάλασσα, ξεβράζοντας το πλοίο που μετέφερε τα κλοπιμαία στην ακτή. Μετά από αυτό, ο *Dolabella* τα επέστρεψε στο ιερό νησί, φοβούμενος την οργή του Απόλλωνα. Αυτό το γεγονός, όμως, δε στάθηκε ικανό να ανακόψει τη δράση των δύο ανδρών. Αναρίθμητα αγάλματα αποσπάστηκαν από τη Χίο, τη Σάμο, την Ερέτρια, την Τένεδο, την Αλικαρνασσό, την Άσπενδο και από δεκάδες άλλες περιοχές της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας, με σκοπό τον εξωραϊσμό της έπαυλης του Γάιου Ουέρρη, στη Ρώμη. Επιπλέον, στη Σικελία ο Γάιος Ουέρρης ήταν ελεύθερος να επιδίδεται στη διαρπαγή έργων τέχνης (*Κικέρων, Verrem act. II, IV, 57, 126*). Στη Μεσσήνη έγινε κάτοχος των πλέον πολύτιμων αναθημάτων του ιερού της *Heius*, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβανόταν αγάλματα του Πραξιτέλη, του Μύρωνα και του Πολύκλειτου. Από τη Σεγέστα απέκτησε ένα χάλκινο άγαλμα της Αρτέμιδος, ενώ από τον Ακράγαντα μετέφερε ένα περίφημο άγαλμα του Απόλλωνα, έργο του Μύρωνα. Επίσης, απέσπασε τα σημαντικότερα αναθήματα από τα ιερά των Συρακουσών και της Μάλτας.²²

Μπορεί ο Γάιος Ουέρρης να είναι ο πιο αντιπροσωπευτικός εκπρόσωπος των Ρωμαίων συλλεκτών, οι οποίοι συγκέντρωναν ελληνικούς καλλιτεχνικούς θησαυρούς, αλλά σίγουρα δεν ήταν ο μόνος. Η μόδα των ιδιωτικών συλλογών

¹⁸ . Mattusch 2005, 20· Boardman 1995, 259.

¹⁹ . *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Ε', 1974, 199.

²⁰ . Gianfrotta, Pomey 1981, 192.

²¹ . Gianfrotta, Pomey 1981, 192.

²² . Mattusch 1997, 60· Gianfrotta, Pomey 1981, 192-93.

εξαπλώθηκε στις τάξεις της ρωμαϊκής αριστοκρατίας. Διάσημες προσωπικότητες, όπως ο Γάιος Ιούλιος Καίσαρας, ο Μάρκος Αντώνιος, ο Λεύκιος Λουκίλιος Λούκουλλος, ακόμη και ο ίδιος ο Κικέρωνας, επιδόθηκαν στην συγκέντρωση ελληνικών έργων. Από την επιστολογραφία του τελευταίου γνωρίζουμε, ότι ο Κικέρων, σε αρκετές περιπτώσεις, χρησιμοποίησε έναν αντιπρόσωπό του στην Αττική, τον προσωπικό του φίλο *Atticus*, για να του στείλει αγάλματα, τα οποία ήταν διαθέσιμα στην αθηναϊκή αγορά, ώστε να διακοσμήσει τον κήπο της οικίας του στο *Τούσκολο* (1, 5, 5 και 1, 6, 2. Ακόμη, βλ. 1, 1, 5-1, 3, 1 και 1, 4, 3).²³

Μερικά από τα βασικά κίνητρα για τη δημιουργία ιδιωτικών συλλογών μεγάλης κλίμακας, φαινόμενο χαρακτηριστικό των ρωμαϊκών χρόνων, μπορεί να θεωρηθεί ότι, σε μεγάλο βαθμό, παρέμειναν τα ίδια και στους νεότερους χρόνους, καθώς οι σύγχρονοι συλλέκτες, συχνά, συγκέντρωσαν προϊόντα της αρχαίας ελληνικής τέχνης, για να προβάλλουν την κοινωνική τους θέση και την οικονομική τους δύναμη.

Η συμβολή της ενάλιας αρχαιολογίας

Η πλαστική αποτελεί, αναμφισβήτητα, τον κλάδο της ελληνικής τέχνης που μας είναι καλύτερα γνωστός. Ωστόσο, η εικόνα που έχουμε για την αρχαία ελληνική πλαστική μπορεί να θεωρηθεί, σε μεγάλο βαθμό, αποσπασματική. Αυτό συμβαίνει, γιατί ελάχιστα ελληνικά πρωτότυπα αγάλματα, σώζονται μέχρι σήμερα, όπως ήδη αναφέρθηκε. Τα έργα του Πλίνιου του Πρεσβύτερου και του Πausανία, του 1^{ου} και του 2^{ου} αι. μ.Χ. αντίστοιχα, αποτελούν ανεκτίμητες πηγές πληροφοριών για τους Έλληνες γλύπτες και τις δημιουργίες τους. Ο Πλίνιος μας δίνει την πληροφορία, ότι στις μέρες του περισσότερα από 3.000 αγάλματα εξακολουθούσαν να κοσμούν τα ιερά και τους δημόσιους χώρους της Ρόδου, ενώ εκτιμά ότι ο ίδιος αριθμός αγαλμάτων βρισκόταν ακόμη σε κοινή θέα στο ιερό των Δελφών, στην Αθήνα και στο ιερό της Ολυμπίας (*N.H.* 34, 36). Οι αριθμοί είναι εντυπωσιακοί, εάν αναλογιστεί κανείς το μέγεθος των λαφυραγωγίων που είχε προηγηθεί, κατά τη διάρκεια των δύο προηγούμενων αιώνων. Ο Πausανίας, έναν αιώνα αργότερα, αναφέρει την ύπαρξη εκατοντάδων αγαλμάτων, τα οποία αντίκρισε κατά τη διάρκεια των περιηγήσεών του. Ενδεικτικά, περιγράφει 12 χάλκινα αγάλματα στους Δελφούς, περισσότερα από 60 στην Αθήνα και 40 στην Ολυμπία. Επίσης, στο ιερό της Ολυμπίας, αναφέρει ότι υπήρχαν εκατοντάδες χάλκινα αγάλματα αθλητών, τα οποία οι νικητές των αγωνισμάτων είχαν αναθέσει στο ιερό (6, 1, 2).²⁴ Σύγχρονες μελέτες εκτιμούν, ότι ο αριθμός των αγαλμάτων, που υπήρχε στην Ολυμπία την εποχή του Πausανία, ξεπερνούσε τα 1.000.²⁵ Ο Πausανίας ομολογεί, ότι περιγράφει μόνο εκείνα τα έργα που του προκάλεσαν εντύπωσή ή εκείνα που θεωρούνταν σημαντικά στην εποχή του.

Οι πληροφορίες που αντλούμε από τις αρχαίες πηγές αποκτούν ακόμη μεγαλύτερη σημασία στα πλαίσια της προσπάθειας για τη διαμόρφωση μιας πιο ολοκληρωμένης αντίληψης της ελληνικής πλαστικής, με δεδομένο τον περιορισμένο αριθμό των σωζόμενων πρωτοτύπων. Επιπλέον, τα περισσότερα σωζόμενα γλυπτά είναι κατασκευασμένα σε μάρμαρο, ενώ οι πηγές μας πληροφορούν, ότι η πλειοψηφία των αγαλμάτων στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, ήδη από τον 5^ο αι. π.Χ., ήταν χάλκινα. Το γεγονός αυτό, σαφώς, αλλοιώνει την εικόνα που διαμορφώνουμε για το παρελθόν.

²³. Mattusch 1997, 53-59· Boardman 1995, 259.

²⁴. Παπαχατζής 1994β, 326-27.

²⁵. Bol 1978, 1.

Δυστυχώς, τα χάλκινα αγάλματα, με το πέρασμα των αιώνων οδηγήθηκαν στις καμίνους τήξης και το πολύτιμο μέταλλό τους έγινε αντικείμενο ανακύκλωσης. Κατά συνέπεια, δεν θα πρέπει να μας ξαφνιάζει το γεγονός, ότι τα περισσότερα πρωτότυπα, που σώθηκαν ως τις μέρες μας, προέρχονται από τη θάλασσα. Μέσα στο πλαίσιο της διαρπαγής των ελληνικών καλλιτεχνικών θησαυρών από τους Ρωμαίους κατακτητές και τη μεταφορά τους από θαλάσσιους δρόμους στην Αιώνια Πόλη, μπορεί να γίνει καλύτερα κατανοητός ο εντοπισμός ενός αριθμού ναυαγίων των ύστερων ελληνιστικών και ρωμαϊκών χρόνων, τα οποία μετέφεραν αρχαία γλυπτά, καθώς και η ανακάλυψη μεμονωμένων ευρημάτων στο βυθό. Το υγρό στοιχείο προστάτησε μέσα στην αγκαλιά του ορισμένα χάλκινα αγάλματα, γλιτώνοντάς τα από το λιώσιμο και την καταστροφή, προσφέροντας, με αυτό τον τρόπο, σε μας τη δυνατότητα να έλθουμε σε άμεση επαφή με ελληνικά πρωτότυπα.

Οι πρώτες ανακαλύψεις, προερχόμενες από τη θάλασσα, έγιναν από επαγγελματίες σφουγγαράδες, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Το 1900 σφουγγαράδες εντόπισαν τα υπολείμματα ενός ύστερου ελληνιστικού ναυαγίου, το οποίο εκτελούσε τη μεταφορά μαρμάρινων και χάλκινων αγαλμάτων, κοντά στις βόρειες ακτές των Αντικυθήρων.²⁶ Η ανασκαφή του ναυαγίου ήταν η πρώτη ενάλια έρευνα αρχαιολογικής φύσης που διενεργήθηκε στη Μεσόγειο. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1907, σφουγγαράδες εντόπισαν ένα δεύτερο ύστερο ελληνιστικό ναυάγιο με ανάλογο φορτίο, κοντά στη Mahdia, στις ακτές της Τυνησίας.²⁷ Το 1928 εντοπίστηκε από ψαράδες και ερευνήθηκε με τη βοήθεια σφουγγαράδων ένα ναυάγιο στο ακρωτήριο του Αρτεμισίου, στη βόρεια Εύβοια.²⁸ Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η εφεύρεση της αναπνευστικής συσκευής αυτόνομης κατάδυσης (S.C.U.B.A.) έφερε μια πραγματική επανάσταση στον τομέα της ενάλιας αρχαιολογίας. Έγινε, πλέον, εφικτή η υποβρύχια αρχαιολογική έρευνα από εξειδικευμένους επιστήμονες και προσωπικό, σε ένα βάθος που πλησιάζει τα πενήντα μέτρα. Η διενέργεια ολοκληρωμένων επιστημονικών ανασκαφών οδήγησε στην εξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων, καθώς η παρουσία αρχαιολόγων στο βυθό εξασφάλιζε την προστασία και μελέτη των, λιγότερο εντυπωσιακών, αλλά πολύ σημαντικών για την ανασύσταση του παρελθόντος, συνευρημάτων, τα οποία στις πρώτες έρευνες είχαν, πιθανότατα, παραμεληθεί. Το 1969 στα στενά της Μεσσήνης ένας ψαράς εντόπισε ένα αρχαίο ναυάγιο σε βάθος 35 μέτρων, το ναυάγιο του Porticello.²⁹ Η συστηματική ανασκαφή ανακάλυψε ένα φορτίο χάλκινων αγαλμάτων και βοήθησε στο να χρονολογηθεί το ναυάγιο στα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. Το 1992, ένας μεγάλος αριθμός χάλκινων αγαλμάτων ανακαλύφθηκε κοντά στις Ιταλικές ακτές, στη θαλάσσια περιοχή του Brindisi.³⁰ Φαίνεται, ότι το φορτίο του πλοίου αποτελούνταν από μπρούντζο, ο οποίος προερχόταν από τα υπολείμματα 100, περίπου, χάλκινων αγαλμάτων, τα οποία είχαν καταστραφεί πριν φορτωθούν και, πιθανότατα, προοριζόταν για ανακύκλωση. Το εύρημα είναι, σχετικά, πρόσφατο και περιμένει συστηματικότερη μελέτη και δημοσίευση.³¹ Τα τελευταία χρόνια, τεχνολογικές εφευρέσεις, όπως επανδρωμένα βαθυσκάφη και ηχοβολιστικοί ανιχνευτές βυθού, επιτρέπουν την έρευνα σε πολύ μεγαλύτερα βάθη, ανοίγοντας νέους ορίζοντες στην ενάλια

²⁶. Weinberg, Grace et al. 1965· Bol 1972.

²⁷. Hellenkemper Salies, von Prittwitz und Gaffron, Bauchenss 1994.

²⁸. Βερτός 1929, 87-95.

²⁹. Eiseman, Ridgway 1987.

³⁰. Mazzatenta 1995.

³¹. Mattusch 1997, 13.

αρχαιολογία, επιτρέποντάς μας, ταυτόχρονα να είμαστε ιδιαίτερα αισιόδοξοι για τα αποτελέσματα των μελλοντικών ερευνών.³²

Πληροφορίες από τα ενάλια ευρήματα

Η ανακάλυψη πρωτότυπων ανέκαθεν προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό και εμπλούτισε τις γνώσεις μας σε ότι αφορά την τέχνη των ελληνικών γλυπτών και την κατασκευή χάλκινων αγαλμάτων. Τα πρωτότυπα έργα αποτελούν την σημαντικότερη πηγή γνώσης της ελληνικής πλαστικής. Μας δίνουν τη δυνατότητα να παρατηρήσουμε άμεσα το αυθεντικό δημιούργημα του Έλληνα πλάστη, σχηματίζοντας μια ολοκληρωμένη εικόνα του έργου του. Έτσι, μπορούμε να εκτιμήσουμε το μέγεθος της επιτυχίας του καλλιτέχνη. Η εικόνα του πρωτοτύπου παύει να είναι αόριστη και συγκεκριμενοποιείται, σε ότι αφορά την τεχνοτροπία και το επίπεδο της καλλιτεχνικής αρτιότητας. Ωστόσο, σε σχέση με την εκτίμηση του αισθητικού αποτελέσματος θα πρέπει να έχουμε πάντοτε υπόψιν, ότι τα γλυπτά, σαφώς, έχουν υποστεί πολλές φθορές και αλλοιώσεις, λόγω της μακροχρόνιας διαβρωτικής δράσης του νερού και των διαφόρων θαλάσσιων μικροοργανισμών. Επίσης, θα πρέπει να θυμόμαστε, ότι αποσπασμένα από το αρχικό τους περιβάλλον σίγουρα δίνουν σήμερα μια εικόνα λιγότερο εντυπωσιακή, από αυτή που θα έδιναν στην αρχαιότητα.

Η μελέτη των ενάλιων γλυπτών ευρημάτων παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και σε ότι αφορά στην εξέλιξη διαφόρων αγαλματικών τύπων.³³ Τα λίγα πρωτότυπα που μας σώζονται παρουσιάζουν μια αξιοθαύμαστη ποικιλομορφία. Έχει διατυπωθεί η άποψη, ότι, στην ουσία, κάθε ένα γλυπτό αντιπροσωπεύει και ένα διαφορετικό τύπο.³⁴ Τέτοιας φύσεως ευρήματα μας επιτρέπουν να μελετήσουμε τύπους, οι οποίοι μας ήταν, μέχρι τη στιγμή της ανακάλυψης, γνωστοί μόνο από γραπτές παραστάσεις αγγείων ή από ρωμαϊκά αντίγραφα. Μπορούμε να παρακολουθήσουμε, για παράδειγμα, την εξέλιξη του τύπου της *ανδρικής γυμνής ιστάμενης μορφής* μέσα από την μελέτη χάλκινων αγαλμάτων, όπως ο Απόλλων του Riombino³⁵ (εικ. 48-49), οι Πολεμιστές του Riace³⁶ (εικ. 64-67), ο Έφηβος των Αντικυθήρων³⁷ (εικ. 1-3), ο Έφηβος του Μαραθώνα³⁸ (εικ. 54-55), κ.α. Μπορούμε, επίσης να αντιληφθούμε τους πειραματισμούς του Έλληνα πλάστη στην προσπάθειά του να ανακαλύψει τις δυνατότητες που του προσέφερε ο χαλκός σαν μέσο πλαστικής. Οι πειραματισμοί αυτοί μπορούν να γίνουν καλύτερα κατανοητοί μελετώντας, για παράδειγμα, την εξέλιξη από τον Ποσειδώνα της Λιβαδόστρας³⁹ (εικ. 52-53), ο οποίος αντιπροσωπεύει ένα τύπο που είναι δεσμευμένος από τις συμβάσεις της αρχαϊκής

³². Για ένα πλήρη κατάλογο των τεχνολογικών καινοτομιών που βρίσκουν εφαρμογή στην ενάλια αρχαιολογία βλ. Delgado 1997, 15.

³³. Mattusch 1988, 212.

³⁴. Hemingway 2004, 140.

³⁵. Μουσείο Λούβρου, Αρ. ευρ. No. 61. Ridgway 1967, 43-75· Mattusch 1996, 139-40, εικ.6.

³⁶. Μουσείο Reggio Καλαβρίας, Αρ. ευρ. 12801 και 12802. Mattusch 1994, 200-211, εικ. 8,3-8,4· Ridgway 2000, 199-201, εικ. 92-93.

³⁷. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, Αρ. ευρ. X 13.396. Σβορώνος 1903, 18-29, εικ.2· Fuchs 1983a, 116 κ.ε., εικ.107-108.

³⁸. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα, Αρ. ευρ. 15.118. Ρωμαίος 1924-25, 145-187, εικ.2-5· Παπαϊωάννου 1984, 191-215· Ridgway 1997, 343-44, εικ.84a-c.

³⁹. E.A.M., Αθήνα, Αρ.ευρ. X11.761· Φίλιος 1899, 57-74, πίν.5.

πλαστικής, στο άγαλμα του Θεού από το Αρτεμίσιο (εικ. 37-39), στο οποίο ο καλλιτέχνης εκμεταλλεύεται τις αντοχές του χαλκού, σε σχέση με το μάρμαρο, για να «απλώσει» τη μορφή στο χώρο.

Η άμεση επαφή μας με ελληνικά πρωτότυπα επέτρεψε, επίσης, την τεχνική τους ανάλυση. Οι τεχνικές, τις οποίες ανέπτυξαν οι Έλληνες, για να χυτεύσουν τα χιλιάδες χάλκινα αγάλματα που κοσμούσαν τα ιερά και τις πόλεις τους, προσέλκυσε αμέσως το ενδιαφέρον των ειδικών, ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Είναι απολύτως απαραίτητο να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο έχουν κατασκευασθεί τα αγάλματα. Αυτή η μελέτη είναι εξίσου σημαντική με την τεχνοτροπική προσέγγιση, καθώς και την προσπάθεια χρονολόγησης και ταύτισης. Ειδικά στην περίπτωση των χάλκινων ελληνικών αγαλμάτων που μας σώζονται και αποτελούν ότι απέμεινε από μια τέχνη, που έφτασε σε υψηλά επίπεδα κατά τη διάρκεια των κλασικών και των ελληνιστικών χρόνων, αυτή η μελέτη είναι ιδιαίτερα σημαντική. Κάθε ένα δείγμα αποτελεί μοναδικό έργο ξεχωριστού εργαστηρίου και φανερώνει τις διαφορετικές τεχνικές με τις οποίες κατασκευαζόταν τα χάλκινα γλυπτά σε κάθε εργαστήριο. Προσφέρει απτές αποδείξεις των εκλεπτυσμένων τεχνικών μεθόδων που κατάφεραν να εξελίξουν τα εργαστήρια με το πέρασμα των χρόνων.

Επιπλέον, τα διαφορετικά κράματα του χαλκού που χρησιμοποιήθηκαν μπορούν να αποδειχθούν χρήσιμα στην ταύτιση του τόπου κατασκευής του κάθε αγάλματος. Φαίνεται, για παράδειγμα, ότι τα εργαστήρια της Πελοποννήσου χρησιμοποιούσαν ένα κράμα χαλκού και κασσιτέρου, ενώ στις αποικίες της Δύσης οι τεχνίτες προσθέτανε και ποσότητες μόλυβδου.⁴⁰ Το κράμα που χρησιμοποιήθηκε στην κάθε περίπτωση μπορεί, ακόμη, να βοηθήσει και στην σχετική χρονολόγησή του έργου, καθώς η σύνθεσή του παρουσιάζει διαφοροποιήσεις από εποχή σε εποχή. Ένα άλλο τεχνικό στοιχείο, που μπορεί, επίσης, να δώσει ενδείξεις σχετικά με την χρονολόγηση του κάθε γλυπτού, είναι η μέθοδος χύτευσης, που χρησιμοποιήθηκε κάθε φορά. Οι διάφορες μέθοδοι φαίνεται πως εξελίχθηκαν με την πάροδο των χρόνων. Η τεχνική ανάλυση του κάθε ευρήματος εμπλουτίζει τις γνώσεις μας σχετικά με την εξέλιξη αυτών των μεθόδων, ενώ, παράλληλα, προσφέρει πιθανές χρονολογήσεις του έργου, με μεγαλύτερη ασφάλεια από τις προτάσεις χρονολόγησης, οι οποίες βασίζονται αποκλειστικά σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Η επαναχρησιμοποίηση παλαιότερων τεχνοτροπικών στοιχείων κατά τη διάρκεια της Ελληνιστικής περιόδου σε πολλά κέντρα παραγωγής γλυπτών της Μεσογείου, κάνει την χρονολόγηση χάλκινων έργων, που βασίζεται σε τεχνοτροπική προσέγγιση πολύ ανασφαλής. Η υπεροχή της χρονολόγησης ενός χάλκινου αγάλματος με βάση τεχνικά στοιχεία εις βάρος αυτής που προσφέρει μια τεχνοτροπική προσέγγιση, φαίνεται να αποδεικνύεται στη χαρακτηριστική περίπτωση του Απόλλωνα του Ριόμβινο (εικ. 48-49, 51).⁴¹

Όταν έχουμε την τύχη να ανακαλύπτουμε ένα φορτίο γλυπτών ενός αρχαίου ναυαγίου, τα στοιχεία που μπορούμε να αντλήσουμε από το αρχαιολογικό *context* των ευρημάτων μπορούν, επίσης, να αποδειχθούν πολύ χρήσιμα. Συνήθως, τα αγάλματα ανακαλύπτονται αποκομμένα από το περιβάλλον στο οποίο είχαν, αρχικά, τοποθετηθεί, γεγονός που περιορίζει τις πηγές πληροφοριών σχετικά με αυτά. Όμως, η ανακάλυψη γλυπτών στο βυθό, η οποία συνοδεύεται από τον εντοπισμό συννευρημάτων προερχόμενα από το ίδιο ναυάγιο, έχει τη δυνατότητα να μας εφοδιάσει με πολύτιμες γνώσεις. Η αναλυτική μελέτη συννευρημάτων, όπως κεραμική και χρηστικά αντικείμενα των μελών του πληρώματος του ναυαγίου, μπορεί να αποκαλύψει, όχι φυσικά το πότε και πού κατασκευάστηκε ένα άγαλμα, αλλά την

⁴⁰. Mattusch 1988, 217.

⁴¹. Hemingway 2004, 13.

εποχή, ακριβώς, που το άγαλμα αποσπάστηκε από την αρχική του θέση και μεταφερόταν σε έναν άλλο τόπο. Επιπλέον, συννευρήματα τέτοιας φύσης μπορούν να υποδείξουν την περιοχή προέλευσης του πλοίου που μετέφερε το φορτίο και κατ' επέκτασιν, να μας βοηθήσουν να προσδιορίσουμε τη διαδρομή που ακολούθησε το πλοίο, μέχρι την τραγική στιγμή του ναυαγίου.

Τέλος, η ανακάλυψη του ίδιου του ναυαγίου αποτελεί αδιάσειστη απόδειξη της θαλάσσιας μεταφοράς, εμπορίου, αλλά και λαφυραγωγίας των ελληνικών αγαλμάτων στον αρχαίο κόσμο, φαινόμενα που μας ήταν γνωστά μέσα από τις πηγές. Η διεπιστημονική μελέτη των ενάλιων ευρημάτων μπορεί, από αυτή την άποψη, να ρίξει νέο φως σε διαφορετικές όψεις της καθημερινής ζωής, καθώς και σε γεγονότα με ξεχωριστό ιστορικό ενδιαφέρον .

ΜΕΡΟΣ 1^ο

ΝΑΥΑΓΙΑ ΠΟΥ ΜΕΤΕΦΕΡΑΝ ΓΛΥΠΤΑ

ΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΩΝ ΑΝΤΙΚΥΘΗΡΩΝ

Το πρώτο αρχαίο ναυάγιο, το οποίο μετέφερε γλυπτά έργα τέχνης και ανακαλύφθηκε στη σύγχρονη εποχή, είναι το περίφημο ναυάγιο των Αντικυθήρων.⁴²

Το ιστορικό της ανακάλυψης

Το φθινόπωρο του 1900 σφουγγαράδες από τη Σύμη, καθώς ερευνούσαν την θαλάσσια περιοχή στα βόρεια της νήσου των Αντικυθήρων, στη θέση «Πινακάκια», ανέλκυσαν από το βυθό το δεξιό βραχίονα ενός χάλκινου αγάλματος. Ο καπετάνιος του αλιευτικού καταδύθηκε αμέσως στο ίδιο σημείο και εντόπισε, σε βάθος 65 μέτρων, τα υπολείμματα ενός αρχαίου ναυαγίου, μεταξύ των οποίων ξεχώριζε μια συγκέντρωση πολυάριθμων αρχαίων γλυπτών. Οι αρμόδιες Αρχές ειδοποιήθηκαν και η Αρχαιολογική Εταιρεία οργάνωσε στην περιοχή την πρώτη υποβρύχια αρχαιολογική ανασκαφή στη Μεσόγειο, με επικεφαλής τον αρχαιολόγο Β. Στάη. Για το σκοπό αυτό η ελληνική κυβέρνηση έστειλε στη θέση ένα σκάφος του Πολεμικού Ναυτικού.⁴³

Οι εργασίες ξεκίνησαν το Νοέμβριο του 1900 και συνεχίστηκαν μέχρι το Σεπτέμβριο του 1901. Την ανασκαφή διενήργησαν οι έμπειροι Συμαίοι δύτες που εντόπισαν το ναυάγιο, με τη βοήθεια των καταδυτικών τους σκάφανδρων. Οι συνθήκες της ανασκαφής ήταν εξαιρετικά δύσκολες. Το σύνολο του φορτίου του πλοίου εντοπιζόταν σε βάθος που κυμαινόταν από τα 50 μέχρι και τα 65 μέτρα. Το βάθος αυτό είναι οριακό για τις αντοχές ενός δύτη. Κάθε κατάδυση δεν μπορούσε να διαρκέσει περισσότερο από 7-8 λεπτά. Είναι ενδεικτικό, ότι καταγράφηκαν τουλάχιστον τρία καταδυτικά ατυχήματα, κατά τη διάρκεια των ερευνών.⁴⁴ Η φύση των εργασιών ήταν τέτοια, ώστε οι σφουγγαράδες δύτες δεν είχαν ανάλογη εμπειρία. Μια αρχαιολογική ανασκαφή του βυθού απαιτούσε την αναμόχλευση των στρωμάτων της ιλύος. Αυτό το γεγονός, σε συνδυασμό με τον πρωτόγονο τεχνολογικό εξοπλισμό που είχαν στη διάθεσή τους οι δύτες, περιόριζε την ορατότητα στο βυθό. Επιπλέον, οι αντίξοες καιρικές συνθήκες που επικρατούν συνήθως στην περιοχή, δυσκόλευαν το έργο της ομάδας υποστήριξης στην επιφάνεια της θάλασσας. Κατά συνέπεια, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η υποβρύχια έρευνα που πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 20^{ου} αι. δεν μπορεί να θεωρηθεί ολοκληρωμένη. Ωστόσο, τα αποτελέσματά της ήταν, πέρα από κάθε προσδοκία, επιτυχημένα. Ανελκύστηκε ένας ανέλπιστα μεγάλος αριθμός ευρημάτων σε σχετικά καλή κατάσταση διατήρησης.⁴⁵

Το βασικό φορτίο αποτελούσε μια μεγάλη συλλογή χάλκινων και μαρμάρινων ελληνικών αγαλμάτων, μεταξύ των οποίων το σχεδόν ακέραιο χάλκινο άγαλμα του Έφηβου των Αντικυθήρων (εικ. 1-3) και η χάλκινη κεφαλή από το άγαλμα ενός φιλοσόφου (εικ. 4-5).⁴⁶ Ανελκύστηκαν ακόμη χάλκινα αγαλμάτια (εικ. 10)⁴⁷,

⁴². A E 1902, 10-172; Weinberg et al. 1965; Bol 1972.

⁴³. A E 1902, 145-49.

⁴⁴. Gianfrotta, Pomey 1981, 195.

⁴⁵. Σβορώνος 1903, 1-86.

⁴⁶. E.A.M., Αθήνα. Έφηβος: Αρ. ευρ. 13.396. Κεφαλή «φιλοσόφου»: Αρ. ευρ. 13.400.

⁴⁷. E.A.M., Αθήνα, Αρ. ευρ. 13.396-99. Σβορώνος 1903, 39-44, πίν. VI 1-2, VIII 2, VIII 1, VII.

οξυπύθμενοι εμπορικοί αμφορείς διαφόρων προελεύσεων⁴⁸, χρηστική κεραμική του πληρώματος, καθώς και κεραμική που προοριζόταν για εμπόριο⁴⁹, γυάλινα αγγεία πολυτελούς κατασκευής⁵⁰, αντικείμενα από τον εξαρτισμό του πλοίου και τμήματα από το σκαρί του ναυαγίου⁵¹. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει για ένα μοναδικό εύρημα, τον περίφημο «Μηχανισμό των Αντικυθήρων», τον αρχαιότερο υπολογιστή που γνωρίζουμε μέχρι σήμερα.⁵²

Οι έρευνες στην περιοχή επαναλήφθηκαν αρκετά χρόνια αργότερα. Μόλις το 1953, ο Πλοίαρχος Κουστώ και το πλήρωμά του επανήλθαν στη θέση και επανέλαβαν τις υποβρύχιες έρευνες.⁵³ Αυτές δεν κατάφεραν να εμπλουτίσουν το *corpus* των πληροφοριών που έχουμε για το ναυάγιο, αφού δεν απέδωσαν σημαντικά επιπλέον ευρήματα. Επιβεβαιώθηκε ωστόσο, ότι η ανασκαφή του 1901 είχε περιοριστεί στον εντοπισμό και ανέλκυση των ευρημάτων που βρισκόταν στην επιφάνεια του πυθμένα. Οι δύτες του Κουστώ ανέφεραν, ότι πιθανότατα πολλά ακόμη στοιχεία εξακολουθούσαν να κρύβονται κάτω στο βυθό, ενώ είναι πιθανό, σύμφωνα με τις μαρτυρίες τους, να διατηρούνται προφυλαγμένα μέσα στα στρώματα της ιλύος μέρη από το σκαρί του πλοίου. Μια τρίτη προσπάθεια, για τον επανεντοπισμό του ναυαγίου, έγινε με πιο σύγχρονα τεχνολογικά μέσα από τον Κουστώ και το πλήρωμα του «Καλυψώ» το 1976, ύστερα από πρόσκληση του Ελληνικού Υπουργείου Εξωτερικών.⁵⁴ Στις έρευνες έλαβαν ενεργό μέρος και Έλληνες δύτες αρχαιολόγοι, εθελοντές του IENAE, οι οποίοι κατάφεραν να αποκομίσουν πολύτιμες εμπειρίες συνεργαζόμενοι με τους έμπειρους δύτες της ομάδας του Κουστώ. Οι προσπάθειες της ερευνητικής ομάδας αυτή τη φορά έφεραν αποτελέσματα. Οι δύτες κατάφεραν να επανεντοπίσουν τον κύριο όγκο του ναυαγίου και ανέλκυσαν ένα μεγάλο αριθμό ευρημάτων, όπως δύο χάλκινα αγαλμάτια πυγμάχων, τα οποία σήμερα βρίσκονται στις αποθήκες του ΕΑΜ, γυάλινα και πήλινα αγγεία, περιάπτα και άλλα μικροαντικείμενα από τον εξαρτισμό του πλοίου.⁵⁵ Το σπουδαιότερο εύρημα των υποβρύχιων ερευνών του 1976 αποτέλεσε μια σειρά αργυρών «κιστοφορικών» νομισμάτων της Περγάμου, τα οποία είχαν κοπεί το 84 π.Χ. Η ασφαλής χρονολόγηση των νομισμάτων προσέφερε ένα πολύτιμο *terminus post quem* για το ναυάγιο, ενώ παράλληλα η περγαμηνή τους καταγωγή στάθηκε η αφορμή για να προταθεί η Πέργαμος ως μία από τις πιθανές πόλεις προέλευσης του πλοίου.

Η χρονολόγηση του ναυαγίου

Η ανακάλυψη του ναυαγίου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα προκάλεσε μεγάλο ενθουσιασμό στα μέλη της επιστημονικής κοινότητας. Ήταν το πρώτο ναυάγιο αρχαίου πλοίου που ανακαλύφθηκε και αυτό κέντρισε το ενδιαφέρον πολλών μελετητών. Από την πρώτη στιγμή άρχισαν να διατυπώνονται υποθέσεις σχετικά με τη χρονολόγηση του ναυαγίου, την προέλευση του φορτίου του (κυρίως των γλυπτών) και το λιμάνι προορισμού. Επιπλέον, έγιναν προσπάθειες σύνδεσης του

⁴⁸. Grace 1965, 5-17, εικ. 1(1-5), 4 (6-11c), 5 (12).

⁴⁹. Για ελληνιστική κεραμική: Edwards 1965, 18-27, εικ. 1-29. Για ρωμαϊκή κεραμική: Robinson 1965, 28-29, εικ. 1-6.

⁵⁰. Weinberg 1965, 30-39, εικ. 1-23.

⁵¹. Throckmorton 1965, 40-47, εικ. 3, 4, 12' *AE* 1902, 160-172, εικ.10-18.

⁵². De Solla Price 1959, 60-67.

⁵³. Gianfrotta, Pomey 1981, 198.

⁵⁴. Κριζάς 1998, 44' Ridgway 2002, 69.

⁵⁵. Κριζάς 1998, 44.

φορτίου των γλυπτών με γνωστά ιστορικά γεγονότα. Αξίζει να σημειωθεί, ότι οι πρώτοι μελετητές του ναυαγίου δεν είχαν στη διάθεσή τους τις πολύτιμες πληροφορίες που προσέφερε η ανακάλυψη των περγαμηνών νομισμάτων από την ομάδα του Κουστά, το 1976. Έτσι, μόλις το 1901 ο Π. Καββαδίας συνέδεσε το ναυάγιο με τη δήωση των Αθηνών από τα στρατεύματα του Σύλλα, το 86 π.Χ. Ο Καββαδίας στήριξε την υπόθεσή του στην πληροφορία που δίνει ο Λουκιανός (Ζεύξις, κεφ. 3), ότι ένα από τα πλοία που μετέφεραν λάφυρα από την Αθήνα στη Ρώμη, για λογαριασμό του Σύλλα, βυθίστηκε ανοιχτά από το ακρωτήριο του Μαλέα.⁵⁶ Ο Έλληνας ερευνητής πίστεψε ότι οι Συμαιοί σφουγγαράδες είχαν ανακαλύψει το συγκεκριμένο ναυάγιο. Η άποψη αυτή υπήρξε η κυρίαρχη στο μεγαλύτερο μέρος του 20^{ου} αι. Μια δεύτερη θεωρία διατυπώθηκε εξίσου νωρίς. Το 1903 ο Ι. Σβορώνος αμφισβήτησε την άποψη του Καββαδία και υποστήριξε, ότι τα γλυπτά προερχόταν από το Άργος και αποσπάστηκαν από την αρχική τους θέση στις αρχές του 4^{ου} αι. μ.Χ., στα πλαίσια της προσπάθειας του Μεγάλου Κωνσταντίνου να εξωραΐσει τη νέα πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, την Κωνσταντινούπολη.⁵⁷ Ο εντοπισμός του ναυαγίου στα Αντικύθηρα, δηλαδή σε σημείο μακριά από τη θαλάσσια οδό που συνέδεε το Άργος με την Κωνσταντινούπολη, ερμηνεύτηκε από το Σβορώνο ως αποτέλεσμα θαλασσοταραχής, η οποία ανάγκασε το πλοίο να αποκλίνει από την αρχική του πορεία. Η άποψη αυτή, όμως, δεν κατόρθωσε να κερδίσει την υποστήριξη της πλειοψηφίας των μελετητών.

Νέες, πιο σύγχρονες έρευνες ήλθαν, ωστόσο, να ρίξουν περισσότερο φως στα ζητήματα της χρονολόγησης και της πιθανής κατεύθυνσης του πλοίου. Τα ευρήματα που αποδείχτηκαν πολύτιμα για την ασφαλή χρονολόγηση του ναυαγίου δεν ήταν τα εντυπωσιακά γλυπτά, τα οποία θα μπορούσαν σαφώς να έχουν κατασκευαστεί πολύ καιρό πριν αποσπαστούν από τη θέση τους και φορτωθούν στο πλοίο, αλλά πιο «ταπεινά» συνευρήματα, όπως π.χ. η χρηστική κεραμική, τα οποία στο παρελθόν δεν είχαν γίνει αντικείμενο συστηματικής, διεπιστημονικής έρευνας. Η πρώτη ασφαλής ένδειξη για τη χρονολόγηση του συμβάντος προέκυψε από τη διεξοδική μελέτη του «Μηχανισμού των Αντικυθήρων» από τον de Solla Price, το 1959.⁵⁸ Ο Price συμπέρανε ότι επρόκειτο στην ουσία για τον αρχαιότερο γνωστό, μέχρι σήμερα τουλάχιστον, υπολογιστή που κατασκεύασε ο άνθρωπος. Ο μηχανισμός δούλευε με διαφορετική κίνηση και υπολόγιζε την θέση των ουράνιων σωμάτων. Η τελευταία ρύθμιση στα γρανάζια του μηχανισμού φαίνεται πως έγινε γύρω στο 80 π.Χ (ή 120 χρόνια πριν ή μετά). Ο υπολογιστής, σύμφωνα με τον Price, σταμάτησε να λειτουργεί κάποια στιγμή μέσα στα επόμενα 30 χρόνια. Αυτό, ασφαλώς συνέβη όταν το πλοίο βυθίστηκε.

Αυτή η νέα χρονολόγηση αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον της έρευνας και αποτέλεσε αφορμή για την επανεξέταση των «ταπεινών» ευρημάτων, που προερχόταν από το ναυάγιο. Το 1965 μια ομάδα μελετητών ολοκλήρωσε και δημοσίευσε τα πορίσματα των εργασιών τους, που είχαν σαν αντικείμενο την κεραμική, τους οξυπύθμενους αμφορείς, τα γυάλινα σκεύη και τα δείγματα της ξυλείας από το σκαρί του πλοίου. Η Virginia Grace μελέτησε τους εμπορικούς οξυπύθμενους αμφορείς, τους οποίους μετέφερε το πλοίο ως μέρος του φορτίου που προοριζόταν για το εμπόριο. Η Grace διαπίστωσε ότι αποτελούσαν ένα ετερογενές σύνολο. Στο φορτίο περιλαμβανόταν αμφορείς από τη Ρόδο, την Κω, καθώς και Ιταλικής προέλευσης. Ύστερα από τον εντοπισμό και μελέτη αντίστοιχων εμπορικών αγγείων από χερσαίες ανασκαφές, κυρίως από την ανασκαφή στην αγορά της αρχαίας Αθήνας, η Grace κατέληξε ότι

⁵⁶. Καββαδίας 1901, 205-8.

⁵⁷. Σβορώνος 1903, 81-86.

⁵⁸. De Solla Price 1959, 60-67.

αυτών των τύπων οι αμφορείς χρονολογούνται με σχετική ακρίβεια μέσα στην δεκαετία 80-70 π.Χ.⁵⁹ Αυτή η πρόταση έδωσε ένα βέσιμο *terminus post quem* για το συμβάν του ναυαγίου, το οποίο συμφωνούσε με τις προτάσεις του Price.

Επιπλέον στοιχεία απέφερε η μελέτη της χρηστικής κεραμικής, που χρησιμοποιήθηκε από τα μέλη του πληρώματος, από τον Roger Edwards.⁶⁰ Ο Edwards μελέτησε ένα σύνολο που περιλάμβανε σκύφους, οινοχόες, δίσκα κύπελα, λάγηνους, αμφορείς, προχούς, μαγειρικά σκεύη, λύχνους κ.α. Συμπέρανε ότι όλα έχουν κοινή προέλευση και έχουν κατασκευαστεί την ίδια χρονική περίοδο. Τα τοποθέτησε χρονολογικά στο πρώτο μισό του 1^{ου} αι. π.Χ. Αυτής της φύσης η εύθραυστη κεραμική πιθανότατα δεν είχε μεγάλη διάρκεια ζωής, λόγω των αντίξοων συνθηκών που επιβάλλει η χρήση τους στο κατάστρωμα ενός πλοίου. Μπορούμε να θεωρήσουμε, κατά συνέπεια, ότι η κατασκευή τους δεν απέιχε πολύ χρονικά από τη στιγμή του ναυαγίου. Τα συμπεράσματα του Edwards έρχονται να ενισχύσουν τις προτάσεις των Grace και Price σχετικά με τη χρονολόγηση του συμβάντος. Επιπλέον, η μελέτη της χρηστικής κεραμικής προσέφερε ένα σημαντικό στοιχείο αναφορικά με τον τόπο προέλευσης του πλοίου. Κανένα από τα σκεύη που χρησιμοποιούσε το πλήρωμα δεν φαίνεται να κατασκευάστηκε στην Αθήνα. Αυτή η σημαντική λεπτομέρεια υποδηλώνει, ότι μάλλον πρέπει να αποκλείσουμε την Αθήνα ως πιθανό τόπο καταγωγής του πληρώματος.

Η Gladys Davidson Weinberg ασχολήθηκε με τα μοναδικά γυάλινα σκεύη, τα οποία αποτελούσαν μέρος του εμπορικού φορτίου, όπως μαρτυρά η εξαιρετική τους ποιότητα.⁶¹ Για ακόμη μία φορά, η χρονολόγηση που προτάθηκε τοποθετεί τα ευρήματα στο δεύτερο τέταρτο του 1^{ου} αι. π.Χ. Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο προέκυψε από τη μελέτη των υαλικών, σχετικά με τα πιθανά λιμάνια-σταθμούς του πλοίου. Τα γυάλινα σκεύη πιθανότατα κατασκευάστηκαν στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, η οποία αποτελούσε το σημαντικότερο κέντρο της υαλουργίας κατά τη διάρκεια του τελευταίου αιώνα της ρωμαϊκής δημοκρατίας. Ίσως το πλοίο, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του προς τις αγορές της Δύσης, σταμάτησε και προμηθεύτηκε τα πολυτελή γυάλινα σκεύη στο μεγάλο αυτό λιμάνι-εμπορικό κέντρο της ανατολικής Μεσογείου.

Ακόμη, η ραδιοχρονολόγηση με C¹⁴ των δειγμάτων ξύλου από το σκαρί του πλοίου έδωσε μια ηλικία περίπου 220 ± 43 π.Χ. Το γεγονός, ότι η ραδιοχρονολόγηση έδωσε μια ηλικία αρκετά παλαιότερη από την πιθανή στιγμή του ναυαγίου, είναι απόλυτα δικαιολογημένο, γιατί η μέθοδος του C¹⁴ υποδεικνύει τη χρονική στιγμή υλοτόμησης της ξυλείας και όχι την εποχή κατασκευής του πλοίου ή της βύθισής του. Είναι λογικό, το πλοίο να ναυάγησε αρκετά χρόνια μετά την κοπή των κορμών που χρησίμευσαν για τη ναυπήγησή του.⁶²

Ωστόσο, το αποφασιστικό βήμα για την ασφαλή χρονολόγηση του ναυαγίου έγινε με την ανακάλυψη των περγαμηνών αργυρών νομισμάτων το 1976. Τα νομίσματα είχαν κοπεί στην πόλη της Περγάμου το 84 π.Χ.⁶³ Κατά συνέπεια, προκύπτει ένα αδιάσειστο *terminus post quem* για το ναυάγιο, το οποίο επιβεβαιώνει τις προτάσεις των Price, Weinberg και Grace. Παράλληλα, δεν μπορούμε πλέον να αποκλείσουμε την πιθανότητα το πλοίο να ξεκίνησε το ταξίδι του από την Πέργαμο, να συνέχισε κάνοντας στάσεις σε σημαντικά λιμάνια, όπως αυτό της Αλεξάνδρειας, απ' όπου θα

⁵⁹. Weinberg et al. 1965, 5-17, εικ. 1(1-5), 4 (6-11c), 5 (12).

⁶⁰. Weinberg et al. 1965, 18-27, εικ. 1-29.

⁶¹. Weinberg et al. 1965, 30-39, εικ. 1-23.

⁶². Weinberg et al. 1965, 48.

⁶³. Κριζιάς 1998, 44.

μπορούσε να έχει προμηθευτεί τα γυάλινα σκεύη, ή κάποιο λιμάνι των Κυκλάδων (ίσως της Δήλου ή της Πάρου)⁶⁴, απ' όπου θα μπορούσε να φορτώσει μέρος ή και το σύνολο των αγαλμάτων και στη συνέχεια να ναυάγησε στην προσπάθειά του να περιπλεύσει την Πελοπόννησο και να κατευθυνθεί προς την αγορά της Δύσης.

Η περίπτωση των Αντικυθήρων είναι ενδεικτική της σπουδαιότητας που έχει το γεγονός της ανακάλυψης αγαλμάτων που αποτελούν μέρος του φορτίου ενός αδιατάρακτου ναυαγίου. Όταν γλυπτά ανακαλύπτονται μεμονωμένα, αποκομμένα από το αρχικό τους περιβάλλον και χωρίς τη συνοδεία κάποιας πολύτιμης επιγραφικής ή άλλης γραπτής μαρτυρίας, μόνο υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε σχετικά με την προέλευσή τους και την ιστορική τους πορεία, στηριζόμενοι αποκλειστικά σε μορφολογικά χαρακτηριστικά. Όταν όμως έχουμε την τύχη να εντοπίζουμε συνευρήματα, τα οποία προέρχονται από το πλοίο που τα μετέφερε, είμαστε σε θέση να προσδιορίζουμε με σχετικά μεγάλη ακρίβεια, αν όχι την εποχή κατασκευής τους, τουλάχιστον το χρονικό διάστημα κατά το οποίο τα γλυπτά ταξίδευαν. Η σύνδεση, έτσι, με ιστορικά γεγονότα γίνεται λιγότερο επισφαλής. Το *terminus ante quem*, το οποίο προκύπτει για τα αγάλματα από τη χρονολόγηση του ναυαγίου των Αντικυθήρων μπορεί, με μεγάλη πιθανότητα αλήθειας να καθοριστεί γύρω στο 80 με 60 π.Χ., με βάση τη διεπιστημονική μελέτη των συνευρημάτων. Υπό το φως αυτών των νέων δεδομένων, τα γλυπτά των Αντικυθήρων επανεξετάζονται από το τελευταίο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα μέχρι και σήμερα.

Τα γλυπτά των Αντικυθήρων

Το φορτίο αγαλμάτων του ναυαγίου των Αντικυθήρων αποτελείται από τρία υποσύνολα. Το πρώτο από αυτά περιλαμβάνει ένα σύνολο χάλκινων γλυπτών σε φυσικό μέγεθος (εικ. 1-5).⁶⁵ Μια δεύτερη ομάδα αποτελείται από πολυάριθμα μαρμάρινα αγάλματα⁶⁶ (εικ. 11-16), ενώ ένα τρίτο, μικρότερο υποσύνολο περιλαμβάνει τέσσερα χάλκινα αγάλματα⁶⁷, τα οποία ανακαλύφθηκαν κατά τη διάρκεια της πρώτης υποβρύχιας έρευνας στις αρχές του 20^{ου} αι. (εικ. 10), καθώς και τα δύο χάλκινα αγάλματα που απέδωσαν οι έρευνες του 1976.

i. Τα χάλκινα

Από το βυθό των Αντικυθήρων ανελκύστηκαν: το, σχεδόν, ακέραιο άγαλμα ενός γυμνού, ιστάμενου νεαρού άνδρα⁶⁸ (εικ. 1-3)· η κεφαλή ενός γενειοφόρου άνδρα⁶⁹ (εικ. 4-5)· ένας δεξιός βραχίονας, ένα αριστερό χέρι, σωζόμενο από τον καρπό ως τα δάχτυλα, ένα ζεύγος ποδιών που φορούν σανδάλια, σωζόμενα από το ύψος της

⁶⁴. Βλ. παρακάτω, σ. 26.

⁶⁵. *AE 1902*, 150-56, εικ. 1-8· Σβορώνος 1903, 18-39, πίν. I-V 1-13, IX 5.

⁶⁶. *AE 1902*, 156-60, πίν. A-Z· Σβορώνος 1903, 54-81, πίν. XI-XX.

⁶⁷. EAM, αρ. ευρ. 13.397-99 και 13.310· *AE 1902*, 152-54, πίν. 14-17· Σβορώνος 1903, 39-44, πίν. VI 1-2, VIII 2, VIII 1, VII.

⁶⁸. EAM, Αθήνα, αρ. ευρ. X 13.396. Σβορώνος 1903, 18-29, εικ.2· Fuchs 1983a, 116 κ.ε., εικ.107-108.

⁶⁹. EAM, αρ. ευρ. 13.400, *AE 1902*, 152, πίν. 13.

κνήμης και τρία θραύσματα από τις πτυχώσεις ενός ενδύματος, όλα σε φυσικό μέγεθος, τα οποία φαίνεται να συνανήκουν με την κεφαλή, καθώς εντοπίστηκαν όλα στο ίδιο σημείο του πυθμένα⁷⁰ (εικ. 6)· δύο αποσπασματικά διατηρημένα δεξιά πόδια που φορούν σανδάλια, ένα αριστερό, επίσης σανδαλοφόρο, καθώς και ένα δεύτερο αριστερό, γυμνό πόδι⁷¹· δύο αριστεροί βραχίονες, ένας δεξιός και ένα αριστερό χέρι, από το ύψος του καρπού⁷²· ο αριστερό χέρι ενός πυγμάχου⁷³ (εικ. 7)· δύο ξίφη, το ένα ακέραιο (εικ. 8), ενώ το δεύτερο σώζεται αποσπασματικά⁷⁴, και τέλος, μία οχτάχορδη λύρα (εικ. 9).⁷⁵

i.α. Ο Έφηβος των Αντικυθήρων

Με αυτό το όνομα είναι γνωστό στην έρευνα το άγαλμα ενός γυμνού, ιστάμενου νεαρού άνδρα, με ύψος 1,94 μέτρα (εικ. 1-3). Είναι το μόνο σχεδόν ακέραιο άγαλμα που ανελκύστηκε από το ναυάγιο. Εντοπίστηκε σε βάθος 63,7 μέτρων και σώζεται σε τρία μεγάλα τμήματα. Το μεγαλύτερο περιλαμβάνει το κεφάλι, τον κορμό και τα δύο χέρια. Τα δύο πόδια ανελκύστηκαν ξεχωριστά, καθώς είχαν αποκολληθεί από το σώμα στο ύψος της ένωσης των μηρών με τους γλουτούς.

Πρόκειται για το άγαλμα ενός νέου άνδρα, μάλλον, και όχι εφήβου, όπως έχει επικρατήσει. Η μορφή ακολουθεί τον τύπο του αθλητή, ο οποίος διαμορφώθηκε στα αρχαϊκά χρόνια και εξελίχθηκε σε όλη τη διάρκεια των κλασικών και ελληνιστικών χρόνων. Ο Νικόλαος Γιαλούρης περιγράφει το άγαλμα ως εξής:

Η μορφή στηρίζεται στο αριστερό πόδι, ενώ με το δεξί, λυγισμένο προς τα πίσω, ακροπατάει στο έδαφος. Στο δεξιά υψωμένο χέρι φαίνεται ότι κρατούσε κάποιο αντικείμενο, πιθανόν σφαιρικό, ενώ με το αριστερό χαλαρό προς τα κάτω, κάποιο μακρόστενο, όπως δείχνει η θέση των δαχτύλων...αίσθηση συμμετρίας, ανάδειξη της εσωτερικής οργάνωσης του σώματος, εμμονή στην αντιθετική κίνηση των μελών (contrapposto)...Αν και ο έφηβος εικονίζεται στην εκτέλεση κάποιου έργου, το αθλητικό του παράστημα διαπερνά η νοσταλγία και στα ένθετα μάτια του πλανάται ο ρεμβασμός...⁷⁶

Είναι εμφανής η προσπάθεια του καλλιτέχνη να συμφιλιώσει τις θεωρίες για τις ιδανικές αναλογίες του ανθρώπινου σώματος με τον απόλυτο ρεαλισμό. Ο ρεαλισμός είναι έκδηλος μέσω των ανατομικών λεπτομερειών και της στάσης. Η πιστότητα στην απόδοση της ανατομίας είχε επιτευχθεί κατά τον 5^ο αι. π.Χ., όπως μαρτυρά η μελέτη του θεού του Αρτεμισίου. Όμως, ο Έφηβος από τα Αντικύθηρα παρουσιάζει μια σαφή τομή από την ουσιαστικά μετωπική στάση που κληροδότησε η Αρχαϊκή Εποχή στα γλυπτά των κλασικών χρόνων. Η στάση του αγάλματος μας προτρέπει να το

⁷⁰. ΕΑΜ, αρ. ευρ. X15105, X15108, X 15090-91 και X 15088, X 18932-33 αντίστοιχα. Βλ. *AE*. 1902, 154, πίν. 17 και εικ. 4-5

⁷¹. ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 15115, X 15119, X15114 και X 15093, αντίστοιχα.

⁷². ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 15095, X 15106, X 15112 και X 15105 αντίστοιχα· *AE*. 1902, 154, πίν. 17 και εικ. 3-4· Σβορώνος 1903, 36-38, πίν. V3-13.

⁷³. ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 15.111· Σβορώνος 1903, 35, πίν. V4.

⁷⁴. ΕΑΜ, αρ. ευρ. του άρτιου ξίφους: 15103· το αποσπασματικό, αρ.ευρ. 15.102· *AE*. 1902, 156, πίν. 17 και εικ. 5· Σβορώνος 1903, 38, πίν. V6-7.

⁷⁵. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.104· *AE* 1902, 156, εικ. 8· Σβορώνος 1903, 38, πίν. IX 5.

⁷⁶. Γιαλούρης 1994, 262.

αντιμετωπίσουμε ως περίοπτο έργο. Έχει ειπωθεί χαρακτηριστικά, ότι ο έφηβος «είναι μάλλον πολυκλείτειος ως προς την στάση και λυσιππικός ως προς τις αναλογίες».⁷⁷

Η μεγάλη πλειοψηφία της επιστημονικής κοινότητας, στηριζόμενη σε αυτά τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, τοποθετεί το άγαλμα χρονολογικά στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αι. π.Χ. Αν αυτή είναι η αλήθεια, τότε η ανακάλυψη αυτού του χάλκινου πρωτοτύπου στο βυθό των Αντικυθήρων μας δίνει τη σπάνια δυνατότητα να μελετήσουμε άμεσα ένα έργο της εποχής κατά την οποία συντελείται η μετάβαση από την κλασική πλαστική στα πιο «ελεύθερα», ανοιχτά στον περιβάλλοντα χώρο, γλυπτά των ελληνοιστικών χρόνων. Το πρωτότυπο μας επιτρέπει να συλλάβουμε τις προσπάθειες των δημιουργών της περιόδου να συμφιλιώσουν την μαθηματική ομοιομορφία των αναλογιών με την πραγματικότητα, προσπάθειες που μας είναι γνωστές από γραπτές πηγές και, επιπλέον, να εκτιμήσουμε το τελικό αποτέλεσμα. Αυτό είναι πλέον δυνατό μέσω της άμεσης παρατήρησης και της μέτρησης των μελών της πρωτότυπης μορφής, τη στιγμή που οι αντίστοιχες μετρήσεις σε ρωμαϊκά αντίγραφα εύλογα αλλοίωναν τις αρχικές προθέσεις του δημιουργού. Επίσης, μας βοηθά να αντιληφθούμε την εξέλιξη ενός γνωστού αγαλματικού τύπου, όπως αυτός διαμορφώνεται στηριζόμενος στην κλασική παράδοση, εκφράζοντας παράλληλα τις καινοτομίες των καλλιτεχνικών εργαστηρίων της ύστερης κλασικής εποχής. Συμβάλλει κατ' αυτό τον τρόπο ουσιαστικά στον εμπλουτισμό των γνώσεών μας, σε ότι αφορά την πλαστική ως μορφής καλλιτεχνικής έκφρασης του αρχαίου ελληνικού κόσμου.

Η μπρούντζινη σάρκα της μορφής, σε συνδυασμό με τα ένθετα μάτια και τις θηλές του στήθους, ασφαλώς συνέβαλλαν στη ρεαλιστική εντύπωση που θα προκαλούσε το άγαλμα. Δυστυχώς, η συντήρησή του στις αρχές του 20 αι. προκάλεσε ανεπανόρθωτες φθορές στο γλυπτό. Για τον καθαρισμό του χρησιμοποιήθηκαν ισχυρά χημικά διαλυτικά, με αποτέλεσμα η εξωτερική επιφάνεια να καταστραφεί εντελώς, εξαφανίζοντας κάθε ίχνος από την αρχαία πατίνα.⁷⁸ Η καλή κατάσταση διατήρησης του αγάλματος και η αποκατάστασή του με τις μη-αντιστρέψιμες μεθόδους συντήρησης των αρχών του 20^{ου} αι. δεν επέτρεψαν μια ολοκληρωμένη τεχνική ανάλυση. Ωστόσο, οι προσπάθειες για μια δεύτερη, συμπληρωματική συντήρηση του γλυπτού στα τέλη της δεκαετίας του '60 αποκάλυψαν, ότι η μορφή είχε κατασκευαστεί σε πολλά ξεχωριστά μέρη.⁷⁹ Μεταλλουργικές ενώσεις ήταν ορατές στο εσωτερικό του αγάλματος στο ύψος των θηλών, στα σημεία που τα χέρια ενώνονται με τον κορμό, ακριβώς πάνω από τους γλουτούς και στο μέσο των μηρών. Επιπλέον, το κεφάλι και το μπροστινό άκρο του αριστερού ποδιού είχαν χυτευτεί χωριστά.⁸⁰ Παρόμοια κατασκευαστική τεχνική παρατηρήθηκε σε πρωτότυπα έργα του 5^{ου} αι. π.Χ., όπως στην περίπτωση του θεού από το Αρτεμίσιο, καθώς και στα αποσπασματικά διατηρημένα γλυπτά, τα οποία μετέφερε το πλοίο που ναυάγησε στο Porticello, γύρω στα τέλη του 5^{ου}/αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ.⁸¹ Η μελλοντική ολοκλήρωση της τεχνικής ανάλυσης του έργου, πιθανότατα θα μπορούσε να προσφέρει νέες ενδείξεις σχετικά με την ασφαλέστερη χρονολόγηση του γλυπτού.

⁷⁷. Boardman 1995, 83.

⁷⁸. Σβορώνος 1903, 19-20.

⁷⁹. Καρούζος 1969, 59-79.

⁸⁰. Bol 1972, 18-24.

⁸¹. Για το θεό του Αρτεμισίου βλ. παρακάτω, σσ. 57-58' για τα γλυπτά του Porticello βλ. παρακ., σσ. 64-66.

Πολλές υποθέσεις έχουν γίνει σχετικά με την ταύτιση της μορφής. Κατά μία θεωρία πρόκειται για τον Περσέα που επιδεικνύει το κεφάλι της Μέδουσας.⁸² Κατά άλλους, πρόκειται για τον Πάρη που προσφέρει το μήλο στην Αφροδίτη.⁸³ Πολλά έχουν ειπωθεί και αναφορικά με το δημιουργό του αγάλματος. Ορισμένοι, αναγνωρίζοντας λυσιίππεια επίδραση, δεν αντιστάθηκαν στον πειρασμό να αποδώσουν το έργο στο εργαστήριο του περίφημου Σικυώνιου γλύπτη.⁸⁴ Ωστόσο, καμία από αυτές τις υποθέσεις δεν μπορεί να αποδειχθεί, με δεδομένη την έλλειψη κάποιας επιγραφικής μαρτυρίας που να συνοδεύει το εύρημα. Κατά συνέπεια, καμία θεωρία δεν μπορεί να γίνει γενικά αποδεκτή.

i.β. Ο «Φιλόσοφος» των Αντικυθήρων

Αναφέρθηκε στο ιστορικό της ανακάλυψης, ότι το πρώτο εύρημα των σφουγγαράδων δυτών ήταν ο χάλκινος βραχίονας ενός αγάλματος φυσικού μεγέθους (ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 15105). Αυτός ο βραχίονας πιστεύεται ότι ανήκει στο ίδιο άγαλμα με την θαυμάσια εικονιστική κεφαλή ενός φιλοσόφου (εικ. 4-5), η οποία εντοπίστηκε μερικές μέρες αργότερα στο ίδιο σημείο του βυθού.⁸⁵ Εκτός από το βραχίονα, στο ίδιο έργο είναι γενικά αποδεκτό ότι ανήκουν το άκρο ενός αριστερού χεριού, διατηρημένο από τον καρπό ως τα δάχτυλα και ένα ζεύγος ποδιών, διατηρημένα ως το ύψος της κνήμης, τα οποία φορούν σανδάλια (εικ. 6). Επίσης, στο ίδιο άγαλμα αποδίδονται τρία μεγάλα θραύσματα από το ένδυμα της μορφής.⁸⁶ Τα ευρήματα αυτά εντοπίστηκαν στο βυθό σε άμεση γειτνίαση με την κεφαλή.⁸⁷

Φαίνεται, ότι το μόνο μέρος του αγάλματος που δεν ανεκλύστηκε είναι ο κορμός. Ωστόσο, υπάρχει η μαρτυρία των δυτών που πρώτοι εντόπισαν το ναυάγιο, ότι ο κορμός υπήρχε στο βυθό των Αντικυθήρων κατά τη διάρκεια της πρώτης εκείνης ανασκαφής.⁸⁸ Οι δύτες στην προσπάθειά τους να τον αποκολλήσουν από τον πυθμένα απέσπασαν το δεξιό του βραχίονα. Φαίνεται, ότι ο κορμός ήταν συσσωματωμένος με τα ιζήματα του βυθού, ύστερα από τη δράση δύο χιλιάδων χρόνων ιζηματογένεσης. Εφόσον οι προσπάθειές των δυτών επέβησαν άκαρπες, αυτοί έστρεψαν την προσοχή τους στον παρακείμενο σωρό μαρμάρινων αγαλμάτων. Ας ελπίσουμε ότι η μελλοντική υποβρύχια έρευνα θα καταφέρει να φέρει το υπόλοιπο του αγάλματος στο φως, εμπλουτίζοντας έτσι τον κατάλογο των ελληνικών πρωτοτύπων που σώζονται μέχρι τις μέρες μας. Ο Νικόλαος Καλτσάς αναφέρει:

...Στο κεφάλι, που σώζει και το μπροστινό τμήμα του λαιμού, αποδίδεται ρεαλιστικά η εικόνα του φιλοσόφου και τα ατομικά του χαρακτηριστικά. Τα μαλλιά και τα γένια σχηματίζουν αχτένιστους, ακατάστατους βοστρύχους, η μύτη είναι μακριά με πλατιά πτερύγια και τα χείλη λεπτά, σκεπασμένα από το παχύ μουστάκι. Τα ένθετα μάτια με τις λευκές ίριδες και οι βαθιές ρυτίδες στο μέτωπο προσθέτουν εκφραστικότητα και ζωντάνια...⁸⁹

⁸². Σβορώνος 1903, 19-29.

⁸³. Γιαλούρης 1994, 262.

⁸⁴. Σβορώνος 1903, 29.

⁸⁵. ΕΑΜ, Αρ. ευρ. 13.400, *ΑΕ 1902*, 152, πίν. 13.

⁸⁶. Βλ. 21, σημ. 66.

⁸⁷. Σβορώνος 1903, 29-32.

⁸⁸. Σβορώνος 1903, 2, 32.

⁸⁹. Καλτσάς 2001, 275.

Το άγαλμα φαίνεται να ανήκει στον διαδεδομένο τύπο του φιλοσόφου, ποιητή, ιστορικού κλπ., γνωστό από το ανάγλυφο της αποθεώσεως του Ομήρου⁹⁰ του Βρετανικού Μουσείου του Λονδίνου ή από το μαρμάρινο ανδριάντα του Δημοσθένη, ο οποίος βρίσκεται σήμερα στη γλυπτοθήκη Carlsberg της Κοπεγχάγης.⁹¹ Ο φιλόσοφος πρέπει να παριστανόταν όρθιος, φορώντας μακρύ χιτώνα. Στο αριστερό χέρι πιθανότατα κρατούσε ραβδί, όπως μαρτυρούν τα υπολείμματα χαλκού, που χρησιμοποιήθηκε για την κόλληση αντικειμένου στο εσωτερικό των δακτύλων. Το δεξί χέρι ήταν προτεταμένο σε μια χειρονομία χαρακτηριστική των φιλοσόφων που μιλούν σε δημόσιο χώρο.

Πολλές προτάσεις έχουν γίνει σχετικά με τη χρονολόγηση του αγάλματος. Η ευρεία διάδοση του αγαλαματικού τύπου σε όλη τη διάρκεια της κλασικής και ελληνιστικής αρχαιότητας περιπλέκει την υπόθεση. Οι διάφορες προτάσεις εκτείνονται σε ένα χρονολογικό φάσμα δυόμιση αιώνων, αφού το άγαλμα έχει χρονολογηθεί από το δεύτερο μισό του 4^{ου} αι. μέχρι τις αρχές του 1^{ου} αι. π.Χ.⁹² Ένα μορφολογικό χαρακτηριστικό έχει χρησιμοποιηθεί ως ενδεικτικό μιας σωστής χρονολόγησης. Έχει επισημανθεί, ότι οι ρυτίδες του μετώπου και τα διαπεραστικά μάτια είναι ενδεικτικά της τάσης της ελληνιστικής εποχής για ψυχολογική εμβάθυνση, χαρακτηριστικό άγνωστο στην αρχαιότερη ανδριαντοποιία.⁹³ Είναι σαφές όμως, ότι αυτή η πρόταση είναι ανοιχτή στο διάλογο.

Ένα άλλο, τεχνικής φύσης χαρακτηριστικό έχει χρησιμοποιηθεί ως ένδειξη για μια ασφαλέστερη χρονολόγηση του γλυπτού. Είναι γεγονός, ότι το άγαλμα δεν έχει αποτελέσει αντικείμενο διεξοδικής τεχνικής ανάλυσης, όμως μερικές επιφανειακές παρατηρήσεις έδωσαν ορισμένα ενδιαφέροντα στοιχεία. Αρχικά, διαπιστώθηκε ότι το γλυπτό είχε κατασκευαστεί από ξεχωριστά κομμάτια, μια τεχνική διαδεδομένη στον ελληνικό κόσμο ήδη από τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. Τα σημάδια της μεταλλουργικής σύνδεσης του κεφαλιού με τον κορμό είναι εμφανή στο σημείο ακριβώς που ο λαιμός έχει αποσπαστεί από το υπόλοιπο σώμα.⁹⁴ Το ενδιαφέρον στοιχείο, όμως, ως προς τη χρονολόγηση είναι η παρατήρηση του πάχους των τοιχωμάτων της κεφαλής. Το πάχος του μπρούντζου είναι σχετικά λεπτό, πράγμα που υποδηλώνει ότι ο χαλκοπλάστης χρησιμοποίησε ελάχιστη ποσότητα κεριού για να τελειοποιήσει τις λεπτομέρειες πάνω στο πήλινο πρόπλασμα. Αυτή η σχεδόν βιαστική, όχι τόσο επιμελημένη κατασκευαστική τεχνική έχει ερμηνευτεί ως αποτέλεσμα της προσπάθειας του καλλιτέχνη να ανταποκριθεί γρήγορα και αποτελεσματικά στην ολόενα και αυξανόμενη ζήτηση της αγοράς των ελληνιστικών χρόνων για γλυπτά έργα τέχνης.⁹⁵

Πριν ολοκληρωθεί αυτή η σύντομη αναφορά στα χάλκινα των Αντικυθήρων, είναι σκόπιμο να επισημανθεί ένα τελευταίο τεχνικό χαρακτηριστικό, το οποίο φαίνεται να συνδέει τα άγαλμα του φιλοσόφου με τα υπόλοιπα γλυπτά που ανήκουν στο σύνολο. Στο κάτω μέρος των δύο ποδιών του φιλοσόφου, καθώς και στα υπόλοιπα πόδια που σώζονται μεμονωμένα, παρατηρήθηκε η παρουσία μολύβδινων στοιχείων

⁹⁰. London British Museum, αρ. ευρ. 2191. Pollitt 1986, 16, εικ. 4· Smith 1991, 87, εικ. 216.

⁹¹. Ny Carlsberg Glyptotek, Κοπεγχάγη, αρ. ευρ. 436α· Havellock 1981, 40-41, εικ. 25· Pollitt 1986, 62-63, εικ. 55-56.

⁹². Mattusch 1996, 92.

⁹³. Γιαλούρης 1994, 280.

⁹⁴. Mattusch 1996, 93.

⁹⁵. Mattusch 1996, 94.

παραλληλεπίπεδου σχήματος, τα οποία εξέχουν προς τα κάτω (εικ. 6). Επίσης, εντοπίστηκαν ποσότητες μόλυβδου, ο οποίος είχε χυθεί στο εσωτερικό όλων των ποδιών, γεμίζοντας το κενό.⁹⁶ Τα στοιχεία αυτά, σαφώς, είχαν χρησιμεύσει για την στήριξη των αγαλμάτων στην αρχική τους βάση. Από την παρατήρηση αυτή φαίνεται να προκύπτει ένα ενδιαφέρον συμπέρασμα, αναφορικά με την ιστορία των γλυπτών. Αν δεχθούμε τις χρονολογήσεις, που προαναφέρθηκαν, ως σωστές, πρέπει να συμπεράνουμε ότι τα χάλκινα αγάλματα των Αντικυθήρων ήδη θεωρούνταν «αντίκες» την εποχή που φορτώθηκαν στο πλοίο. Φαίνεται, ότι είχαν αποσπαστεί βίαια από τις αρχικές τους θέσεις και προοριζόταν για να στολίσουν κάποιο δημόσιο ή ιδιωτικό χώρο της Ρώμης, ίσως, αν δεχθούμε ότι ο τελικός προορισμός του πλοίου ήταν η Ιταλική αγορά.

ii. Τα μαρμάρια

Ο αριθμός των ανελκυσθέντων μαρμάρινων αγαλμάτων από το βυθό των Αντικυθήρων είναι πραγματικά αξιοθαύμαστος. Δυστυχώς, η φθορά που υπέστησαν, λόγω τις μακροχρόνιας έκθεσής τους στις διαβρωτικές δυνάμεις του αλμυρού νερού και των θαλάσσιων μικροοργανισμών, είναι πολύ μεγάλη. Σε αρκετές περιπτώσεις, η καταστροφή είναι τέτοια, ώστε μετά δυσκολίας μπορεί κανείς σήμερα να προσδιορίσει το αρχικό σχήμα και το φύλο της μορφής. Κάποια άλλα έργα είχαν την τύχη να θαφτούν σχετικά γρήγορα στα στρώματα της ιλύος του πυθμένα, με αποτέλεσμα την καλύτερη διατήρησή τους. Ανελκύστηκαν περίπου 24 αγάλματα ανθρώπινων μορφών, φυσικού ή ελαφρώς υπερφυσικού μεγέθους, σωζόμενα σε τέτοιο βαθμό ώστε να είναι δυνατός ο προσδιορισμός της στάσης τους⁹⁷ (εικ. 11-15), καθώς και 3 αγάλματα αλόγων (εικ. 16 α-β).⁹⁸ Επίσης, ανελκύστηκαν τα λείψανα 12 σωμάτων, φθαρμένα ολοσχερώς.⁹⁹ Τέλος, ανελκύστηκαν 33 μεμονωμένα μέλη γλυπτών (βραχίονες, πήχεις, μηροί, κνήμες κ.α.), κάποια από τα οποία είναι δυνατόν να συνδέονται με τα αγάλματα που σώζονται, αλλά η αποσπασματική τους διατήρηση δεν επιτρέπει την αποκατάστασή τους.¹⁰⁰

Όλα τα μαρμάρια γλυπτά είναι κατασκευασμένα από παριανό μάρμαρο.¹⁰¹ Η παρατήρηση αυτή οδήγησε ορισμένους να συνδέσουν το φορτίο του ναυαγίου με το νησί της Πάρου, ενώ κάποιοι άλλοι πίστεψαν ότι τα γλυπτά θα μπορούσαν να προέρχονται από το ιερό νησί της Δήλου, η οποία βρίσκεται κοντά στην Πάρο. Η τελευταία υπόθεση ενισχύεται από το ότι στη Δήλο ανασκάφηκαν δείγματα γλυπτικής, τα οποία εμφανίζουν κοινά χαρακτηριστικά με τα μαρμάρια των Αντικυθήρων, σε ότι αφορά στον τρόπο κατασκευής.¹⁰² Δυστυχώς, καμία επιγραφή που να συνοδεύει τα αγάλματα δεν διασώθηκε, με αποτέλεσμα οι προηγούμενες υποθέσεις να παραμένουν αναπόδεικτες.

Ωστόσο, παρά την αποσπασματική διατήρησή τους και την έλλειψη επιγραφικών μαρτυριών, η μελέτη τους μπορεί να προσφέρει αρκετά συμπεράσματα σχετικά με

⁹⁶. Σβορώνος 1903, 37-38.

⁹⁷. *AE 1902*, 156-60, πίν. Α-Ζ' Σβορώνος 1903, 54-76, πίν. ΧΙ-ΧVII.

⁹⁸. ΕΑΜ, Αρ. ευρ. 5747-49. *AE 1902*, 159, πίν. Β3-4, Δ3-4' Σβορώνος 1903, 77, πίν. ΧΧ 1-4.

⁹⁹. Σβορώνος 1903, 76, πίν. ΧVIII 1-12.

¹⁰⁰. Σβορώνος 1903, 76-77, πίν. ΧVI 5-6, ΧΙΧ 1-31.

¹⁰¹. Σβορώνος 1903, 55.

¹⁰². Ridgway 2002, 69.

την ιστορία τους. Το σύνολο των μαρμάρινων αγαλμάτων φαίνεται ότι είχε ποικίλη σύνθεση. Ένα μέρος από αυτά περιλαμβάνει αντίγραφα γνωστών πρωτοτύπων. Έχουν, ενδεικτικά, αναγνωριστεί ένα άγαλμα υπερφυσικού μεγέθους στο γνωστό τύπο του Ηρακλή Farnese¹⁰³, του οποίου το χάλκινο πρωτότυπο αποδίδεται στο Λύσιππο, ένα αντίγραφο της Αφροδίτης Κνιδίας του Πραξιτέλη¹⁰⁴, ένα άγαλμα στο συνηθισμένο τύπο του Απόλλωνα δίπλα σε τρίποδα¹⁰⁵, ένας θεός στον τύπο του καθήμενου Δία ή Ασκληπιού (εικ. 13) κ.α.¹⁰⁶ Μια δεύτερη κατηγορία γλυπτών αντλεί τα θέματά της από γνωστά επεισόδια του Τρωικού κύκλου. Σε δύο περιπτώσεις έχει με ασφάλεια ταυτιστεί η μορφή του ομηρικού ήρωα Οδυσσέα, ο οποίος φέρει στο κεφάλι το χαρακτηριστικό *πίλο* (εικ. 11.α).¹⁰⁷ Ορισμένοι έχουν κατά καιρούς ταυτίσει αγάλματα με τον Αχιλλέα (εικ. 11.β)¹⁰⁸, το Διομήδη, ο οποίος φαίνεται να πρωταγωνιστεί με τον Οδυσσέα στο γνωστό επεισόδιο της κλοπής του Παλλαδίου¹⁰⁹, καθώς επίσης, με λιγότερη ασφάλεια, τις μορφές του Πρωτεσίλαου, του Φιλοκτήτη (εικ. 15) κ.α.¹¹⁰ Τέλος, μια τρίτη ομάδα φαίνεται ότι δεν έχει καμία σχέση με τις προηγούμενες, εφόσον τα θέματά τους θεωρούνται άσχετα. Παράδειγμα είναι τα τρία άλογα που ανεγκύστηκαν, τα οποία πιθανότατα προερχόταν από ένα σύμπλεγμα με τέθριππο (εικ. 16 α-β).¹¹¹

Αρκετές προτάσεις έγιναν σχετικά με τη χρονολόγηση των μαρμάρινων γλυπτών. Μια υπόθεση είναι ότι χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 2^{ου} αι. π.Χ.¹¹² Ωστόσο, το *terminus ante quem* που προσέφερε η εκ νέου χρονολόγηση των συνευρημάτων του ναυαγίου, όσο και ορισμένες νέες παρατηρήσεις πάνω στα ίδια τα γλυπτά, φαίνεται να προσφέρουν ενδείξεις για μια ασφαλέστερη χρονολόγησή τους. Από αυτή την άποψη, καθοριστική μοιάζει η ανάλυση ορισμένων τεχνικών χαρακτηριστικών. Οι τεχνικές κατασκευής αποδεικνύονται πολύ σημαντικές, γιατί φαίνεται ότι συνδέουν όλα τα μαρμάρινα γλυπτά του ναυαγίου σε ένα ενιαίο σύνολο. Αναφέρθηκε ήδη η χρησιμοποίηση παριανού μαρμάρου για την κατασκευή τους. Άλλο κοινό τεχνικό στοιχείο είναι, ότι αρκετά από τα αγάλματα δεν έχουν σμιλευτεί σε ένα ενιαίο όγκο μαρμάρου, αλλά έχουν κατασκευαστεί από τη σύνδεση δύο ή περισσότερων μερών. Σε πέντε μορφές το τριχωτό της κεφαλής αποτελεί ξεχωριστό κομμάτι. Σε άλλη περίπτωση, ο λαιμός και το κεφάλι έχουν συνδεθεί με τον κορμό με τη βοήθεια μιας ειδικά διαμορφωμένης κοιλότητας για την υποδοχή του λαιμού. Οι μορφές του Οδυσσέα και του Αχιλλέα¹¹³ (εικ. 11 α-β) αποτελούνται από δύο μεγάλα μέρη, ενωμένα στο ύψος της μέσης, ενώ τα άκρα των μορφών ήταν συχνά συνδεδεμένα με τον κορμό με τη βοήθεια μεταλλικών γόμφων. Τέλος, τα κεφάλια των αλόγων είχαν σμιλευτεί χωριστά από το σώμα και συνδεόταν με αυτό στη βάση του λαιμού (εικ. 16 α-β).¹¹⁴ Όλα αυτά τα κοινά τεχνικά χαρακτηριστικά υποδηλώνουν, ότι η κατασκευή των μαρμάρινων γλυπτών έγινε από το ίδιο εργαστήριο. Επιπλέον, οι

¹⁰³. *AE 1902*, 158, πίν. Β 1· *Σβορώνος 1903*, 55, πίν. ΧΙ 1.

¹⁰⁴. *AE 1902*, 158, πίν. Γ 1· *Σβορώνος 1903*, 75, πίν. ΧVI 2.

¹⁰⁵. *Σβορώνος 1903*, 75, πίν. ΧVI 1.

¹⁰⁶. *EAM*, αρ. ευρ. 5743. *AE 1902*, 158, πίν. Α 5· *Σβορώνος 1903*, 75, πίν. ΧVII 3.

¹⁰⁷. *Σβορώνος 1903*, 69, πίν. ΧIII 1-2.

¹⁰⁸. *EAM*, αρ. ευρ. 5746. *Σβορώνος 1903*, 71, πίν. ΧIV 4.

¹⁰⁹. *Σβορώνος 1903*, 69, πίν. ΧIII 1-2.

¹¹⁰. *Ridgway 2002*, 73-74.

¹¹¹. *EAM*, αρ. ευρ. 5747-49. *AE 1902*, 159, πίν. Β3-4, Δ3-4· *Σβορώνος 1903*, 77, πίν. ΧΧ 1-4.

¹¹². *Bol 1972*, 108.

¹¹³. Βλ. παραπάνω, σημ. 104 και 105 αντίστοιχα.

¹¹⁴. *Ridgway 2002*, 75.

κατασκευαστικές τεχνικές βρίσκουν παράλληλα σε περιπτώσεις ευρημάτων χειρσαίων ανασκαφών, που έχουν, με σχετική ασφάλεια, χρονολογηθεί στον 1^ο αι. π.Χ.¹¹⁵

Ένα δεύτερο στοιχείο, διαφορετικής φύσης, έχει χρησιμοποιηθεί από ορισμένους μελετητές ως ενδεικτικό χρονολόγησης της κατασκευής των γλυπτών. Έχει υποστηριχθεί ότι η θεματολογία τους, επίσης, υποδεικνύει μια χρονολόγηση μέσα στον 1^ο αι. π.Χ. Συγκεκριμένα, πρώτος ο Nikolaus Himmelmann¹¹⁶ και στη συνέχεια η Brunilde S. Ridgway επεσήμαναν, ότι τα θέματα που αντλούσαν το ρεπερτόριό τους από τον Τρωικό κύκλο ήταν δημοφιλή ανάμεσα στις τάξεις των Ρωμαίων ευγενών σε όλη τη διάρκεια του 1^{ου} αιώνα και εξής, αλλά όχι παλαιότερα.¹¹⁷ Το συμπέρασμα αυτό στηρίχθηκε στη διεξοδική μελέτη των αρχαιολογικών μαρτυριών από ανασκαφές στη Ρώμη και στην Ιταλία γενικότερα. Φαίνεται, ότι οι Ρωμαίοι στόλιζαν τους κήπους των πολυτελών τους επαύλεων με θέματα από τα Τρωικά, τουλάχιστον, μισό αιώνα πριν την Αυτοκρατορική περίοδο.

Ένα τρίτο, τελευταίο στοιχείο συνηγορεί στην χρονολόγηση των γλυπτών, με μεγαλύτερη ακρίβεια αυτή τη φορά, στο πρώτο τέταρτο του 1^{ου} αι. π.Χ. Το μεγάλο κόστος της κατασκευής τους δεν μας επιτρέπει να θεωρήσουμε ότι μεσολάβησε μεγάλο χρονικό διάστημα από την εποχή που δημιουργήθηκαν μέχρι τη στιγμή της μεταφοράς τους. Η χρονολόγηση του ναυαγίου μεταξύ του 80 και 50 π.Χ. με βάση τα συνευρήματα προσφέρει ένα ασφαλές *terminus ante quem* για το χρόνο μεταφοράς των γλυπτών.

Αν αυτές οι προτάσεις αναφορικά με τη χρονολόγηση της κατασκευής των γλυπτών είναι σωστές, τότε μια σειρά από συμπεράσματα φαίνεται να εμπλουτίζουν τις γνώσεις μας σχετικά με τις καλλιτεχνικές δημιουργίες των ελληνικών εργαστηρίων στο πρώτο μισό του 1^{ου} αι. π.Χ., καθώς και με τις πρακτικές της εμπορικής διακίνησης αυτών των προϊόντων. Από την αναφορά στα χάλκινα αγάλματα των Αντικυθήρων έγινε σαφές ότι αυτά, πιθανότατα, θεωρούνταν ήδη «αρχαία» την εποχή που αποσπάστηκαν από το αρχικό τους περιβάλλον και μεταφερόταν στη Δύση για να κοσμήσουν δημόσιους χώρους. Η φύση όμως του φορτίου των μαρμάρινων γλυπτών φαίνεται ότι ήταν διαφορετική. Το πιο πιθανό είναι, ότι αυτά είχαν δημιουργηθεί λίγο καιρό πριν τη μεταφορά τους με το πλοίο, με σκοπό την εξαγωγή τους στην αγορά της Ρώμης.

Ο εξελληνισμός του ρωμαϊκού γούστου, τουλάχιστον, στον τομέα της γλυπτικής είχε εδραιωθεί αυτόν τον καιρό. Το ρεπερτόριο των ελληνικών μαρμάρινων γλυπτών του ναυαγίου παρουσιάζεται πλήρως προσανατολισμένο στις προτιμήσεις της ρωμαϊκής αγοράς. Το θεματολόγιό τους περιλαμβάνει αντίγραφα διάσημων πρωτοτύπων, αγαπητών στους Ρωμαίους λάτρεις της ελληνικής τέχνης. Η αντιγραφή τους όμως γίνεται αποκλειστικά στο αγαπημένο μέσο των Ρωμαίων, το μάρμαρο.¹¹⁸ Οι τελευταίοι φαίνεται πως είχαν γοητευτεί από τις ιδιότητες αυτού του ημιδιαφανούς πετρώματος αυτή την εποχή, όπως βεβαιώνουν γραπτές και αρχαιολογικές μαρτυρίες. Επιπλέον, η απόκτηση έργων τέχνης σε μάρμαρο ήταν ένδειξη πλούτου και κύρους για τη ρωμαϊκή αριστοκρατία, καθώς το πολύτιμο υλικό ήταν μέχρι αυτή την εποχή ακριβό, καθώς έπρεπε εισαχθεί από την Ελλάδα στη Ρώμη. Αρχαία λατομεία μαρμάρου στην Ιταλία λειτούργησαν περίπου μισό αιώνα αργότερα, στα χρόνια του Αύγουστου. Τα αγάλματα των Αντικυθήρων ικανοποιούσαν την προαυτοκρατορική ρωμαϊκή ζήτηση.¹¹⁹ Επιπλέον, το ρεπερτόριό τους δεν εξαντλήθηκε στα κλασικά

¹¹⁵. Ridgway 2002, 75· Becatti 1940, 61, εικ. 41.

¹¹⁶. Himmelmann 1994, 849-56.

¹¹⁷. Ridgway 2002, 69-73.

¹¹⁸. Ridgway 2002, 12.

¹¹⁹. Ridgway, Carpenter 2006, 1-2.

πρότυπα, που ικανοποιούσαν στο παρελθόν αποκλειστικά θρησκευτικούς και αναθηματικούς σκοπούς.¹²⁰ Περιλάμβανε θέματα από τον Τρωικό πόλεμο και συναφή επεισόδια, εναρμονιζόμενο έτσι πλήρως με τα γούστα των Ρωμαίων ιδιωτών αγοραστών, που θα στόλιζαν με αυτά τις πολυτελείς επαύλεις τους.

Η περίπτωση του ναυαγίου των Αντικυθήρων αποδεικνύεται ιδιαίτερα διαφωτιστική. Η ανακάλυψή του μας έφερε σε άμεση επαφή με ορισμένα θαυμάσια χάλκινα πρωτότυπα, επιτρέποντας μας να αντιληφθούμε τα επίπεδα καλλιτεχνικής αρτιότητας που είχε επιτύχει ο Έλληνας χαλκοπλάστης. Η ασφαλής χρονολόγηση στο πρώτο μισό του 1^{ου} αι. π.Χ., η οποία επιτεύχθηκε με τη μελέτη των συνευρημάτων, συντέλεσε ώστε να φωτιστούν πλευρές της καλλιτεχνικής δημιουργίας των ελληνικών εργαστηρίων της εποχής. Αυτές μαρτυρούν ένα προσανατολισμό της παραγωγής στις επιταγές της ρωμαϊκής αγοράς. Επιπλέον, η καθαυτή ανακάλυψη του ναυαγίου προσέφερε την πρώτη απτή απόδειξη της πρακτικής της δια θαλάσσης μεταφοράς γλυπτών έργων φυσικών και υπερφυσικών διαστάσεων, από την Ελλάδα στη Ρώμη. Μπορούμε να ελπίζουμε ότι οι νέες τεχνολογικές μέθοδοι, οι οποίες εφαρμόζονται σήμερα στην υποβρύχια αρχαιολογική έρευνα, θα φέρουν στο φως νέα στοιχεία από την περιοχή του μη-ολοκληρωμένα ανασκαφέντος ναυαγίου, τα οποία θα εμπλουτίσουν διάφορους κλάδους της Αρχαιογνωσίας. Κάποια από τα στοιχεία αυτά, ασφαλώς θα αποδειχθούν πολύτιμα για τον τομέα που μελετά την εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής πλαστικής.

¹²⁰. Ridgway 2002, 11.

ΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΗΣ ΜΑΗΔΙΑ

Το ιστορικό της ανακάλυψης

Μόλις επτά χρόνια μετά την ανακάλυψη του ναυαγίου των Αντικυθήρων ένα νέο ναυάγιο που μετέφερε αρχαία γλυπτά έργα εντοπίστηκε στο βυθό της Μεσογείου. Για άλλη μια φορά η ανακάλυψη έγινε από Έλληνες σφουγγαράδες. Συγκεκριμένα, τον Ιούνιο του 1907 οι δύτες ενός μικρού ελληνικού σπογγαλιευτικού που ερευνούσαν τη θαλάσσια περιοχή ΒΑ της μικρής πόλης Mahdia στις ακτές της Τυνησίας, εντόπισαν σε μια απόσταση περίπου 5 χιλ. από την κοντινότερη ακτή και σε βάθος 39,5 μέτρων τα υπολείμματα ενός αρχαίου ναυαγίου. Είναι χαρακτηριστικό, ότι ο δύτες που πρώτος εντόπισε το ναυάγιο ανέφερε την ύπαρξη στο βυθό μεγάλων μακρόστενων αντικειμένων, τα οποία αναγνώρισε ως «μεγάλα κανόνια».¹²¹ Όπως αποδείχθηκε στη συνέχεια, δεν επρόκειτο για κανόνια αλλά για πολυάριθμους μονολιθικούς μαρμάρινους κίονες, οι οποίοι αποτελούσαν το κυρίως φορτίο του πλοίου. Οι σφουγγαράδες άμεσα προχώρησαν στην ανέλκυση ορισμένων ευρημάτων και προσπάθησαν να τα διοχετεύσουν παράνομα στην αγορά της Τυνησίας. Το γεγονός αυτό υπέπεσε στην αντίληψη του A. Merlin, επικεφαλής της Υπηρεσίας Αρχαιοτήτων του Γαλλικού Προτεκτοράτου της Τυνησίας.¹²² Ο Merlin αμέσως συνειδητοποίησε τη σπουδαιότητα του ευρήματος και, αφού διασφάλισε την απομάκρυνση των επίδοξων λαθρανασκαφών από την περιοχή σε συνεργασία με τις τοπικές Αρχές, οργάνωσε μια συστηματική υποβρύχια αρχαιολογική έρευνα.

Οι εργασίες ξεκίνησαν το 1908 και τερματίστηκαν το 1913, υπό τη διεύθυνση του Merlin.¹²³ Ο ίδιος δεν ήταν σε θέση να καταδυθεί, αλλά προσπάθησε να βρίσκεται σε άμεση επαφή και διάλογο με τους δύτες, με σκοπό τη σύνταξη ενός λεπτομερούς ημερολογίου της ανασκαφής. Αν αναλογιστεί κανείς τις δυσκολίες που συνεπαγόταν το πρώιμο του εγχειρήματος (μόλις στις αρχές του 20^{ου} αι.), τη μεγάλη απόσταση της θέσης από την κοντινότερη ακτή και την ύπαρξη δυνατών θαλάσσιων ρευμάτων στην περιοχή, τα αποτελέσματα των ερευνών είναι πραγματικά εντυπωσιακά. Τα ευρήματα από το ναυάγιο της Mahdia αποτελούν σήμερα μια βασική πηγή πληροφοριών για την ελληνική τέχνη των ύστερων ελληνιστικών χρόνων.

Το φορτίο του πλοίου απαρτιζόταν από μαρμάρινα, αλλά και χάλκινα έργα τέχνης. Το μεγαλύτερο και, ασφαλώς, το πολυτιμότερο μέρος του φορτίου αποτελούσαν 70, περίπου, ημιτελείς μονολιθικοί μαρμάρινοι κίονες, χωρίς ραβδώσεις και διαφορετικών διαστάσεων.¹²⁴ Ανελκύστηκαν ορισμένοι από αυτούς, αλλά οι περισσότεροι εξακολουθούν να βρίσκονται στο βυθό της θάλασσας. Επιπλέον, εντοπίστηκαν και ανελκύστηκαν περίπου είκοσι μαρμάρινα ιωνικά κιονόκρανα¹²⁵, λιγότερα δωρικά¹²⁶, αλλά και πέντε, τουλάχιστον, σύνθετα κιονόκρανα (*χμαιρικά*), τα οποία έφεραν ολόγλυφα κεφάλια γρυπών ως διακόσμηση μεταξύ ελίκων κορινθιακού τύπου.¹²⁷ Ακόμη, ανελκύστηκε ένας αντίστοιχος αριθμός μαρμάρινων ιωνικών βάσεων. Τα αρχιτεκτονικά μέλη, όμως, δεν αποτελούσαν το σύνολο του

¹²¹. Gianfrotta, Pomey, 1981, 200.

¹²². Delgado 1997, 254.

¹²³. Hellenkemper Salies 1994, 5-29.

¹²⁴. Hesberg 1994, 175-194, taf. 3-4. Gagsteiger, Müller, Woehl 1994, 37-46, εικ. 1, 7, 14.

¹²⁵. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. B 107-122. Ferichou 1994, 197-205, εικ. 7-25.

¹²⁶. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. B 123-27. Ferichou 1994, 196-97, εικ. 3-6.

¹²⁷. Heinrich 1994, 209-37, εικ. 1-35 και taf. 5a.

φορτίου. Η υποβρύχια ανασκαφή έφερε στο φως ένα εντυπωσιακό αριθμό πολυτελών αντικειμένων. Ένα σύνολο από είκοσι, περίπου, χάλκινες πολυτελείς κλίνες, οι οποίες ήταν διακοσμημένες με επίθετες ολόγλυφες μορφές.¹²⁸ Δύο ζεύγη μαρμάρινων διακοσμητικών κρατήρων, οι οποίοι τοποθετούνταν δεξιά και αριστερά της εισόδου ενός δωματίου ή ενός κήπου.¹²⁹ Ένα σύνολο από μαρμάρινα¹³⁰ και χάλκινα¹³¹ κηροπήγια, καθώς και μια ομάδα από χάλκινα λυχνάρια με ανάγλυφη διακόσμηση.¹³² Το φορτίο συμπεριλάμβανε ακόμη ένα εντυπωσιακό σύνολο χάλκινων και μαρμάρινων γλυπτών. Ανάμεσα στα πιο διάσημα γλυπτά που προέρχονται από το ναυάγιο είναι το χάλκινο άγαλμα ενός νέου, το οποίο είναι γνωστό στην έρευνα ως Αγών ή Έρωσ Εναγώνιος (εικ. 17-18), καθώς και μια επίσης χάλκινη ερμαϊκή στήλη, η οποία επιστέφεται με κεφαλή του Διόνυσου (εικ. 19-20). Τέλος, στο φορτίο συγκαταλεγόταν δύο επιτύμβια και δύο αναθηματικά μαρμάρινα ανάγλυφα¹³³ (εικ. 36 α-β), καθώς και μια μικρή ομάδα από πέντε μαρμάρινες ενεπίγραφες στήλες, όλα αττικής προέλευσης.¹³⁴

Η υποβρύχια αρχαιολογική έρευνα του Merlin έφερε επιπλέον στο φως ένα μεγάλο αριθμό αντικειμένων, τα οποία προερχόταν από τον εξαρτισμό του πλοίου. Ανεκλύστηκαν τα υπολείμματα από μία μολύβδινη αντλία νερού, η οποία χρησίμευε για την απομάκρυνση των υδάτων από το αμπάρι.¹³⁵ Ακόμη, χρηστική κεραμική, η οποία ήταν σε χρήση για να ικανοποιήσει τις ανάγκες του πληρώματος.¹³⁶ Στο σύνολο της κεραμικής του ναυαγίου περιλαμβάνονται πέντε ακέραιοι οξυπύθμενοι αμφορείς¹³⁷, καθώς και θραύσματα τεσσάρων υπολοίπων, διαφορετικών προελεύσεων, οι οποίοι ασφαλώς χρησίμευαν στο πλήρωμα για τη μεταφορά ειδών πρώτης ανάγκης, όπως νερό, κρασί, δημητριακά και αλίπαστα. Επίσης, εντοπίστηκε ένα ευτελές πήλινο λυχνάρι, το οποίο έφερε ίχνη προηγούμενης χρήσης, πιθανότατα από τα μέλη του πληρώματος.¹³⁸ Ανεκλύστηκαν πέντε λίθινοι μυλόλιθοι, οι οποίοι χρησίμευαν στο άλεσμα δημητριακών για την παρασκευή ψωμιού από το πλήρωμα.¹³⁹ Ακόμη, εντοπίστηκαν και ανεκλύστηκαν οι μολύβδινοι στύποι από δύο άγκυρες του πλοίου.¹⁴⁰ Επιπλέον, ανεκλύστηκαν ράβδοι μόλυβδου, ο οποίος πιθανότατα χρησίμευε για πρόχειρες επισκευές του εξαρτισμού του πλοίου¹⁴¹, καθώς και της μολύβδινης επένδυσης που έφερε το «πέτσωμα», όπως θα φανεί στη συνέχεια.¹⁴² Τέλος, ανεκλύστηκαν σιδερένια καρφιά και υπολείμματα ξύλου, το οποίο είχε χρησιμοποιηθεί για την κατασκευή του «πετσώματος» του πλοίου.¹⁴³ Όλα τα ευρήματα συντηρήθηκαν άμεσα, μελετήθηκαν από τον Merlin και τους συνεργάτες του και στη συνέχεια εκτέθηκαν στο Μουσείο Bardo της Τύνιδας.

¹²⁸. Faust 1994, 573-606, εικ.1-25, 40-47 και taf. 28-29.

¹²⁹. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1202-05' Grassinger 1994, 259-284, , εικ. 1-31 και taf. 8.

¹³⁰. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. 1207-11' Cain, H., U., Drager, O. 1994, 239-58, εικ. 1-15 και taf. 6-7.

¹³¹. Baratte 1994, 607-28, εικ. 1-28.

¹³². Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 111-12, F 305-06' Barr-Sharrar 1994, 639-56, εικ. 1-16.

¹³³. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1198-201' Bauchhenss 1994, 375-80, εικ. 1-4.

¹³⁴. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. D 1139-43' Petzl 1994, 381-97, εικ. 1-9.

¹³⁵. Paffgen, Zanier 1994, 111.

¹³⁶. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. M 958-78' Rotroff 1994, 133-144, εικ. 1-26.

¹³⁷. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. M 958-63' Rotroff 1994, 139-144, εικ. 14-18.

¹³⁸. Rotroff 1994, 137-38, εικ. 13.

¹³⁹. Baatz 1994, 97-104, εικ. 1-6, 8-12.

¹⁴⁰. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. H 95-96' Gelsdorf 1994, 83-88, εικ. 2-8.

¹⁴¹. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. MB 52.1-13' Eck 1994, 89-94, εικ. 1-13.

¹⁴². Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 366' Höckmann 1994, 53-82, , εικ. 5-6.

¹⁴³. Paffgen, Zanier 1994, 115-17.

Οι υποβρύχιες έρευνες στην περιοχή επαναλήφθηκαν το 1948 από τον Jaques-Yves Cousteau και τον Philippe TAILLEZ.¹⁴⁴ Οι έρευνες αυτές έφεραν στο φως δύο ακόμη στύπους από μολύβδινες άγκυρες. Το 1953 και 1954 ο Gue de Frondeville πραγματοποίησε νέες έρευνες στην περιοχή του ναυαγίου, διενεργώντας μια άρτια επιστημονικά αρχαιολογική ανασκαφή.¹⁴⁵ Οι προσπάθειές του επικεντρώθηκαν στον εντοπισμό των υπολειμμάτων του ίδιου του πλοίου. Οι έρευνες αποδείχθηκαν επιτυχημένες, καθώς ανακαλύφθηκαν κομμάτια ξύλου από το πέτσωμα και από την τρόπιδα του ναυαγίου. Η μελέτη αυτών των υπολειμμάτων στάθηκε πολύ αποκαλυπτική σε ό,τι αφορά τον τρόπο κατασκευής.¹⁴⁶ Αποδείχθηκε ότι επρόκειτο για ένα εμπορικό πλοίο με μήκος 40,6 μέτρων, περίπου, και πλάτος 13,8 μέτρων, το οποίο είχε κατασκευαστεί με τη μέθοδο «πρώτα το πέτσωμα», ενώ για τη σύνδεση των σανίδων είχε χρησιμοποιηθεί η μέθοδος της εντόρμωσης. Το πλοίο είχε μια ιδιαίτερα επιμελημένη και στιβαρή κατασκευή. Το πέτσωμα ήταν διπλό, ενώ εξωτερικά ήταν επενδυμένο με φύλλα μόλυβδου. Αυτά τα τελευταία στοιχεία είναι χαρακτηριστικά του τρόπου ναυπήγησης μεγάλων εμπορικών πλοίων των ελληνιστικών χρόνων, όπως μαρτυρά η ανακάλυψη και η μελέτη ενός ικανοποιητικού αριθμού ελληνιστικών ναυαγίων.¹⁴⁷ Οι τελευταίες έρευνες στην περιοχή διενεργήθηκαν το 1993 από τη Γερμανική Εταιρεία για την Υποβρύχια Αρχαιολογία (DEGUWA), σε συνεργασία με το τμήμα ενάλιων αρχαιολογικών ερευνών του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης. Δεν κατάφεραν όμως να προσθέσουν περαιτέρω στοιχεία αναφορικά με το ναυάγιο.

Η χρονολόγηση του ναυαγίου

Η ανακάλυψη του ναυαγίου της Mahdia αμέσως προσέλκυσε το ενδιαφέρον της διεθνούς επιστημονικής κοινότητας. Από τη φύση του πολυτελούς και ετερογενούς φορτίου ήταν σαφές, ότι το πλοίο είχε ως στόχο τη μεταφορά έργων τέχνης από την Ανατολή προς την αγορά της Δύσης. Από αυτή την άποψη, φαινόταν ότι παρουσίαζε μεγάλο βαθμό συγγένειας με το ναυάγιο που είχε ανακαλυφθεί λίγα χρόνια νωρίτερα στα Αντικύθηρα. Πρώτος ο Merlin δημοσίευσε τα πορίσματα των μελετών του πάνω στα ευρήματα του ναυαγίου.¹⁴⁸ Μελέτησε την κεραμική, τα αρχιτεκτονικά μέλη, τις κλίνες, τους κρατήρες, τα κηροπήγια, αλλά επικέντρωσε ουσιαστικά το ενδιαφέρον του στα γλυπτά του φορτίου. Βασιζόμενος, κυρίως, σε μορφολογικά χαρακτηριστικά τοποθέτησε το μεγαλύτερο μέρος των γλυπτών στο δεύτερο μισό του 2^{ου} αι. π.Χ.¹⁴⁹ Η

¹⁴⁴. Taillez 1949, 584.

¹⁴⁴. Delgado 1997, 254-55.

¹⁴⁵. Delgado 1997, 255.

¹⁴⁶. Höckmann, 1994, 53-82.

¹⁴⁷. Ναυάγιο El Sec, 360-330 π.Χ., βλ. Delgado 1997, 270 · ναυάγιο της Κυρήνειας, 295-285 π.Χ., βλ. Steffy 1985, 75-101 · ναυάγιο της Albenga, 1^ο μισό 1^{ου} αι. π.Χ., βλ. Lamboglia 1971, 167 κ.ε. · ναυάγιο της Madrague de Giens, 75-60 π.Χ., βλ. Tchernia, A., Pomey, P., Hesnard, A. 1978. Αξίζει να σημειωθεί, ότι η μελέτη του Höckmann πάνω στον τρόπο κατασκευής του πλοίου της Mahdia καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το πλοίο θα πρέπει να ήταν εφάμιλλο από άποψη μεγέθους και κατασκευής με αυτό της Madrague de Giens. Για τη συγκεκριμένη διαπίστωση πρβλ. Höckmann, 1994, 53-82 και Delgado 1997, 252-55.

¹⁴⁸. Merlin 1911 *CRAI*, 556-65.

¹⁴⁹. Merlin 1907, *CRAI*, 317. 1908, 245-46, 386-388. 1911, 206-250.

χρονολόγηση της κεραμικής φαίνεται ότι συνηγορούσε με αυτή την άποψη.¹⁵⁰ Ο Merlin έσπευσε να συνδέσει το ναυάγιο με τη δήωση της Αθήνας από το Σύλλα το 86 π.Χ. Πίστεψε, ότι το φορτίο του πλοίου αποτελούσε μέρος των πολεμικών λαφύρων που απέσπασε ο Σύλλας από τα ιερά και τους δημόσιους χώρους της Αθήνας και κατευθυνόταν προς τη Ρώμη για να κοσμήσουν το θρίαμβό του. Χρονολόγησε, κατά συνέπεια, το ναυάγιο με ακρίβεια έτους, σχεδόν. Η άποψη αυτή υπήρξε η κυρίαρχη για το μεγαλύτερο μέρος του 20^{ου} αι.¹⁵¹ Το 1963 ο W. Fuchs δημοσίευσε τα συμπεράσματα των μελετών του πάνω στα αγάλματα της Mahdia, συμφωνώντας σε βασικές γραμμές με τις προτάσεις του Merlin.¹⁵²

Το 1984 μια πυρκαγιά στο Μουσείο Bardo, στην Τύνιδα, έγινε αφορμή για να κλείσει προσωρινά η έκθεση των ευρημάτων του ναυαγίου στο κοινό. Οι υπεύθυνοι του μουσείου διαπίστωσαν, ότι αρκετά από τα ευρήματα συνέχιζαν να διαβρώνονται, ως αποτέλεσμα της ελλιπούς συντήρησής τους στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η ανάγκη περαιτέρω συντήρησης ήταν εμφανής. Το μουσείο ήρθε σε επαφή με το Rheinisches Landesmuseum της Βόννης και ζήτησε τη βοήθειά του. Σαν αντάλλαγμα για τη βοήθεια που δέχθηκε να προσφέρει το Γερμανικό ίδρυμα, συμφωνήθηκε η διοργάνωση μιας προσωρινής έκθεσης με τα ευρήματα του ναυαγίου στη Βόννη, εφόσον θα είχαν ολοκληρωθεί οι εργασίες συντήρησης. Αυτό το γεγονός έδωσε τη δυνατότητα για μία επανεξέταση ορισμένων ευρημάτων, τα οποία δεν είχαν γίνει αντικείμενο εκτεταμένης μελέτης στο παρελθόν, εφόσον τα εντυπωσιακά γλυπτά είχαν προσελκύσει, σχεδόν, αποκλειστικά το ενδιαφέρον των μελετητών. Συνεργάστηκε ένας μεγάλος αριθμός ερευνητών (85 συνολικά) διαφορετικών εθνικοτήτων. Στα αντικείμενα αναλυτικής μελέτης αυτή τη φορά προστέθηκαν και τα απλά κεραμικά χρηστικά σκεύη, τα οποία, όπως και στην περίπτωση των Αντικυθέρων, κατάφεραν να ρίξουν νέο φως σχετικά με το τελευταίο ταξίδι του πλοίου της Mahdia. Η κεραμική αυτής της φύσης δεν συνδεόταν με το εμπορικό φορτίο του πλοίου, όπως τονίστηκε και σε άλλο σημείο, αλλά προοριζόταν για την εξυπηρέτηση των αναγκών του πληρώματος. Συνεπώς, έχει τη δυνατότητα να φωτίζει πτυχές των δραστηριοτήτων του πληρώματος με τέτοιο τρόπο που δεν μπορούν να το κάνουν τα εμπορεύματα που μετέφερε το πλοίο. Τα πορίσματα αυτών των μελετών δημοσιεύτηκαν την ίδια χρονιά που λειτούργησε η έκθεση στη Βόννη, δηλαδή το 1994. Εκδόθηκε ένα πολυτελές δίτομο έργο, το οποίο αποτέλεσε και τον κατάλογο της έκθεσης.

Τη χρηστική κεραμική, συγκεκριμένα, μελέτησε η S. I. Rotroff. Διαπιστώθηκε ότι το σύνολο της κεραμικής είναι ετερογενές. Αποτελείται από πέντε μελαμβαφή πινάκια αττικής προέλευσης, δύο άβαφα πινάκια δυτικής καταγωγής, έναν αμφορέα, μία όλπη, άβαφους σκύφους δυτικής προέλευσης, δύο λάγηνους και μία πρόχου. Επίσης, περιλαμβάνει ένα πήλινο λυχνάρι από την Κνίδα της Μικράς Ασίας, καθώς και πέντε άρτιους εμπορικούς οξυπύθμενους αμφορείς διαφορετικών προελεύσεων. Ένας είχε κατασκευαστεί στην Κω, οι δύο είναι δυτικής καταγωγής του τύπου Dressel 1 (A και B), ο ένας είναι φοινικικής προέλευσης, ενώ ο πέμπτος πιθανότατα είχε κατασκευαστεί στις νότιες ακτές της Ιβηρικής χερσονήσου.¹⁵³

¹⁵⁰. Merlin 1909, *CRAI*, 421.

¹⁵¹. Gianfrotta, Pomey 1981, 201· Delgado 1997, 254.

¹⁵². Fuchs 1963b.

¹⁵³. Rotroff 1994 133-144· για πινάκια, εικ. 1, 3, 4, 8-9· για αμφορέα με αρ. ευρ. M 972, στο Μουσείο Bardo, εικ. 2 α-β· για όλπη, με αρ. ευρ. M 966, στο Μουσείο Bardo, εικ. 5· για σκύφους, με αρ. ευρ. M 969, στο Μουσείο Bardo, εικ. 7· για λάγηνους με αρ. ευρ. M 964-65, στο Μουσείο Bardo, εικ. 11-10, αντίστοιχα· για πρόχου με αρ. ευρ. M 967, στο Μουσείο Bardo, εικ. 12· για λυχνάρι, εικ. 13 α-β· για αμφορείς με αρ. ευρ. M 958-63, στο Μουσείο Bardo, εικ. 17, 15, 18, 14, 16, αντίστοιχα· για θραύσματα αμφορέων, εικ. 21-24.

Η κεραμική της Mahdia χρονολογήθηκε χονδρικά από τη Rotroff στο διάστημα που εκτείνεται από το τελευταίο τέταρτο του 2^{ου} αι. π.Χ. μέχρι το πρώτο μισό του 1^{ου} αι. π.Χ. Τα μελαμβοφόρα αττικά πινάκια, οι δημοφιλείς τύποι των λαγηνών, το λυχνάρι της Κνίδου φαίνεται ότι βρισκόταν σε χρήση σε όλο το διάστημα από το 140 μέχρι το 80 π.Χ. Άλλα κεραμικά, όπως τα άβαφα δυτικά πινάκια και σκύφοι, φαίνεται πως άρχισαν να γίνονται δημοφιλή στην αυγή του 1^{ου} αι. π.Χ. Οι αμφορείς, όμως, του τύπου Dressel 1 αποδείχθηκαν οι πιο χρήσιμοι, σχετικά με το θέμα της χρονολόγησης του ναυαγίου.¹⁵⁴ Πιο συγκεκριμένα, οι αμφορείς του τύπου Dressel 1 A άρχισαν να χρησιμοποιούνται γύρω στο 120 π.Χ., ενώ έπαψαν να κατασκευάζονται γύρω στο 80 με 70 π.Χ.¹⁵⁵ Ακόμη, οι αμφορείς του τύπου Dressel 1B πιστεύουμε, μέχρι σήμερα τουλάχιστον, ότι δεν χρησιμοποιούνταν πριν το 80 π.Χ. Η Rotroff, κατά συνέπεια, κατέληξε στο συμπέρασμα, ότι το πλοίο ναυάγησε κάποια στιγμή μετά το 80 π.Χ. και πιθανότατα όχι πολύ αργότερα από το 70 π.Χ., εφόσον οι αμφορείς Dressel 1B δε χρησιμοποιούνταν πριν το 80 π.Χ., ενώ οι αμφορείς του τύπου Dressel 1 A έπαψαν να κατασκευάζονται μετά το 70 π.Χ. και σε ό,τι αφορά τον συγκεκριμένο που βρέθηκε στο ναυάγιο δε θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι είχε πολύ μεγάλη διάρκεια ζωής, καθώς χρησιμοποιούνταν πάνω σε ένα πλοίο.¹⁵⁶

Από την πρώτη στιγμή η Rotroff επεσήμανε τη συνάφεια στο χαρακτήρα και στο χρονολογικό προσδιορισμό μεταξύ της κεραμικής της Mahdia και της κεραμικής των Αντικυθήρων. Φαίνεται, ότι αυτού του είδους η φτηνή χρηστική κεραμική ήταν κοινό χαρακτηριστικό των πληρωμάτων των πλοίων που ταξίδευαν στην ανατολική Μεσόγειο στους ύστερους ελληνιστικούς χρόνους. Το πολύτιμο *terminus post quem* που προσέφερε για το ναυάγιο η προσεκτικότερη μελέτη της κεραμικής οδήγησε ορισμένους μελετητές στην επανεξέταση των υπόλοιπων ευρημάτων του ναυαγίου, κάτω από το φως των νέων δεδομένων. Αυτές οι νέες προσεγγίσεις αμφισβήτησαν, όπως θα φανεί στη συνέχεια, τη σύνδεση του πλοίου της Mahdia με τη δόση της Αθήνας από το Σύλλα, η οποία είχε προταθεί από τους πρώτους μελετητές που εξέτασαν το ναυάγιο.

Πιθανοί τόποι προέλευσης και προορισμού

Η επανεξέταση των συνευρημάτων του ναυαγίου δεν περιορίστηκε στο να προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες αναφορικά με τη χρονολόγηση του συμβάντος. Μπόρεσε, επίσης να φωτίσει και άλλες πτυχές της έρευνας σχετικά με τους πιθανούς τόπους προέλευσης του φορτίου, το χαρακτήρα του ταξιδιού του πλοίου, καθώς και τον πιθανό του προορισμό.

Ένα πρώτο συμπέρασμα είναι ότι το εμπορικό φορτίο του πλοίου ήταν ετερογενές. Ωστόσο, κοινό χαρακτηριστικό που συνδέει το σύνολο των ευρημάτων του φορτίου είναι ότι επρόκειτο για είδη πολυτελείας.¹⁵⁷ Ο χαρακτήρας αυτός του φορτίου μαρτυρά ότι το πλοίο που ναυάγησε στη Mahdia διεξήγαγε τη μεταφορά έργων τέχνης, κάποια στιγμή κατά τη διάρκεια της ύστερης ελληνιστικής περιόδου. Αποδείχθηκε ότι το σύνολο των αρχιτεκτονικών μελών (κίονες, βάσεις, κιονόκρανα), τα οποία αποτελούσαν το κυρίως φορτίο, καθώς και οι μαρμάρيني διακοσμητικοί

¹⁵⁴. Rotroff 1994, Dressel 1A, με αρ. ευρ. M 959, στο Μουσείο Bardo, εικ. 15, Dressel 1B, με αρ. ευρ. M 963, στο Μουσείο Bardo, εικ. 16.

¹⁵⁵. Rotroff 1994, 141.

¹⁵⁶. Rotroff 1994, 143.

¹⁵⁷. Geominy 1994, 927.

κρατήρες και τα κηροπήγια, είχαν κατασκευαστεί από πεντελικό μάρμαρο.¹⁵⁸ Αυτό, σαφώς, υποδηλώνει ότι το πλοίο είχε αποπλεύσει από το μεγάλο εμπορικό λιμάνι του *Κάνθαρου*, στον Πειραιά. Δεν μπορούμε, ασφαλώς, να είμαστε σίγουροι ότι το πλοίο δεν είχε προηγουμένως προσεγγίσει σε άλλα λιμάνια. Είναι πολύ πιθανόν, να είχε προηγηθεί ένα μεγάλο ταξίδι στην περιοχή της ανατολικής Μεσογείου, κατά τη διάρκεια του οποίου τα μέλη του πληρώματος να είχαν προμηθευτεί εμπορεύματα, αλλά και απαραίτητα εφόδια για την εν πλω διαβίωση, από διάφορες παραθαλάσσιες πόλεις. Αυτό υποδηλώνει η ύπαρξη, για παράδειγμα του Κώου αμφορέα, καθώς και του λυχαριού από την Κνίδα. Ασφαλώς, τα συγκεκριμένα είδη ήταν αρκετά δημοφιλή την εποχή του ναυαγίου, συνεπώς θα ήταν εφικτό το πλήρωμα να τα είχε προμηθευτεί από οποιοδήποτε μεγάλο εμπορικό λιμάνι και όχι απαραίτητα από τον τόπο κατασκευής τους. Επίσης, σε κάποιο από τα προηγούμενα ταξίδια του το πλοίο θα μπορούσε να έχει προμηθευτεί τα είδη δυτικής καταγωγής, όπως τους αμφορείς τύπου Dressel και τον ισπανικό μόλυβδο από κάποιο λιμάνι της Δύσης. Ωστόσο, η χρήση του μαρμάρου από την Πεντέλη για την κατασκευή των πολυάριθμων τέχνηρων μας επιτρέπει να συμπεράνουμε με ασφάλεια, ότι κάποια στιγμή το πλοίο έδωσε στο λιμάνι του Πειραιά, όπου προμηθεύτηκε το μεγαλύτερο μέρος του φορτίου.¹⁵⁹ Μία ακόμη σαφής ένδειξη, ότι κάποια στιγμή το πλοίο βρέθηκε στον Πειραιά, αποτελεί η ύπαρξη των δύο επιτύμβιων και δύο αναθηματικών ανάγλυφων, καθώς και των πέντε μαρμάρινων επιγραφών, τα οποία είναι αναμφισβήτητα αττικής καταγωγής και βρέθηκαν μεταξύ του φορτίου (εικ. 36 α-β).¹⁶⁰ Είναι χαρακτηριστικό, ότι οι δύο από τις πέντε επιγραφές προέρχονται από το αθηναϊκό ιερό της Παράλου.¹⁶¹ Αξίζει ακόμη να σημειωθεί, ότι σε μία επιγραφή αναφέρεται το όνομα του επώνυμου άρχοντα της Αθήνας (*Χαρικλείδης*). Κατά συνέπεια, η επιγραφή αυτή μπορεί με ακρίβεια να χρονολογηθεί στο 363/362 π.Χ.¹⁶²

Η μελέτη των αρχιτεκτονικών μελών που μετέφερε το ναυάγιο από τον Hesberg οδήγησε σε μερικές επιπλέον παρατηρήσεις. Διαπιστώθηκε ότι οι περισσότεροι από τους κίονες του φορτίου ήταν ημιτελείς.¹⁶³ Αυτό φανερώνει ότι δεν είχαν χρησιμοποιηθεί ποτέ πριν. Φαίνεται, ότι οι μαρμάρινοι κίονες είχαν κατασκευαστεί λίγο καιρό πριν φορτωθούν στο πλοίο, επί παραγγελία. Είχαν μείνει ημιτελείς προκειμένου να γίνει πιο εύκολα η μεταφορά τους δια θαλάσσης και να αποφευχθούν πιθανές φθορές στην επιφάνειά τους, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού. Θα αποκτούσαν την τελική μορφή τους, πιθανότατα, *in situ*, στο μέρος που επρόκειτο να τοποθετηθούν. Είναι σαφές, ότι το πολυτιμότερο μέρος του φορτίου προοριζόταν για να καλύψει τις ανάγκες κάποιου πλούσιου αγοραστή και το κόστος της κατασκευής του φανερώνει ότι δεν θα μπορούσε να έχει μεσολαβήσει μεγάλο χρονικό διάστημα από την εποχή της κατασκευής των αρχιτεκτονικών μελών μέχρι το τελικό ταξίδι του πλοίου, γύρω στα 80 με 60/50 π.Χ. Η παρατήρηση αυτή μας επιτρέπει να αμφισβητήσουμε τη σύνδεση του φορτίου της Mahdia με τη λαφυραγωγία της Αθήνας από το Σύλλα. Τα αρχιτεκτονικά μέλη δεν είχαν αποσπαστεί από κάποιο ιερό ή δημόσιο κτήριο της Αθήνας. Ήταν προσφάτως κατασκευασμένα και προοριζόταν για εξαγωγή στη διεθνή αγορά. Αυτός ο χαρακτήρας τους δεν δικαιολογεί την ύπαρξή τους στο αμπάρι ενός πλοίου, το οποίο θα μετέφερε πολεμικά λάφυρα στη Ρώμη.

¹⁵⁸. Hesberg von 1994, 175-194.

¹⁵⁹. Hellenkemper 1994, 153.

¹⁶⁰. Για τα ανάγλυφα: Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1198-201' Bauchhenss 1994, 375-80, εικ. 1-4. Για τις επιγραφές: Μουσείο Bardo, Τύνιδα αρ. ευρ. D 1139-43' Petzl 1994, 381-398, εικ. 1-9.

¹⁶¹. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. D 1140-41' Petzl 1994, 381-398, εικ. 3-4 και 5-6, αντίστοιχα.

¹⁶². Πρόκειται για την επιγραφή με αρ. ευρ. D 1139, στο Μουσείο Bardo της Τύνιδας.

¹⁶³. Geominy 1994, 929.

Ασφαλώς, τα λάφυρα του Σύλλα προερχόταν από παλαιότερα μνημεία της Αθήνας και θα ήταν συνδεδεμένα με την, μέχρι τότε, ιστορία της πόλης.

Επισημάνθηκε ήδη το μεγάλο κόστος κατασκευής των πολυτελών αντικειμένων του φορτίου. Τέτοιας φύσης προϊόντα δεν θα μπορούσαν να απευθύνονται στην αγορά της ταλαιπωρημένης, από τις συνεχείς πολεμικές αναμετρήσεις, Ελλάδας. Όπως μαρτυρούν αρχαιολογικές και γραπτές πηγές, η πιο πρόσφορη αγορά για την απορρόφηση ειδών πολυτελείας την εποχή του ναυαγίου ήταν η Ρώμη και γενικότερα η αγορά της Ιταλίας.¹⁶⁴ Συνεπώς, μπορούμε να υποθέσουμε με σχετική ασφάλεια ότι ο προορισμός του φορτίου του ναυαγίου ήταν η αγορά της Δύσης, πιθανότατα η Ρώμη. Αξίζει να σημειωθεί, ότι το λιμάνι της Όστιας δεν είχε ακόμη αναπτυχθεί την εποχή του ναυαγίου. Φαίνεται πιθανό, ότι το πλοίο κατευθυνόταν σε κάποιο άλλο λιμάνι, το οποίο εξυπηρετούσε τις ανάγκες της Ρώμης. Ίσως, το λιμάνι του *Puteolanum*, στον κόλπο της Νάπολης.¹⁶⁵ Η ύπαρξη στο φορτίο χάλκινων πολυτελών κλινών, χάλκινων λυχναριών και μαρμάρινων κρατήρων, οι οποίοι χρησιμοποιούνταν για τη διακόσμηση κήπων, υποδηλώνει ότι ο παραλήπτης των εμπορευμάτων δεν ήταν η Πόλη της Ρώμης, αλλά ένας ή περισσότεροι πλούσιοι ιδιώτες. Η φύση των αντικειμένων δεν φανερώνει δημόσιο χαρακτήρα. Το πιθανότερο είναι ότι προοριζόταν για να διακοσμήσουν κάποια ιδιωτική έπαυλη. Ενισχύεται έτσι η υπόθεση του αποκλεισμού της σύνδεσης του ναυαγίου με τα πλοία του Σύλλα.

Αν η χρονολόγηση του ναυαγίου, μετά το 80 π.Χ και πριν τα μέσα του 1^{ου} αι. π.Χ., είναι σωστή τότε τα αρχιτεκτονικά μέλη, καθώς και οι μαρμάρيني κρατήρες και κηροπήγια είναι προϊόντα νεοαττικών εργαστηρίων της εποχής. Αυτό φανερώνει τη λειτουργία ακμαίων καλλιτεχνικών εργαστηρίων στην Αθήνα, πλήρως προσανατολισμένων στην ικανοποίηση της ζήτησης των πλούσιων Ρωμαίων αγοραστών. Είναι χαρακτηριστική η χρήση πεντελικού μαρμάρου για την κατασκευή αρχιτεκτονικών μελών, διακοσμητικών αντικειμένων και γλυπτών. Η επιλογή αυτή είναι εναρμονισμένη με τις προτιμήσεις τις Ρωμαϊκής αριστοκρατίας για το εισαγόμενο ελληνικό μάρμαρο, φαινόμενο που παρατηρείται από το πρώτο μισό του 1^{ου} αι. π.Χ.¹⁶⁶, όπως ήδη αναφλερθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η απόκτηση τέχνηργων εκτελεσμένων στην ημιδιαφανή πέτρα αποτελούσε μια ευκαιρία για τους Ρωμαίους να επιδείξουν την οικονομική τους δύναμη. Αυτή η παρατήρηση έχει μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί υποδηλώνει παράλληλα ότι η καλλιτεχνική δημιουργία της Αθήνας ανέκαμψε σχετικά πολύ γρήγορα, μετά την καταστροφή της πόλης το 86 π.Χ. Ορισμένοι μελετητές, μάλιστα, πρότειναν ότι τελικά οι επιπτώσεις της κατάληψης της πόλης από το Σύλλα ίσως να μην ήταν τόσο ολέθριες όσο αρχικά είχαμε υποθέσει.¹⁶⁷ Με αυτή την άποψη φαίνεται να συνηγορεί το γεγονός, ότι το λιμάνι του Πειραιά λειτουργούσε κανονικά την περίοδο που ακολούθησε την κατάληψη της πόλης, όπως μαρτυρεί η ανακάλυψη του ναυαγίου της Mahdia.¹⁶⁸

Τέλος, ένα επιπλέον στοιχείο προκύπτει από την επανεξέταση των ευρημάτων του πλοίου, αναφορικά με τον τόπο καταγωγής του. Ο W. Eck μελέτησε τις ράβδους μόλυβδου που αποτελούσαν μέρος του φορτίου.¹⁶⁹ Η ισοτοπική τους ανάλυση υποδεικνύει καταγωγή από την Ιβηρική χερσόνησο. Αυτό, ασφαλώς, δε συνεπάγεται απαραίτητα ότι το πλοίο είχε ξεκινήσει το συγκεκριμένο ταξίδι από τη Δύση. Οι

¹⁶⁴. Jashemski 1979, 289-314.

¹⁶⁵. Hellenkemper 1994, 157.

¹⁶⁶. Ridgway 2002, 12.

¹⁶⁷. Geominy 1994, 929.

¹⁶⁸. Hellenkemper 1994, 156.

¹⁶⁹. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. MB 52.1-13 Eck 1994, 89-94, εικ. 1-13.

ράβδοι μόλυβδου θα μπορούσαν κάλλιστα να είχαν φορτωθεί στο πλοίο κατά τη διάρκεια ενός προηγούμενου ταξιδιού. Όμως, η ύπαρξη λατινικών εγχάρακτων χαρακτήρων και ονομάτων πάνω στο μόλυβδο, ίσως υποδηλώνει μία ρωμαϊκή προέλευση του πλοίου.

Όπως έγινε αντιληπτό και στην περίπτωση των Αντικυθήρων, έτσι και στη Mahdia η συστηματική μελέτη των ευρημάτων μπόρεσε να προσφέρει χρήσιμες πληροφορίες σε σχέση με την ιστορία του ναυαγίου. Είμαστε σε θέση σήμερα να γνωρίζουμε με σχετική ασφάλεια, ότι το πλοίο βυθίστηκε κάποια στιγμή μεταξύ του 80 και 60/50 π.Χ. Στο τελευταίο του ταξίδι μετέφερε έργα τέχνης, τα οποία προοριζόταν για εξαγωγή και εμπόριο. Είναι σίγουρο ότι το μεγαλύτερο μέρος του φορτίου είχε κατασκευαστεί στην Αττική σε ένα ή περισσότερα νεοαττικά εργαστήρια λίγο καιρό πριν την εκτέλεση της μεταφοράς και φορτώθηκε στο πλοίο από το εμπορικό λιμάνι του Πειραιά. Ο προορισμός του πλοίου ήταν, ασφαλώς, η αγορά της Ιταλικής χερσονήσου, πιθανότατα η Ρώμη. Μόνον εκεί θα μπορούσαν να απορροφηθούν τα ακριβά προϊόντα των νεοαττικών εργαστηρίων και θα χρησιμοποιούνταν για να διακοσμήσουν τις οικίες και τις πολυτελείς επαύλεις των πλούσιων Ρωμαίων πολιτών. Η ρωμαϊκή καταγωγή του πλοίου είναι αρκετά πιθανή, όπως υποδηλώνουν οι λατινικές επιγραφές και ονόματα πάνω στις ράβδους μόλυβδου, που ανήκαν στον εξαρτισμό του πλοίου και χρησιμοποιούνταν για πρόχειρες επισκευές της εξωτερικής επένδυσης του πετσώματος από το πλήρωμα. Το πλοίο, πιθανότατα, παρασύρθηκε από κάποια ξαφνική θύελλα, ξέφυγε από την πορεία του προς τα ιταλικά λιμάνια και κατέληξε στις ακτές της βορείου Αφρικής, όπου και ναυάγησε. Η σύνδεση του ναυαγίου με το γνωστό ιστορικό επεισόδιο της κατάληψης της Αθήνας από το Σύλλα φαίνεται σήμερα λιγότερο πιθανή, καθώς η φύση του φορτίου αποδεικνύεται εμπορική. Τα ακριβά έργα τέχνης μοιάζουν περισσότερο με εμπορεύματα που απευθύνονται σε εύπορους ιδιώτες αγοραστές και όχι με πολεμικά λάφυρα ενός στρατηγού, τα οποία προοριζόταν για να κοσμήσουν δημόσιους χώρους και ιερά της Ρώμης.

Τα αγάλματα της Mahdia

Μεταξύ του φορτίου του ναυαγίου της Mahdia περιλαμβάνεται ένας μεγάλος αριθμός χάλκινων και μαρμάρινων αγαλμάτων. Όπως και στην περίπτωση των Αντικυθήρων, το σύνολο των αγαλμάτων που μετέφερε το πλοίο είναι ετερογενές. Η ετερογένεια αυτή αφορά το υλικό κατασκευής τους, το μέγεθός τους, αλλά και τη χρονική περίοδο της δημιουργίας τους. Περιλαμβάνονται δύο χάλκινα αγάλματα, σε μέγεθος μισό, περίπου, του φυσικού, καθώς και ορισμένα χάλκινα αγαλμάτια. Επιπλέον, πολυάριθμα χάλκινα αγαλμάτια ήταν επίθετα και χρησιμοποιούνταν για τη διακόσμηση των πολυτελών χάλκινων κλινών, αλλά και άλλων αντικειμένων.¹⁷⁰ Τέλος, στο φορτίο του πλοίου ανήκαν πολυάριθμα μαρμάρινα αγάλματα φυσικού μεγέθους, από παριανό μάρμαρο.

¹⁷⁰. Faust 1994, 573-606, εικ.2, 6, 8-23, 40-47.

ι. Τα χάλκινα

Το σύνολο των χάλκινων γλυπτών που μετέφερε το πλοίο της Mahdia παρουσιάζει μεγάλη ετερογένεια. Περιλαμβάνει το άγαλμα ενός φτερωτού νέου σε μέγεθος μικρότερο από το φυσικό, που είναι γνωστό στην έρευνα ως Αγών ή Έρωσ Εναγώνιος (εικ. 17-18).¹⁷¹ Επίσης, μια ερμαϊκή στήλη, η οποία επιστέφεται με κεφαλή του Διόνυσου και φέρει στο πλάι επιγραφή με το όνομα του δημιουργού της (εικ. 19-20).¹⁷² Περιλαμβάνονται ακόμη τρία αγαλμάτια σατύρων (εικ. 24)¹⁷³, τρία αγαλμάτια νάνων που χορεύουν (εικ. 25-26)¹⁷⁴, ένα αγαλμάτιο του Ερμή (εικ. 27)¹⁷⁵, δύο αγαλμάτια «λαμπαδηφόρων» ή «λυχνούχων» νέων (εικ. 28 α-β)¹⁷⁶, ένα αγαλμάτιο του Έρωτα που κρατάει μια λύρα (εικ. 29) και ενός δεύτερου Έρωτα που χορεύει¹⁷⁷ και, τέλος, δύο αγαλμάτια ηθοποιών/κωμικών (εικ. 30).¹⁷⁸

ι.α. Ο Αγών ή Εναγώνιος Έρωσ

Το χάλκινο άγαλμα του φτερωτού νέου είναι αυτό που έχει ξεχωρίσει από τα ευρήματα του ναυαγίου της Mahdia ως το έργο με τη μεγαλύτερη καλλιτεχνική αξία (εικ. 17-18). Κατά συνέπεια, έχει μελετηθεί περισσότερο από τους ερευνητές σε σύγκριση με τα άλλα γλυπτά του ναυαγίου και έχει γίνει το αντικείμενο πολλών δημοσιεύσεων.¹⁷⁹ Το άγαλμα διατηρήθηκε στο βυθό της θάλασσας σε αρκετά καλή κατάσταση. Έχει διαστάσεις μικρότερες του φυσικού, εφόσον η μορφή έχει ύψος 1,36 μέτρα. Ο νέος παριστάνεται γυμνός. Το αριστερό πόδι του είναι το *στηρίζον*, ενώ το αριστερό είναι άνετο και χαλαρό. Με το αριστερό του χέρι στερεώνει ένα στεφάνι στα μαλλιά του, ενώ στο δεξί κρατούσε κάποιο αντικείμενο, πιθανότατα ένα τόξο¹⁸⁰ ή ένα κλαδί από φοίνικα.¹⁸¹ Η φτερωτή μορφή αρχικά θεωρήθηκε ότι αποτελεί προσωποποίηση του αγωνιστικού πνεύματος, της σωματικής και πνευματικής άμιλλας και γι' αυτό ταυτίστηκε με τον Αγώνα.¹⁸² Όμως, η σύγχρονη έρευνα τείνει να θεωρεί σήμερα το άγαλμα σαν απεικόνιση του πανίσχυρου θεού Έρωτα.¹⁸³

Αμέσως μετά την ανακάλυψή του το 1907 το άγαλμα συντηρήθηκε και εκτέθηκε στο Μουσείο Bardo το 1926.¹⁸⁴ Η αρχική αποκατάσταση έγινε με τέτοιο τρόπο, ώστε

¹⁷¹. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 106' Fuchs, 1983, 12-14, πίν. 1-8' Söldner 1994, 399-430, εικ 1, 9, 21-23.

¹⁷². Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 107' Mattusch 1994a, 431-450, εικ. 1-10, 25 και taf. 14-15.

¹⁷³. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 209, F 221-22' Klages 1994, 531-38. Το F 209 εικ. 1-2 και taf. 22' τα F 221 και F 222, εικ. 6-8 και 3-5, αντίστοιχα.

¹⁷⁴. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 213-15' Pfisterer-Haas 1994, 483-504. Το F 213, εικ. 1-2, 4 και taf. 16' το F 214, εικ. 10-12 και taf. 18' το F 215, εικ. 6-7 και taf. 18.

¹⁷⁵. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 208' Höckmann 1994, 469-82, εικ. 1-4 και taf. 13.

¹⁷⁶. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 109 και F 216' Hiller 1994, 515-30. Για F 109, εικ. 2, 4, 6, 7, 10, 11, 16, 18, 20 και taf. 18' για F 216, εικ. 1, 3, 5, 8, 9, 12, 13, 15 και taf. 20.

¹⁷⁷. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 210 και F 218' Bohm 1994, 505-14. Για F 210, εικ. 1-6 και taf. 19. Για F 218, εικ. 7-10.

¹⁷⁸. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 220-25' Bauchhenss-Thüriedl 1994, 539-50, εικ. 1-4, 7-10 και taf. 23.

¹⁷⁹. Fuchs 1963b, 12-14, πίν. 1-8' Söldner 1994, 399-430, εικ 1, 9, 21-23.

¹⁸⁰. Mattusch 1996, 170.

¹⁸¹. Γιαλούρης 1994, 275-76.

¹⁸². Fuchs 1963b 13-14.

¹⁸³. Söldner 1994, 399-430' Mattusch 1996, 170.

¹⁸⁴. Αρ. ευρ. F 106' Fuchs 1963b, 12.

το δεξί χέρι του νέου να στηρίζεται πάνω στο κεφάλι της ερμαϊκής στήλης του Διόνυσου, η οποία έφερε την υπογραφή του δημιουργού της Βοήθου και αποτελούσε επίσης μέρος του φορτίου του ναυαγίου. Τα δύο γλυπτά θεωρήθηκε ότι συνανήκουν και, κατά συνέπεια, το άγαλμα του φτερωτού νέου αποδόθηκε στο γλύπτη Βόηθο τον Καλχηδόνιο.¹⁸⁵ Δύο ήταν οι λόγοι που οδήγησαν τους μελετητές σε αυτό το αρχικό συμπέρασμα. Αρχικά, παρατηρήθηκε ότι κάτω από το αριστερό *στηρίζον* σκέλος του νέου, καθώς και κάτω από τη βάση της ερμαϊκής στήλης διατηρούνταν ποσότητα μόλυβδου, η οποία είχε χρησιμοποιηθεί για τη στήριξη των γλυπτών στις αρχικές τους βάσεις. Αξίζει να σημειωθεί, ότι τα δύο αγάλματα είναι τα μόνα μέσα στο φορτίο των γλυπτών της Mahdia που παρουσιάζουν αυτό το χαρακτηριστικό. Φαινόταν πιθανό, τα δύο έργα να είχαν απομακρυνθεί βίαια από την αρχική τους θέση, καθώς λαφυραγωγήθηκαν για να μεταφερθούν στη Ρώμη, κατά τη διάρκεια του πρώτου τέταρτου του 1^{ου} αι. π.Χ. Επιπλέον, ήταν συχνό φαινόμενο στην αρχαιότητα, μαρμάρινα αγάλματα να στηρίζονται πάνω σε Ερμές.¹⁸⁶

Με την αφορμή της έκθεσης στη Βόννη τα δύο γλυπτά συντηρήθηκαν εκ νέου και επανεξετάστηκαν διεξοδικά.¹⁸⁷ Αυτή η νέα προσέγγιση έριξε νέο φως στα δεδομένα και άλλαξε τις αντιλήψεις των μελετητών. Ουσιαστικά, δεν υπάρχει καμία απόδειξη ότι τα δύο έργα συνανήκουν. Διαπιστώθηκε, ότι δεν υπάρχει κανένα ίχνος μεταλλουργικής σύνδεσης στο κάτω μέρος του αγκώνα του δεξιού χεριού του νέου, καθώς και στην πάνω επιφάνεια της κεφαλής του Διόνυσου, στο σημείο ακριβώς που θα περίμενε κανείς να έρχονται σε επαφή οι δύο μορφές.¹⁸⁸ Επιπλέον, για να καταφέρει ο αγκώνας του νέου να φτάσει στο ύψος της κεφαλής της ερμαϊκής στήλης, θα έπρεπε το δεξί πόδι να είναι ανασηκωμένο και να στηρίζεται σε κάποιο υπερυψωμένο σημείο (*υποπόδιον*).¹⁸⁹ Όμως δεν υπάρχει κανένα ίχνος που να υποδηλώνει την ύπαρξη ενός τέτοιου στοιχείου. Ωστόσο, η σημαντικότερη ένδειξη ότι τα δύο έργα ποτέ δεν ανήκαν στο ίδιο σύνολο προήλθε από την χημική ανάλυση των κραμάτων τους.¹⁹⁰ Αποδείχθηκε ότι τα κράματα χαλκού που είχαν χρησιμοποιηθεί για την κατασκευή τους διέφεραν σημαντικά (Διόνυσος: Cu 70%, Sn>9%, Pb 20%· Αγών: Cu 64%, Sn 14%, Pb 22%). Επίσης, η ισοτοπική ανάλυση του μόλυβδου, που χρησιμοποιήθηκε για τη στερέωση των γλυπτών στις αρχικές τους βάσεις, απέδειξε ότι ο μόλυβδος της ερμαϊκής στήλης προερχόταν από τα μεταλλεία του Λαυρίου, ενώ του φτερωτού Νέου όχι.¹⁹¹ Αν τα δύο γλυπτά είχαν κατασκευαστεί στο ίδιο εργαστήριο, θα περίμενε κανείς να είχαν χρησιμοποιηθεί τα ίδια κράματα χαλκού και μόλυβδου. Αυτή η παρατήρηση οδηγεί στον αποκλεισμό της πιθανότητας τα δύο έργα να ανήκαν κάποτε στο ίδιο σύνολο. Φαίνεται ότι το δεξί χέρι του νέου δεν στηριζόταν πουθενά. Το χάλκινο άκρο δεν χρειαζόταν την υποστήριξη της ερμαϊκής στήλης, καθώς η αντοχή του μετάλλου είναι σαφώς μεγαλύτερη από αυτήν του μαρμάρου. Απλά, ο Εναγώνιος Έρωσ σήκωνε το χέρι του για να φέρει το στεφάνι του στο ύψος του κεφαλιού του. Μια τέτοια χειρονομία ήταν συνηθισμένη στην αρχαιότητα, όπως φανερώνει η παρόμοια στάση του χάλκινου αγάλματος του Αθλητή Νέου, το οποίο βρίσκεται στο Getty Museum (εικ. 60).¹⁹²

¹⁸⁵ . Fuchs 1963b, 13-14.

¹⁸⁶ . Muthmann, S. 1951· Mattusch 1996, 174, σημ.72.

¹⁸⁷ . Willer 1994a, 971-84.

¹⁸⁸ . Mattusch 1996, 174.

¹⁸⁹ . Mattusch 1994a, 437.

¹⁹⁰ . Pernicka, Eggert 1994, 1041-1061.

¹⁹¹ . Bagemann, Schmitt-Strecker 1994, 1073-76.

¹⁹² . J. Paul Getty Museum, αρ. ευρ. 77.AB.30· Mattusch 1997.

Η τεχνική ανάλυση του φτερωτού νέου πρόσφερε περαιτέρω χρήσιμες πληροφορίες αναφορικά με τον τρόπο κατασκευής του αγάλματος. Χρησιμοποιήθηκε ένα πρόπλασμα από πηλό, στοιχείο πολύ συνηθισμένο στη χαλκοπλαστική. Διαπιστώθηκε ότι το γλυπτό είχε κατασκευαστεί από πολλά ξεχωριστά μέρη.¹⁹³ Το κεφάλι του νέου, ο κορμός, τα δύο χέρια, τα πόδια του και τα δύο φτερά είχαν χυτευτεί ξεχωριστά και στη συνέχεια είχαν συνδεθεί με επιμελημένες μεταλλουργικές ραφές. Ξεχωριστά είχε χυτευτεί, επίσης, το μπροστινό μέρος του στηρίζοντος αριστερού ποδιού. Αυτό το τελευταίο χαρακτηριστικό εξυπηρετούσε την αποτελεσματικότερη σύνδεση του γλυπτού με την βάση του και παρουσιάζει μία διαχρονικότητα, καθώς είναι κοινό σε πολλά χάλκινα πρωτότυπα που κατασκευάστηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και σώθηκαν ως τις μέρες μας.¹⁹⁴ Επιπλέον, παρατηρήθηκε ότι στην εξωτερική επιφάνεια του νέου είχαν διατηρηθεί τα ίχνη της αρχαίας «πατίνας».¹⁹⁵ Η πατίνα αυτή ήταν σκουρόχρωμη και είχε επιτευχθεί με τη χρήση σουλφιδίων του χαλκού, τα οποία είχαν εφαρμοστεί πάνω στην επιφάνεια του μετάλλου, δίνοντας το επιθυμητό χρώμα. Η χρησιμοποίηση τεχνητής σκουρόχρωμης «πατίνας» είναι, επίσης, ένα κοινό χαρακτηριστικό σωζόμενων ελληνικών πρωτοτύπων, όπως φανερώνουν οι περιπτώσεις των Πολεμιστών του Riace (εικ. 61-64) και το σύμπλεγμα του Αναβάτη και του αλόγου από το Αρτεμίσιο (εικ. 40-41), οι οποίες θα αναφερθούν διεξοδικά σε επόμενα κεφάλαια του κειμένου.¹⁹⁶ Οι διαπιστώσεις αυτές εμπλούτισαν τις γνώσεις μας σε ότι αφορά τις εξελιγμένες τεχνικές κατασκευής που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες χαλκοπλάστες και μας βοήθησαν να ανασυνθέσουμε πιο ολοκληρωμένα την τελική εικόνα, την οποία θα έδιναν τα χάλκινα πρωτότυπα.

Πολλές υποθέσεις έχουν γίνει κατά καιρούς σχετικά με τον τόπο κατασκευής του αγάλματος και την χρονολόγησή του. Δεν είναι λίγοι αυτοί που εξακολουθούν να αποδίδουν το έργο στον Καλχηδόνιο γλύπτη Βόηθο, ανεξάρτητα από την απόρριψη της πιθανής σύνδεσης του φτερωτού νέου με την ερμαϊκή στήλη.¹⁹⁷ Ωστόσο, αυτές οι απόψεις παραμένουν αναπόδεικτες, με δεδομένη την έλλειψη επιγραφικής μαρτυρίας, η οποία να συνδέεται άμεσα με το γλυπτό. Η ύπαρξη του μόλυβδου για τη σύνδεση του γλυπτού στη βάση του φαίνεται να οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι αυτό είχε βίαια αποσπαστεί από την αρχική του θέση, ως αντικείμενο λαφυραγωγίας. Κατά συνέπεια, ορισμένοι πρότειναν ότι η ύπαρξη του Εναγώνιου Έρωτα στο φορτίο του πλοίου της Μαηδία συνδέεται με τη λεηλασία του Σύλλα.¹⁹⁸ Αυτή η πρόταση δεν μπορεί να αποδειχθεί με βάση ατράνταχτα στοιχεία, τουλάχιστον προς το παρόν. Κατά συνέπεια, παραμένει μια ενδιαφέρουσα θεωρία.

Ορισμένα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά έχουν χρησιμοποιηθεί για τη χρονολόγηση του αγάλματος, με όλη την αβεβαιότητα που σαφώς παρουσιάζει αυτού του είδους η προσέγγιση. Η Μ. Söldner θεώρησε ότι η μορφή υιοθετεί ορισμένα κλασικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, τα οποία εξελίσσονται σε πιο ελεύθερες φόρμες, ακολουθώντας το καλλιτεχνικό ρεύμα της ύστερης ελληνιστικής εποχής.

¹⁹³. Willer 1994a, 982-83.

¹⁹⁴. Ο ίδιος τρόπος κατασκευής του μπροστινού μέρους του «στηρίζοντος» σκέλους παρατηρήθηκε, για παράδειγμα στον Ηνίοχο των Δελφών (Mattusch 1988, 131), στους Πολεμιστές του Riace (Due Bronzi 1985, 107-108), στα αγάλματα του Porticello (Eiseman, Ridgway 1987, 75-80) και στον Έφηβο των Αντικυθήρων (Bol 1972, 19).

¹⁹⁵. Ridgway 1995, 347.

¹⁹⁶. Για τους Πολεμιστές του Riace βλ. παρακάτω, σσ. 102-104' για το σύμπλεγμα του Αρτεμισίου βλ. παρακ., σσ. 57-60.

¹⁹⁷. Ridgway 1995, 343. Η Ridgway αναφέρεται στις απόψεις του Α. Linfert.

¹⁹⁸. Geominy 1994, 929-30.

Χρονολόγησε, συνεπώς, το έργο στο τελευταίο τέταρτο του 2^{ου} αι. π.Χ.¹⁹⁹ Αυτή η άποψη, η οποία είχε ήδη προταθεί από τον W. Fuchs στις αρχές της δεκαετίας του 1960, γίνεται μέχρι σήμερα δεκτή από τη μεγάλη πλειοψηφία της επιστημονικής κοινότητας.²⁰⁰

i.β. Η ερμαϊκή στήλη του Διονύσου

Το δεύτερο σημαντικό χάλκινο γλυπτό που προέρχεται από το φορτίο του ναυαγίου της Mahdia είναι μία ερμαϊκή στήλη που επιστέφεται με κεφαλή του Διονύσου (εικ. 19-20).²⁰¹ Το συνολικό ύψος του έργου φτάνει τα 1,03 μέτρα. Σε αντίθεση με το άγαλμα του φτερωτού νέου, η ερμαϊκή στήλη της Mahdia απασχόλησε πολύ λιγότερο τους μελετητές, πιθανότατα γιατί για το μεγαλύτερο διάστημα του 20^{ου} αι. θεωρήθηκε απλά ένα υποστύλωμα για το χέρι του Έναγώνιου Έρωτα. Όπως αναλύθηκε παραπάνω, αυτή η υπόθεση δεν μπορεί πλέον να γίνει αποδεκτή, ύστερα από την επανεξέταση των δύο γλυπτών στην δεκαετία του 1990, στα πλαίσια της συντήρησής τους για την έκθεσή τους στην Βόννη. Ωστόσο, είναι γεγονός ότι υπάρχει η τάση να υποτιμούμε την αξία των Ερμών ως έργων τέχνης, καθώς αυτές συχνά δεν αντιμετωπίζονται ως πρωτότυπα και μοναδικά έργα.²⁰² Οι Ερμές στην αρχαιότητα κατασκευαζόταν ακολουθώντας μια πολύ περιορισμένη ποικιλία τύπων, με αποτέλεσμα οι ομοιότητες μεταξύ τους να είναι αρκετά μεγάλες. Αυτό το φαινόμενο τους στέρησε, ουσιαστικά, το χαρακτηρισμό του πρωτότυπου δημιουργήματος, με αποτέλεσμα να θεωρούνται λιγότερο ενδιαφέρουσες σε σχέση με τα καθαυτά αγάλματα.

Οι ερμαϊκές στήλες ήταν πολύ δημοφιλείς στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Πρωτοεμφανίστηκαν την Αρχαϊκή εποχή, ενώ συνέχισαν να παράγονται στους κλασικούς, ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους. Τοποθετούνταν σε σταυροδρόμια, σε εισόδους κτηρίων, σε γυμνάσια, σε παλαίστρες και άλλα δημόσια σημεία. Αποτελούνταν από ένα παραλληλεπίπεδο στοιχείο με ορθογώνια βάση, το οποίο επιστεφόταν με το κεφάλι του θεού Ερμή. Το επάνω μέρος της η επιφάνειας της στήλης ακολουθούσε το καμπύλο σχήμα των ώμων μιας ανθρώπινης μορφής. Τα χέρια απουσίαζαν, ενώ στη θέση τους εμφανιζόταν οριζόντια ορθογώνια παραλληλεπίπεδα στοιχεία, γνωστά στην έρευνα ως «βραχιόνες». Στο μέσον, περίπου, της στήλης υπήρχαν ολόγλυφα ανδρικά γεννητικά όργανα. Από τα τέλη του 5^{ου}/αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. στη θέση της κεφαλής του Ερμή άρχισαν να εμφανίζονται οι μορφές άλλων θεών ή σημαντικών θνητών προσώπων.²⁰³ Οι περισσότερες Ερμές ακολουθούσαν τα αρχαϊκά ή τα κλασικά τεχνοτροπικά πρότυπα, ενώ το μέσο που χρησιμοποιούνταν συνήθως για την κατασκευή τους ήταν το μάρμαρο και, σπανιότερα, ο πηλός και ο μπρούντζος. Σήμερα σώζεται ένας αρκετά μεγάλος αριθμός μαρμάρινων Ερμών, ενώ διασώθηκαν και ορισμένα δείγματα σε πηλό. Η περίπτωση της Mahdia αποτελεί μια μοναδική ευκαιρία να μελετήσουμε την απόδοση του συγκεκριμένου τύπου σε χαλκό. Είναι αξιοσημείωτο, ότι είναι η μία από τις δύο μοναδικές χάλκινες Ερμές που διασώθηκαν ως τις μέρες μας. Η δεύτερη βρίσκεται

¹⁹⁹. Söldner 1994, 419-422.

²⁰⁰. Fuchs 1963b, 13-14· Pollitt 1986, 140· Mattusch 1996, 170-75.

²⁰¹. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 107· Mattusch 1994a, 431-450, εικ. 1-10, 25 και taf. 14-15.

²⁰². Mattusch 1994a, 438.

²⁰³. Mattusch 1996, 168-69.

στο Getty Museum στη Florida των ΗΠΑ (εικ. 21 α-β) και οι εκπληκτικές ομοιότητες της με τη στήλη του ναυαγίου θα αναφερθούν στη συνέχεια του κειμένου.²⁰⁴

Η ερμαϊκή στήλη που ανελκύστηκε από το βυθό της Mahdia διατηρήθηκε σε πολύ καλή κατάσταση. Η μόνη ουσιαστική φθορά είναι η απώλεια ενός αρκετά μεγάλου κομματιού από το κάτω, αριστερό μέρος της μπροστινής όψης του γλυπτού (εικ. 22). Αυτή η φθορά είναι πολύ πιθανό να προκλήθηκε κατά την προσπάθεια απόσπασης του έργου από την αρχική του βάση. Το γεγονός ότι η ερμαϊκή στήλη είχε ήδη ανατεθεί σε κάποιο σημείο πριν τη μεταφορά της στο πλοίο που ναυάγησε στη Mahdia υποδηλώνει και η ύπαρξη ποσότητας μόλυβδου στο κάτω μέρος της στήλης, η οποία φαίνεται να χρησίμευε στη σύνδεση του γλυπτού με τη βάση (εικ. 22). Το στοιχείο αυτό συνδέει την ερμαϊκή στήλη με το άγαλμα του φτερωτού νέου, το οποίο είχε πιθανότατα την ίδια τύχη.²⁰⁵ Σε γενικές γραμμές, η στήλη της Mahdia παρουσιάζει τα κοινά βασικά χαρακτηριστικά όλων των Ερμών.²⁰⁶ Ο κορμός αποτελείται από μία παραλληλεπίπεδη στήλη, η οποία φέρει στο μέσον της ανδρικά γεννητικά όργανα. Βραχίονες υπάρχουν στο ύψος των ώμων, ενώ η στήλη επιστέφεται από κεφαλή του Διόνυσου. Η τεχνοτροπία του γλυπτού ακολουθεί την παράδοση των αρχαϊκών χρόνων. Η μορφή παριστάνεται με μία έκφραση θεϊκής γαλήνης και ηρεμίας. Ο θεός απεικονίζεται γενειοφόρος, σε ώριμη ηλικία. Τα μάτια του ήταν ένθετα. Η κόμμωσή του είναι εξαιρετικά επιμελημένη, με τρεις σειρές βοστρύχων να επιστέφουν το μέτωπο. Εξίσου επιμελημένη είναι η πλούσια και καλοχτενισμένη αρχαϊκή γενειάδα.

Ωστόσο, ο τύπος της ερμαϊκής στήλης της Mahdia παρουσιάζει κάποια στοιχεία που δεν ήταν καθόλου συνηθισμένα στην αρχαιότητα. Ο Διόνυσος φορά ένα εξεζητημένο κεφαλοκάλυμμα, στην ουσία ένα «τουρμπάνι» ασιατικού τύπου, το οποίο είναι πολύ σπάνιο. Ασφαλώς, το στοιχείο αυτό αποτελούσε σαφή αναφορά στην εξωτική καταγωγή του θεού και στις περιπλανήσεις του στην Ανατολή.²⁰⁷ Αναμφισβήτητα όμως, το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό του γλυπτού είναι ότι στο μπροστινό μέρος του δεξιού τεκτονικού αγκώνα σώζεται η υπογραφή του δημιουργού του:

ΒΟΗΘΟΣ ΚΑΛΧΗΔΟΝΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

Το όνομα του Βοήθου μας είναι γνωστό από γραπτές πηγές, αλλά και από αρχαιολογικές μαρτυρίες. Γνωρίζουμε ότι ο γλύπτης Βόηθος έζησε κατά τον 2^ο αι. π.Χ. Καταγόταν από την ελληνική πόλη της Καλχηδόνας, στη θάλασσα του Μαρμαρά, αλλά στην πορεία ταξίδεψε και δημιούργησε στη Δήλο και στη Ρόδο, όπου και ίδρυσε το εργαστήριό του. Ο Πλίνιος (*N.H.* 34, 84 και 33, 155) αναφέρει ότι ήταν διάσημος για τα έργα του σε χαλκό, ενώ ο Πausanias (5, 17, 4) αναφέρει ότι ένα περίφημο άγαλμά του, το οποίο παρίστανε ένα παιδί, βρισκόταν στο Ηραίον της Ολυμπίας. Επιπλέον, η ανακάλυψη δύο ενεπίγραφων βάσεων που φέρουν την υπογραφή του προσφέρουν αδιάσειστη απόδειξη για την εποχή κατά την οποία ο Βόηθος δημιουργούσε τα έργα του. Η πρώτη επιγραφή προέρχεται από τη Δήλο και ανήκε στη βάση ενός αγάλματος του Αντίοχου του Δ' (175-164 π.Χ.). Η επιγραφή αναφέρει ότι το άγαλμα «εποίησε ο Βόηθος, γιος του Αθήναιου». Η δεύτερη επιγραφή προέρχεται από τη Λίνδο της Ρόδου και απλά αναγράφεται το όνομα, το

²⁰⁴ J. Paul Getty Museum, αρ. ευρ. 79.AB.138. Frel 1980, 96-98; Mattusch 1994, 441-48, εικ. 16-24, 26.

²⁰⁵ Geominy 1994, 929-30.

²⁰⁶ Mattusch 1994a, 431-50.

²⁰⁷ Mattusch 1994a, 441.

πατρώνυμο και ο τόπος καταγωγής του γλύπτη.²⁰⁸ Είναι σαφές, ότι ο φημισμένος χαλκοπλάστης έδρασε γύρω στα μέσα του 2^{ου} αι. π.Χ. Το γεγονός της ανακάλυψης ενός αρχαίου γλυπτού που φέρει την υπογραφή του δημιουργού του είναι εξαιρετικά σπάνιο.²⁰⁹ Με αυτό τον τρόπο μας δίνεται η δυνατότητα να ταυτίσουμε το έργο με ένα συγκεκριμένο εργαστήριο του 2^{ου} αι. π.Χ. και, κατά συνέπεια, να αντλήσουμε ορισμένα πολύτιμα συμπεράσματα για τις πρακτικές που εφάρμοζαν οι καλλιτέχνες της εποχής.

Πληροφορίες από την τεχνική ανάλυση

Το 1971 έγινε γνωστή στο διεθνές εμπόριο αρχαιοτήτων η ύπαρξη μιας δεύτερης χάλκινης ερμαϊκής στήλης, σχεδόν πανομοιότυπης με τη στήλη της Mahdia, η οποία όμως εξακολουθούσε να βρίσκεται πάνω στην αρχική μπρούντζινη βάση της. Η συνθήκες ανακάλυψης αυτής της «δίδυμης» στήλης παραμένουν μέχρι σήμερα άγνωστες, με αποτέλεσμα να είναι πολύ δύσκολη η χρονολόγησή της, καθώς και ο προσδιορισμός της περιοχής προέλευσής της. Το 1979 το Getty Museum προχώρησε στην απόκτηση του γλυπτού. Αρχικά, η δεύτερη στήλη θεωρήθηκε «αρχαίο αντίγραφο» της στήλης του Βοήθου, το οποίο όμως φαινόταν ότι «υστερούσε σε καλλιτεχνική αρτιότητα».²¹⁰ Το 1989 το Getty Museum πραγματοποίησε μια ολοκληρωμένη τεχνική ανάλυση του έργου.²¹¹

Το 1993, με την ευκαιρία της συντήρησης των ευρημάτων της Mahdia ενόψει της έκθεσης στη Βόννη, δόθηκε η δυνατότητα να διεξαχθεί μία, επίσης, αναλυτική τεχνική μελέτη της ερμαϊκής στήλης του Διονύσου.²¹² Τα αποτελέσματα των εργασιών δημοσιεύτηκαν το 1994. Ο συνδυασμός των αποτελεσμάτων της τεχνικής ανάλυσης των δύο γλυπτών αποδείχθηκε εξαιρετικά διαφωτιστικός σχετικά με την ιστορία των δύο έργων, αλλά και γενικότερα εμπλούτισε τις γνώσεις μας αναφορικά με τις πρακτικές κατασκευής χάλκινων αγαλμάτων κατά τη διάρκεια της ύστερης ελληνιστικής περιόδου.

Διαπιστώθηκε ότι και τα δύο γλυπτά είχαν κατασκευαστεί με την έμμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού. Η τεχνική αυτή ήταν πολύ δημοφιλής στα εργαστήρια χαλκοπλαστικής του αρχαίου ελληνικού κόσμου, ήδη από την αρχαϊκή εποχή.²¹³ Η μέθοδος είχε γίνει ιδιαίτερα αγαπητή στους Έλληνες τεχνίτες, γιατί τους επέτρεπε να ανταποκριθούν αποτελεσματικά και γρήγορα στην ολοένα αυξανόμενη ζήτηση για δημοφιλείς τύπους γλυπτών, τα οποία σε μια αρχική φάση χρησίμευαν ως αναθήματα. Η τεχνική αυτή, κατά τη διάρκεια των ελληνιστικών, αλλά και των ρωμαϊκών χρόνων, χρησιμοποιήθηκε για να ικανοποιήσει τη ζήτηση των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, η οποία απαιτούσε τη μαζική παραγωγή συγκεκριμένων τύπων, όχι απαραίτητα για αναθηματικούς σκοπούς, αλλά πλέον και για διακόσμηση ιδιωτικών χώρων.²¹⁴ Η επιτυχία της τεχνικής οφείλεται στο ότι η παραγωγή χάλκινων γλυπτών βασιζόταν στην κατασκευή ενός τελειοποιημένου πήλινου προπλάσματος.²¹⁵ Από τη στιγμή που το πρόπλασμα είχε ολοκληρωθεί, κατασκευάζονταν πολλά

²⁰⁸. Mattusch 1994a, 437.

²⁰⁹. Mattusch 1996, 175, σημ. 76.

²¹⁰. Frel 1980, 96-98.

²¹¹. Podany, J., Scott, D., 1990, 31-60· Mattusch 1996, 188, σημ.102.

²¹². Eggert 1994, 945-52.

²¹³. Kyrieleis 1990, 15-30.

²¹⁴. Mattusch 1994b, 791-94.

²¹⁵. Mattusch 1994b, 790-91.

ξεχωριστά, συνεχόμενα πήλινα ή γύψινα εκμαγεία των μελών του προτύπου και στη συνέχεια το αρχικό πρόπλασμα μπορούσε να απομακρυνθεί. Με αυτό τον τρόπο δεν καταστρεφόταν και μπορούσε εύκολα να επαναχρησιμοποιηθεί για τη δημιουργία νέων εκμαγείων, εάν οι συνθήκες της αγοράς το απαιτούσαν.

Οι δύο δίδυμες ερμαϊκές στήλες είχαν κατασκευαστεί με αυτό τον τρόπο. Η υπόθεση αυτή υποδηλώνεται αρχικά από το ότι οι αναλογίες των δύο έργων είναι, σχεδόν, πανομοιότυπες με πολύ μικρές αποκλίσεις. Για παράδειγμα, το συνολικό τους ύψος διαφέρει μόνο κατά δύο εκατοστά, ενώ οι αναλογίες των χαρακτηριστικών των προσώπων διαφέρουν κατά ελάχιστα χιλιοστά.²¹⁶ Επιπλέον, τα χαρακτηριστικά των μορφών (αμυγδαλόσχημα μάτια, περίτεχνη κόμμωση, πλούσια γενειάδα, μισάνοιχτα χείλη κ.α.) είναι πανομοιότυπα. Αυτές οι ομοιότητες υποδεικνύουν ότι για την κατασκευή των δύο μορφών χρησιμοποιήθηκε το ίδιο αρχικό πρόπλασμα, από το οποίο άρθησαν εκμαγεία. Στη συνέχεια, ακολουθώντας τις πρακτικές της έμμεσης μεθόδου, αυτά τα ξεχωριστά, αλλά συνεχόμενα εκμαγεία θα επαλείφθηκαν με στρώσεις κεριού. Εφόσον το κερί είχε αλειφθεί προσεκτικά, ώστε να αντιγράψει όλες τις λεπτομέρειες της επιφάνειας των εκμαγείων, τα τελευταία απομακρύνθηκαν. Το αποτέλεσμα αυτής της φάσης ήταν η δημιουργία κέρινων ομοιωμάτων του αρχικού προπλάσματος. Όταν τα ξεχωριστά ομοιώματα συνενωνόταν, κατασκευαζόταν ένα πλήρες κέρινο αντίγραφο του αρχικού προτύπου. Θα ακολούθησε η τοποθέτηση ενός ρευστού πήλινου πυρήνα το εσωτερικό του κέρινου αντιγράφου, από οπές που είχαν εσκεμμένα δημιουργηθεί. Παράλληλα, τοποθετήθηκε ένας σκελετός με τη μορφή μεταλλικών ράβδων, ώστε να ενισχυθεί ο πυρήνας. Μεταλλικά ελάσματα χρησιμοποιήθηκαν για να συνδέσουν το πυρήνα με μία εξωτερική επένδυση από πηλό, που θα εφαρμοζόταν στην πορεία, ώστε να μη μετακινηθεί ο πυρήνας μετά την απομάκρυνση του κεριού. Όταν ο πηλός στερεοποιήθηκε, η διαδικασία μπήκε στην τελική της φάση. Η εξωτερική επιφάνεια του κέρινου ομοιώματος πιθανότατα επαλείφθηκε προσεκτικά με ένα στρώμα λεπτού πηλού, ενώ στη συνέχεια ακολούθησε η επάλειψη και με ένα δεύτερο, λιγότερο λεπτοδουλεμένο στρώμα πηλού, ώστε να ενισχυθεί το «καλούπωμα». Σε αυτό το σημείο όλα ήταν έτοιμα για τη χύτευση του χαλκού. Μια φωτιά θα έλιωνε το κερί που υπήρχε μεταξύ του εσωτερικού πήλινου πυρήνα και της εξωτερικής πήλινης επίστρωσης και το κενό που θα δημιουργούταν ήταν έτοιμο να δεχθεί το λιωμένο κράμα χαλκού.²¹⁷

Η τεχνική μελέτη των δύο Ερμών επιβεβαίωσε ότι αυτή η συγκεκριμένη πρακτική είχε εφαρμοστεί και στις δύο περιπτώσεις. Οι κορμοί/στήλες των γλυπτών είχαν κατασκευαστεί από τέσσερα ξεχωριστά τμήματα, τα οποία αντιστοιχούσαν σε ισάριθμα ορθογώνια κέρινα αντίγραφα.²¹⁸ Το κεφάλι της κάθε μορφής ήταν ξεχωριστό τμήμα, το οποίο είχε ενωθεί με τον κορμό. Οι ενώσεις των ξεχωριστών κέρινων τμημάτων είναι ορατές στην εσωτερική επιφάνεια των δύο γλυπτών (εικ. 23).²¹⁹ Το πάχος των στρωμάτων κεριού που είχε χρησιμοποιηθεί για την κατασκευή των δύο κορμών είναι πολύ μικρό. Προφανώς, τα κέρινα αντίγραφα σε αυτό το σημείο ακολουθούσαν πιστά το πρότυπο. Κατά συνέπεια, δεν ήταν απαραίτητο να χρησιμοποιηθεί μεγάλη ποσότητα κεριού για να αντιγραφεί η επίπεδη επιφάνεια του κορμού του αρχικού προπλάσματος, ενώ ταυτόχρονα επιτυγχανόταν οικονομία στο μέταλλο που θα χρησιμοποιούνταν στη συνέχεια.

Σε αυτή τη φάση της κατασκευής του κέρινου αντιγράφου ήταν δυνατή η προσθήκη επιπλέον ποσότητας κεριού, εάν ο καλλιτέχνης επιθυμούσε να τονίσει κάποιες

²¹⁶. Mattusch 1994a, 448, σημ. 36.

²¹⁷. Mattusch 1994b, 789-90.

²¹⁸. Willer 1994b, 959-70· Mattusch 1994a, 445.

²¹⁹. Mattusch 1994a, 447, εικ. 26.

λεπτομέρειες της μορφής, πριν την τελική χύτευση του μετάλλου. Αυτό έγινε προφανώς στην περίπτωση της στήλης της Mahdia. Επιπρόσθετη ποσότητα κεριού χρησιμοποιήθηκε, ώστε να μπορέσει ο γλύπτης να δουλέψει με περισσότερη φροντίδα κάποια σημεία του καλύμματος της κεφαλής. Το τελικό αποτέλεσμα είναι η κεφαλή της Mahdia να παρουσιάζει μεγαλύτερη λεπτομέρεια και ρεαλισμό στην εκτέλεση, σε σχέση με αυτή της στήλης του Getty Museum, καθιστώντας τη με αυτό τον τρόπο μοναδική. Με την τεχνική ανάλυση διαπιστώθηκε ότι το πάχος των τοιχωμάτων του χαλκού στο κεφαλοκάλυμμα της Mahdia είναι σαφώς μεγαλύτερο από αυτό της δίδυμης ερμαϊκής στήλης του Getty. Αυτό αποδεικνύει τη χρήση επιπρόσθετου κεριού σε αυτό το σημείο, με σκοπό τη φυσιοκρατική απόδοση των πτυχών των υφασμάτων ταινιών που αποτελούσαν το «τουρμπάνι» του Διόνυσου. Αξίζει να σημειωθεί, ότι πρόσθετο κεριό χρησιμοποιήθηκε, ώστε να προστεθούν φύλλα αμπέλου στη δεξιά πλευρά του καλύμματος της στήλης της Mahdia.²²⁰ Η χρήση πρόσθετου κεριού για να επιτευχθεί η σαφέστερη απόδοση των λεπτομερειών είναι ο λόγος για τον οποίο γίνεται γενικά αποδεκτό, ότι η στήλη της Mahdia ξεπερνά σε ποιότητα καλλιτεχνικής εκτέλεσης την αντίστοιχη του Getty. Το γεγονός αυτό μας επιτρέπει, επίσης, να συμπεράνουμε ότι η στήλη του Getty βρίσκεται πιο κοντά στην εμφάνιση του αρχικού πήλινου προπλάσματος, εφόσον δεν χρησιμοποιήθηκε σε αυτή επιπλέον κεριό για την τελική τροποποίηση και διαμόρφωση των λεπτομερειών.

Στη συνέχεια της διαδικασίας προστέθηκαν ο πήλινος πυρήνας, ο μεταλλικός σκελετός και τα ελάσματα σταθεροποίησης. Ίχνη ενός τέτοιου ελάσματος είναι ορατά σήμερα στο εσωτερικό της στήλης του Getty.²²¹ Κατόπιν, ακολούθησε η τοποθέτηση της εξωτερικής πήλινης επένδυσης και η χύτευση του χαλκού. Όταν το μέταλλο στερεοποιήθηκε, το εξωτερικό πήλινο περίβλημα απομακρύνθηκε και ο τεχνίτης επεξεργάστηκε τις τελευταίες ατέλειες της εξωτερικής επιφάνειας. Γι' ακόμη μια φορά, η φροντίδα που δόθηκε στο τελείωμα της επιφάνειας ήταν μεγαλύτερη στην περίπτωση της Mahdia.²²²

Είναι σαφές από τα προηγούμενα, ότι τα δύο γλυπτά είχαν κατασκευαστεί με την ίδια τεχνική. Όμως, η τεχνική ανάλυση των δύο έργων έδωσε και μια επιπλέον πολύτιμη πληροφορία. Τα κράματα χαλκού που χρησιμοποιήθηκαν και στις δύο περιπτώσεις έχουν σχεδόν την ίδια περιεκτικότητα μετάλλων (Mahdia: Cu 70%, Sn>9%, Pb 20%. Getty: Cu 70%, Sn 13%, Pb 17%).²²³ Αυτές οι δύο παρατηρήσεις αποτελούν σαφείς ενδείξεις ότι οι δύο Ερμές είχαν κατασκευαστεί στο ίδιο εργαστήριο. Είναι πιθανόν το εργαστήριο αυτό να ήταν του γλύπτη Βοήθου. Η ύπαρξη της υπογραφής του καλλιτέχνη στη στήλη της Mahdia βεβαιώνει τη σύνδεση του Βοήθου με τη κατασκευή του συγκεκριμένου έργου. Την εποχή που δημιουργούσε ο Βόηθος, είναι πολύ πιθανό ο συγκεκριμένος τύπος ερμαϊκής στήλης να ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής. Θα μπορούσε κάλλιστα να ικανοποιεί τα εκλεπτυσμένα γούστα μιας απαιτητικής, οικονομικά εύρωστης υστεροελληνιστικής πελατείας. Είναι πιθανό, να είχε προκύψει η ανάγκη το εργαστήριο του καλλιτέχνη να χρησιμοποιούσε το αρχικό πήλινο πρόπλασμα, έτσι ώστε να κατασκευάζει κατ' επανάληψη παραλλαγές του συγκεκριμένου τύπου για να ικανοποιήσει τα γούστα των αγοραστών, οι οποίοι συνεχώς αυξανόταν. Ίσως, ακόμη, η χαμηλότερη ποιότητα της στήλης του Getty να ανταποκρίνεται σε κάποιον λιγότερο απαιτητικό αγοραστή ή σε μια πιο φθηνή παραγγελία.

²²⁰. Mattusch 1994a, 444.

²²¹. Mattusch 1994a, 450, σημ. 39.

²²². Mattusch 1994a, 447.

²²³. Mattusch 1996, 188, σημ. 102.

Όλα αυτά δεν μπορεί παρά να παραμείνουν υποθέσεις. Το σίγουρο είναι ότι το γλυπτό της Mahdia κατασκευάστηκε από το Βοήθο κάποια στιγμή γύρω στα μέσα του 2^{ου} αι. π.Χ. και ότι τα δύο γλυπτά είναι προϊόντα μαζικής βιοτεχνικής παραγωγής. Τα εργαστήρια των ύστερων ελληνιστικών χρόνων χρησιμοποιούσαν την έμμεση τεχνική του χαμένου κεριού για να αναπαράγουν κατά συρροή συγκεκριμένους αγαλματικούς τύπους, προκειμένου να ανταποκριθούν στη μεγάλη ζήτηση της αγοράς. Το συμπέρασμα αυτό είναι πολύ διαφωτιστικό σε ότι αφορά στον τρόπο λειτουργίας των χαλκοπλαστικών εργαστηρίων των μέσων του 2^{ου} αι. π.Χ, καθώς και στις εκλεπτυσμένες τεχνικές κατασκευής που οι καλλιτέχνες εφάρμοζαν αυτή την εποχή.

ι.γ. Τα χάλκινα αγαλμάτια

Τα κοινά χαρακτηριστικά του Εναγώνιου Έρωτα και της ερμαϊκής στήλης του Διονύσου είναι το μέγεθός τους (περίπου στο μισό του φυσικού) καθώς και το γεγονός ότι είχαν, πιθανότατα, κατά το παρελθόν ανατεθεί σε κάποιο αρχικό σημείο, από το οποίο είχαν αποσπαστεί με τη βία, όπως μαρτυρά το σπασμένο κομμάτι μετάλλου που λείπει από το κάτω μπροστινό μέρος της στήλης και οι ποσότητες μόλυβδου στα κατώτερα σημεία των δύο έργων. Το σύνολο των χάλκινων αγαλματίων που μετέφερε το πλοίο της Mahdia δεν φαίνεται να ανήκει στην ίδια κατηγορία με τα γλυπτά που προαναφέρθηκαν. Το πιθανότερο είναι ότι τα αγαλμάτια αυτά είχαν κατασκευαστεί επί παραγγελία, με σκοπό τη διάθεσή τους στο διεθνές εμπόριο ελληνικών έργων τέχνης. Αυτό σημαίνει ότι η χρονολογία κατασκευής τους δεν μπορεί να απέχει σημαντικά από τη στιγμή του ναυαγίου. Η δημιουργία τους, κατά συνέπεια, πρέπει να τοποθετηθεί κάποια στιγμή στο πρώτο τέταρτο του 1^{ου} αι. π.Χ.²²⁴

Η χρονολόγηση των αγαλματιδίων, η οποία στηρίζεται σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, φαίνεται να ενισχύει τη συγκεκριμένη άποψη. Ο Himmelmann μελετώντας την τεχνοτροπία των χάλκινων αγαλματίων του φορτίου υποστήριξε ότι κυριαρχούν τα ελληνιστικά στοιχεία.²²⁵ Για παράδειγμα, αναγνώρισε στο αγαλμάτιο του Ερμή, με αρ. ευρ. F 208 (εικ. 27), κλασικές επιρροές και επίδραση λυσιππικών ή πολυκλείτιων προτύπων, τα οποία όμως είναι συνδυασμένα με ελληνιστικά στοιχεία. Στο αγαλμάτιο του Σατύρου, με αρ. ευρ. F 209 (εικ. 24), ο Himmelmann διέκρινε χαρακτηριστικά του ελληνιστικού μπαρόκ. Ορισμένα από τα θέματα που απεικονίζονται, όπως οι χορευτές νάνοι (εικ. 25-26) και οι ηθοποιοί/κωμικοί (εικ. 30) είναι αντιπροσωπευτικά του ελληνιστικού ρεπερτορίου. Ο συνδυασμός παλαιότερων κλασικών επιρροών και νεότερων ελληνιστικών στοιχείων οδήγησαν το Himmelmann στο συμπέρασμα, ότι τα αγαλμάτια είναι προϊόντα που ακολουθούν την κλασικιστική παράδοση των ύστερων ελληνιστικών χρόνων.

Η τεχνική ανάλυση των αγαλματίων της Mahdia έδωσε για άλλη μία φορά πολύ ενδιαφέρουσες πληροφορίες. Η μελέτη συγκεκριμένων τύπων που συγκαταλεγόταν στο φορτίο επιβεβαίωσε τη χρήση της έμμεσης μεθόδου του χαμένου κεριού για την μαζική παραγωγή γλυπτών, τα οποία προοριζόταν για τις αγορές της Δύσης. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του μικρού συνόλου των τριών νάνων που χορεύουν

²²⁴. Geominy 1994, 927-29.

²²⁵. Himmelmann 1994, 849-56.

(εικ. 25-26).²²⁶ Με τη μελέτη των τριών αγαλματιών ασχολήθηκε η C. Mattusch, με την ευκαιρία της συντήρησής τους, στις αρχές της δεκαετίας του 1990.²²⁷

Τα τρία γλυπτά έχουν ύψος που κυμαίνεται από τα 30 μέχρι τα 32 εκατοστά. Παριστάνονται τρεις νάνοι χορευτές. Ο ένας είναι ώριμης ηλικίας (αρ. ευρ. F 215, εικ. 25γ-26γ), ο δεύτερος νεαρός (αρ. ευρ. F 214, εικ. 25β-26 α), ενώ η τρίτη μορφή είναι γυναικεία (αρ.ευρ. F 213, εικ. 25 α-26β). Και οι τρεις απεικονίζονται καθώς στροβιλίζονται χορεύοντας με κέφι. Τα κεφάλια τους είναι δυσανάλογα μεγάλα και γέρνουν προς την αντίθετη κατεύθυνση από αυτή που κινείται το σώμα. Στα κοντά και παχουλά χέρια τους κρατούν κρόταλα, ενώ στα πρόσωπά τους έχουν εκφράσεις χαράς και διασκέδασης. Τα ενδύματά τους διαφέρουν ως προς το μήκος. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της κάθε μορφής είναι μοναδικά και εξατομικευμένα, ενώ τα πόδια τους απεικονίζονται σε διαφορετικές στάσεις. Η γυναικεία μορφή στηρίζεται στο δεξί πόδι και σηκώνει προς τα εμπρός το αριστερό, ενώ οι ανδρικές μορφές στηρίζονται στο δεξί, αλλά φέρουν το αριστερό προς τα πίσω.²²⁸

Με μια πρώτη ματιά τα τρία γλυπτά φαίνονται διαφορετικά μεταξύ τους. Ωστόσο, η Mattusch παρατήρησε ότι οι αναλογίες των αγαλματιών είναι, ουσιαστικά, οι ίδιες. Οι τρεις νάνοι μπορούν να θεωρηθούν παραλλαγές του ίδιου θέματος. Παρά τις επιμέρους διαφορές, οι μορφές παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες. Αυτό, σύμφωνα με τη Mattusch, δεν είναι απλή σύμπτωση.²²⁹ Η ερευνήτρια πιστεύει ότι, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των δίδυμων χάλκινων Ερμών, τα τρία αγαλμάτια είχαν κατασκευαστεί με βάση ένα αρχικό πήλινο πρόπλασμα. Εκτεταμένες προσθήκες κεριού στο κέρινο αντίγραφο επέτρεψαν τη διαμόρφωση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών κάθε νάνου, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι διαφορετικό σε κάθε περίπτωση. Αυτή την πρόταση φαίνεται να ενισχύει το δυσανάλογα μεγάλο βάρος, σε σχέση με το ύψος, των τριών γλυπτών. Τα μικρού μεγέθους αγαλμάτια ζυγίζουν από 3,59 έως 4,18 κιλά, γεγονός που αποδεικνύει ότι για την κατασκευή τους χρησιμοποιήθηκε μεγάλη ποσότητα κεριού, η οποία προστέθηκε στα κέρινα μοντέλα προκειμένου να αποδοθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε μορφής. Πάνω στο κέρινο ομοίωμα τα χέρια και τα πόδια του κάθε αγάλματος τοποθετήθηκαν σε διαφορετικές θέσεις, τα χαρακτηριστικά των προσώπων εξατομικεύτηκαν και τα ενδύματα απέκτησαν διαφορετικό μήκος. Το τελικό αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία τριών μοναδικών, εντελώς διαφορετικών μορφών, οι οποίες όμως ακολουθούσαν τις αναλογίες και το γενικότερο σχήμα του αρχικού προπλάσματος.

Η Mattusch πρότεινε ότι τα τρία αγαλμάτια κατασκευάστηκαν από το ίδιο εργαστήριο. Με την άποψη αυτή συνηγορούν τα αποτελέσματα της χημικής ανάλυσης του κράματος των γλυπτών. Αποδείχθηκε ότι το κράμα που χρησιμοποιήθηκε και στις τρεις περιπτώσεις ήταν το ίδιο.²³⁰ Κατά συνέπεια, η απόδοση της δημιουργίας των αγαλματιών σε ένα εργαστήριο φαντάζει πολύ πιθανή. Πιθανότατα, ήταν προϊόντα μιας μαζικής παραγωγής γλυπτών, τα οποία αντλούσαν το πρότυπό τους από ένα αρχικό πρόπλασμα παρά τις επιμέρους διαφορές στο τελικό αποτέλεσμα και προοριζόταν για να καλύψουν τις ανάγκες της αγοράς.

Η S. Pfisterer-Haas μελετώντας τα αγαλμάτια, παρατήρησε ότι το θέμα ήταν πολύ δημοφιλές στα εργαστήρια της υστεροελληνιστικής Αιγύπτου και, συγκεκριμένα, της

²²⁶. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ.ευρ. F213-15' Pfisterer-Haas 1994, 483-504. Το F 213, εικ. 1-2, 4 και taf. 16' το F 214, εικ. 10-12 και taf. 18' το F 215, εικ.6-7 και taf. 18.

²²⁷. Mattusch 1994b, 795-96.

²²⁸. Pfisterer-Haas 1994, 483-91 .

²²⁹. Mattusch 1994b, 795.

²³⁰. Mattusch 1994b, 796.

Αλεξάνδρεια.²³¹ Πρότεινε, κατά συνέπεια, ότι θα πρέπει να είχαν κατασκευαστεί σε κάποιο αλεξανδρινό εργαστήριο του 1^{ου} αι. π.Χ. Αν το πλοίο της Mahdia τα προμηθεύτηκε κατευθείαν από το λιμάνι της Αλεξάνδρεια ή από κάποιο άλλο κεντρικό εμπορικό λιμάνι, στο οποίο είχαν φτάσει με κάποιο άλλο πλοίο, είναι αδύνατο να το απαντήσουμε με βεβαιότητα. Φαίνεται όμως πιθανό, ότι τα τρία γλυπτά τελικά κατευθυνόταν στην Ιταλική αγορά, για να διακοσμήσουν την πολυτελή έπαυλη κάποιου πλούσιου Ρωμαίου αγοραστή.

Ενδιαφέροντα από την άποψη των κατασκευαστικών τεχνικών φαίνεται να είναι και τα αγαλμάτια των δύο «λαμπαδηφόρων» ή «λυχνούχων» νέων (εικ. 28 α-β).²³² Οι δύο μορφές ακολουθούν τον ελληνιστικό δημοφιλή τύπο του «λυχνούχου». Εικονίζονται δύο νέοι δρομείς οι οποίοι στο αριστερό τους χέρι φέρουν πυρσό. Στην πλάτη του ενός υπάρχουν φτερά. Η H. Hiller ταύτισε αυτή τη μορφή με τον Έρωτα, (αρ. ευρ. F 216, εικ. 28β), ενώ το δεύτερο νέο ταύτισε με τον Ερμαφρόδιτο, (αρ. ευρ. F 109, εικ. 28 α).²³³ Τα δύο αγαλμάτια χρησίμευαν ως λυχνάρια. Το πίσω μέρος του τριχωτού της κεφαλής ήταν επίθετο και μπορούσε να μετακινηθεί. Από αυτό το σημείο, το κενό στο εσωτερικό των αγαλματιδίων πληρωνόταν με λάδι, το οποίο χρησίμευε για το άναμμα ενός φυτλιού που βρισκόταν στο ύψος του πυρσού που κρατούσε η κάθε μορφή.

Το ενδιαφέρον των δύο αγαλματιδίων εστιάζεται στο γεγονός, ότι φαίνεται να έχουν επίσης κατασκευαστεί με την έμμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού, με βάση ένα κοινό πρόπλασμα.²³⁴ Αφού δημιουργήθηκαν τα κέρια αντίγραφα του αρχικού προπλάσματος, προστέθηκε επιπλέον κεριό, ώστε η κάθε μορφή να εξατομικευτεί και να γίνει μοναδική. Τα πόδια και τα χέρια τοποθετήθηκαν σε ελαφρώς διαφορετικές στάσεις, τα χαρακτηριστικά του προσώπου τονίστηκαν διαφορετικά, ενώ ένα ζεύγος φτερών τοποθετήθηκε στην πλάτη του Έρωτα. Ωστόσο, η κοινή στάση και οι κοινές αναλογίες και διαστάσεις των αγαλματιδίων υποδηλώνουν την προέλευσή τους από το ίδιο αρχικό πρόπλασμα.

Η Hiller βασιζόμενη σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά χρονολόγησε τα δύο γλυπτά στις αρχές του 1^{ου} αι. π.Χ. Φαίνεται, ότι και σε αυτή την περίπτωση, πρόκειται για προϊόντα της μαζικής βιοτεχνικής παραγωγής χάλκινων γλυπτών των ύστερων ελληνιστικών χρόνων, τα οποία ήταν προσανατολισμένα στην ικανοποίηση των απαιτήσεων της Δυτικής αγοράς.

Τα μαρμάρια αγάλματα

Το σύνολο των μαρμάρινων αγαλμάτων που ανελκύστηκαν από το βυθό της Mahdia είναι εξίσου πολυπληθές με το σύνολο των χάλκινων γλυπτών.²³⁵ Η ισοτοπική τους ανάλυση απέδειξε ότι όλα είχαν κατασκευαστεί από παριανό μάρμαρο.²³⁶ Είναι γνωστό από γραπτές πηγές και από αρχαιολογικές μαρτυρίες ότι το πέτρωμα αυτό ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στους καλλιτεχνικούς κύκλους της εποχής κατά την οποία

²³¹. Pfisterer-Haas 1994, 494.

²³². Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F109 και F216· Hiller 1994, 515-30. Για F 109, εικ. 2, 4, 6, 7, 10, 11, 16, 18, 20 και taf. 18· για F 216, εικ. 1, 3, 5, 8, 9, 12, 13, 15 και taf. 20.

²³³. Hiller 1994, 515.

²³⁴. Mattusch 1994b, 794-95.

²³⁵. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1174-97.

²³⁶. Fiorentini, Hoernes 1994, 1091-1104.

ταξίδευε το πλοίο της Mahdia, μέσα στο πρώτο μισό του 1^{ου} αι. π.Χ. Αντίστοιχο είναι το παράδειγμα των μαρμάρινων αγαλμάτων των Αντικυθήρων, τα οποία παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο.²³⁷ Δυστυχώς, η διάβρωση που προκλήθηκε από τους θαλάσσιους μικροοργανισμούς και τη μακροχρόνια έκθεση των γλυπτών στη δράση του αλμυρού νερού αλλοίωσε σε πολύ μεγάλο βαθμό την επιφάνειά τους και το σχήμα τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις τα αγάλματα έχουν υποστεί τόσο μεγάλη διάβρωση, ώστε είναι αδύνατον σήμερα να προσδιορίσουμε την αρχική τους στάση. Ακόμη πιο δύσκολο είναι να ταυτίσουμε ορισμένες μορφές. Ωστόσο, κάποια από αυτά τα γλυπτά υπήρξαν περισσότερο τυχερά, καθώς θάφτηκαν σχετικά γρήγορα μέσα στα στρώματα ιλύος του βυθού, με αποτέλεσμα να προστατευτούν από τη διαβρωτική δράση της θάλασσας και ο βαθμός διατήρησής τους σήμερα παρουσιάζεται σαφώς πιο ικανοποιητικός.

Από το σύνολο των μαρμάρινων γλυπτών, αυτό το οποίο σώζεται στην καλύτερη κατάσταση είναι το κεφάλι και το πάνω μέρος του κορμού μιας γυναικείας μορφής (εικ. 31), η οποία ταυτίζεται με την Αφροδίτη (ή την Αριάδνη).²³⁸ Αυτό το γλυπτό, λόγω του ικανοποιητικού βαθμού διατήρησης, έχει μελετηθεί περισσότερο από όλα τα άλλα μαρμάρινα αγάλματα του ναυαγίου της Mahdia. Η μελέτη των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών της μορφής φανερώνει την επίδραση της κλασικής παράδοσης. Η Ν. Quertani ισχυρίστηκε ότι το γλυπτό ακολουθεί τα πρότυπα των αττικών καλλιτεχνικών εργαστηρίων της κλασικής εποχής και διέκρινε την έντονη επιρροή των έργων του Πραξιτέλη.²³⁹ Ωστόσο, η μελέτη των τεχνικής κατασκευής του έργου βοήθησε την ασφαλέστερη χρονολόγηση του έργου, καθώς φανερώνει την υιοθεσία μεθόδων, οι οποίες ήταν δημοφιλείς την ύστερη ελληνιστική περίοδο, γύρω στα τέλη του 2^{ου}/αρχές του 1^{ου} αι. π.Χ.²⁴⁰ Το γλυπτό είχε κατασκευαστεί από ξεχωριστά τμήματα μαρμάρου. Για παράδειγμα, το πίσω μέρος της κεφαλής ήταν ξεχωριστό κομμάτι, το οποίο συνδεόταν με το υπόλοιπο κεφάλι με τη βοήθεια ενός τόρμου. Τα χέρια της μορφής ήταν επίσης ξεχωριστά. Είναι χαρακτηριστικό, ότι στο δεξί ώμο της μορφής είναι ακόμη εμφανή τα σημάδια της προεργασίας που είχε προηγηθεί, προκειμένου αυτό το σημείο να υποδεχθεί το δεξιό βραχίονα. Αρκετοί βραχίονες μορφών βρέθηκαν μεμονωμένοι μεταξύ των συννευρημάτων του ναυαγίου της Mahdia, αλλά δυστυχώς κανένας δεν ανήκει στην «Αφροδίτη». Αυτή η πρακτική των ξεχωριστών μελών, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είχε εφαρμοστεί ευρέως στα μαρμάρινα γλυπτά που αποτελούσαν μέρος του φορτίου του ναυαγίου των Αντικυθήρων.²⁴¹ Κατά συνέπεια, η Quertani πρότεινε ότι η κατασκευή του γλυπτού πρέπει να τοποθετηθεί γύρω στα τέλη του 2^{ου} αι. π.Χ.

Η τεχνική ανάλυση της «Αφροδίτης» στις αρχές της δεκαετίας του 1990 πρόσφερε ένα επιπλέον ενδιαφέρον στοιχείο. Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτό το χαρακτηριστικό είχε διαφύγει από την αντίληψη του Α. Merlin και του W. Fuchs, όταν οι δύο ερευνητές μελέτησαν τα ευρήματα της Mahdia στις αρχές και στα μέσα του 20^{ου} αι., αντίστοιχα.²⁴² Το νέο στοιχείο είναι ότι η κατώτερη απόληξη του κορμού της Αφροδίτης, στο ύψος του σημείου του σώματος κάτω ακριβώς από τα στήθη της μορφής, είχε καμπύλο σχήμα. Φαίνεται ότι αυτή η επεξεργασία του κατώτατου άκρου είχε σα στόχο την προσαρμογή του «μπούστου» σε ένα κυκλικό μαρμάρινο μετάλλιο. Παράλληλα τέτοιων μαρμάρινων μεταλλίων είναι γνωστά στην έρευνα από τη μελέτη

²³⁷. Βλ. παραπάνω, σσ. 26-29.

²³⁸. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1183' Prittwitz und Gaffron 1994, 303-28, εικ. 1-4 και taf. 10.

²³⁹. Quertani 1994, 289-90.

²⁴⁰. Becatti 1940, 61.

²⁴¹. Ridgway 2002, 75.

²⁴². Quertani 1994, 297.

του Becatti πάνω στα γλυπτά του Ηρώου της Καλυδόννας, τα οποία χρονολογούνται στον 1^ο αι. π.Χ.²⁴³ Τα μέταλλα αυτού του τύπου είχαν αρχίσει να γίνονται ιδιαίτερα δημοφιλή την εποχή που ταξίδευε το πλοίο της Mahdia. Προορισμός τους ήταν η διακόσμηση μνημειακών κτηρίων, αλλά και εσωτερικών χώρων πολυτελών επαύλεων πλουσίων ιδιωτών.²⁴⁴

Το χαρακτηριστικό αυτό δεν παρατηρήθηκε αποκλειστικά στο γλυπτό της «Αφροδίτης». Τουλάχιστον τέσσερα από τα μαρμάρινα αγάλματα του ναυαγίου παρουσιάζουν καμπυλωτή, κοίλη απόληξη.²⁴⁵ Κατά συνέπεια, μπορούν με ασφάλεια να κατηγοριοποιηθούν σε μία κοινή ομάδα γλυπτών, τα οποία ήταν ένθετα στο μέσον κυκλικών μεταλλίων.²⁴⁶ Σε αυτή την ομάδα ανήκει το κεφάλι μιας μορφής που ταυτίστηκε με Μαινάδα και το κεφάλι ενός Σατύρου.²⁴⁷ Στο ίδιο υποσύνολο, πιθανότατα, ανήκουν επίσης τα κεφάλια και τα ανώτερα μέρη του κορμού δύο γυναικείων μορφών, οι οποίες ταυτίστηκαν με τη Νιόβη (εικ. 32) και μία από τις Νιοβίδες (εικ. 33).²⁴⁸ Τέλος, δύο κεφάλια γυναικείων μορφών, τα οποία λόγω της κακής τους διατήρησης δεν μπορούν να ταυτιστούν²⁴⁹, καθώς και τα αποσπασματικά κεφάλια ανδρικών μορφών, τα οποία πιθανότατα ανήκουν, επίσης, σε Σατύρους.²⁵⁰ Αυτό το υποσύνολο γλυπτών παρουσιάζει επιπλέον κοινά τεχνικά χαρακτηριστικά. Πέρα από το γεγονός ότι είναι δουλεμένα σε παριανό μάρμαρο, έχουν όλα κατασκευαστεί από ξεχωριστά κομμάτια πετρώματος. Το πίσω μέρος της κεφαλής είναι σε όλα επίθετο, όπως επίθετοι είναι στις περισσότερες περιπτώσεις οι βραχίονες.²⁵¹ Η ανακάλυψη πρόσθετου αριθμού ανεξάρτητων μελών τα οποία δεν ανήκουν σε κανένα από τα γλυπτά που αναφέρθηκαν, υποδηλώνει την πιθανότητα να υπάρχουν και άλλα γλυπτά στο βυθό της Mahdia, τα οποία η υποβρύχια έρευνα δεν κατάφερε να εντοπίσει. Οι ομοιότητες στις τεχνικές κατασκευής, που εφαρμόστηκαν για την παραγωγή αυτών των έργων μας, επιτρέπει να υποθέσουμε ότι είναι δημιουργήματα ενός συγκεκριμένου εργαστηρίου.

Μεταξύ των μαρμάρινων ευρημάτων του φορτίου του ναυαγίου συμπεριλαμβανόταν και δύο μονολιθικά αγάλματα αθλητών, τα οποία σώζονται αποσπασματικά (εικ. 34). Συγκεκριμένα, τα κεφάλια και τα άκρα τους έχουν πλέον χαθεί, ενώ σώζονται μόνο οι κορμοί τους.²⁵² Η αποσπασματική τους διατήρηση δεν επιτρέπει την ταύτισή τους. Η χρονολόγησή τους βασίστηκε αποκλειστικά σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Ο δημιουργός τους φαίνεται σαφώς επηρεασμένος από την παράδοση των αττικών εργαστηρίων του 5^{ου} και του 4^{ου} αι. π.Χ. Ο Lehmann, μελετώντας τα δύο έργα, προτείνει ότι αποτελούν έργα της ύστερης ελληνιστικής εποχής, τα οποία ακολουθούν το κλασικιστικό ρεύμα. Προσθέτει, μάλιστα, ότι είναι πιθανότατα έργα νεοαττικών εργαστηρίων, στηριζόμενος στα αρχαιολογικά

²⁴³. Becatti 1940, 61.

²⁴⁴. Prittwitz und Gaffron 1994, 328.

²⁴⁵. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1183, C 1188-89 και C 1191' Prittwitz und Gaffron 1994, 328. Βλ. εικ. 1-4, 23-26, 5-8 και 10-11, αντίστοιχα.

²⁴⁶. Quertani 1994, 297.

²⁴⁷. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1189 και C 1188, αντίστοιχα' Prittwitz und Gaffron 1994, 306-309, 319-21, εικ. 5-9 και 23-26, αντίστοιχα.

²⁴⁸. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1185 και C 1186' Prittwitz und Gaffron 1994, 310-15, εικ. 12-13 και 14-17, αντίστοιχα.

²⁴⁹. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1190' Prittwitz und Gaffron 1994, 316-18, εικ. 18-22.

²⁵⁰. Prittwitz und Gaffron, 1994, 316-18.

²⁵¹. Quertani 1994, 297.

²⁵². Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1174-75' Lehmann 1994, 345-55, εικ. 1-3 και 7, αντίστοιχα. Επίσης, το C 1174 στο taf. 9.

συνευρήματα, τα οποία αποτελούσαν μέρος του φορτίου του ναυαγίου και φαίνεται να έχουν αττική καταγωγή.²⁵³

Ένα τρίτο υποσύνολο μαρμάρινων γλυπτών διασώζεται πολύ αποσπασματικά. Την ομάδα αυτή αποτελούν τα υπολείμματα τεσσάρων αγαλμάτων παιδιών, τα οποία πιθανότατα προέρχονται από το ίδιο σύμπλεγμα.²⁵⁴ Από τις τέσσερις μορφές μόνο η μία διατηρείται σήμερα σε κατάσταση που να μας επιτρέπει να συλλάβουμε την αρχική της στάση (αρ. ευρ. C 1178, εικ. 35 α-β). Η μορφή παριστάνεται καθήμενη. Ο κορμός γέρνει ελαφρώς προς τα εμπρός, ενώ τα χέρια προεκτεινόμενα ενώνονται στο ύψος της παλάμης. Ο Andreae πιστεύει ότι τα παιδιά πιθανότατα παριστάνονται να κάθονται αντικριστά σε ζευγάρια, πάνω στην ορθογώνιας κάτοψης μαρμάρινη βάση ενός σιντριβανιού ή μίας πηγής, ενώ με τα προτεινόμενα χέρια τους έπαιζαν με το νερό. Ο ερευνητής κατέληξε σε αυτή την πρόταση μελετώντας τα αρχαιολογικά δεδομένα. Διαπίστωσε ότι το θέμα αυτό του συνόλου αυτό δεν είναι το μοναδικό που σώζεται από την Αρχαιότητα. Φαίνεται ότι υπάρχει ένα παράλληλό του στα ευρήματα από τη σπηλιά του Τιβέριου στη Sperlonga.²⁵⁵ Το συγκεκριμένο διακοσμητικό θέμα φαίνεται ότι ήταν πολύ δημοφιλές στη Ρωμαϊκή αριστοκρατία του τελευταίου προχριστιανικού αιώνα, αλλά και του πρώτου αιώνα μ.Χ. Αυτό υποδηλώνουν τα αρχαιολογικά δεδομένα από τις ανασκαφές στην Πομπηία και το Herculaneum.²⁵⁶ Με παρόμοια συμπλέγματα εξωραϊζόταν οι κήποι και οι υπαίθριοι χώροι των πολυτελών ρωμαϊκών επαύλεων.

Ο Fuchs έκανε μία ενδιαφέρουσα πρόταση σχετικά με την προέλευση του συνόλου, στηριζόμενος σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Πρότεινε ότι το σύμπλεγμα των παιδιών της Mahdia είχε σαν πρότυπο ένα χάλκινο πρωτότυπο του Βοήθου, το οποίο παρίστανε ένα αγόρι να κρατάει μια χήνα.²⁵⁷ Συνέδεσε, κατά συνέπεια, τη μεταφορά αυτού του πρωτοτύπου σε μια ελεύθερη παραγωγή σε μάρμαρο με το εργαστήριο του Καλχηδόνιου καλλιτέχνη. Φυσικά, αυτή η υπόθεση δεν μπορεί να αποδειχθεί, με δεδομένη την έλλειψη επιγραφικών μαρτυριών. Το σίγουρο είναι ότι τα παιδιά της Mahdia δεν αποτελούν ακριβές αντίγραφο του έργου του Βοήθου.

Η τεχνική ανάλυση αποδείχθηκε για ακόμη μια φορά πολύτιμη στο θέμα της χρονολόγησης των γλυπτών. Διαπιστώθηκε ότι κάθε μορφή αποτελείται από ξεχωριστά μέρη. Τα πόδια είναι ανεξάρτητα και ενώνονται με τον κορμό με τη βοήθεια τόρμων. Αυτή η τεχνική των ξεχωριστών μελών εφαρμόστηκε για πρώτη φορά γύρω στα τέλη του 2^{ου}/αρχές 1^{ου} αι. π.Χ., και είναι κοινή στην περίπτωση των γλυπτών της Sperlonga²⁵⁸, όπως και σε αυτή των μαρμάρινων αγαλμάτων των Αντικυθήρων.²⁵⁹ Κατά συνέπεια, η κατασκευή των γλυπτών πρέπει να τοποθετηθεί κάποια στιγμή κοντά στην αλλαγή του αιώνα. Αυτή η χρονολόγηση έρχεται σε απόλυτη συμφωνία με την παρουσία αυτών των έργων στο αμπάρι ενός πλοίου, το οποίο βυθίστηκε κάποια στιγμή στο πρώτο μισό του 1^{ου} αι. π.Χ. Το θέμα τους είναι τέτοιο που φανερώνει ότι τα αγάλματα αυτά ήταν προϊόντα παραγωγής ενός ελληνικού εργαστηρίου, το οποίο πιθανότατα παρήγαγε μαζικά κάποιους συγκεκριμένους δημοφιλείς τύπους αγαλμάτων, προσανατολισμένο προς την αγορά της Ρώμης. Είναι πολύ πιθανό αυτό το εργαστήριο να ήταν νεοαττικό, όπως

²⁵³. Lehmann 1994, 349-52

²⁵⁴. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1178-81' Merlin, A., Poinssot, L. 1911, 115' Fuchs 1963b, 13-14' Andreae 1994, 365-74, εικ. 1-2, 3-4, 5-6 και 7-8, αντίστοιχα. Επίσης, το C 1178 στο taf. 12.

²⁵⁵. Andreae 1976, 287-309.

²⁵⁶. Quertani 1994, 295.

²⁵⁷. Fuchs 1963b, 39.

²⁵⁸. Andreae 1976, 287-309.

²⁵⁹. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1198-201' Bauchhenss 1994, 375-80, εικ. 1-4' Bol 1972, 101, 110, 118.

υποδηλώνουν οι τεχνοτροπικές επιρροές, η χρήση του, αγαπητού στους καλλιτέχνες της Αττικής, παριανού μαρμάρου, αλλά και η σίγουρη αττική καταγωγή ενός μεγάλου αριθμού μαρμάρινων ευρημάτων, τα οποία συναποτελούσαν το φορτίο του πλοίου.

Από τα προηγούμενα γίνεται αντιληπτός ο χαρακτήρας των μαρμάρινων αγαλμάτων, τα οποία μετέφερε το πλοίο που ναυάγησε στις ακτές της Mahdia. Φαίνεται ότι τα έργα αυτά δεν αποτελούσαν πολεμικά λάφυρα του Σύλλα, αποσπασμένα από μνημεία και ιερά της Αθήνας. Αντίθετα, πρόκειται για γλυπτά τα οποία είχαν κατασκευαστεί λίγο καιρό πριν φορτωθούν στο πλοίο με σκοπό το διεθνές εμπόριο. Ήταν προϊόντα εργαστηρίων, πιθανότατα νεοαττικών, των ύστερων ελληνιστικών χρόνων, τα οποία πραγματοποιούσαν μαζική βιοτεχνική παραγωγή δημοφιλών αγαλματικών τύπων. Τα προϊόντα αυτά κατασκευαζόταν με στόχο να εξαχθούν στη Δυτική αγορά ελληνικών έργων τέχνης. Οι αγοραστές τους ήταν πλούσιοι καλλιεργημένοι Ρωμαίοι αριστοκράτες, οι οποίοι επιδίδονταν με ζήλο στη συλλογή ελληνικών μαρμάρινων αγαλμάτων, είτε επειδή θαύμαζαν την ελληνική Τέχνη, είτε επειδή επιθυμούσαν να επιδείξουν την κοινωνική και οικονομική τους δύναμη αποκτώντας αυτά τα τέχνηρα, τα οποία λειτουργούσαν ως σύμβολα κύρους.

Τα κλασικά ανάγλυφα

Η αναφορά στα μαρμάρινα γλυπτά που μεταφερόταν με το πλοίο της Mahdia δεν θα ήταν ολοκληρωμένη, εάν δε γινόταν λόγος για τα κλασικά ανάγλυφα αττικής καταγωγής, τα οποία συμπεριλαμβανόταν στο φορτίο του πλοίου.²⁶⁰ Πρόκειται για τέσσερα ανάγλυφα. Τα δύο φέρουν παράσταση προσφοράς λατρευτών σε ζευγάρι θεοτήτων (εικ. 36 α-β).²⁶¹ Έχει διατυπωθεί η υπόθεση ότι οι δύο θεοί ταυτίζονται με τον Ασκληπιό και την Υγεία.²⁶² Ένα τρίτο ανάγλυφο, το οποίο είναι αρκετά διαβρωμένο από τη δράση των θαλάσσιων οργανισμών, φέρει παράσταση της Κυβέλης.²⁶³ Στο τέταρτο παριστάνεται ο θεός Άμμων πάνω σε θρόνο, καθώς δέχεται προσφορά θνητών.²⁶⁴ Ο βαθμός διατήρησης του ανάγλυφου δεν είναι καθόλου ικανοποιητικός. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην επιφάνεια του ανάγλυφου του Άμμωνα, κάτω από την παράσταση της προσφοράς, σώζεται επιγραφή η οποία αναφέρει το όνομα του επώνυμου άρχοντα της Αθήνας. Συνεπώς, είναι βέβαιο ότι το ανάγλυφο είχε κατασκευαστεί στην Αττική και χρονολογείται με ακρίβεια στα 363/2 π.Χ.²⁶⁵ Τα υπόλοιπα τρία ανάγλυφα δεν φέρουν επιγραφή, αλλά με βάση την τεχνοτροπία τους χρονολογούνται στο δεύτερο μισό του 4^{ου} αι. π.Χ. Τα τέσσερα έργα είναι κατασκευασμένα από πεντελικό μάρμαρο, πράγμα που υποδηλώνει την αττική τους καταγωγή.

Η παρουσία τους στο πλοίο της Mahdia δεν φαίνεται να συμφωνεί με το χαρακτήρα των υπόλοιπων μαρμάρινων ευρημάτων του ναυαγίου. Τονίστηκε ότι όλα τα μαρμάρινα γλυπτά χρονολογούνται κάποια στιγμή γύρω στα τέλη του 2^{ου}/αρχές

²⁶⁰ Bauchhenns 1994, 375-80.

²⁶¹ Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1199 και C 1200· Bauchhenns 1994, 377, εικ. 1 και 2, αντίστοιχα.

²⁶² Bardo National Museum, 1994, *Treasures of the Depths*, 12.

²⁶³ Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1198· Bauchhenns 1994, 377, εικ. 3.

²⁶⁴ Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1201· Bauchhenns 1994, 378, εικ. 4.

²⁶⁵ Πρόκειται για την επιγραφή με αρ. ευρ. D 1139 στο Μουσείο Bardo της Τύνιδας· Petzl 1994, 381-398, εικ. 1-2.

του 1^{ου} αι. π.Χ., κατασκευασμένα λίγο καιρό πριν το ναυάγιο, με προορισμό το εμπόριο. Τα ανάγλυφα όμως είναι σαφώς αρχαιότερα, εφόσον χρονολογούνται στα κλασικά χρόνια και ασφαλώς δεν κατασκευάστηκαν για εμπορικούς σκοπούς. Προκύπτει το εύλογο ερώτημα, κάτω από ποιες συνθήκες βρέθηκαν αυτά τα γλυπτά στο φορτίο του ναυαγίου; Αρχικά, προτάθηκε ότι αποτελούσαν μέρος από το έρμα του πλοίου και η μόνη χρησιμότητά τους ήταν το βάρος τους.²⁶⁶ Όμως, η επανεξέταση του φορτίου με την αφορμή της έκθεσης της Βόννης άλλαξε τα δεδομένα. Ο Bauchhenns πρότεινε ότι τα ανάγλυφα αποτελούσαν μέρος του εμπορικού φορτίου του πλοίου. Ασφαλώς δεν είχαν κατασκευαστεί για να ικανοποιήσουν κάποιον Ρωμαίο αγοραστή, αλλά η παρουσία τους στο πλοίο υποδηλώνει ότι είχαν πιθανότατα αποσπαστεί δια της βίας από την αρχική τους θέση και κατευθυνόταν προς πώληση στην αγορά της Ρώμης. Η άποψη του Geominy είναι εξίσου ενδιαφέρουσα.²⁶⁷ Ο μελετητής παρατήρησε από αρχαιολογικά δεδομένα και γραπτές μαρτυρίες, ότι σε ορισμένες περιπτώσεις, αντίστοιχα ελληνικά ανάγλυφα κοσμούσαν τους κήπους των ρωμαϊκών επαύλεων στους πρόποδες του Βεζούβιου. Στηριζόμενος στη νέα χρονολόγηση του ναυαγίου, που προσέφερε η επανεξέταση της κεραμικής, μεταξύ του 80 και 60 π.Χ., πρότεινε ότι τα ανάγλυφα απομακρύνθηκαν από την αρχική τους θέση και λειτουργία και διατέθηκαν στην αγορά προς πώληση, λίγο καιρό μετά την κατάληψη της Αθήνας από το Σύλλα, το 86 π.Χ. Ο Geominy πιστεύει ότι μετά από αυτό το ιστορικό επεισόδιο, επικράτησαν χαοτικές συνθήκες στην κοινωνία της Αθήνας. Κατά συνέπεια, θα ήταν πολύ εύκολο σε κάποιους επιτήδειους να εκμεταλλευτούν τη γενική αναστάτωση και να αποσπάσουν έργα τέχνης από μνημεία της Αθήνας, με σκοπό την προώθησή τους στην αγορά. Τα κλασικά ανάγλυφα του φορτίου θα ήταν πολύ εύκολο να βρουν αγοραστές στη Δύση. Τη σίγουρη πώλησή τους εξασφάλιζε όχι απαραίτητα η υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα των έργων, αλλά η αττική τους καταγωγή. Τα ελληνικά μαρμάρινα ανάγλυφα, λόγω της προέλευσής τους, θα λειτουργούσαν ως σύμβολα κύρους και οικονομικής δύναμης μέσα στο καινούργιο τους περιβάλλον.

Η περίπτωση της Mahdia είναι ενδεικτική της ποσότητας των πληροφοριών που μπορεί να προσφέρει η διεπιστημονική μελέτη ενός αδιατάρακτου ναυαγίου. Πέρα από κάθε αμφισβήτηση, το πλοίο της Mahdia εκτελούσε τη μεταφορά πολυτελών έργων τέχνης από την Ελλάδα στην αγορά της Δύσης. Η εκκίνηση του τελευταίου ταξιδιού του πλοίου από το λιμάνι του Πειραιά θεωρείται σίγουρη, λόγω της αττικής καταγωγής του μεγαλύτερου μέρους του φορτίου. Το ταξίδι αυτό πραγματοποιήθηκε κάποια στιγμή μεταξύ της τρίτης και της τέταρτης δεκαετίας του 1^{ου} αι. π.Χ., όπως φανερώνει η μελέτη της χρηστικής κεραμικής του πληρώματος. Το φορτίο του πλοίου ήταν ετερογενές. Περιλάμβανε αντικείμενα αρκετά αρχαιότερα από την εποχή του ναυαγίου, όπως το χάλκινο άγαλμα του φτερωτού νέου και η ερμαϊκή στήλη τα οποία φέρουν σημάδια βίαιης απόσπασης από την αρχική τους θέση, καθώς και τα κλασικά ανάγλυφα αττικής καταγωγής. Τα παλαιότερα αυτά έργα είχαν κατασκευαστεί για αναθηματικούς σκοπούς. Όμως, το μεγαλύτερο και πολυτιμότερο μέρος του φορτίου του πλοίου αποτελούσαν έργα τέχνης, τα οποία ήταν σχεδόν σύγχρονα του ναυαγίου και προοριζόταν για εξαγωγή και εμπόριο. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση των ημιτελών αρχιτεκτονικών μελών από πεντελικό μάρμαρο, καθώς και των αγαλμάτων από παριανό μάρμαρο.

²⁶⁶. Fuchs 1963b, 42-43.

²⁶⁷. Geominy 1994, 927-28.

Από τις διαπιστώσεις αυτές μπορούμε σήμερα να βγάλουμε πολύτιμα συμπεράσματα αναφορικά με την αγορά έργων τέχνης των ύστερων ελληνιστικών χρόνων. Ίσως, το πιο σημαντικό συμπέρασμα από τη μελέτη του ναυαγίου της Mahdia είναι, ότι η παραγωγή των ελληνικών καλλιτεχνικών εργαστηρίων της εποχής ήταν πλήρως προσανατολισμένη προς τη δυτική αγορά. Ορισμένα από τα ευρήματα, όπως οι μαρμάρيني κρατήρες, τα κηροπήγια, τα χειμαιρικά κιονόκρανα, έχουν πρωτότυπο χαρακτήρα και πολύ μεγάλο κόστος παραγωγής. Κατά συνέπεια δεν θα μπορούσαν να βρουν αγοραστές στην Ελλάδα. Απευθυνόταν αποκλειστικά στα γούστα της αγοράς της Ρώμης. Ενδεικτικό για τις προτιμήσεις των Ρωμαίων αριστοκρατών είναι το θεματολόγιο των αγαλμάτων της Mahdia. Τα θέματα δεν καλούνται πλέον να καλύψουν θρησκευτικούς και αναθηματικούς σκοπούς, αλλά έχουν σα στόχο τη διακόσμηση των εσωτερικών και υπαίθριων χώρων των πολυτελών ιδιωτικών επαύλεων. Η ρωμαϊκή ζήτηση για ελληνικά έργα τέχνης αναζωογόνησε την ελληνική παραγωγή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η δημιουργία των νεοαττικών εργαστηρίων, τα οποία λειτούργησαν από τα μέσα του 2^{ου} αι. π.Χ.

Πολύ ενδιαφέροντα συμπεράσματα προέκυψαν από την τεχνική μελέτη των μαρμάρινων, αλλά κυρίως των χάλκινων γλυπτών. Οι περιπτώσεις της ερμαϊκής στήλης και των χορευτών νάνων απέδειξαν τις εκλεπτυσμένες κατασκευαστικές μεθόδους μαζικής βιοτεχνικής παραγωγής που είχαν αναπτύξει τα χαλκοπλαστικά εργαστήρια της εποχής, προκειμένου να αναπαράγουν κατά συρροή δημοφιλείς αγαλματικούς τύπους, οι οποίοι γίνονταν αντικείμενο μιας συνεχώς αυξανόμενης ζήτησης.

Επιπλέον, η χρονολόγηση του φορτίου της Mahdia ρίχνει νέο φως σε ότι αφορά στη διακόσμηση των ρωμαϊκών επαύλεων του 1^{ου} αι. π.Χ. και λειτουργεί συμπληρωματικά με τις αρχαιολογικές μαρτυρίες των ανασκαφών στις περιοχές της Πομπηίας και του *Herculaneum*. Μπορούμε με αυτό τον τρόπο να κατανοήσουμε αποτελεσματικότερα το ρωμαϊκό γούστο της εποχής και τον τρόπο υποδοχής και προσαρμογής της ελληνικής καλλιτεχνικής παραγωγής στη ρωμαϊκή κοινωνία. Γίνεται αντιληπτό ότι συχνά οι Ρωμαίοι δρούσαν με βάση το ενδιαφέρον τους για επίδειξη πλούτου και όχι με κίνητρο την καλλιτεχνική τους ευαισθησία.

Είναι σαφές, ότι οι πληροφορίες που προέρχονται από τα αρχαιολογικά συνευρήματα του ναυαγίου μας επιτρέπουν να αξιολογήσουμε πιο αποτελεσματικά τα έργα πλαστικής που ανήκαν στο φορτίο και να αντιληφθούμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο έγινε η παραγωγή και διακίνησή τους.

ΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΟΥ ΑΡΤΕΜΙΣΙΟΥ

Το ιστορικό της ανακάλυψης

Το 1926 ο αριστερός βραχίονας ενός χάλκινου αγάλματος πιάστηκε στα δίχτυα ενός ψαρά, ο οποίος ψάρευε στη θαλάσσια περιοχή του Ξηροχωρίου, στην ΒΔ Εύβοια. Το εύρημα παραδόθηκε στις Αρχές. Καμία έρευνα δε διενεργήθηκε στη συνέχεια στην περιοχή για την ανεύρεση του υπόλοιπου αγάλματος, καθώς ο βραχίονας θεωρήθηκε μεμονωμένο εύρημα. Δύο χρόνια αργότερα, το Σεπτέμβρη του 1928, αναφέρθηκε στο δήμαρχο της Ιστιαίας ένα ύποπτο σκάφος (καϊκι), για το οποίο υπήρχαν ενδείξεις, ότι διενεργούσε παράνομη υποβρύχια έρευνα στην περιοχή. Οι Λιμενικές Αρχές της Ιστιαίας πραγματοποίησαν αιφνιδιαστικό έλεγχο στο ύποπτο καϊκι και ανακάλυψαν καταδυτικό εξοπλισμό. Αξίζει να σημειωθεί, ότι το πλήρωμα του σκάφους προσπαθούσε, εκείνη την ώρα, να ανελκύσει από το βυθό κάποιο βαρύ αντικείμενο, με τη βοήθεια ενός χοντρού συρμάτινου καλωδίου. Στην ανάκριση που ακολούθησε, ο καπετάνιος του καϊκιού παρέδωσε ένα δεξιό, χάλκινο βραχίονα, ο οποίος, όπως ο ίδιος παραδέχθηκε, αποκολλήθηκε από το υπόλοιπο ενός αγάλματος, κατά τη διάρκεια της προσπάθειας ανέλκυσής του. Το πλήρωμα συνελήφθη και οδηγήθηκε στην ακτή. Δύο μέρες αργότερα οι αρχές, μπόρεσαν να αποσπάσουν από το βυθό το χάλκινο άγαλμα ενός θεού (εικ. 37-39), όπως υποδηλώνουν οι διαστάσεις του, οι οποίες είναι μεγαλύτερες του φυσικού.²⁶⁸

Η ανάγκη για διενέργεια ολοκληρωμένης έρευνας στην περιοχή ήταν, πλέον, εμφανής. Η ύπαρξη επιπλέον αρχαιολογικών θησαυρών στη θέση, καθώς και ο φόβος περαιτέρω υποβρύχων λαθρανασκαφών, ανάγκασε την ελληνική κυβέρνηση στην χρηματοδότηση μιας οργανωμένης, αρχαιολογικής υποβρύχιας έρευνας, υπό τη διεύθυνση του έφορος Ν. Βερτού.²⁶⁹ Η έρευνα ξεκίνησε στις 7/11/1928 και διακόπηκε στις 27 του ίδιου μήνα, λόγω αντίξοων καιρικών συνθηκών. Πραγματοποιήθηκε σε μία θαλάσσια περιοχή, περίπου, 600 μέτρα ανοιχτά από το Πευκί, στα 42 με 48 μέτρα βάθος. Πέντε δύτες διενέργησαν την έρευνα, με τη βοήθεια καταδυτικών σκάφανδρων, τα οποία ήταν τα μόνα μέσα που επέτρεπαν την κατάδυση σε αυτά τα βάθη, εκείνη την εποχή. Σε άμεση γειτνίαση με την ακριβή θέση που βρέθηκε το άγαλμα του θεού, ανακαλύφθηκαν, κατά τη διάρκεια των 20 επόμενων ημερών, τα μέρη ενός χάλκινου αλόγου, καθώς και το, σχεδόν, ανέπαφο άγαλμα του αναβάτη του (εικ. 40-41), όλα σε μια επιφάνεια 9m².

Η έρευνα στο βυθό απέδωσε και άλλα ευρήματα, σαφώς λιγότερο εντυπωσιακά, αλλά πολύτιμα, όπως αποδείχθηκε, για τον πλούτο των πληροφοριών που μπορούν να μας προσφέρουν. Συγκεκριμένα, εντοπίστηκε στον αμμώδη βυθό μια μεγάλη συγκέντρωση από *λογάδες* (ακατέργαστες λίθους), των οποίων το πέτρωμα δεν προερχόταν από την ευρύτερη περιοχή. Ο Βερτός υπέθεσε, ότι, πιθανότατα, ανήκουν στο έρμα του πλοίου. Επιπλέον, ανελκύστηκαν κομμάτια ξύλου από το σκαρί του ναυαγίου, καθώς και υπολείμματα από φύλα μόλυβδου, τα οποία κάλυπταν εξωτερικά το ξύλινο σκαρί. Αυτός ο συγκεκριμένος τρόπος επένδυσης του ξύλου ήταν, ευρύτατα, διαδεδομένος στη ναυπηγική τέχνη των ελληνοιστικών χρόνων, όπως

²⁶⁸. Hemingway 2004, 35-37.

²⁶⁹. Βερτός 1929, 87-95.

μαρτυρούν οι ανακαλύψεις μιας σειράς ελληνιστικών ναυαγίων.²⁷⁰ Η κατασκευαστική αυτή λεπτομέρεια προσφέρει μια ένδειξη για τη χρονολόγηση του πλοίου στην Ελληνιστική εποχή. Τέλος, εντοπίστηκαν στο βυθό υπολείμματα χρηστικής κεραμικής. Ανελκύσθηκαν ένας ακέραιος σκύφος, που έφερε γραπτή διακόσμηση, όστρακα από έναν δεύτερο, παρόμοιο σκύφο, όστρακα αμφορέων, ένα ακέραιο λυχνάρι, καθώς και πολλά άλλα όστρακα χρηστικών κεραμικών σκευών, κατασκευασμένα στον τροχό.²⁷¹ Κατέστη, κατά συνέπεια, σαφές, ότι τα χάλκινα αγάλματα αποτελούσαν μέρος του φορτίου ενός πλοίου που ναυάγησε και δεν αποτελούσαν μεμονωμένα ευρήματα, τα οποία θα μπορούσαν να έχουν ριχτεί στη θάλασσα, σε μία προσπάθεια μείωσης του βάρους του φορτίου, κατά τη διάρκεια κακοκαιρίας. Η μελέτη των συνευρημάτων των αγαλμάτων βοήθησε αρκετά τις προσπάθειες για ασφαλή χρονολόγηση και ταύτιση της περιοχής προέλευσης του ναυαγίου, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Η ενάλια έρευνα συνεχίστηκε την άνοιξη του 1929, φέρνοντας στο φως την οπλή του δεξιού μπροστινού ποδιού του αλόγου, καθώς και το δεξί πόδι του αναβάτη.²⁷² Οι προσπάθειες τερματίστηκαν λίγο αργότερα. Το 1936 τα δίχτυα μιας ανεμότρατας ανέσυραν στην επιφάνεια μέρη από την μπροστινή πλευρά του σώματος του αλόγου, ψαρεύοντας λίγα χιλιόμετρα δυτικότερα από τη θέση του ναυαγίου.²⁷³ Έτσι σήμερα, τα δύο αγάλματα έχουν, σχεδόν πλήρως, αποκατασταθεί. Το εύρημα του 1936 δεν ακολούθησε καμία επίσημη έρευνα. Μόλις το 1982, επαναλήφθηκαν οι έρευνες στην περιοχή από τον πλοίαρχο J. Y. Cousteau, σε συνεργασία με την Εφορεία Ενάλιων Αρχαιοτήτων. Όμως, αυτές δεν απέφεραν επιπλέον ευρήματα. Ατελέσφορες αποδείχθηκαν και οι έρευνες του 1993, υπό τον W. Bascom, παρά τη χρησιμοποίηση σύγχρονων ηχοβολιστικών μηχανημάτων εξερεύνησης του βυθού (remote sensing sonar and navigation equipment).²⁷⁴

Η κεραμική

Μια πρώτη, σύντομη μελέτη της κεραμικής, που προέρχεται από το ναυάγιο, έγινε από τον R. H. Herbig, το 1929. Ο Herbig, μελετώντας τους σκύφους και τους αμφορείς, πρότεινε μια χρονολόγηση του ναυαγίου στον 1^ο αι. π.Χ.²⁷⁵ Μια δεύτερη, αρκετά πιο αναλυτική μελέτη, πραγματοποιήθηκε αρκετά χρόνια αργότερα. Ο Raimund Wünsche δημοσίευσε την κεραμική του Αρτεμισίου το 1979.²⁷⁶ Οι σκύφοι και το λυχνάρι οδήγησαν τον Wünsche σε μία χρονολόγηση στα τέλη του 2^{ου} /αρχές 1^{ου} αι. π.Χ. Η ποιότητα του πηλού και γραπτή διακόσμηση των σκύφων υποδηλώνουν, σύμφωνα με τον ερευνητή, μία προέλευση από την Ιωνία, ίσως από την πόλη της Περγάμου. Είναι σαφές, ότι η μελέτη της κεραμικής μας προσφέρει ένα *terminus post quem* για το ναυάγιο, καθώς και ένα πιθανό τόπο προέλευσης του πλοίου, εφόσον τα πήλινα σκεύη ήταν χρηστικά και φαίνεται, ότι χρησιμοποιούνταν από το πλήρωμα .

²⁷⁰. Για παράδειγμα στα Αντικύθηρα, βλ. Throckmorton 1965, 40-47. Δεύτερο παράδειγμα αποτελεί το ναυάγιο της Mahdia, βλ. Höckmann, O. 1994, 53-82.

²⁷¹. Hemingway 2004, 42.

²⁷². Payne 1930, 244.

²⁷³. Hemingway 2004, 42.

²⁷⁴. Bascom 1996, 368.

²⁷⁵. Herbig 1929, 636-37.

²⁷⁶. Wünsche 1979, 77-111.

Ο θεός του Αρτεμισίου

Από το σύνολο των πρωτοτύπων που μας σώζεται από την Αρχαιότητα, το άγαλμα, το οποίο συναγωνίζεται σε φήμη τον Ηνίοχο των Δελφών²⁷⁷, είναι ο θεός του Αρτεμισίου (εικ. 37-39).²⁷⁸ Στον κατάλογο των εκθεμάτων του Ε.Α.Μ. ο Ν. Καλτσάς περιγράφει το άγαλμα, ως εξής:

Ο θεός παριστάνεται σε κίνηση με έντονο διασκελισμό. Πατά σταθερά στη φτέρνα του αριστερού ποδιού, ενώ το δεξί, κινημένο τολμηρά πίσω, ακουμπά στα δάχτυλα. Το αριστερό χέρι είναι δυναμικά τεντωμένο μπροστά. Με το δεξί κρατούσε την τρίαινα ή τον κεραυνό. Τα μακριά μαλλιά του είναι χτενισμένα σε δύο πλεξούδες που δένουν ολόγυρα το κεφάλι, αφήνοντας πάνω από το μέτωπο να πέφτουν βαρείς οι κυματοειδείς βόστρυχοι. Ωραίο το πλάσιμο στους γλουτιαίους μυς και στην πλάτη με σαφή δήλωση των μειζόνων στρογγυλών και των δελτοειδών μυών, ενώ μπροστά αποδίδονται με έντονη πλαστικότητα και αρκετά διογκωμένοι οι ορθοί και πλάγιοι κοιλιακοί...Σοβαρή η έκφραση του προσώπου, γεμάτη θεϊκή ομορφιά και μεγαλείο (γύρω στο 460 π.Χ.).²⁷⁹

Η διχογνωμία για την εικονιζόμενη μορφή άρχισε αμέσως μετά την ανακάλυψη. Μια ομάδα ερευνητών υποστηρίζει ότι πρόκειται για άγαλμα του Ποσειδώνα. Η πλειοψηφία, όμως, συμφωνεί, ότι εικονίζεται άγαλμα Δία που κρατά κεραυνό. Την άποψη αυτή ενισχύει το γεγονός, ότι η τρίαινα είναι όπλο αγχέμαχο και δεν εξακοντίζεται, όπως ο κεραυνός. Μια τρίαινα κρατημένη σαν εκτοξευόμενο δόρυ θα έκρυβε ένα μέρος από τη μορφή.²⁸⁰ Φαίνεται, ότι το άγαλμα του Αρτεμισίου ανήκει στον αγαλματικό τύπο του Δία, όπως διαμορφώθηκε από το δεύτερο μισό του 6^{ου} αι. ως τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ., που κρατάει τον κεραυνό, έτοιμος να τον εξακοντίσει.

Το εύρημα του Αρτεμισίου μας δίνει τη μοναδική ευκαιρία να μελετήσουμε έναν αγαλματικό τύπο, που είχε εξελιχθεί γύρω στα μέσα του 5^{ου} αι. Κανένα άλλο χάλκινο γλυπτό μεγάλης κλίμακας, που να αντιπροσωπεύει τον συγκεκριμένο τύπο, δεν έχει σωθεί μέχρι σήμερα. Παράλληλα, αποτελεί ένα από τα τελειότερα δείγματα της τεχνοτροπίας του «αυστηρού ρυθμού».

Το έργο είναι δημιούργημα μιας εποχής, κατά την οποία ο χαλκός είχε εξελιχθεί στο αγαπημένο μέσο δημιουργίας αγαλμάτων μεγάλης κλίμακας. Μέχρι τις αρχές του 5^{ου} αι., οι καλλιτέχνες περιοριζόταν στο να χρησιμοποιούν το χαλκό για να κατασκευάζουν μορφές, οι οποίες δεν ξέφευγαν από τους περιορισμούς της Αρχαϊκής πλαστικής. Όμως, η συνεχιζόμενη χρήση του μετάλλου, έδωσε στους δημιουργούς τη δυνατότητα να πειραματιστούν, εξερευνώντας τις δυνατότητες του νέου μέσου. Ο θεός του Αρτεμισίου φαίνεται να αποτελεί χειροπιαστή απόδειξη των καλλιτεχνικών ανησυχιών αυτής, ακριβώς, της εποχής. Ένας έλεγχος της εξωτερικής επιφάνειας του αγάλματος υποδηλώνει, ότι αυτό κατασκευάστηκε από ξεχωριστά μέλη, χρησιμοποιώντας την έμμεση τεχνική του λιωμένου κεριού (indirect lost-wax method). Η νέα τεχνική επέτρεψε στον καλλιτέχνη να δημιουργήσει μια μορφή δυναμική, ενεργή, η οποία απλώνεται στο χώρο. Μόνο η χρήση του χαλκού κατάστησε δυνατή την έκταση των χεριών σε μήκος 2,1 μέτρα. Κάτι ανάλογο θα

²⁷⁷. Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, αρ. ευρ. 3484, 3540. Mattusch 1988, 127-134, εικ. 6.6a-b· Ridgway 1970, 33, εικ. 47-48· Fuchs 1983α, 343, εικ.380.

²⁷⁸. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.161· Ridgway 1970, 62-63· Wünsche 1979, 77-111.

²⁷⁹. Καλτσάς 2001, 93.

²⁸⁰. Boardman 1985, 63.

ήταν αδύνατο στο μάρμαρο. Τα χέρια θα έσπαζαν εύκολα, κάτω από το βάρος του πετρώματος. Ο μπρούντζος, ως μέσο, άνοιγε νέους ορίζοντες στην πλαστική τέχνη. Μοναδική μαρτυρία των κατακτήσεων της χαλκοπλαστικής της εποχής, κατά την οποία συντελείται το πέρασμα από τις κλειστές, στατικές μορφές της Αρχαϊκής τέχνης στις φυσιοκρατικές, απελευθερωμένες μορφές της Κλασικής Εποχής, αποτελεί αυτό το πρωτότυπο γλυπτό, που διατήρησε η θάλασσα.

Η καλή διατήρηση του αγάλματος σε συνδυασμό με την γρήγορη συντήρησή του στο πρώτο τέταρτο του 20^{ου} αι., δεν επέτρεψαν μια αναλυτική τεχνική ανάλυση του τρόπου κατασκευής. Το γεγονός ότι οι βραχιόνες ανακαλύφθηκαν αποκομμένοι από τον κορμό υποδηλώνει, ότι είχαν χυτευτεί ξεχωριστά. Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για τα πόδια. Η λεπτομερή παρατήρηση της εξωτερικής επιφάνειας φανερώνει την ύπαρξη επιμελημένων, μεταλλουργικών ραφών, στο ύψος που ενώνονται οι μηροί με το σώμα.²⁸¹ Αυτά τα στοιχεία είναι κοινά σε χάλκινα δημιουργήματα της Κλασικής Εποχής.²⁸² Αποτελεί, κατά συνέπεια, μια επιπλέον ένδειξη για μια σχετική χρονολόγηση του έργου. Το χρώμα του μπρούντζου θα έδινε μια πολύ φυσιοκρατική εικόνα του δέρματος, ενώ έντονη χρωματική αντίθεση επιτυγχανόταν με τη χρήση επίθετων ματιών και φρυδιών, τα οποία θα έδιναν ζωντάνια και δύναμη στο θεϊκό βλέμμα. Ένθετες, επίσης, ήταν οι θηλές του στήθους και τα χείλη, για τα οποία χρησιμοποιήθηκε καθαρός χαλκός. Ο θεός του Αρτεμισίου αποτελεί απτή απόδειξη των εκλεπτυσμένων τεχνικών μεθόδων των εργαστηρίων, που εφαρμοζόταν στα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ.

Η έλλειψη γραπτών πηγών και επιγραφών δεν επιτρέπουν τον συσχετισμό του αγάλματος με το εργαστήριο κάποιου συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Ωστόσο, γίνεται ομόφωνα δεκτό από την επιστημονική κοινότητα, ότι είναι έργο του δεύτερου τέταρτου του 5^{ου} αι. π.Χ., σπάνιο αντιπροσωπευτικό δείγμα του «Αυστηρού Ρυθμού».

Το σύμπλεγμα του Αλόγου και του Αναβάτη (Jockey)

Το έργο θεωρείται μοναδικό για μία σειρά από λόγους. Ουσιαστικά, πρόκειται για το μόνο πρωτότυπο γλυπτό που αντλεί το θέμα του από το δημοφιλές στην αρχαιότητα άθλημα των ιπποδρομιών και σώζεται μέχρι σήμερα (εικ. 40-41).²⁸³ Στον κατάλογο των εκθεμάτων του Ε.Α.Μ., που εκδόθηκε το 2001, ο Ν. Καλτσάς αναφέρει:

Πολλά σημεία του σώματος και ολόκληρη η ουρά του αλόγου είναι συμπληρωμένα. Το άλογο (*κέλης ίππος*) παριστάνεται σε γρήγορο καλπασμό να πατά στα δύο πίσω πόδια του ενώ τα μπροστινά βρίσκονται στον αέρα. Η απόδοση της κίνησης και της ανατομίας του ζώου είναι ρεαλιστική. Ο μικρός αναβάτης, νέγρικης καταγωγής, όπως δηλώνουν τα χαρακτηριστικά του προσώπου, έχει γερμένο το σώμα του μπροστά, παράλληλα με τη ράχη και το λαιμό του αλόγου και το κεφάλι στραμμένο προς τα αριστερά του. Φορά σανδάλια και χιτωνίσκο, που ανεμίζει προς τα πίσω. Τα μαλλιά του είναι ανακατεμένα και στο πρόσωπό του, με τις συσπάσεις και τις αυλακώσεις

²⁸¹. Mattusch 1988, 152-53.

²⁸². Την ίδια τεχνική παρατηρούμε στους Πολεμιστές του Riace, βλ. παρακάτω, σσ. 102-104.

²⁸³. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.177 Hemingway 2004, pl. 1-10.

κυρίως στο μέτωπο, διαγράφεται έντονα η αγωνία και το πάθος (γύρω στο 140 π.Χ.).²⁸⁴

Παρότι τα δύο μέρη του αλόγου βρέθηκαν ξεχωριστά, τόσο γεωγραφικά όσο και χρονικά, οι τεχνοτροπικές ομοιότητες, καθώς και η χημική ανάλυση δειγμάτων από τα δύο μέρη ενισχύουν την άποψη ότι ανήκουν στο ίδιο άγαλμα. Επιπλέον, τα δύο αγάλματα (αναβάτης και άλογο) πρέπει να ανήκουν στο ίδιο σύμπλεγμα, όπως μαρτυρά η θεματική συνάφεια, καθώς και ομοιότητες στην τεχνοτροπία. Ένα σημαντικό στοιχείο που ενισχύει την υπόθεση είναι ένα κομμάτι υφάσματος με πτυχές από το χιτώνα (*εξωμίσ*) του αναβάτη, το οποίο διακρίνεται να συνεχίζει στο μπροστινό μέρος του αλόγου, καθώς και τα υπολείμματα από το χαλινό, που διατηρούνται στο αριστερό χέρι του ιππέα (εικ. 40β) και στο στόμα του αλόγου.²⁸⁵ Ωστόσο, αδιάσειστες αποδείξεις προσέφερε η εκτενής και επιστημονικά ολοκληρωμένη τεχνική και χημική ανάλυση των αγαλμάτων, που διενεργήθηκε το 1994 από τον S. Hemingway με τη συνεργασία των εργαστηρίων του E.A.M.²⁸⁶

Η τεχνική ανάλυση προσφέρει πολλές πληροφορίες, σε ότι αφορά την κατασκευή των δύο αγαλμάτων. Φαίνεται, ότι είχαν κατασκευαστεί από πολλά διαφορετικά κομμάτια. Συγκεκριμένα, το άλογο αποτελούνταν από οκτώ μέρη, ενώ ο αναβάτης από πέντε. Για την ολοκλήρωση των γλυπτών χρησιμοποιήθηκε ένας συνδυασμός κατασκευαστικών μεθόδων, τις οποίες οι Έλληνες χαλκοπλάστες είχαν τελειοποιήσει με το πέρασμα των χρόνων. Κάποια μέρη, όπως τα δάχτυλα των χεριών και των ποδιών ήταν κατασκευασμένα από συμπαγή μπρούντζο (*massif*), ενώ τα περισσότερα είχαν χυτευτεί με την έμμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού (*indirect lost-wax process*). Στο εσωτερικό των δύο μορφών είχε τοποθετηθεί ένας σκελετός από μεταλλικές ράβδους, προκειμένου να ενισχυθεί η κατασκευή. Ίχνη αυτών των ράβδων είναι ορατά μέχρι σήμερα. Επιπλέον, υπολείμματα από το πήλινο πρόπλασμα που χρησιμοποιήθηκε εντοπίστηκαν σε διάφορα μέρη των δύο μορφών, όπως στο αριστερό πόδι του αναβάτη και στο κεφάλι του αλόγου. Ο πηλός του πυρήνα είχε συνδεθεί με τον πηλό που κάλυπτε την εξωτερική επιφάνεια του κεριού, έτσι ώστε να σταθεροποιηθεί και να παραμείνει στην θέση του κατά τη διάρκεια της χύτευσης. Για αυτή τη σύνδεση χρησιμοποιήθηκαν μικρά επίπεδα μεταλλικά στοιχεία (*λαμάκια*), ένα από τα οποία διατηρείται ακόμη στην αρχική του θέση.

Τα ξεχωριστά μέρη των δύο μορφών είχαν συνδεθεί με εξαιρετικά επιμελημένες μεταλλουργικές ραφές. Η μέθοδος που χρησιμοποιήθηκε και στις δύο περιπτώσεις είναι πανομοιότυπη. Σταγόνες λιωμένου μετάλλου είχαν χυθεί στις ενώσεις και στη συνέχεια τα ίχνη της σύνδεσης απομακρύνθηκαν, καθώς ο καλλιτέχνης επεξεργάστηκε με μηχανικό τρόπο τις τελευταίες ατέλειες του έργου του, όταν πλέον ο χαλκός είχε κρυώσει. Αυτές οι ραφές είναι ευδιάκριτες, ωστόσο, στην εσωτερική επιφάνεια των γλυπτών. Τέλος, μέλη των δύο μορφών, όπως οι οπλές του αλόγου και τα σημεία της επιδερμίδας του νεαρού ιππέα που ήταν ορατά, είχαν δεχθεί ειδική τεχνική επεξεργασία, προκειμένου να αποκτήσουν μια μαύρη απόχρωση-πατίνα, η οποία θα συνέβαλλε στο ρεαλισμό του συμπλέγματος.

Αυτές οι κοινές κατασκευαστικές τεχνικές αποτελούν σαφή ένδειξη ότι τα δύο αγάλματα συνανήκουν. Η χημική ανάλυση, που έγινε σε δείγματα από τις δύο μορφές, ενισχύει την υπόθεση. Συγκεκριμένα, και για τα δύο γλυπτά έχει

²⁸⁴. Καλτσάς 2001, 286.

²⁸⁵. Hemingway 2004, 141.

²⁸⁶. Hemingway 2004, 61-82.

χρησιμοποιηθεί ένα κράμα με περιεκτικότητα 88% χαλκό και 12% κασσίτερο, περίπου, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι δεν περιέχεται ποσότητα μόλυβδου.²⁸⁷

Η χρονολόγηση του συμπλέγματος είναι αρκετά δύσκολη. Το σύμπλεγμα του Αρτεμισίου αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των προβλημάτων χρονολόγησης που παρουσιάζουν τα ελληνιστικά γλυπτά από τα τέλη του 4^{ου} έως τα τέλη του 1^{ου} αι. π.Χ. Η τεχνοτροπική προσέγγιση είναι δύσκολη, καθώς οι καλλιτέχνες αυτή την εποχή δανείζονταν τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά από το παρελθόν και τα συνδύαζαν με πολλούς τρόπους. Κατά συνέπεια, υπάρχει δυσκολία να χρονολογήσουμε με ασφάλεια ένα ελληνιστικό άγαλμα, όταν αυτό δεν συνδέεται με κάποιο ιστορικό γεγονός ή πρόσωπο, το οποίο να γνωρίζουμε από τις πηγές.

Τα «κλασικά» δάνεια του αλόγου και η έντονη φυσιοκρατία είναι χαρακτηριστικά που εμφανίζονται στα κλασικίζοντα έργα της ελληνιστικής περιόδου. Μετά τα μέσα του 2^{ου} αι. π.Χ. είναι η εποχή που αναθερμάνθηκε το ενδιαφέρον για μίμηση μορφών έκφρασης των κλασικών χρόνων. Επιπλέον, το ενδιαφέρον για απεικόνιση των φυλετικών χαρακτηριστικών του αναβάτη και η κεντρομόλος δύναμη που διατρέχει τη στάση του, μάλλον, τοποθετούν το σύνολο χρονολογικά στο δεύτερο μισό του 2^{ου} αι. π.Χ.²⁸⁸

Πιθανότατα, επρόκειτο για ανάθημα σε ελληνικό ιερό, για να τιμήσουν μία ή περισσότερες νίκες σε αθλητικούς αγώνες. Το σύμπλεγμα, που σώθηκε στο βυθό του Αρτεμισίου, φαίνεται ότι αντιπροσωπεύει ένα συνηθισμένο αγαματικό τύπο στην αρχαία Ελλάδα, ήδη από τα ύστερα Αρχαϊκά χρόνια. Μία μελέτη του Siedentopf υπολογίζει, περίπου, 190 γνωστά παραδείγματα από επιγραφικές και αρχαιολογικές πηγές, καθώς και από κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας.²⁸⁹ Τα αναθήματα αυτά γινόταν συνήθως από χαλκό. Ωστόσο, είναι το μοναδικό πρωτότυπο που μας δίνει τη δυνατότητα να μελετήσουμε τον τύπο. Επιπλέον, έχουμε τη δυνατότητα να μελετήσουμε από πρώτο χέρι την προσπάθεια των Ελλήνων καλλιτεχνών να αποδώσουν τα εξωτικά χαρακτηριστικά διαφορετικών φυλετικών ομάδων. Φωτίζεται έτσι, από μια άλλη πλευρά, ο κοσμοπολίτικος χαρακτήρας του Ελληνιστικού κόσμου. Θα μπορούσαμε, τέλος, να ισχυριστούμε ότι το έργο φωτίζει πτυχές της ζωής των αρχαίων Ελλήνων, όπως η αγάπη για τους ιππικούς αγώνες.²⁹⁰ Η καλλιτεχνική αρτιότητα του έργου και το, με βεβαιότητα, μεγάλο κόστος κατασκευής υποδηλώνουν τη σπουδαιότητα ενός αναθήματος αυτού του χαρακτήρα. Το νεαρό της ηλικίας του αναβάτη δίνει μια επιπλέον διαφωτιστική πληροφορία, σχετικά με τις πρακτικές που εφαρμοζόταν κατά την τέλεση των αγώνων στους Ελληνιστικούς Χρόνους.

Πιθανοί τόποι προέλευσης και προορισμού

Έχουν προταθεί πολλά σενάρια σχετικά με τους πιθανούς τόπους προέλευσης και τελικού προορισμού του φορτίου του πλοίου που ναυάγησε στο Αρτεμίσιο. Αμέσως μετά την ανακάλυψη του ναυαγίου άρχισαν να διατυπώνονται υποθέσεις. Σαν πιθανοί τόποι προέλευσης των γλυπτών προτάθηκαν κατά καιρούς η Δημητριάδα, η Λάρισα, καθώς και το ιερό της Αρτέμιδος, που βρισκόταν στο ακρωτήριο του Αρτεμισίου,

²⁸⁷. Hemingway 2004, 149-153.

²⁸⁸. Hemingway 2004, 92-99, 141-42.

²⁸⁹. Siedentopf 1968.

²⁹⁰. Hemingway 2004, 115-139.

κοντά στον τόπο του ναυαγίου.²⁹¹ Σαν πιθανότερος προορισμός θεωρήθηκε η Ρώμη.²⁹² Ωστόσο, το αρχαιολογικό *context* των αγαλμάτων μας προσφέρει κάποιες διαφωτιστικές πληροφορίες σχετικά με την ιστορία τους, καθώς και σχετικά με το πλοίο.

Η μελέτη και δημοσίευση των κεραμικών συνευρημάτων χρονολόγησε το ναυάγιο στα τέλη του 2^{ου}/αρχές του 1^{ου} αι. π.Χ. Έχουμε, κατά συνέπεια, ένα *terminus ante quem* της διαρπαγής των αγαλμάτων από την αρχική τους θέση. Η χρηστική κεραμική που μελετήθηκε (κυρίως σκύφοι και όστρακα από πινάκια) έχει τόπο προέλευσης τις Ιωνικές αποικίες, με πιθανότερη την πόλη της Περγάμου. Αυτής της φύσης η κεραμική, πιθανότατα, ανήκε στα μέλη του πληρώματος. Η παρουσία της, ίσως, είναι ενδεικτική της καταγωγής του πληρώματος και του πλοίου. Μια περγαμινή προέλευση είναι πολύ πιθανή.²⁹³ Ίσως το πλοίο, φορτωμένο με λάφυρα από κάποιο ιερό της Ελλάδας, όπως υποδηλώνει η ύπαρξη του αγάλματος του θεού μεταξύ του φορτίου, να είχε πάρει το δρόμο της επιστροφής προς την Πέργαμο, όταν ναυάγησε βόρεια της Εύβοιας.

Αυτά τα νέα στοιχεία οδήγησαν ορισμένους μελετητές στην προσπάθεια να συνδέσουν το ναυάγιο με συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα, τα οποία μας είναι γνωστά από τις πηγές της αρχαίας γραμματείας. Πιο συγκεκριμένα, το 2001 ο Χ. Πιτερός συνέδεσε το ναυάγιο με ένα επεισόδιο του πρώτου Μιθριδατικού πολέμου (89-85 π.Χ.). Το 88 π.Χ. τα στρατεύματα του Μιθριδάτη, υπό τη διοίκηση των στρατηγών του, Αρχέλαο και Μητροφάνη, κατέλαβαν διαδοχικά την Αθήνα, τη Δημητριάδα και τη Χαλκίδα. Οι στρατιωτικές αυτές δυνάμεις αναχαιτίστηκαν τελικά από τον Ρωμαίο στρατηγό Σύλλα, το 86 π.Χ. Ο Αρχέλαος, αφού ηττήθηκε διαδοχικά σε δύο μάχες, στη Χαιρώνεια και στον Ορχομενό, από το Σύλλα, κατέφυγε στη Χαλκίδα, σύλησε τους θησαυρούς και τα έργα τέχνης της πόλης και στη συνέχεια διέφυγε διά θαλάσσης προς την Πέργαμο.²⁹⁴ Ο Πιτερός ταυτίζει το άγαλμα του θεού με το Δία και πιστεύει, ότι τα δύο γλυπτά ήταν αναθήματα στο ναό του Ολυμπίου Διός στη Χαλκίδα.²⁹⁵ Την πρόταση του Πιτερού φαίνεται να ενισχύουν οι μαρτυρίες γραπτών πηγών, που βεβαιώνουν την τέλεση ιππικών αγώνων στην πόλη της Χαλκίδας.²⁹⁶ Έτσι, δικαιολογείται και η ανάθεση ενός συμπλέγματος με αθλητικό θέμα στο ίδιο ιερό με το άγαλμα του θεού. Ο Πιτερός μελετώντας τις επιγραφικές και ιστορικές μαρτυρίες, τα αρχαιολογικά συνευρήματα των γλυπτών και λαμβάνοντας υπόψιν την προτεινόμενη χρονολόγηση και τη γεωγραφική θέση του ναυαγίου κατέληξε, ότι το πλοίο στο Αρτεμίσιο ήταν ένα από τα πλοία του Μιθριδάτη, το οποίο μεταφέροντας έργα τέχνης από τη Χαλκίδα τερμάτισε με δραματικό τρόπο το ταξίδι της επιστροφής προς την Πέργαμο στο βόρειο άκρο της Εύβοιας.

Μια δεύτερη προσπάθεια σύνδεσης του ναυαγίου με ιστορικό γεγονός έγινε λίγα χρόνια αργότερα από τον Sean Hemingway. Ο τελευταίος, προσπαθώντας να δικαιολογήσει την ιωνική προέλευση της χρηστικής κεραμικής του πληρώματος, το πολύτιμο φορτίο του πλοίου και τη ΒΒΑ πορεία του παράλληλα με τις ακτές της κεντρικής Ελλάδας, συνέδεσε το εύρημα με την καταστροφή της Κορίνθου το 146 π.Χ. από τα ρωμαϊκά στρατεύματα του Λεύκιου Μόμμιου.²⁹⁷ Αναφέρθηκε ήδη, ότι ο Μόμμιος υπήρξε λάτρης της ελληνικής τέχνης και πήρε πολλά τέχνηρα σαν

²⁹¹. Δημητριάς: Beyen 1930, 51-52. Λάρισα: Rühfel 1984, 286. Αρτεμίσιον: Reinach 1930, 142-43.

²⁹². Pedley 1993, 334.

²⁹³. Wünsche 1979, 77-111.

²⁹⁴. Bengtson 1991, 414. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1974, 188-99.

²⁹⁵. Πιτερός 2001, 114-20.

²⁹⁶. Ringwood 1929, 385-92.

²⁹⁷. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* 1974, 174.

πολεμικά λάφυρα στη Ρώμη. Έδωσε όμως και στο σύμμαχό του Άτταλο της Περγάμου μερίδιο από τα λάφυρα. Τα συλημένα έργα τέχνης μετέφερε στην Πέργαμο ο στρατηγός του Αττάλου, Φιλοποίμενας. Το γεγονός αναφέρει ο Πausανίας (7, 16, 8-9), ο οποίος μας δίνει την πληροφορία ότι είδε με τα μάτια του μέρος από τα «κορίνθια λάφυρα» στην Πέργαμο, κατά τη διάρκεια των περιηγήσεων του, τον 2^ο αι. μ.Χ.²⁹⁸ Ίσως το ναυάγιο του Αρτεμισίου να ήταν ένα από τα πλοία του Αττάλου, που κουβαλούσαν τους θησαυρούς από την κατάληψη της Κορίνθου.²⁹⁹ Αν αυτή είναι η αλήθεια, το *terminus post quem* για το ναυάγιο είναι το 146 π.Χ.

Καμία από τις δύο προτάσεις δεν μπορεί να αποδειχθεί ως αληθής, με βάση τα δεδομένα που έχουμε μέχρι σήμερα. Ωστόσο, είναι ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο οι δύο μελετητές προσεγγίζουν το ναυάγιο και προσπαθούν, συνδυάζοντας πληροφορίες από πηγές της αρχαίας γραμματείας, επιγραφικές μαρτυρίες, αλλά και τα στοιχεία που προέκυψαν από τη μελέτη των ενάλιων συνευρημάτων των γλυπτών, να φωτίσουν θέματα σχετικά με την ιστορία του φορτίου, τη χρονολόγηση του τραγικού συμβάντος και το λιμάνι προορισμού του πλοίου. Ας ελπίσουμε, ότι μελλοντικές ενάλιες έρευνες στην περιοχή, εκμεταλλευόμενες τις νέες δυνατότητες που προσφέρει η σύγχρονη τεχνολογία, θα καταφέρουν να πλουτίσουν τον κατάλογο των δεδομένων μας και να ρίξουν νέο φως στην υπόθεση του ναυαγίου.

Από τα μέχρι τώρα δεδομένα μπορούμε με σχετική ασφάλεια να συμπεράνουμε, ότι το πλοίο μετέφερε πολύτιμα έργα τέχνης, τα οποία είχαν αποσπαστεί βίαια από κάποιο ιερό της κυρίως Ελλάδας. Αυτό μαρτυρά η παρουσία του αγάλματος του θεού, το οποίο θα πρέπει να είχε στηθεί στην αρχική του θέση, τουλάχιστον, τρεις αιώνες πριν. Το επεισόδιο συνέβη μεταξύ του δεύτερου μισού του 2^{ου} αι και του πρώτου μισού του 1^{ου} αι. π.Χ., όπως υποδεικνύει η κεραμική από το ναυάγιο. Η τύχη και η θάλασσα προφυλάζανε δύο θαυμάσια πρωτότυπα χάλκινα έργα της αρχαίας Ελλάδας. Αυτό μας έδωσε τη δυνατότητα να μελετήσουμε από κοντά δύο μοναδικούς αγαλματικούς τύπους της αρχαιότητας, προσφέροντάς μας πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με τις τεχνικές κατασκευής χάλκινων γλυπτών και με τεχνοτροπικές εξελίξεις. Επιπλέον, φωτίζονται πλευρές της ζωής στην αρχαιότητα, όπως η σημασία των ιππικών αγώνων, ο κοσμοπολίτικος χαρακτήρας της ελληνικής κοινωνίας και η συνηθισμένη πρακτική της λαφυραγωγίας.

²⁹⁸. Παπαχατζής 1994δ, 64-65.

²⁹⁹. Hemingway 2004, 146-48.

ΤΟ ΝΑΥΑΓΙΟ ΤΟΥ PORTICELLO

Το ιστορικό της ανακάλυψης

Στις αρχές του 1969 ένας ντόπιος αυτοδύτης, που εξερευνούσε για λογαριασμό ενός φίλου του ψαρά το βυθό της ανατολικής ακτής των Στενών της Μεσσήνης κοντά στο χωριό Porticello, εντόπισε σε βάθος 35, περίπου, μέτρων τα υπολείμματα ενός αρχαίου ναυαγίου. Ο εντοπισμός έγινε δυνατός, λόγω μιας μεγάλης συγκέντρωσης εμπορικών οξυπύθμενων αμφορέων, που ήταν ορατή στην επιφάνεια του βυθού. Οι δύο άνδρες, αμέσως, συνειδητοποίησαν την αξία του ευρήματος και τη δυνατότητα της παράνομης εμπορικής του αξιοποίησης. Σύντομα, εξασφαλίζοντας τη βοήθεια επιπλέον ντόπιων δυτών, άρχισαν τη συστηματική σύληση του φορτίου. Τις προσπάθειές τους διευκόλυνε η επί τόπου παρουσία του αλιευτικού σκάφους του ψαρά. Τα μικρότερα σε μέγεθος ευρήματα τα ανέλκυαν κατευθείαν στο σκάφος, ενώ τα μεγαλύτερα τα οδηγούσαν στα ρηγά και τα μετέφεραν κατά τη διάρκεια της νύχτας.

Τα Νοέμβρη του ίδιου χρόνου, ένας από τους ντόπιους, που συμμετείχε στη λαθρανασκαφή, ήρθε σε σύγκρουση με τους συνεργάτες του, διαφωνώντας για τον τρόπο με τον οποίο μοιραζόταν τα παράνομα κέρδη. Αυτό τον οδήγησε στο να καταδώσει τις παράνομες δραστηριότητες στις τοπικές αρχές. Η Ιταλική Αστυνομία αντέδρασε άμεσα και με ξαφνική έφοδο συνέλαβε τους δράστες *επί τω έργω*. Τα ευρήματα κατασχέθηκαν και οι ένοχοι καταδικάστηκαν σε ποινές κάθειρξης.³⁰⁰

Ωστόσο, η ανάγκη για περαιτέρω προστασία, αλλά και έρευνα του ναυαγίου ήταν εμφανής. Μια βιαστική σωστική ανασκαφή, με στόχο την ανέλκυση των αντικειμένων που ήταν ορατά στην επιφάνεια του πυθμένα, οργανώθηκε επιτυχημένα από το διευθυντή της Εφορείας Αρχαιοτήτων της Καλαβρίας, G. Foti, με τη συμμετοχή μιας ειδικής μονάδας αυτοδυτών της Ιταλικής Αστυνομίας. Ταυτόχρονα, ο Foti ζήτησε τη βοήθεια του Πανεπιστημίου της Pensilvania, για τη διενέργεια μιας ολοκληρωμένης ενάλιας αρχαιολογικής έρευνας. Η επιχείρηση ξεκίνησε τον Ιούλιο του 1970 υπό τη διεύθυνση του D. Owen και τη συμμετοχή 16 έμπειρων αυτοδυτών.³⁰¹

Το ναυάγιο βρισκόταν περίπου 225 μέτρα από την ακτή, σε ένα βάθος που κυμαινόταν από τα 33 έως τα 37 μέτρα. Το πλοίο κείτονταν στον πυθμένα με προσανατολισμό προς το νότο. Τα αποτελέσματα της ανασκαφής ήταν εντυπωσιακά. Στο βορειότερο σημείο εντοπίστηκε χρηστική κεραμική του πληρώματος.³⁰² Οι ανασκαφείς πιστεύουν, ότι σε αυτό το σημείο, που εντοπίζεται στην πρύμνη, το πλοίο έφερε μία υπερκατασκευή. Λίγο πιο νότια ακολουθούσαν οι αποθηκευτικοί χώροι του πλοίου. Ανασκάφηκαν δύο κύρια σημεία με συγκέντρωση υπολειμμάτων του φορτίου. Ανελκύστηκαν οξυπύθμενοι αμφορείς διαφόρων προελεύσεων³⁰³, τάλαντα μόλυβδου³⁰⁴, μελανοδοχεία³⁰⁵ και ένα μοναδικό σύνολο χάλκινων αγαλμάτων.³⁰⁶

³⁰⁰. Eiseman, Ridgway 1987, 3-4.

³⁰¹. Eiseman, Ridgway 1987, 4-8.

³⁰². Μουσείο Ρήγιου, Καλαβρίας, αρ. ευρ. G 1-23' Eiseman, Ridgway 1987, 26-36, εικ. 3.1-3.10.

³⁰³. Eiseman, Ridgway 1987, 37-53' Μένδης, με αρ. ευρ. C 1-11, στο Μουσείο του Ρήγιου, εικ. 4.1-4.3' φοινικικοί, με αρ. ευρ. C 14-28, εικ. 4.4-4.12' δυτικής προέλευσης, με αρ. ευρ. C 29-31, εικ. 4.13-14' Solokha II (Βυζαντίου), με αρ. ευρ. C 32-33, εικ. 4.15-16.

³⁰⁴. Μουσείο Ρήγιου, Καλαβρίας, αρ. ευρ. C34-35' Eiseman, Ridgway, 1987, 53-60, εικ. 4.17- 21.

Εντοπίστηκαν επίσης και ανελκύστηκαν κομμάτια ξύλου από το σκαρί³⁰⁷, καθώς και αντικείμενα από τον εξαρτισμό του ναυαγίου.³⁰⁸ Τα ευρήματα συντηρήθηκαν και σήμερα εκτίθενται στο Μουσείο του Riace της Καλαβρίας. Είναι σαφές, ότι η λαθρανασκαφή που προηγήθηκε είχε σαν αποτέλεσμα την απώλεια άγνωστου αριθμού αντικειμένων, καθώς και τη διαταραχή της θέσης, στερώντας έτσι πολύτιμες επιπλέον πληροφορίες σχετικά με το πλοίο, το φορτίο του και τους πιθανούς τόπους προέλευσης και προορισμού.

Τα χάλκινα του Porticello

Τα χάλκινα αγάλματα που βρέθηκαν στο ναυάγιο του Porticello, αν και σώθηκαν αποσπασματικά, αποτελούν μερικά από τα πιο σημαντικά ευρήματα της αρχαιολογικής έρευνας, ιδιαίτερα διαφωτιστικά και ενδιαφέροντα για τους μελετητές της αρχαίας ελληνικής πλαστικής. Διασώθηκαν συνολικά 22 θραύσματα χάλκινων γλυπτών, στα οποία περιλαμβάνονται το κεφάλι ενός γενειοφόρου ηλικιωμένου άνδρα³⁰⁹, το αριστερό χέρι μιας μορφής, το οποίο σώζεται από το ύψος του καρπού μέχρι τα δάχτυλα³¹⁰, τρία πόδια, τα οποία σώζονται αποσπασματικά από το ύψος της κνήμης (το ένα) ή του αστραγάλου (τα δύο)³¹¹, οι μηροί και οι γλουτοί μιας γυμνής ανδρικής μορφής³¹², τα γεννητικά όργανα ενός άνδρα³¹³ και αρκετά κομμάτια, μικρά και μεγαλύτερα, από τις πτυχώσεις ενός, τουλάχιστον, ενδύματος (χιτώνα).³¹⁴ Το πιο εντυπωσιακό εύρημα είναι η κεφαλή του γενειοφόρου άνδρα σε φυσικό μέγεθος (εικ. 42-43).

Η πρόθεση του γλύπτη να αποδώσει ατομικά χαρακτηριστικά στην κεφαλή αυτή είναι φανερή: λιγοστά μαλλιά, μουστάκι και ασυνήθιστα μακριά γενειάδα, πλατύ ρυτιδωμένο μέτωπο, μικρά μάτια, γαμψή μύτη. Έχει λοιπόν απομακρυνθεί από την κλασική, ιδανική απεικόνιση η μορφή, και μόνο η σοβαρή, σκεπτική έκφραση του προσώπου της τη θυμίζει...³¹⁵

Η Β. Ridgway μελέτησε εκτεταμένα τα σωζόμενα μέρη και κατέληξε, ότι στο φορτίο του ναυαγίου περιλαμβανόταν τουλάχιστον τρεις ανδρικές μορφές, η μία

³⁰⁵. Μουσείο Ρήγιου, Καλαβρίας, αρ. ευρ. C36-43' Eiseman, Ridgway 1987, 60-62, εικ. 4.22-24.

³⁰⁶. Μουσείο Ρήγιου, Καλαβρίας, αρ. ευρ. S1-22' Eiseman, Ridgway 1987, 63-93, εικ. 5.1-97.

³⁰⁷. Μουσείο Ρήγιου, Καλαβρίας, αρ. ευρ. V1-7' Eiseman, Ridgway 1987, 10-11, εικ. 2.1-5.

³⁰⁸. Μουσείο Ρήγιου, Καλαβρίας, αρ. ευρ. V37-45' Eiseman, Ridgway 1987, 16-24, εικ. 2.10-24.

³⁰⁹. Μουσείο Ρήγιου Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17.096' Eiseman, Ridgway 1987, 64-68, αρ. ευρ. S1, εικ. 5.1-12.

³¹⁰. Μουσείο Ρήγιου Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17.094' Eiseman, Ridgway 1987, 74, αρ. ευρ. S5, εικ. 5.30-5.34.

³¹¹. Μουσείο Ρήγιου Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17083 και 17092-93 ' Eiseman, Ridgway 1987, 75-80, αρ. ευρ. S6-8, εικ. 5.35-51.

³¹². Μουσείο Ρήγιου Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17.088' Eiseman, Ridgway 1987, 81-84, αρ. ευρ. S10, εικ. 5.55-65.

³¹³. Μουσείο Ρήγιου Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17.090' Eiseman, Ridgway, 1987, 80-81, αρ. ευρ. S9, εικ. 5.52-54.

³¹⁴. Μουσείο Ρήγιου Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17.082, 17.095, 17.077-78, 17.091' Eiseman, Ridgway 1987, 68-74, αρ. ευρ. S2 (A, B, C), S3, S4, αντίστοιχα, εικ. 5.13-29.

³¹⁵. Γιαλούρης 1994, 248.

ενδεδυμένη και οι δύο άλλες γυμνές. Θεωρητικά, αυτός ο αριθμός μπορεί να αυξηθεί, εάν υποθέσουμε ότι κάθε θραύσμα προέρχεται από διαφορετικό άγαλμα.³¹⁶ Κάποιες σημαντικές μορφολογικές ομοιότητες μεταξύ των ευρημάτων υποδηλώνουν, ότι όλα τα γλυπτά πιθανότατα είχαν κατασκευαστεί στο ίδιο εργαστήριο. Από τα στοιχεία που προέκυψαν είναι αδύνατον να προσδιορίσουμε με ασφάλεια τον τόπο κατασκευής των αγαλμάτων, αν και φαίνεται να ακολουθούν τεχνοτροπικά την παράδοση των εργαστηρίων της μητροπολιτικής Ελλάδας. Μορφολογικά χαρακτηριστικά οδήγησαν τους μελετητές να τα τοποθετήσουν χρονολογικά, με σχετική ακρίβεια, στο δεύτερο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ. (μεταξύ 450 και 420 π.Χ.).³¹⁷

Ανυπολόγιστης αξίας, ωστόσο, αποδεικνύεται η τεχνική ανάλυση των γλυπτών. Η αποσπασματική διατήρησή τους έδωσε τη δυνατότητα στους Ιταλούς ερευνητές, πρωτοπόρους στους τομείς της τεχνικής ανάλυσης και συντήρησης αρχαίων τέχνηρων, να μελετήσουν διεξοδικά τις τεχνικές κατασκευής των αγαλμάτων του Porticello. Οι πληροφορίες που προέκυψαν από την μελέτη αυτή εμπλούτισαν τις γνώσεις μας σχετικά με το θέμα και μας βοηθούν σήμερα να αναπαραστήσουμε με μεγάλη ακρίβεια τα διαδοχικά βήματα κατασκευής χάλκινων αγαλμάτων στα εργαστήρια των Ελλήνων δημιουργών της Κλασικής Εποχής. Ο πλούτος αυτός των γνώσεων δεν θα ήταν εφικτός, αν δεν είχαμε την σπάνια τύχη της διατήρησης αυτών των πρωτοτύπων στα βάθη της θάλασσας.

Η χημική ανάλυση δειγμάτων μετάλλου, προερχόμενου απ' όλα τα σωζόμενα θραύσματα, απέδειξε ότι η σύνθεση των κραμάτων χαλκού που χρησιμοποιήθηκε είναι παρόμοια σε όλες τις περιπτώσεις. Αυτό φαίνεται να ενισχύει την υπόθεση, ότι όλα τα αγάλματα είχαν κατασκευαστεί στο ίδιο εργαστήριο.³¹⁸ Για τη δημιουργία τους χρησιμοποιήθηκε ένας συνδυασμός δύο κατασκευαστικών μεθόδων. Για την κατασκευή του κεφαλιού, του ενδύματος, των χεριών, των ποδιών και των γεννητικών οργάνων χρησιμοποιήθηκε η άμεση μέθοδος του λιωμένου κεριού, ενώ οι κορμοί των γυμνών μορφών κατασκευάστηκαν με την έμμεση μέθοδο.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, από κατασκευαστικής άποψης, η κεφαλή του γενειοφόρου άνδρα. Η τεχνική ανάλυση αποδεικνύει, ότι κατασκευάστηκε από την ένωση δύο διαφορετικών κομματιών, τα οποία είχαν χυτευτεί ξεχωριστά. Ένα κομμάτι αποτελούσε το πρόσωπο, η γενειάδα και ο λαιμός, ενώ ένα δεύτερο κομμάτι διαμόρφωνε το επάνω μέρος του κεφαλιού, συμπεριλαμβανομένου του τριχωτού της κεφαλής και των βοστρύχων, οι οποίοι έπεφταν με βάρος προς τα κάτω, καλύπτοντας επιμελημένα την ένωση των δύο μερών, τουλάχιστον στο πίσω μέρος της μορφής, ακριβώς πάνω από τον αυχένα. Αυτό το χαρακτηριστικό της διαμόρφωσης του τριχωτού της κεφαλής ξεχωριστά, σχεδόν σα φενάκη, είναι ιδιαίτερο, αλλά όχι μοναδικό. Αντίστοιχη διαμόρφωση παρουσιάζουν ο Ηνίοχος των Δελφών και η Κυρά της θάλασσας (εικ. 56), η οποία ανακαλύφθηκε στη θαλάσσια περιοχή της Κνίδου και σήμερα εκτίθεται στο μουσείο της Σμύρνης.³¹⁹ Η ικανότητα του χαλκοπλάστη στην περίπτωση του αγάλματος του Porticello γίνεται αντιληπτή από την τολμηρή ένωση των δύο μερών στο μπροστινό μέρος, ακριβώς πάνω από το μέτωπο. Η ένωση αυτή είναι αδύνατο να γίνει ορατή με γυμνό μάτι, είναι όμως

³¹⁶. Eiseman, Ridgway 1987, 99.

³¹⁷. Eiseman, Ridgway 1987, 100.

³¹⁸. Fiorentino, P., Marabelli, M., Micheli, M. 1984, 15-24.

³¹⁹. Για τον Ηνίοχο: Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, αρ. ευρ. 3.484, 3540. Βλ. Mattusch 1988, 127-134, εικ. 6.6a-b' Ridgway 1970, 33, εικ. 47-48' Fuchs 1983α, 343, εικ.380. Για την «Κυρά της θάλασσας»: Αρχαιολογικό Μουσείο Σμύρνης, αρ. ευρ. 3.544' Ridgway 1967, 329-334, pl. 97-100.

ευδιάκριτη στην εσωτερική επιφάνεια του γλυπτού, καθώς περιτρέχει όλο το κεφάλι.³²⁰

Ένα άλλο τεχνικό χαρακτηριστικό, όμως, είναι μοναδικό και κάνει την κεφαλή του Porticello να ξεχωρίζει. Η φθορά στις άκρες μερικών βοστρύχων της γενειάδας και, στη συνέχεια, η χρήση ακτινών Χ επέτρεψε στους τεχνικούς να διακρίνουν την ύπαρξη μεταλλικών, χάλκινων συρμάτων, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν ως σκελετός για την υποστήριξη των μακρύτερων βοστρύχων της κόμμωσης, καθώς και της γενειάδας. Τα χάλκινα σύρματα είχαν στερεωθεί βαθιά μέσα στο κερί που χρησιμοποιήθηκε για το κεφάλι και είχαν καλυφθεί εξωτερικά με ένα παχύ στρώμα κεριού. Αυτό έδωσε τη δυνατότητα στον καλλιτέχνη να δώσει όγκο στους εντυπωσιακούς βοστρύχους, των οποίων οι λεπτομέρειες σμιλεύτηκαν πάνω στο κερί, πριν από τη χύτευση. Μια τέτοια διαδικασία ασφαλώς θα δημιούργησε πολλά προβλήματα στην τελική επάλειψη της μορφής εξωτερικά με πηλό (ή γύψο), ώστε να ακολουθήσει η χύτευση, λόγω του έντονου ανάγλυφου των βοστρύχων. Το τελικό αποτέλεσμα αποτελεί μια επιπλέον απόδειξη των ικανοτήτων του χαλκοπλάστη.³²¹

Για την κατασκευή των αγαλμάτων φαίνεται ότι χρησιμοποιήθηκε ένα πήλινο πρόπλασμα. Το πρόπλασμα αυτό πρέπει να ήταν να ήταν δουλεμένο με μεγάλη λεπτομέρεια, όπως προκύπτει από την παρατήρηση της εσωτερικής επιφάνειας των θραυσμάτων που σώζονται.³²² Ιδιαίτερα παχιά στρώματα κεριού, αποτελούμενα από λωρίδες, χρησιμοποιήθηκαν για τη διαμόρφωση των πτυχώσεων του χιτώνα. Το χαρακτηριστικό αυτό γίνεται εύκολα αντιληπτό μελετώντας την εσωτερική επιφάνεια των κομματιών που εικονίζουν το ύφασμα. Αρκετά τμήματα των γλυπτών, όπως οι άκρες των ποδιών, τα δάχτυλα των χεριών, τα αυτιά και τα γεννητικά όργανα αποτελούνται από συμπαγή μπρούντζο. Αυτό το τεχνικό χαρακτηριστικό έχει παράλληλα στις περιπτώσεις και άλλων γνωστών πρωτοτύπων που χρονολογούνται χονδρικά στην ίδια περίοδο των κλασικών χρόνων, όπως ο Ηνίοχος των Δελφών, ο θεός του Αρτεμισίου (εικ. 37-39) και οι Πολεμιστές του Riace (εικ. 61-64).³²³ Τέλος, τα διαφορετικά μέλη των μορφών είχαν ενωθεί με τη βοήθεια επιμελημένων μεταλλουργικών ραφών, για την κατασκευή των οποίων είχε χρησιμοποιηθεί λιωμένος μπρούντζος.³²⁴

Στοιχεία από το αρχαιολογικό περιβάλλον

Η τεχνοτροπική προσέγγιση των γλυπτών τα τοποθετεί χρονολογικά μεταξύ των ετών 450 και 420 π.Χ., περίπου.³²⁵ Είναι σαφές όμως, ότι μια τέτοια χρονολόγηση δεν μπορεί ποτέ να θεωρηθεί ασφαλής. Από αυτή την άποψη, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα στοιχεία, τα οποία προκύπτουν από τη μελέτη των συνευρημάτων των αγαλμάτων. Τα συνευρήματα μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με τον χρόνο μεταφοράς των γλυπτών, τον τύπο του πλοίου που τα μετέφερε, καθώς και για το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο εντάσσεται η δια θαλάσσης μεταφορά των συγκεκριμένων έργων τέχνης.

³²⁰. Eiseman, Ridgway 1987, 63, 94.

³²¹. Eiseman, Ridgway 1987, 65.

³²². Eiseman, Ridgway 1987, 94.

³²³. Formigli 1980, 61-66.

³²⁴. Steinberg 1973, 103-38.

³²⁵. Eiseman, Ridgway 1987, 100.

Βασισμένοι στη μελέτη των υπολειμμάτων του ξύλου που είχε χρησιμοποιηθεί για την κατασκευή του σκαριού, οι ειδικοί συμπεραίνουν ότι επρόκειτο για ένα εμπορικό πλοίο μέσω διαστάσεων, το οποίο έφτανε το μήκος των 16,5 μέτρων, περίπου.³²⁶ Πιθανότατα, το ναυάγιο του Porticello είναι ένα εμπορικό πλοίο μεσαίου μεγέθους, αλλά ικανού να πραγματοποιεί μεγάλα ταξίδια, αντιπροσωπευτικό του είδους των πλοίων που εκτελούσαν θαλάσσιες μεταφορές προϊόντων κατά τη διάρκεια των κλασικών χρόνων. Το σκαρί ήταν κατασκευασμένο με μόρσα και καβίλιες, την χαρακτηριστική για την εποχή τεχνική των ναυπηγών.³²⁷ Η ραδιοχρονολόγηση δείγματος από αυτή την ξυλεία έδωσε μια βαθμονομημένη χρονολογία μεταξύ 470-440 π.Χ., με πιθανό σφάλμα ± 52 χρόνων, ενώ ένα δεύτερο δείγμα έδωσε χρονολογία 420 \pm 43 χρόνια π.Χ.³²⁸ Αξίζει να σημειωθεί, ότι αυτές οι ημερομηνίες χρονολογούν το έτος κοπής της ξυλείας και όχι τη χρονιά ναυπήγησης του πλοίου ή τη χρονιά του ναυαγίου.

Ακόμη πιο διαφωτιστική, για τον προσδιορισμό του χρόνου που το πλοίο ναυάγησε, αποδείχθηκε η μελέτη της κεραμικής που μετέφερε. Η χρηστική κεραμική που βρέθηκε στο ναυάγιο (σκύφοι, πινάκια, λυχνάρια, μία οινοχόη κ.α.), δηλαδή η κεραμική την οποία χρησιμοποιούσαν τα μέλη του πληρώματος, χρονολογήθηκε με ασφάλεια μεταξύ 420-380 π.Χ.³²⁹ Αυτού του είδους η κεραμική, συνήθως, δεν είχε μεγάλη διάρκεια ζωής, καθώς καταστρεφόταν συχνά, λόγω των δυσχερών συνθηκών που συνεπάγεται η χρήση της πάνω σε ένα πλοίο. Προκύπτει, συνεπώς, ένα βασικό *terminus post quem* για το ναυάγιο, μεταξύ των τελών του 5^{ου} και τις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ. Επιπλέον στοιχεία για την ενίσχυση αυτής της χρονολόγησης προκύπτουν από τη μελέτη της κεραμικής που αποτελούσε μέρος του φορτίου του πλοίου. Το φορτίο περιλάμβανε οξυπύθμενους αμφορείς από τη Μένδη, το Βυζάντιο, τις ελληνικές αποικίες της Δύσης και από τη Φοινίκη.³³⁰ Συνολικά ανελκύστηκαν 33 αμφορείς, αλλά ένας άγνωστος αριθμός οπωσδήποτε πρόλαβε να γίνει αντικείμενο λαθρεμπορίου από τους συλητές του ναυαγίου. Οι αμφορείς του Porticello χρονολογούνται, επίσης, μεταξύ 420 και 380 π.Χ.

Εκτός από τους αμφορείς το πλοίο μετέφερε τάλαντα μόλυβδου και πήλινα μελανοδοχεία.³³¹ Από τα προηγούμενα μπορούμε με ασφάλεια να συμπεράνουμε πως τα γλυπτά του Porticello αποτελούσαν μέρος του φορτίου ενός εμπορικού πλοίου, που βυθίστηκε κάποια στιγμή κοντά στη μετάβαση από τον 5^ο στον 4^ο αι. π.Χ.³³² Φαίνεται, ότι αυτά τα γλυπτά ήταν αντικείμενο εμπορίου και εντασσόταν στο ευρύτερο πλαίσιο θαλάσσιας μεταφοράς και διακίνησης προϊόντων στην ανατολική λεκάνη της Μεσογείου. Ίσως προοριζόταν για έναν ή περισσότερους αγοραστές σε κάποια πόλη της σημερινής Ιταλίας.³³³ Δεν υπάγονται, κατά συνέπεια, στη μεγάλη κατηγορία εκείνων των έργων τέχνης που μεταφέρθηκαν ως πολεμικά λάφυρα στη Ρώμη και σε άλλες πόλεις, κατά τη διάρκεια των αιώνων που ακολούθησαν. Από την άποψη αυτή, αποτελούν μοναδικό εύρημα. Είναι απτή μαρτυρία μιας πρακτικής που

³²⁶. Eiseman, Ridgway 1987, 13.

³²⁷. Eiseman, Ridgway 1987, 13.

³²⁸. Eiseman, Ridgway 1987, 24-25.

³²⁹. Βλ. παραπάνω, σ. 63, σημ. 302 και Eiseman, Ridgway 1987, 26-33.

³³⁰. Βλ. παραπ., σ. 63, σημ. 303 και Eiseman, Ridgway 1987, 37-51. Ειδικά για τους οξυπύθμενους αμφορείς της Μένδης από το Porticello, αξίζει να σημειωθεί ότι επανεξετάστηκαν διεξοδικά σχετικά πρόσφατα από τον Mark L. Lawall. Ο μελετητής συμφώνησε με τις απόψεις της Eiseman και χρονολόγησε τους αμφορείς στις αρχές του 4^{ου} αι. π.Χ., προσφέροντας έτσι ένα *terminus post quem* για το ναυάγιο (βλ. Lawall 1998, 16-21).

³³¹. Βλ. παραπ., σ. 63, σημ. 304.

³³². Eiseman, Ridgway 1987, 109.

³³³. Eiseman, Ridgway 1987, 111.

ήθελε τους θαυμαστές της ελληνικής τέχνης να αποκτούν τέχνηρα μέσω του εμπορίου, έστω και από απόσταση, όταν δεν ήταν εφικτή η μετακίνηση του ίδιου του καλλιτέχνη σε περιοχές μακριά από τόπο στον οποίο λειτουργούσε το εργαστήριό του.

Πολλά έχουν ειπωθεί σχετικά με τον πιθανό τόπο καταγωγής του πλοίου. Η αττικής προέλευσης χρηστική κεραμική οδήγησε στην υπόθεση, ότι τα μέλη του πληρώματος καταγόταν από την Αττική.³³⁴ Την πιθανότητα της Αθήνας ως υποψήφιας πόλης εκκίνησης του ταξιδιού, ενισχύει το γεγονός ότι τα γλυπτά του φορτίου φαίνεται να ακολουθούν την παράδοση των αττικών εργαστηρίων. Ωστόσο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η αττική κεραμική ήταν πολύ δημοφιλής σε ολόκληρη την ανατολική Μεσόγειο την χρονική περίοδο που ταξίδευε το πλοίο. Το πλήρωμα θα μπορούσε να προμηθευτεί την κεραμική σε οποιοδήποτε λιμάνι, σε περίπτωση που χρειάστηκε να την αντικαταστήσει. Μια απώλεια της αρχικής κεραμικής, λόγω κακοκαιρίας για παράδειγμα, και η άμεση αντικατάστασή της στο πρώτο λιμάνι θα πρέπει να ήταν συχνό φαινόμενο στα θαλάσσια ταξίδια. Αν αυτή είναι η αλήθεια στην περίπτωση του Porticello, τότε μας είναι αδύνατο να προσδιορίσουμε με ακρίβεια τον τόπο καταγωγής του πλοίου.

Πολλές υποθέσεις έχουν γίνει, επίσης, σχετικά με την πορεία που διέγραψε το πλοίο μέχρι τη στιγμή του ναυαγίου. Το γεγονός είναι ότι το πλοίο μετέφερε ένα ετερογενές φορτίο. Αμφορείς από το Βυζάντιο, τη Μένδη, φοινικικούς και κατωϊταλιώτικης προέλευσης.³³⁵ Χρηστική κεραμική αττικής καταγωγής.³³⁶ Τάλαντα μόλυβδου, που όπως έδειξε η ισοτοπική τους ανάλυση προέρχονται από τα αττικά μεταλλεία του Λαυρίου.³³⁷ Ένα σύνολο γλυπτών, τα οποία φαίνεται να ακολουθούν τεχνοτροπικά την αττική παράδοση.³³⁸ Με βάση αυτά τα στοιχεία κάποιος πίστευαν, ότι το πλοίο ξεκίνησε το ταξίδι του από το Βυζάντιο. Συνέχισε την πορεία του στη Μένδη, όπου προμηθεύτηκε τους αμφορείς. Στη συνέχεια έφτασε στην Αθήνα και φόρτωσε τα γλυπτά, τα τάλαντα μόλυβδου και, πιθανόν τα μελανοδοχεία. Ύστερα κατευθύνθηκε δυτικά. Σε κάποιο από τα λιμάνια των δυτικών ελληνικών αποικιών θα προμηθεύτηκε τους φοινικικούς και τους δυτικής καταγωγής αμφορείς και θα συνέχισε με πορεία προς τα δυτικά, όπως μαρτυρά η παρουσία του στα στενά της Μεσσήνης. Πιθανότατα, κατευθυνόταν στο λιμάνι προορισμού των γλυπτών όταν το ταξίδι του τερματίστηκε με δραματικό τρόπο, στη θαλάσσια περιοχή του Porticello.³³⁹

Ένα δεύτερο σενάριο είναι επίσης πιθανό. Το πλοίο θα μπορούσε να έχει ξεκινήσει το ταξίδι του από τον Πειραιά. Ασφαλώς όλα τα προϊόντα των πόλεων του βόρειου Αιγαίου θα βρισκόταν στο μεγάλο εμπορικό λιμάνι του Πειραιά. Από εκεί το πλοίο θα μπορούσε να φορτώσει το μεγαλύτερο μέρος του φορτίου του και να ξεκινήσει το ταξίδι του προς τις αγορές της Δύσης. Τέλος, έχει υποστηριχθεί, ότι το πλοίο εκτελούσε ένα είδος τοπικού εμπορίου, αναδιανέμοντας προϊόντα που είχε προμηθευτεί από κάποιο μεγάλο λιμάνι των δυτικών αποικιών σε μικρότερα λιμάνια της ιταλικής χερσονήσου.³⁴⁰ Η αλήθεια είναι ότι καμία από τις προηγούμενες υποθέσεις δε μπορεί να στηριχθεί σε αδιάσειστα στοιχεία. Αυτό ωστόσο δεν μπορεί να μειώσει την αξία του ναυαγίου.

³³⁴. Eiseman, Ridgway 1987, 107.

³³⁵. Eiseman, Ridgway 1987, 37-52.

³³⁶. Eiseman, Ridgway 1987, 26-33.

³³⁷. Eiseman, Ridgway 1987, 53-60.

³³⁸. Eiseman, Ridgway 1987, 63-106.

³³⁹. Eiseman, Ridgway 1987, 107.

³⁴⁰. Eiseman, Ridgway 1987, 107.

Η ανακάλυψη του Porticello εμπλούτισε, εκτός των άλλων, τις γνώσεις μας στον τομέα της ελληνικής γλυπτικής και, πιο συγκεκριμένα, της χαλκοπλαστικής. Η μελέτη των τεχνικών κατασκευής τους μας επιτρέπει να αναπαραστήσουμε σήμερα, με σχετική ακρίβεια, τις μεθόδους που ακολουθούσαν τα ελληνικά εργαστήρια χαλκοπλαστικής στο δεύτερο μισό του 5^{ου} αι. π.Χ. Η άμεση επαφή με ένα πρωτότυπο, όπως την κεφαλή του γενειοφόρου άνδρα, μας βοηθά να αντιληφθούμε τον βαθμό κατασκευαστικής τελειότητας, αλλά και αισθητικού αποτελέσματος που πέτυχε ο δημιουργός του. Τέλος, η παρουσία ενός συνόλου γλυπτών στο φορτίο ενός εμπορικού πλοίου της κλασικής εποχής είναι απόδειξη ότι έργα δημοφιλών καλλιτεχνών αποτελούσαν αντικείμενο εμπορίου ακόμη και στην περίπτωση που απαιτούνταν η δια θαλάσσης μεταφορά τους από τον τόπο κατασκευής στην πατρίδα του πλούσιου αγοραστή. Αυτή η πρακτική αποδεικνύεται ενεργή κατά τη διάρκεια του 5^{ου} αι. π.Χ. και φαίνεται ότι συνεχίστηκε σε όλη τη διάρκεια της αρχαιότητας.

ΤΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ ΤΟΥ BRINDISI

Τον Ιούλιο του 1992, κατά τη διάρκεια μιας κατάδυσης αναψυχής, ένας ερασιτέχνης αυτοδύτης εντόπισε στο βυθό της επαρχίας του Brindisi τα πρασινωπά δάχτυλα ενός ποδιού να προεξέχουν από τον αμμώδη πυθμένα, σε ένα βάθος περίπου 15 μέτρων.³⁴¹ Αρχικά, πίστεψε ότι είχε ανακαλύψει ένα ανθρώπινο πτώμα. Καθώς, όμως, προσπάθησε να ξεθάψει το πόδι από τον πυθμένα, ώστε να αποκαλυφθεί το υπόλοιπο του σώματος, διαπίστωσε ότι επρόκειτο για το πόδι ενός χάλκινου αγάλματος. Ο δύτης ενημέρωσε τις Ιταλικές Αρχές και πριν το τέλος του καλοκαιριού του ίδιου χρόνου ξεκίνησαν οι υποβρύχιες αρχαιολογικές έρευνες στην περιοχή. Επικεφαλής της ανασκαφής ήταν ο Claudio Mocheggianni Carpano, διευθυντής της Ιταλικής Υπηρεσίας Ενάλιας Αρχαιολογίας.

Τις υποβρύχιες εργασίες πραγματοποίησε μία ομάδα 12 αυτοδυτών, οι οποίοι καταδύονταν στο βάθος των 15 μέτρων σε ζευγάρια. Στις προσπάθειές τους χρησιμοποίησαν σύγχρονα τεχνολογικά μέσα, όπως υποβρύχιους ανιχνευτές μετάλλων.³⁴² Η υποβρύχια ανασκαφή προχώρησε σε βάθος 60 εκατοστών, ενώ συνολικά ανασκάφηκε μία περιοχή περίπου 120 τετραγωνικών μέτρων. Τα ευρήματα των ερευνών ήταν εντυπωσιακά. Εντοπίστηκαν τα υπολείμματα ενός μεγάλου αριθμού χάλκινων αγαλμάτων, τα οποία αποτελούσαν το φορτίο ενός πλοίου.³⁴³

Δυστυχώς, τα ευρήματα του Brindisi δεν έχουν ακόμη δημοσιευτεί. Κατά συνέπεια, αποσπασματικές είναι οι πληροφορίες που απορρέουν από τη, μέχρι αυτή τη στιγμή, μελέτη τους. Το σύνολο των ευρημάτων αποτελείται από μέρη χάλκινων γλυπτών φυσικού, αλλά και υπερφυσικού μεγέθους. Συνολικά ανελκύστηκαν 121 κομμάτια χάλκινων αγαλμάτων, μεταξύ των οποίων 23 κεφάλια, καθώς και κομμάτια από χέρια, πόδια, ενδύματα και φτερά (εικ. 44β).³⁴⁴ Οι ανασκαφείς, με μια πρώτη εκτίμηση, υπολογίζουν ότι ο αριθμός των αγαλμάτων, από τα οποία προέρχονται τα χάλκινα θραύσματα, ξεπερνούσε τα εκατό. Επίσης, στην περιοχή εντοπίστηκαν θραύσματα οξυπύθμενων αμφορέων, οι οποίοι όμως δεν έχουν ακόμη μελετηθεί διεξοδικά.³⁴⁵ Δεν είναι μέχρι σήμερα βέβαιο ότι οι αμφορείς αυτοί συνδέονται με το φορτίο του πλοίου, το οποίο μετέφερε τα γλυπτά. Ίσως, να ανήκουν στο φορτίο ενός άλλου πλοίου, το οποίο ναυάγησε στην ίδια περιοχή κάποια άλλη χρονική περίοδο. Πιθανότατα όμως, η δημοσίευση των αμφορέων να ρίξει νέο φως στην περίπτωση του φορτίου γλυπτών του Brindisi και να βοηθήσει στην χρονολόγηση του ευρήματος, όπως είδαμε να συμβαίνει στις περιπτώσεις των ναυαγίων των Αντικυθήρων, της Mahdia, του Αρτεμισίου και του Porticello, τα οποία εξετάστηκαν σε προηγούμενα κεφάλαια.

Όσον αφορά στο ίδιο το πλοίο, δεν έχουν βρεθεί ίχνη που να οδηγούν σε πειστικά συμπεράσματα. Στην περιοχή εντοπίστηκαν αντικείμενα από τον εξαρτισμό του πλοίου, όπως μία χάλκινη βολίδα βυθομετρήσεων, ένας χάλκινος κρίκος για την πρόσδεση του ιστίου στον ιστό, καθώς και μερικά χάλκινα καρφιά.³⁴⁶ Όμως, τα ευρήματα αυτά δεν μπορούν να δώσουν ουσιαστικές πληροφορίες σε σχέση με το πλοίο του Brindisi.

³⁴¹. Mazzatenta 1995, 88.

³⁴². Mazzatenta 1995, 94.

³⁴³. Mazzatenta 1995, εικ. 1, 3, 5-12, 16-18.

³⁴⁴. Mattusch 1997, 13.

³⁴⁵. Mazzatenta 1995, 93, εικ. 3.

³⁴⁶. Mazzatenta 1995, 90.

Ωστόσο, κάποιες πρώτες θεωρίες σχετικά με το πλοίο που μετέφερε τα αγάλματα, καθώς και σχετικά με τον προορισμό τους έχουν ήδη διατυπωθεί από τους ερευνητές που μελετούν το πρωτογενές υλικό. Ο αριθμός των κομματιών, τα οποία προέρχονται από χάλκινα γλυπτά είναι πολύ μεγάλος. Ο κατάλογος περιλαμβάνει την κεφαλή ενός αγάλματος φυσικού μεγέθους, για το οποίο οι μελετητές πιστεύουν ότι, με βάση την βαθυστόχαστη έκφραση και τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του, πιθανότατα, παρίστανε έναν Έλληνα φιλόσοφο (εικ. 44α).³⁴⁷ Ακόμη, περιλαμβάνει την κεφαλή, τον κορμό και το δεξί χέρι ενός γυμνού νέου, επίσης, σε φυσικό μέγεθος, για τον οποίο οι μελετητές πιστεύουν, ότι παριστάνει τον Αιμίλιο Παύλο, νικητή της μάχης της Πύδνας εναντίον των Μακεδόνων του Φιλίππου του Ε΄ (εικ. 46).³⁴⁸ Επίσης, περιλαμβάνεται το κεφάλι ενός γαλήνιου νέου, το οποίο ταυτίζεται με τον αυτοκράτορα Τιβέριο, καθώς και η κεφαλή μιας νεαρής Ρωμαίας, η οποία ταυτίζεται από τους μελετητές με τη Φαυστίνα, σύζυγο του στωικού φιλόσοφου και αυτοκράτορα Μάρκου Αυρήλιου (εικ. 45).³⁴⁹ Στην ταύτιση αυτή οδήγησε η «πεπονοειδής» κόμμωση της μορφής, η οποία είναι χαρακτηριστική της Αυτοκράτειρας Φαυστίνας, όπως αυτή απεικονίζεται σε νομίσματα της εποχής του Μάρκου Αυρήλιου. Επιπλέον, εντοπίστηκε το φυσικού μεγέθους άγαλμα ενός άνδρα με τήβεννο.³⁵⁰ Η τεχνοτροπία των πτυχώσεων της τήβεννου τοποθετεί την κατασκευή του γλυπτού στην εποχή του Αυγούστου. Ακόμη περιλαμβάνονται: ένα αριστερό χέρι, σωζόμενο από το ύψος του ώμου ως τα ακροδάχτυλα, υπερφυσικών διαστάσεων, το αριστερό πόδι μιας μορφής, από το ύψος του αστραγάλου, επίσης, κολοσσιαίων διαστάσεων, τουλάχιστον ένα αριστερό πόδι και ένα δεξί, από το ύψος των αστραγάλων, σε φυσικές διαστάσεις, ένα αριστερό και δύο δεξιά χέρια γυναικείων μορφών, επίσης, σε φυσικές διαστάσεις, θραύσματα από το τριχωτό της κεφαλής δύο, τουλάχιστον, αγαλμάτων, δάχτυλα ποδιών και χεριών και, τέλος, δεκάδες θραύσματα από πτυχώσεις ενδυμάτων και αντικειμένων, τα οποία κρατούσαν οι μορφές.³⁵¹

Το εντυπωσιακό στοιχείο, το οποίο χαρακτηρίζει αυτό το ετερογενές σύνολο χάλκινων γλυπτών, είναι ότι οι χρονολογήσεις τους κυμαίνονται από τον 4^ο αι. π.Χ. μέχρι τον 3^ο αι. μ.Χ.³⁵² Αξίζει, ασφαλώς, να σημειωθεί, ότι αυτές οι πρώτες εκτιμήσεις για τη χρονολόγηση των ευρημάτων στηρίζονται αποκλειστικά σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, οι πρώτες ενδείξεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι τα αγάλματα δεν είναι δημιουργήματα μιας συγκεκριμένης εποχής, αλλά είχαν κατασκευαστεί καθ' όλη τη διάρκεια των αιώνων που προαναφέρθηκαν.

Ένα δεύτερο ενδιαφέρον στοιχείο που προέκυψε από την παρατήρηση των ευρημάτων είναι, ότι πολλά αγάλματα έφεραν ίχνη καταστροφής, η οποία είχε προηγηθεί της φόρτωσής τους στο πλοίο. Για παράδειγμα, η ακτινογραφία του αγάλματος του Αιμίλιου Παύλου φανέρωσε ρωγμές πάνω από το δεξιό αγκώνα, οι οποίες είχαν, πιθανότατα, προκληθεί κατά τη διάρκεια μιας προσπάθειας αποκόλλησης του χεριού.³⁵³ Ακόμη, στο γλυπτό σώζονται σημάδια σκόπιμης θραύσης στο σημείο ακριβώς όπου το αριστερό χέρι κάποτε ήταν ενωμένο με τον ώμο.

³⁴⁷. Mazzatenta 1995, 89, εικ. 1.

³⁴⁸. Mazzatenta 1995, 98-99, εικ.16.

³⁴⁹. Mazzatenta 1995, 100-101, εικ 17 και 18, αντίστοιχα.

³⁵⁰. Mazzatenta 1995, 95.

³⁵¹. Mazzatenta 1995, 91-97.

³⁵². <http://www.american.edu/TED/bronze.htm>, 1.

³⁵³. Mazzatenta 1995, 98.

Οι παρατηρήσεις αυτές οδήγησαν τον G. Andreassi, διευθυντή Αρχαιοτήτων της Απουλίας, σε μία ενδιαφέρουσα υπόθεση σχετικά με το φορτίο αγαλμάτων του Brindisi.³⁵⁴ Ο Andreassi πιστεύει ότι τα αγάλματα αυτά θα πρέπει να προερχόταν από τις ανατολικές επαρχίες του Ρωμαϊκού κράτους, κυρίως από τις επαρχίες της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας. Προορισμός τους ήταν η πόλη του Brindisi, κάποια στιγμή μεταξύ του 3^{ου} αι. και 4^{ου} μ.Χ. Πιστεύει όμως, ότι τα αγάλματα αυτά ήταν ήδη φθαρμένα την εποχή που φορτώθηκαν στο πλοίο. Πολλά από αυτά, πιθανότατα, να σωζόταν σε πολύ αποσπασματική κατάσταση. Σκοπός της μεταφοράς τους με το συγκεκριμένο πλοίο από την Ανατολή στο Brindisi δεν ήταν η διακόσμηση της πόλης και των ιδιωτικών επαύλεων των Ρωμαίων ευγενών, αλλά η ανακύκλωση του πολύτιμου μετάλλου τους. Ο Andreassi επισήμανε ότι ο Πλίνιος ο Πρεσβύτερος (*N.H.*) μας πληροφορεί ότι κατά τη διάρκεια του 1^{ου} αι. μ.Χ. λειτουργούσαν στην περιοχή του Brindisi χυτήρια, τα οποία ανακύκλωναν άχρηστα χάλκινα αντικείμενα και από το μέταλλό τους κατασκεύαζαν διάφορα είδη οπλισμού, όπως σπαθιά και πανοπλίες, καθώς και κάποια περίφημα, την εποχή του Πλίνιου, μπρούντζινα κάτοπτρα. Αρχαιολογικές ανασκαφές στην περιοχή επαλήθευσαν την πληροφορία του Πλίνιου, καθώς έφεραν στο φως τα υπολείμματα ενός μεταλλουργικού εργαστηρίου, το οποίο λειτούργησε κατά τη διάρκεια των πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων.

Αν η υπόθεση του Andreassi είναι σωστή, τότε η περίπτωση του φορτίου γλυπτών του Brindisi είναι μοναδική. Το πλοίο δεν ανήκει στην κατηγορία των πλοίων τα οποία μετέφεραν γλυπτά για εμπορικούς σκοπούς με στόχο τη διακόσμηση των ιδιωτικών χώρων των Ρωμαίων αριστοκρατών, ούτε στην κατηγορία των πλοίων που μετέφεραν πολεμικά λάφυρα για των εξωραϊσμό των σημαντικών πόλεων της Ιταλικής χερσονήσου. Αποτελεί την πρώτη απτή απόδειξη για την ύπαρξη της θαλάσσιας μεταφοράς χάλκινων τέχνηρων με σκοπό την ανακύκλωση του μετάλλου τους. Μια αρκετά μεγάλη ομάδα Ιταλών αρχαιολόγων, οι οποίοι είχαν τη δυνατότητα να μελετήσουν από κοντά τα ευρήματα του Brindisi φαίνεται να συμφωνούν με την υπόθεση του Andreassi. Οι υποστηρικτές αυτής της άποψης επισημαίνουν ότι οι λόγοι, οι οποίοι οδήγησαν τους Ρωμαίους στην πρακτική της ανακύκλωσης, δεν ήταν αποκλειστικά οικονομικοί.³⁵⁵ Ασφαλώς, η εξασφάλιση του πολύτιμου χαλκού για την κατασκευή ειδών οπλισμού και χρηστικών αντικειμένων ήταν ένας από τους λόγους. Όμως, ένας άλλος σημαντικός λόγος που οδήγησε στην υιοθέτηση της πρακτικής της ανακύκλωσης ήταν σαφώς πολιτικός. Οι Ρωμαίοι προσπαθούσαν με κάθε τρόπο να εξασφαλίσουν την ειρήνη και τη σταθερότητα των κατακτημένων επαρχιών, κάτω από το διοικητικό τους έλεγχο. Μια αποτελεσματική μέθοδος, προς αυτή την κατεύθυνση, ήταν να απογυμνώνουν τους δημόσιους χώρους και τα ιερά των κατακτημένων από τα αγάλματα θεών και ηρώων, με τα οποία οι υπήκοοι της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας είχαν ιδιαίτερους ψυχολογικούς δεσμούς. Με αυτό τον τρόπο, οι Ρωμαίοι στερούσαν από τους κατακτημένους λαούς την πολιτιστική τους κληρονομιά, σε μια προσπάθεια πολιτισμικού «εκρωμαϊσμού», σε μια ύστερη, ομολογουμένως, περίοδο. Στη συνέχεια, τα αγάλματα αυτά, τα οποία ήταν σύμβολα του πολιτισμού του παρελθόντος των κατακτημένων, μετατρέπονταν, με μία συμβολική κίνηση, σε όπλα, τα οποία θα χρησιμοποιούνταν για την εξασφάλιση της ρωμαϊκής κυριαρχίας. Με άλλα λόγια, το ρωμαϊκό πρόγραμμα ανακύκλωσης χαλκού γεννήθηκε, εκτός από τους οικονομικούς λόγους, από μια πολιτική αναγκαιότητα.

³⁵⁴ . Mazzatenta 1995, 88-90.

³⁵⁵ . <http://www.american.edu/TED/bronze.htm>, 2, 5.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, τα ευρήματα του Brindisi δεν έχουν ακόμη δημοσιευτεί. Η συστηματική τους μελέτη και δημοσίευση ασφαλώς θα φωτίσει πτυχές του τελευταίου ταξιδιού του πλοίου που μετέφερε το φορτίο των χάλκινων γλυπτών, ενώ ταυτόχρονα είναι πιθανό να εμπλουτίσει τις γνώσεις μας σχετικά με τα προγράμματα ανακύκλωσης μετάλλων, τα οποία εφάρμοζαν οι Ρωμαίοι. Αξίζει να σημειωθεί ότι η υποβρύχια έρευνα στη θέση δεν θεωρείται ολοκληρωμένη. Προκειμένου να επεκταθεί η έρευνα, ιδιαίτερα για το σκαρί του ναυαγισμένου πλοίου, του οποίου δεν βρέθηκαν ίχνη, το Ιταλικό Πολεμικό Ναυτικό διέθεσε ένα υδρογραφικό σκάφος, εξοπλισμένο με τα τελευταία τεχνολογικά μέσα για τον εντοπισμό μετάλλων (μαγνητόμετρο πυρηνικού μαγνητικού συντονισμού, ηχοεντοπιστή πλευρικής έρευνας, που καταγράφει τρισδιάστατες εικόνες κ.α.).³⁵⁶ Έχουν ήδη καταγραφεί μερικές πολλά υποσχόμενες προεξοχές στον πυθμένα της περιοχής, ενώ αναμένεται να διεξαχθούν περαιτέρω έρευνες, πιθανόν με τη βοήθεια υποβρύχιου ρομπότ. Ας ελπίσουμε ότι οι νέες αυτές προσπάθειες θα φέρουν στο φως νέα στοιχεία, τα οποία θα βοηθήσουν στην ασφαλέστερη χρονολόγηση του συμβάντος και, γενικότερα, θα συμβάλλουν στη δημιουργία μιας πιο ολοκληρωμένης εικόνας σχετικά με το ναυάγιο.

³⁵⁶. Mazzatenta 1995, 95.

ΜΕΡΟΣ 2^ο

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ

Αυτή η εργασία, η οποία έχει ως θέμα τα γλυπτά που προέρχονται από αρχαία ναυάγια, δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ολοκληρωμένη εάν δε γινόταν μία, σύντομη έστω, αναφορά στα τυχαία, μεμονωμένα ενάλια ευρήματα. Από τις αρχές του 19^{ου} αι. μεμονωμένα αγάλματα τα οποία προερχόταν από τη θάλασσα έγιναν γνωστά, παρά το γεγονός ότι οι συνθήκες ανακάλυψής τους παραμένουν μέχρι σήμερα αβέβαιες. Στη συνέχεια, σε ολόκληρη τη διάρκεια του 20^{ου} αι. μεμονωμένα αγάλματα αποτέλεσαν το τυχαίο εύρημα κάποιου ψαρά. Σε αρκετές περιπτώσεις, επαγγελματίες ψαράδες είχαν τη σπάνια τύχη να πιάσουν στα δίχτυα της ανεμότρατας ή της μηχανότρατας τους κάποιο αρχαίο χάλκινο γλυπτό. Σε αυτό το σημείο αξίζει, ίσως, να αναφερθεί ότι η σποραδική εύρεση ενός αγάλματος από ψαράδες δεν είναι ένα γεγονός το οποίο συνέβη για πρώτη φορά τον 19^ο και τον 20^ο αιώνα. Ένα αναθηματικό ανάγλυφο του 1^{ου} αι. π.Χ., το οποίο προέρχεται από το ναό του Ηρακλέους στο ρωμαϊκό λιμάνι της Όστια, απεικονίζει ψαράδες να ανασύρουν με τα δίχτυα τους ένα αρχαϊκό άγαλμα του Ηρακλή (εικ. 47).³⁵⁷ Είναι πολύ πιθανόν, η σκηνή αυτή να αναβιώνει ένα πραγματικό γεγονός που συνέβη στην Αρχαιότητα. Στις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αι., όταν πλέον η ανακάλυψη της συσκευής αυτόνομης κατάδυσης (SCUBA) από τους J. Y. Cousteau και E. Gagnan έδωσε τη δυνατότητα να πραγματοποιηθούν καταδύσεις για λόγους αναψυχής, θαυμάσια αρχαία, χάλκινα γλυπτά ανακαλύφθηκαν από ερασιτέχνες αυτοδύτες.

Δυστυχώς, τα σποραδικά αυτά γλυπτά ευρήματα είναι αποσπασμένα από το αρχαιολογικό τους *context*. Η ανακάλυψή τους δε συνοδεύτηκε από την εύρεση αρχαιολογικών καταλοίπων του πλοίου που τα μετέφερε. Απουσιάζουν, κατά συνέπεια, οι πολύτιμες πληροφορίες που προσφέρουν τα συνευρήματα από το φορτίο του πλοίου, οι οποίες θα μπορούσαν να διαφωτίσουν τις συνθήκες της μεταφοράς των γλυπτών και να προσδιορίσουν χρονολογικά την περίοδο κατά την οποία διεξήχθη αυτή η μεταφορά.

Ωστόσο, η ανακάλυψη των αγαλμάτων καθ'αυτών δεν παύει να αποτελεί σπουδαίο αρχαιολογικό γεγονός. Τα πολύτιμα γλυπτά ευρήματα αποτελούν από μόνα τους σημαντικές πηγές πληροφοριών, αναφορικά με την κατανόηση της αρχαίας ελληνικής πλαστικής. Μας βοηθούν να μελετήσουμε άμεσα συγκεκριμένους αγαλματικούς τύπους και να αποκτήσουμε έτσι μια εικόνα του τελικού αποτελέσματος και της εντύπωσης που θα δημιουργούσαν τα ελληνικά πρωτότυπα. Μας προσφέρουν, με αυτό τον τρόπο, τη δυνατότητα να θαυμάσουμε από κοντά το πρωτότυπο έργο του Έλληνα χαλκοπλάστη και να συνειδητοποιήσουμε το επίπεδο καλλιτεχνικής αρτιότητας, το οποίο πέτυχαν τα αρχαία εργαστήρια. Επιπλέον, η τεχνική τους μελέτη μας επιτρέπει να αποκρυπτογραφήσουμε σήμερα τα μυστικά των κατασκευαστικών μεθόδων, τις οποίες προτιμούσαν και εφαρμόζαν οι τεχνίτες στην Αρχαιότητα.

³⁵⁷. Μουσείο της Όστια· βλ. Δελλαπόρτα 2004, 148· Mattusch 1997, 11-12, εικ. 9· Mazzatenta 1995, 88, εικ. 2· Hellenkemper Salies 1994, 9, εικ. 8

Ο συνολικός αριθμός των αγαλμάτων που προέρχονται από τη θάλασσα είναι αρκετά μεγάλος. Στον πίνακα 1 (σσ. 4-5) παρατίθεται ένας κατάλογος με τα σημαντικότερα γλυπτά ενάλια ευρήματα. Θα ακολουθήσει μία σύντομη αναφορά σε ορισμένα από τα σπουδαιότερα. Πρέπει να τονιστεί σε αυτό το σημείο, ότι τα ευρήματα αναφέρονται με την χρονολογική σειρά της ανακάλυψής τους και όχι με τη χρονολόγησή τους, η οποία στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά σε τεχνοτροπικά κριτήρια και δεν μπορεί, κατά συνέπεια, να θεωρηθεί απόλυτα ασφαλής. Το κριτήριο, με το οποίο έγινε η επιλογή των συγκεκριμένων έργων, ήταν ο αριθμός των πληροφοριών, τον οποίο μπορεί να μας προσφέρει η μελέτη τους. Είναι σαφές, ότι το μέγεθος των πληροφοριών αυτών εξαρτάται από την προσοχή που έχει συγκεντρώσει από τη διεθνή επιστημονική κοινότητα το κάθε εύρημα και, κατά συνέπεια, από το πλήθος και την ποιότητα των δημοσιεύσεων σχετικά με την κάθε περίπτωση.

Ο ΑΠΟΛΛΩΝ ΤΟΥ ΡΙΟΜΒΙΝΟ

Το πρώτο γλυπτό, το οποίο ανακαλύφθηκε στο βυθό της θάλασσας στη σύγχρονη εποχή, είναι το χάλκινο άγαλμα που έχει γίνει γνωστό στην έρευνα με το όνομα Απόλλων του Ριόμβινο (εικ. 48-49, 51).³⁵⁸ Ανακαλύφθηκε το 1832 (κατά μία δεύτερη άποψη, το 1812) κάτω από ανεξιχνίαστες, μέχρι σήμερα, συνθήκες στη θαλάσσια περιοχή του ακρωτηρίου του Ριόμβινο (αρχαία *Ποπουλώνια*), στην Ετρουρία, απέναντι ακριβώς από τη νήσο Έλβα.³⁵⁹ Το γλυπτό αποκτήθηκε το 1834 από το Μουσείο του Λούβρου, όπου και εκτίθεται μέχρι σήμερα. Πρόκειται για ένα άγαλμα σε ύψος μικρότερο του φυσικού (1,15 μ.), το οποίο, σύμφωνα με την ομόφωνη γνώμη της επιστημονικής κοινότητας, απεικονίζει το θεό Απόλλωνα, παρά το νεαρό της ηλικίας της μορφής.

Ο θεός παριστάνεται γυμνός, σε μετωπική στάση, να προβάλλει ελαφρά το αριστερό πόδι. Τα χέρια του είναι λυγισμένα προς τα εμπρός. Στο δεξιό του χέρι κρατούσε, με την παλάμη σε οριζόντια θέση, ένα σκεύος προσφοράς, πιθανότατα φιάλη, ενώ στο αριστερό, πιθανότατα κρατούσε κάθετα στην κλειστή του παλάμη ένα τόξο-σύμβολο της θεότητας, γεγονός το οποίο οδήγησε στην ταύτιση με τον Απόλλωνα. Η όλη στάση του χαρακτηρίζεται αρχαϊκή, ενώ αρχαϊκή, επίσης, είναι η περίτεχνη κόμμωση της κεφαλής. Τα μάτια του ήταν ένθετα, αλλά δεν σώζονται, ενώ ένθετα από καθαρό χαλκό είναι τα χείλη και οι θηλές του στήθους. Ένα ενδιαφέρον στοιχείο σχετικά με το άγαλμα είναι, ότι στο αριστερό του πόδι σώζεται μια επιγραφή με ένθετα ασημένια γράμματα, σε δωρικό αλφάβητο. Η επιγραφή αναφέρει, ότι το γλυπτό ήταν αφιέρωμα-δεκάτη στη θεά Αθηνά.³⁶⁰

Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες ανακαλύφθηκε το άγαλμα, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι δυστυχώς αδιευκρίνιστες. Σήμερα, δεν γνωρίζουμε ούτε την ακριβή θέση στην οποία το εύρημα εντοπίστηκε. Κατά συνέπεια, απουσιάζει οποιαδήποτε πληροφορία θα μπορούσαν να μας προσφέρουν τα διαφωτιστικά συνευρήματα από το αρχαιολογικό περιβάλλον του γλυπτού. Ο Απόλλων του Ριόμβινο δίνει, με αυτό τον τρόπο, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα των δυσχερειών που αντιμετωπίζει η έρευνα, στην προσπάθειά της να χρονολογήσει ένα γλυπτό, στην περίπτωση κατά την οποία απουσιάζουν τα στοιχεία του αρχαιολογικού περιβάλλοντος. Σε αυτές τις περιπτώσεις, οι ερευνητές είναι υποχρεωμένοι να στηρίζονται αποκλειστικά σε τεχνοτροπικές προσεγγίσεις, οι οποίες από μόνες τους μπορεί να οδηγήσουν σε λανθασμένες εκτιμήσεις.

Η στάση του αγάλματος φαίνεται να υπακούει στις συμβάσεις της αρχαϊκής τέχνης. Μετωπική στάση, αριστερό πόδι προβαλλόμενο, χέρια κοντά στον κορμό κρατώντας φιάλη προσφοράς και τόξο, αρχαϊκή κόμμωση. Ο συνδυασμός όλων αυτών των τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, καθώς και το γεγονός ότι για την αναθηματική επιγραφή του αγάλματος είχε χρησιμοποιηθεί ένα δωρικό αλφάβητο του 6^{ου} αι. π.Χ., είχε οδηγήσει γενεές σύγχρονων μελετητών της αρχαίας πλαστικής και της ιστορίας της τέχνης στην υπόθεση, ότι ο Απόλλων του Ριόμβινο ήταν δημιούργημα των αρχαϊκών χρόνων.³⁶¹ Ωστόσο, το άγαλμα έγινε αντικείμενο πιο σύγχρονων μελετών,

³⁵⁸. Μουσείο Λούβρου, αρ. ευρ. 61· Ridgway 1967a, 43-75· Ridgway 2002, 147-48, pl. 58a-c· Lulies, Hirmer 1960, 70, εικ. 92-95.

³⁵⁹. Lulies, Hirmer 1960, 70.

³⁶⁰. Γιαλούρης 1994, 229.

³⁶¹. Γιαλούρης 1994, 229-30· Lulies, Hirmer 1960, 70.

οι οποίες διενεργήθηκαν στα τέλη της δεκαετίας του 1980, στα εργαστήρια του Μουσείου του Λούβρου. Αυτές οι νεότερες έρευνες δεν περιορίστηκαν σε τεχνοτροπικές προσεγγίσεις, αλλά επεκτάθηκαν στην τεχνική και χημική ανάλυση του γλυπτού. Τα συμπεράσματα που προέκυψαν αποδείχθηκαν ανατρεπτικά. Αρχικά, η χημική ανάλυση του μετάλλου εντόπισε μια αρκετά μεγάλη περιεκτικότητα του κράματος σε μόλυβδο, η οποία ξεπερνούσε το 10%.³⁶² Αυτή η αναλογία μόλυβδου αποκλείει την κατασκευή του αγάλματος στην αρχαϊκή ή, έστω, στην κλασική εποχή. Αντιθέτως, υποδεικνύει μια χρονολόγηση του έργου στα ελληνιστικά (ή ρωμαϊκά) χρόνια. Η προσθήκη μόλυβδου στα κράματα μπρούντζου ήταν μια εφεύρεση της ελληνιστικής εποχής, η οποία αποσκοπούσε στην οικονομία χαλκού και κασσιτέρου, ενώ ταυτόχρονα καθιστούσε ευκολότερη τη μεταλλουργική εργασία για την επιμέλεια των τελευταίων λεπτομερειών πάνω στην εξωτερική επιφάνεια του στερεοποιημένου μετάλλου, ύστερα από τη χύτευση του μπρούντζου. Τα συμπεράσματα της χημικής ανάλυσης ήρθε να συμπληρώσει μια ανακάλυψη της τεχνικής προσέγγισης του γλυπτού. Κατά τη διάρκεια μιας ενδοσκοπήσης, η οποία διενεργήθηκε στο εσωτερικό του αγάλματος, εντοπίστηκε μία μικρή μολύβδινη ενεπίγραφη πλάκα. Η πλάκα αυτή έφερε τις υπογραφές του Μηννοδότου από την Τύρο και του [...]φόντα του Ρόδιου, οι οποίοι, σύμφωνα με την επιγραφή, κατασκεύασαν το γλυπτό.³⁶³ Οι δύο τεχνίτες εργαζόταν σε ένα εργαστήριο της Ρόδου, το οποίο ήταν ενεργό κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 2^{ου} αι. π.Χ. και στο πρώτο μισό του 1^{ου} αι. π.Χ. Η δουλειά του μας είναι γνωστή από ένα, σχετικά, μεγάλο αριθμό επιγραφών σε βάσεις αγαλμάτων, οι οποίες σώζονται μέχρι σήμερα. Αυτή η σπουδαία ανακάλυψη μας επιτρέπει να χρονολογήσουμε με σχετική ασφάλεια τον Απόλλωνα του Ριombino στα τέλη 2^{ου}/αρχές 1^{ου} αι. π.Χ.

Πρόκειται για ένα «αρχαϊστικό» έργο της ύστερης ελληνιστικής εποχής. Το φαινόμενο του ηθελημένου «αρχαϊσμού», δηλαδή της εσκεμμένης χρησιμοποίησης αρχαϊστικών τεχνοτροπικών στοιχείων για την απόδοση συγκεκριμένων αγαλματικών τύπων, οι οποίοι συνήθως απεικόνιζαν θεότητες, φαίνεται να έχει τις ρίζες του στον 4^ο αι. π.Χ., κορυφώθηκε όμως από τα μέσα του 2^{ου} έως τα τέλη του 1^{ου} αι. π.Χ.³⁶⁴ Οι τεχνίτες της ελληνιστικής εποχής μπορούσαν ακόμη την εποχή εκείνη να θαυμάζουν τα αρχαϊκά αγάλματα στους χώρους που είχαν αρχικά ανατεθεί. Οι αρχαϊκές μορφές είχαν αποκτήσει, με το πέρασμα των αιώνων, μια αίσθηση ιερότητας, πιθανότητα λόγω της συχνής παρουσίας τους σε ιερά, καθώς και της αυστηρότητας που τις διέκρινε. Δεν ήταν σπάνιο, κατά συνέπεια, το φαινόμενο οι καλλιτέχνες να δανείζονται αγαλματικούς τύπους και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά από το αρχαϊκό ρεπερτόριο για να δημιουργήσουν λατρευτικά αγάλματα.³⁶⁵ Ο Απόλλων του Ριombino φαίνεται, ότι ανήκει σε αυτή τη μεγάλη κατηγορία των «αρχαϊστικών» γλυπτών των ύστερων ελληνιστικών χρόνων. Η ανακάλυψή του στην θάλασσα της Ετρουρίας μας δίνει τη δυνατότητα να μελετήσουμε από κοντά την εξέλιξη ενός συνηθισμένου αγαλματικού τύπου του θεού στα τέλη του 2^{ου}/αρχές 1^{ου} αι. π.Χ.

Μια δεύτερη προσεκτικότερη ματιά στα τεχνοτροπικά στοιχεία του αγάλματος φαίνεται να συνηγορεί με τα συμπεράσματα της τεχνικής προσέγγισης. Μπορεί κάποια χαρακτηριστικά να είναι σαφώς αρχαϊκά, όπως η στάση και η, σχεδόν, επιτηδευμένη κόμμωση, αλλά η απόδοση της ανατομίας είναι πολύ προχωρημένη και προδίδει τη γνώση των κατακτήσεων της κλασικής και ελληνιστικής πλαστικής. Ουσιαστικά, μας δίνεται η ευκαιρία να παρατηρήσουμε την ύστεροελληνιστική

³⁶². Stewart 1990, 230.

³⁶³. Ridgway 2000, 147-48.

³⁶⁴. Mattusch 1996, 139-40.

³⁶⁵. Boardman 1995, 20.

συντηρητική εκδοχή ενός αγαλματικού τύπου, ο οποίος αποτελεί σαφής αναφορά σε κάποιον αρχαϊκό Απόλλωνα.

Σε αυτό το σημείο, ίσως, θα ήταν ενδιαφέρον να αναφερθεί η άποψη μίας ομάδας μελετητών, οι οποίοι θεωρούν ότι ο «αρχαϊστικός» Απόλλων είχε κατασκευαστεί με σκοπό να εξαπατήσει τους πιθανούς αγοραστές του έργου. Η θεωρία αυτή θέλει το γλυπτό να μην είναι δημιούργημα της ανάγκης των ελληνοιστικών καλλιτεχνών να αποδώσουν συντηρητικούς λατρευτικούς τύπους, αλλά αποτέλεσμα της προσπάθειας των δημιουργών του για πλαστογραφία και απάτη.³⁶⁶ Με αυτό τον τρόπο ερμηνεύουν την χρησιμοποίηση των αρχαϊκών χαρακτηριστικών, αλλά κυρίως τη χρήση του αρχαϊκού δωρικού αλφαβήτου. Σύμφωνα με αυτή την άποψη, ο κατασκευαστής του αγάλματος ήθελε να «πλασάρει» το έργο για αρχαίο στη ρωμαϊκή αγορά του 2^{ου} ή 1^{ου} αι. π.Χ., η οποία επιδιόταν μετά μανίας στην συλλογή ελληνικών καλλιτεχνικών θησαυρών. Ωστόσο, η θεωρία αυτή δεν μπορεί να αποδειχθεί με βάση αρχαιολογικά δεδομένα.

Ολοκληρώνοντας την σύντομη αυτή αναφορά στον Απόλλωνα του Riombino, αξίζει να σημειωθεί ότι ένα δεύτερο, σχεδόν πανομοιότυπο χάλκινο άγαλμα ανακαλύφθηκε στην Πομπηία το 1977 (εικ. 50).³⁶⁷ Το γλυπτό κοσμούσε την οικία του *C. Julius Polybius*, η οποία καταστράφηκε κατά τη διάρκεια της έκρηξης του Βεζούβιου, το 79 μ.Χ. Σώζεται σε πολύ καλή κατάσταση και είναι ενδιαφέρον ότι έχει τις ίδιες διαστάσεις με το γλυπτό του Riombino, έχει ακριβώς την ίδια στάση (εικ. 50-51), ενώ υπάρχουν ελάχιστες, ουσιαστικά ασήμαντες, διαφορές στην κόμμωση της κεφαλής.³⁶⁸ Το γεγονός αυτό οδήγησε την Carol Mattusch στη θεωρία, ότι πιθανότατα τα δύο γλυπτά είναι έργα του ίδιου εργαστηρίου, το οποίο τα κατασκεύασε με βάση ένα κοινό πήλινο πρόπλασμα, χρησιμοποιώντας την έμμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού.³⁶⁹ Η τεχνική αυτή ήταν πολύ δημοφιλής σε όλη τη διάρκεια της αρχαιότητας, όπως μαρτυρούν οι περιπτώσεις των γλυπτών του Riace (εικ. 67), των νάνων χορευτών της Mahdia (εικ. 25-26) κ.α. Ο τρόπος εφαρμογής της θα παρουσιαστεί αναλυτικότερα στη συνέχεια, καθώς μελετήθηκε διεξοδικά κατά τη διάρκεια της συντήρησης των γλυπτών του Riace.³⁷⁰ Στην περίπτωση των αγαλμάτων του Απόλλωνα από το Riombino και την Πομπηία η χρήση της μεθόδου δεν έχει αποδειχθεί από την τεχνική ανάλυση. Ωστόσο, η υπόθεση της Mattusch μοιάζει πολύ πιθανή. Ίσως μελλοντικές έρευνες να δώσουν οριστική απάντηση στο συγκεκριμένο θέμα.

³⁶⁶. Ridgway 2002, 147-48· Stewart 1990, 230

³⁶⁷. Μουσείο Βατικανού, αρ. ευρ. 22.924· Mattusch 1996, 139-40, pl.5.

³⁶⁸. Ridgway 2002, 148.

³⁶⁹. Mattusch 1996, 139-40.

³⁷⁰. Βλ. παρακάτω, σσ. 102-104.

Ο ΠΟΣΕΙΔΩΝΑΣ ΤΗΣ ΛΙΒΑΔΟΣΤΡΑΣ

Ένα ακόμη μεμονωμένο αρχαίο άγαλμα εντοπίστηκε τυχαία κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα από χωρικούς ψαράδες του Δήμου Πλαταιέων στη θαλάσσια περιοχή του Κορινθιακού κόλπου, το 1897.³⁷¹ Στις βόρειες ακτές του Κορινθιακού, στον όρμο του Αγίου Βασιλείου, ο οποίος βρίσκεται σε μικρή απόσταση ΝΑ της σημερινής Λιβαδόστρας (αρχαία *Κρεύσις*) και σε βάθος μικρότερο των δύο μέτρων, οι ψαράδες ανακάλυψαν δεκαεννέα κομμάτια ενός τεμαχισμένου χάλκινου αγάλματος.³⁷² Οι χωρικοί ειδοποίησαν τις αρμόδιες Αρχές της Βοιωτίας, οι οποίες κινητοποιήθηκαν άμεσα, ώστε τα σωζόμενα τεμάχια του γλυπτού να περιέλθουν στην κατοχή του ελληνικού Κράτους. Μεταξύ των σωζόμενων τεμαχίων συμπεριλαμβανόταν η σχεδόν άρτια διατηρημένη κεφαλή του αγάλματος, από την οποία έλλειπαν μόνο οι ένθετοι οφθαλμοί, οι οποίοι ήταν κατασκευασμένοι από διαφορετική πρώτη ύλη, αλλά σήμερα θεωρούνται οριστικά απολεσθέντες.

Τα ευρήματα μεταφέρθηκαν για συντήρηση στα εργαστήρια του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου. Εκεί συντηρήθηκαν με τα μέσα και τις γνώσεις που είχαν οι τεχνικοί στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και ακολούθησε η αποκατάσταση του έργου. Επρόκειτο για ένα άγαλμα ύψους 1,18 μέτρων, το οποίο απεικονίζει ένα γυμνό, γενειοφόρο, ιστάμενο άνδρα (εικ. 52-53). Αξίζει να σημειωθεί, ότι σώζεται μέχρι σήμερα η χαμηλή ορθογώνια χάλκινη πλίνθος, πάχους ενός εκατοστού του μέτρου, η οποία χρησίμευε ως βάση πάνω στην οποία έστεκε το άγαλμα στην Αρχαιότητα. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι η βάση αυτή είναι φέρει επιγραφή, η οποία αναφέρει:

ΤΟ ΠΟΤΕΙΔΑΟΝΟΣ ΙΑΡΟΣ

Η επιγραφή αυτή βοήθησε να ταυτίσουμε με ασφάλεια τη μορφή. Είναι σαφές ότι απεικονίζεται ο Ποσειδώνας. Ο θεός παριστάνεται γυμνός, προβάλλοντας το δεξί πόδι. Τα χέρια του δε σώζονται. Είναι πιθανόν, όπως υποδεικνύει η στάση του κορμού, ότι είχε προτεταμένο το δεξιό του χέρι, κρατώντας ίσως ένα δελφίни, ενώ με το αριστερό φαίνεται να κρατούσε την τρίαινα, στηρίζοντάς την ελαφρά στη βάση.³⁷³ Το γεγονός αυτό φαίνεται να υποδηλώνει η ύπαρξη μιας μικρής τετράγωνης κοιλότητας (0,005x0,005x0,005 μέτρων) στην επιφάνεια της χάλκινης πλίνθου, ακριβώς μπροστά από το αριστερό πόδι του θεού. Στην κοιλότητα αυτή πιθανότατα στηριζόταν το κάτω άκρο της τρίαινας.³⁷⁴ Αυτή η στάση χρησιμοποιήθηκε για την απεικόνιση του Ποσειδώνα σε όλη τη διάρκεια της αρχαιότητας.³⁷⁵ Το πρόσωπο του θεού φέρει το χαρακτηριστικό αρχαϊκό *μειδιάμα*, ενώ το μέτωπο επιστέφεται από δύο σειρές ελικοειδών βοστρύχων (εικ. 53). Τα μάτια, όπως αναφέρθηκε, ήταν ένθετα, όπως ένθετα από καθαρό χαλκό είναι τα σωζόμενα χείλη και οι θηλές του στήθους, οι οποίες σήμερα λείπουν.

Η περιοχή, στην οποία βρέθηκε το άγαλμα, σε συνδυασμό με την επιγραφή μας δίνουν κάποιες πληροφορίες σχετικά με την ιστορία του. Η σύγχρονη έρευνα θεωρεί

³⁷¹. ΕΑΜ, αρ. ευρ. X11.761· Φίλιος 1899, 57-74, πίν. 5-6· Mattusch 1988, 79-81, εικ. 4.20a-b.

³⁷². Φίλιος 1899, 57-8.

³⁷³. Φίλιος 1899, 65-6.

³⁷⁴. Φίλιος 1899, 65-6.

³⁷⁵. Πρβλ. το μαρμάρινο εικονιστικό άγαλμα του θεού της ελληνιστικής εποχής, το οποίο ανακαλύφθηκε στη Μήλο και βρίσκεται σήμερα στο Ε.Α.Μ. της Αθήνας, αρ. ευρ. 235· Schäfer 1968, 55-67· Moreno 1994, 352-55, εικ. 428, 450, 638, 946.

ότι, η θέση Άγιος Βασίλειος, στις ακτές της Βοιωτίας, πάνω από τις οποίες υψώνεται ο ορεινός όγκος του Κιθαιρώνα, χρησίμευε στην αρχαιότητα ως το επίγειο των Πλαταιών, όπως ακριβώς η *Κρεύσις* στα ΒΔ χρησίμευε ως επίγειο των Θεσπιέων.³⁷⁶ Την άποψη αυτή υποστηρίζουν τα αρχιτεκτονικά κατάλοιπα στην περιοχή, τα οποία φαίνεται να προέρχονται από τις αρχαίες λιμενικές εγκαταστάσεις. Συγκεκριμένα, στη θέση σώζονται λείψανα τοίχων κατασκευασμένων από λιθοπλίνθους, καθώς και πλακοστρώσεις. Επίσης, στα ΝΔ του όρμου σώζονται κατάλοιπα τείχους από μεγάλες παραλληλόγραμμες πλίνθους, κτισμένο με το ισοδομικό σύστημα, το οποίο εκτείνεται μέχρι την άκρη της θάλασσας και φαίνεται ότι προστάτευε το λιμένα από τους ισχυρούς νοτιοδυτικούς ανέμους, οι οποίοι είναι συχνοί στην περιοχή. Είναι γνωστό από γραπτές πηγές, αλλά και από αρχαιολογικές μαρτυρίες ότι ήταν συνηθισμένο φαινόμενο στην αρχαιότητα οι παράλιοι τόποι να είναι αφιερωμένοι στο θεό της θάλασσας. Συχνά σε ανάλογες θέσεις ιδρύονταν ιερά του θεού, στα οποία αυτός λατρευόταν σε ναούς ή σε απλά τεμένη. Είναι, κατά συνέπεια, πολύ πιθανό το επίγειο των Πλαταιών να ήταν αφιερωμένο στον Ποσειδώνα. Μια τέτοια υπόθεση είναι ικανή να δικαιολογήσει την ύπαρξη μιας γλυπτής αναπαράστασης του θεού στην περιοχή. Το χάλκινο άγαλμα, το οποίο ανακαλύφθηκε στον όρμο του Αγίου Βασιλείου, είναι πολύ πιθανό να είχε Βοιωτούς αναθέτες, όπως υποδηλώνει ο τόπος της εύρεσής του.

Μια δεύτερη ένδειξη φαίνεται να συνηγορεί με την προηγούμενη υπόθεση. Η ένδειξη αυτή προκύπτει από τη μελέτη της ενεπίγραφης βάσης. Το σχήμα των γραμμάτων της επιγραφής ήταν πολύ συνηθισμένο στα αλφάβητα πολλών ελληνικών πόλεων-κρατών. Αλλά ο τύπος του ονόματος του θεού (*Ποτειδάων-ονος*) είναι σαφώς βοιωτικός. Από την παρατήρηση αυτή προκύπτει, ότι είναι πολύ πιθανό οι αναθέτες του αγάλματος να ήταν πράγματι Βοιωτοί.

Η μελέτη της επιγραφής μας δίνει κάποιες επιπλέον ενδείξεις σχετικά με τη χρονολόγηση της κατασκευής του έργου. Το σχήμα των γραμμάτων που έχουν χρησιμοποιηθεί στην επιγραφή είναι σαφώς «αρχαιότροπο».³⁷⁷ Η μορφή αυτή των γραμμάτων είναι χαρακτηριστική των αρχαϊκών χρόνων και σαφώς δεν θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιηθεί μετά τους Περσικούς πολέμους. Η επιγραφή, κατά συνέπεια, μας προσφέρει ένα πολύτιμο *terminus ante quem* για τη χρονολόγηση της κατασκευής του αγάλματος. Αυτό το συμπέρασμα φαίνεται να συμφωνεί με τις εκτιμήσεις της τεχνοτροπικής προσέγγισης του γλυπτού. Η μορφή μοιάζει να ακολουθεί τις συμβάσεις της αρχαϊκής πλαστικής, ενώ πολλοί μελετητές έχουν επισημάνει κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά του προσώπου του Ποσειδώνα με τις μορφές πολεμιστών που απεικονίζονται στο ανατολικό αέτωμα του ναού της Αφαιάς στην Αίγινα.³⁷⁸ Κατά συνέπεια, είναι πολύ πιθανό το συμπέρασμα, ότι πρόκειται για ένα προϊόν της ύστερης αρχαϊκής τέχνης, κατασκευασμένο στο πρώτο τέταρτο του 5^{ου} αι. π.Χ. Αυτή η υπόθεση καθιστά το γλυπτό πολύτιμο και μοναδικό, καθώς δε σώζεται μέχρι σήμερα καμία άλλη ολόγλυφη απεικόνιση του Ποσειδώνα, σε μάρμαρο ή μπρούντζο, από αυτή την εποχή. Η ανακάλυψη αυτού του μοναδικού χάλκινου ελληνικού πρωτοτύπου μας επέτρεψε να μελετήσουμε ένα αγαλματικό τύπο, του οποίου παραδείγματα μας σώζονται μόνο από μεταγενέστερες εποχές.

Το πώς τελικά το άγαλμα κατέληξε στο βυθό της θάλασσας, καθώς και το πότε συνέβη αυτό το επεισόδιο, δεν είμαστε σε να το προσδιορίσουμε σήμερα. Δυστυχώς, το άγαλμα ανακαλύφθηκε αποσπασμένο από το αρχαιολογικό του περιβάλλον, στερώντας μας έτσι τη δυνατότητα να πάρουμε πολύτιμες πληροφορίες από τυχόν συνευρήματα. Επίσης, μας είναι αδύνατο να συνδέσουμε τη δημιουργία του έργου με

³⁷⁶. Φίλιος 1899, 57-8.

³⁷⁷. Φίλιος 1899, 67-8.

³⁷⁸. Ohly 1976, 33-40, εικ. 4a-b, 32, 78.

κάποιο συγκεκριμένο χαλκοπλαστικό εργαστήριο ή με κάποια συγκεκριμένη περιοχή προέλευσης. Επιπλέον, η αποσπασματική του διατήρηση, καθώς και η συντήρησή του με τα μέσα και τις τεχνικές των αρχών του 20^{ου} αι. δεν επέτρεψαν την τεχνική του ανάλυση, με αποτέλεσμα να μας λείπουν σήμερα οι πολύτιμες πληροφορίες, τις οποίες θα μπορούσε να προσφέρει μια τέτοιου είδους προσέγγιση. Η έλλειψη της τεχνικής ανάλυσης γίνεται πιο αισθητή αν αναλογιστεί κανείς το πλήθος των πληροφοριών που θα μπορούσαμε να αντλήσουμε αναφορικά με τις κατασκευαστικές τεχνικές των Ελλήνων χαλκοπλαστών στα τέλη του 6^{ου}/αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. Ωστόσο, η εύρεσή του και μόνο είναι σημαντική, καθώς εμπλουτίστηκε ο κατάλογος των ελληνικών πρωτοτύπων, τα οποία σώζονται μέχρι τις μέρες μας, ενώ ταυτόχρονα μπορούμε να αντιληφθούμε με μεγαλύτερη ακρίβεια την εξέλιξη ενός συγκεκριμένου αγαματικού τύπου από τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. μέχρι τα τέλη της ελληνοιστικής εποχής, από την οποία μας σώζονται αντιπροσωπευτικά παραδείγματα.

Ο ΕΦΗΒΟΣ ΤΟΥ ΜΑΡΑΘΩΝΑ

Ο Έφηβος του Μαραθώνα (εικ. 54-55) είναι ακόμη ένα αρχαίο ελληνικό χάλκινο άγαλμα, του οποίου η διάσωση οφείλεται σε πιθανό ναυάγιο πλοίου.³⁷⁹ Το γλυπτό ανακαλύφθηκε στα μέσα του Ιουνίου του 1925. Αποτέλεσε το τυχαίο εύρημα δύο αλιευτικών πλοιαρίων, τα οποία ψάρευαν στη θαλάσσια περιοχή του κόλπου του Μαραθώνα με την τεχνική της ανεμότρατας. Το άγαλμα πιάστηκε στα δίχτυα των ψαράδων και κατόπιν ανεσύρθηκε στην επιφάνεια. Επρόκειτο για το χάλκινο άγαλμα ενός ιστάμενου γυμνού εφήβου, ύψους μικρότερου του φυσικού (1,30μ.).³⁸⁰ Αντιλαμβάνεται κανείς τη σύγχυση και τον ενθουσιασμό των απλοϊκών ανθρώπων μπροστά σε ένα τόσο παράδοξο εύρημα. Μετά από, τουλάχιστον, έξι ημέρες προβληματισμού και αμφιταλάντευσης από την ανακάλυψη, ο καπετάνιος του ενός σκάφους αποφάσισε να αναφέρει το γεγονός στις ελληνικές Αρχές. Ακολούθησε άμεση κινητοποίηση των αρμοδίων και μεταφορά του γλυπτού στα εργαστήρια συντήρησης του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, μέσα στη διάρκεια της ίδιας ημέρας.³⁸¹

Εκεί διαπιστώθηκε, ότι η κατάσταση διατήρησης του μετάλλου ήταν πολύ καλή, παρά τους αιώνες έκθεσής του στη διαβρωτική δράση του θαλασσινού νερού και των μικροοργανισμών του. Το στρώμα των εξωτερικών επικαθήσεων δεν ήταν παχύ, ενώ λειτούργησε προστατευτικά, ως προς την περαιτέρω διάβρωση του εσωτερικού του χαλκού. Οι εργασίες συντήρησης διήρκεσαν οκτώ μήνες. Ίσως για πρώτη φορά σε ελληνικά εργαστήρια συντήρησης δεν χρησιμοποιήθηκαν χημικά μέσα καθαρισμού της εξωτερικής επιφάνειας ενός χάλκινου ενάλιου ευρήματος, αλλά προτιμήθηκαν λουτρά με απεσταγμένο νερό και μηχανική απομάκρυνση των ξένων σωμάτων.³⁸² Η επιλογή αυτή επέτρεψε τη διατήρηση της αρχικής «ευγενούς πατίνας» του έργου, σε αρκετά ικανοποιητικό βαθμό. Το έργο, μετά την ολοκλήρωση της συντήρησης και αποκατάστασής του, εκτίθεται από το 1926 στο Ε.Α.Μ.

Το άγαλμα σώζεται ακέραιο, εκτός από το δεξί πέλμα και την αριστερή πτέρνα, τα οποία αποκαταστάθηκαν κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης.

Ο ωραίος νέος παριστάνεται όρθιος, γυμνός, πατώντας σταθερά στο αριστερό πόδι, ενώ το άνετο δεξί, λυγισμένο στο γόνατο, κατευθύνεται προς τα πίσω και ακροπατεί στα δάχτυλα. Η στάση αυτή οδηγεί σε μια ανάλογη αντίρροπη κίνηση του σώματος... Το δεξί χέρι το απλώνει πλάγια προς τα δεξιά και ψηλά, κρατώντας κάποιο αντικείμενο, χαμένο σήμερα. Άγνωστο επίσης είναι τι κρατούσε και στο αριστερό χέρι, προς το οποίο στρέφει και χαμηλώνει το κεφάλι με προσηλωμένο το βλέμμα στο σημείο αυτό...³⁸³

Τα μάτια του αγάλματος ήταν ένθετα, από λευκό πέτρωμα (εικ. 55 α), ενώ ένθετες ήταν και οι θηλές του στήθους, με καθαρό χαλκό. Η μορφή φέρει ταινία, η οποία δένεται στο πίσω μέρος της κεφαλής με κόμβο, ενώ στο μπροστινό μέρος, ακριβώς πάνω από το μέτωπο, απολήγει σε ένα όρθιο, «φυλλοειδές» κόσμημα (εικ. 55 γ).

³⁷⁹. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.118' Ρωμαίος 1924-25, 145-87, πίν. 2-5' Ridgway 1997, 343-44, pl. 84a-c' Robertson 1975, 390, εικ.126a' Fuchs 1983a, 114, εικ. 106.

³⁸⁰. Το ύψος μέχρι την κορυφή της κεφαλής είναι 1,24 μ., ενώ μέχρι το ανώτατο δεξί άκρο είναι 1,30μ.

³⁸¹. Ρωμαίος 1924-25, 146.

³⁸². Ρωμαίος 1924-25, 147-48.

³⁸³. Καλτσάς 2001, 242.

Το χάλκινο έργο είχε χυτευτεί σε πολλά ξεχωριστά κομμάτια. Το κεφάλι και ο κορμός ήταν το μεγαλύτερο κομμάτι, ενώ ξεχωριστά είχαν χυτευτεί τα άνω και τα κάτω άκρα.³⁸⁴ Αυτή η τεχνική χρησιμοποιήθηκε από τους Έλληνες μεταλλουργούς ήδη, όπως αναφέρθηκε σε άλλα σημεία, από τον 5^ο αι. π.Χ. και εξής. Η χημική ανάλυση του μετάλλου απέδειξε ότι είχε χρησιμοποιηθεί ένα κράμα χαλκού με τις εξής αναλογίες: χαλκός $\pm 88,5\%$, κασσίτερος $\pm 9,2\%$, ενώ ανιχνεύτηκαν μικροποσότητες θείου και μόλυβδου.³⁸⁵ Η ουσιαστική απουσία μόλυβδου υποδηλώνει μια χρονολόγηση δημιουργίας του αγάλματος πριν από τα μέσα του 3^{ου} αι. π.Χ.

Δυστυχώς, το άγαλμα αποτέλεσε ένα μεμονωμένο εύρημα, αποσπασμένο από τα συνευρήματα του αρχαιολογικού του περιβάλλοντος, τα οποία θα μας βοηθούσαν να αναπαραστήσουμε κάποια κομμάτια της ιστορικής του πορείας, μέχρι τη στιγμή της κατάληξής του στο βυθό του Μαραθώνα. Πολλές υποθέσεις έχουν γίνει αναφορικά με τον τρόπο που το έργο βρέθηκε στη θάλασσα. Αναμφισβήτητα, αποτελούσε μέρος του φορτίου ενός πλοίου, το οποίο το μετέφερε σε κάποια περιοχή μακριά από τον τόπο της ίδρυσής του, ίσως σε κάποια πόλη της Ιταλίας ή αλλού. Δεν μπορούμε ωστόσο να είμαστε βέβαιοι ότι το πλοίο κάποια στιγμή ναυάγησε. Η υπόθεση ενός ακόμη αρχαίου ναυαγίου, το οποίο μετέφερε έργα τέχνης, φαίνεται πιθανή. Δεν μπορεί όμως να αποδειχθεί, εφόσον δεν έχει διεξαχθεί στην περιοχή της ανακάλυψης μια συστηματική υποθαλάσσια αρχαιολογική έρευνα. Η μελλοντική οργάνωση μιας υποβρύχιας έρευνας στο Μαραθώνα, ίσως αποδώσει πολύτιμα ευρήματα, διαφωτιστικά σε σχέση με το πρόβλημα της μεταφοράς του αγάλματος του Εφήβου. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί η μαρτυρία του καπετάνιου, ο οποίος παρέδωσε το έργο, ότι συχνά, κατά τη διάρκεια των αλιευτικών του εξορμήσεων στην περιοχή, στα δίχτυα της ανεμότρατάς του περιπλέκονταν κομμάτια κατεργασμένου ξύλου, τα οποία έμοιαζαν να προέρχονται από σκαρί ναυαγίου.³⁸⁶ Μέχρι τη στιγμή της μελλοντικής ανακάλυψης περαιτέρω αρχαιολογικών μαρτυριών, είναι εξίσου πιθανή η υπόθεση, το άγαλμα να ρίχτηκε από μέλη του πληρώματος στη θάλασσα, σε μία προσπάθεια μείωσης του βάρους του πλοίου, λόγω καταιγίδας.

Πολλές υποθέσεις έχουν γίνει, επίσης, σχετικά με την ταύτιση της μορφής. Πρώτος ο Κ. Ρωμαίος αναγνώρισε στο άγαλμα του Μαραθώνα το θεό Ερμή, ο οποίος κρατούσε στο αριστερό του χέρι μία χελώνα, ιερό ζώο-σύμβολο του θεού.³⁸⁷ Σε αυτό το συμπέρασμα οδηγήθηκε παρατηρώντας δύο χαρακτηριστικά του αγάλματος. Το πρώτο ήταν το ιδανικό κάλλος του προσώπου, το οποίο, σύμφωνα με το Ρωμαίο, δε μπορεί παρά να μαρτυρεί τη θεϊκή καταγωγή του εικονιζόμενου. Το δεύτερο χαρακτηριστικό, το οποίο οδήγησε στην πρόταση για ταύτιση της μορφής με τον Ερμή, ήταν το διάδημα της κεφαλής με το χαρακτηριστικό φυλλοειδές κόσμημα. Ο Ρωμαίος επισήμανε, ότι ανάλογες ταινίες με κόσμημα σε σχήμα φύλλου δάφνης εμφανίζονται συχνά μεταξύ νεαρών *παλαιστριτών* (αθλητών της παλαίστρας) και, γενικότερα, μεταξύ της νεολαίας από τον κόσμο της παλαίστρας ήδη από τον 5^ο αι. π.Χ., ενώ στην ελληνιστική τέχνη το ίδιο κόσμημα χαρακτηρίζει το θεό των γυμνασίων και της παλαίστρας, τον *Ερμή Εναγώνιον*. Ωστόσο, στην περίπτωση του νέου από το Μαραθώνα, του οποίου η ηλικία δε φαίνεται να ξεπερνά τα 15 χρόνια, δεν είναι δυνατόν να απεικονίζεται ένας θνητός, νικητής σε αγώνες, λόγω του νεαρού

³⁸⁴. Ρωμαίος 1924-25, 151.

³⁸⁵. Ρωμαίος 1924-25, 149.

³⁸⁶. Ρωμαίος 1924-25, 147.

³⁸⁷. Ρωμαίος 1924-25, 157-63.

της ηλικίας. Ένας μεγάλος αριθμός ερευνητών συμφωνεί με τη θεωρία του Ρωμαίου.³⁸⁸

Μια δεύτερη εναλλακτική θεωρία θέλει το άγαλμα να απεικονίζει ένα νεαρό αθλητή-παλαιστή, νικητή αγώνων, μετά τη νίκη του.³⁸⁹ Οι υποστηρικτές αυτής της άποψης θεωρούν, ότι δε μας σώζονται από την αρχαιότητα απεικονίσεις του Ερμή με το χαρακτηριστικό φυλλοειδές κόσμημα, κατά συνέπεια η μορφή θα πρέπει αναπόφευκτα να ταυτιστεί με θνητό αθλητή. Μια τρίτη θεωρία αναγνωρίζει στη μορφή την απεικόνιση ενός νέου, ο οποίος ανήκει στο ιερατικό προσωπικό κάποιας θεότητας και εικονίζεται καθώς βοηθά στην τέλεση μιας θυσίας, φέροντας στο αριστερό χέρι δίσκο προσφορών.³⁹⁰ Τέλος, ορισμένοι ταυτίζουν το νέο με το Γανυμήδη, τον όμορφο νέο, τον οποίο απήγαγε ο Δίας στον Όλυμπο για να τον κάνει εραστή του και οινοχόο των θεών. Ωστόσο, καμία από της προηγούμενες ερμηνείες δε μπορεί να θεωρηθεί ως οριστική και βεβαία, από τη στιγμή που δε στηρίζεται σε επιγραφικές ή άλλου είδους αρχαιολογικές μαρτυρίες.

Αρκετές είναι και οι προσπάθειες που έχουν γίνει κατά καιρούς για να συνδεθεί το άγαλμα με ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό εργαστήριο, αλλά και για τη χρονολόγηση του έργου. Είναι σαφές, ότι όλες αυτές οι προσπάθειες έχουν στηριχθεί σχεδόν αποκλειστικά σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Κατά συνέπεια, πρέπει να αντιμετωπισθούν απλά ως υποθέσεις. Το μόνο στοιχείο, το οποίο στηρίζεται σε αδιαμφισβήτητα επιστημονικά δεδομένα, είναι, όπως ήδη αναφέρθηκε, ότι τα αποτελέσματα της χημικής ανάλυσης του κράματος του χαλκού υποδηλώνουν μία χρονολόγηση της κατασκευής του γλυπτού πριν από τον 3^ο αι. π.Χ., δηλαδή πριν από την εποχή κατά την οποία άρχισαν να εμφανίζονται οι προσθήκες μόλυβδου στα κράματα κατασκευής χάλκινων τέχνεργων.

Η υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα του αγάλματος και η τελειότητα της κατασκευαστικής τεχνικής έχουν οδηγήσει το σύνολο της επιστημονικής κοινότητας στην παραδοχή, ότι πρόκειται για ένα ελληνικό πρωτότυπο έργο. Η στάση του Εφήβου, η οποία κυριαρχείται από την ισορροπία των αντίρροπων κινήσεων και τάσεων των μελών του σώματος, είναι χαρακτηριστική των έργων της σχολής του Πραξιτέλη. Πραξιτέλεια, επίσης, θεωρείται η ρευστότητα των μερών, η απαλή απόδοση της μυολογίας και ο πνευματισμός της έκφρασης του προσώπου. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του γλυπτού μας επιτρέπουν να το θεωρήσουμε ως ένα έργο που ανήκει στην παράδοση της σχολής του μεγάλου Αθηναίου καλλιτέχνη και να το τοποθετήσουμε χρονικά γύρω στο τελευταίο τρίτο του 4^{ου} αι. π.Χ., δηλαδή κοντά στο τέλος της μεγάλης σταδιοδρομίας του Πραξιτέλη.³⁹¹ Ωστόσο, θα ήταν αδύνατον να αποδώσουμε με ασφάλεια το έργο στο ίδιο τον καλλιτέχνη ή σε κάποιο μαθητή του, με δεδομένη την έλλειψη επιγραφικών μαρτυριών.

Είναι πιθανό κάποιες από τις υποθέσεις που αφορούν την ταύτιση, τη χρονολόγηση και την απόδοση του έργου σε συγκεκριμένους καλλιτεχνικούς κύκλους να αναθεωρηθούν στο μέλλον, ως αποτέλεσμα υποβρύχιων ερευνών στη θαλάσσια περιοχή του Μαραθώνα, οι οποίες είναι πιθανό να αποφέρουν σημαντικά ευρήματα που να συσχετίζονται με το χάλκινο άγαλμα του Εφήβου. Ωστόσο, η εκτίμηση της καλλιτεχνικής αξίας του έργου θα παραμείνει σταθερή. Πρόκειται, πιθανότατα, για ένα έργο πρωτότυπο, ένα από τα λίγα χάλκινα γλυπτά που μας σώζονται από την Αρχαιότητα και από πολλές απόψεις μοναδικό.

³⁸⁸. Για μια περιληπτική αναφορά των μελετητών που συμφωνούν με την ερμηνεία του Ρωμαίου βλ.

Παπαϊωάννου 1984, 191, σημ. 3.

³⁸⁹. Παπαϊωάννου 1984, 214-15.

³⁹⁰. Ρωμαίος 1924-25, 159.

³⁹¹. Ρωμαίος 1924-25, 181-82.

Η ΚΥΡΑ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ

Τον Αύγουστο του 1953 ήταν η σειρά Τούρκων ψαράδων να πιάσουν στα δίχτυα τους ένα αρχαίο ελληνικό γλυπτό. Συγκεκριμένα, στα δίχτυα ενός αλιευτικού σκάφους, το οποίο ψάρευε στις ακτές της Μικράς Ασίας, στη θαλάσσια περιοχή του ακρωτηρίου *Agar Adasi*, κοντά στη χερσόνησο της Κνίδου, πιάστηκε το αποσπασματικά διατηρημένο χάλκινο άγαλμα μιας γυναικείας ενδεδυμένης μορφής (εικ. 56), σε βάθος 100 μέτρων, περίπου.³⁹² Το εύρημα μεταφέρθηκε από τους Τούρκους ψαράδες στο χωριό *Bitez*, κοντά στο *Bodrum* (αρχαία *Αλικαρνασσός*) και παρέμεινε για αρκετό χρονικό διάστημα στην παραλία του χωριού, μέχρι τη στιγμή που η ύπαρξή του έγινε γνωστή στον G. E. Bean, ο οποίος μερίμνησε για τη μεταφορά του στο Μουσείο της Σμύρνης.

Το άγαλμα διατηρείται πολύ αποσπασματικά. Στην ουσία σώζεται μόνο το κεφάλι μιας γυναικείας μορφής, από το οποίο λείπει ένα μεγάλο κομμάτι πάνω από το μέτωπο, ενώ σώζεται και το μπροστινό μισό του ακρωτηριασμένου της κορμού. Το πίσω μέρος του κορμού έχει χαθεί, όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα χέρια. Η μορφή απεικονιζόταν σε μέγεθος μεγαλύτερο του φυσικού, ενδεδυμένη με βαριά ενδύματα, στον τύπο της «Πεπλοφόρου». Παριστάνεται να φορά εσωτερικά ένα *χιτώνα*, ο οποίος καλύπτεται εξωτερικά από ένα *μάτιο*, ενώ φέρει, επιπλέον, ένα *πέπλο*, ο οποίος είναι στερεωμένος στους δύο ώμους. Στην κεφαλή φέρει ξεχωριστό κεφαλοκάλυμμα, το οποίο σκεπάζει τα μαλλιά της και πέφτει πάνω από τον αριστερό της ώμο, ενώ φαίνεται να ανεμίζει έντονα πάνω από τον δεξιό. Υπάρχουν σοβαρές ενδείξεις ότι η γυναικεία μορφή απεικονιζόταν ιστάμενη. Οι πτυχώσεις του ενδύματός της, ακριβώς κάτω από το αριστερό της στήθος, «πέφτουν» κάθετες προς τα κάτω, χαρακτηριστικό που υποδηλώνει την όρθια στάση, εφόσον μια αντίστοιχη κλίση των πτυχώσεων δε θα μπορούσε να δικαιολογηθεί σε καθήμενη μορφή.³⁹³ Το κεφάλι κλίνει έντονα προς τα κάτω και ελαφρώς προς τ' αριστερά, πιθανότατα έχοντας το βλέμμα στραμμένο σε κάποιο αντικείμενο, το οποίο κρατούσε στο αριστερό της χέρι.

Αμέσως μετά την ανακάλυψη του αγάλματος προέκυψε το πρόβλημα της ταύτισης της μορφής. Πρώτος ο Bean ασχολήθηκε με το συγκεκριμένο ζήτημα. Βασιζόμενος στο γεγονός ότι η μορφή απεικονίζεται σε υπερφυσικό μέγεθος, ο Βρετανός μελετητής πίστεψε ότι πρόκειται για θεότητα και όχι για θνητή γυναίκα. Επιπλέον, παρατηρώντας τον πέπλο και τη βαριά ενδυμασία, ο Bean συνέδεσε τη μορφή με τη Δήμητρα, για την οποία γνωρίζουμε από γραπτές πηγές, αλλά και από αρχαιολογικές μαρτυρίες, ότι συχνά απεικονιζόταν στον τύπο της «Πεπλοφόρου», ως ένδειξη πένθους για το χαμό της Περσεφόνης.³⁹⁴ Ασφαλώς, στην ταύτιση της μορφής με τη Δήμητρα οδήγησε και η τοποθεσία ανακάλυψης του γλυπτού. Η θέση εύρεσης βρισκόταν σε άμεση γειτνίαση με τη χερσόνησο της Κνίδου, όπου υπήρχε βεβαιωμένη λατρεία της θεάς στην Αρχαιότητα. Επιπλέον, ο Bean αναγνώρισε μορφολογικές ομοιότητες μεταξύ του χάλκινου αγάλματος από τη θάλασσα και του μαρμάρινου γλυπτού από την Κνίδα, το οποίο απεικονίζει τη Δήμητρα και είναι γνωστό στην έρευνα με το όνομα η «Δήμητρα της Κνίδου», σήμερα εκτεθειμένο στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου.³⁹⁵ Η πρόταση του Bean έγινε δεκτή από ένα πολύ

³⁹². Bass 1966a, 82.

³⁹³. Αρχαιολογικό Μουσείο Σμύρνης, αρ. ευρ. 3544' Ridgway 1967b, 330.

³⁹⁴. Bean 1953, 747-49, εικ. 1, 5, 8.

³⁹⁵. Ashmole 1951, 13-28.

μεγάλο μέρος της επιστημονικής κοινότητας. Η υπόθεσή του θεωρήθηκε ασφαλής, με αποτέλεσμα το όνομα της Δήμητρας να επικρατήσει και το χάλκινο ενάλιο εύρημα να αναφέρεται συχνά στη διεθνή βιβλιογραφία ως Δήμητρα της Κνίδου. Μάλιστα, ορισμένοι μελετητές προχώρησαν ακόμη παραπέρα την υπόθεση του Bean και δε δίστασαν να ισχυριστούν, ότι το μαρμάρινο άγαλμα της θεάς, το οποίο βρίσκεται σήμερα στο Λονδίνο, δημιουργήθηκε για να αντικαταστήσει το συγκεκριμένο χάλκινο γλυπτό, όταν αυτό, για άγνωστη αιτία, απομακρύνθηκε από την αρχική του θέση και χάθηκε στο βυθό της θάλασσας.³⁹⁶

Νεότερες μελέτες αμφισβητούν την αρχική υπόθεση της ταύτισης της μορφής με τη Δήμητρα. Η Ridgway διαχώρισε τη θέση της, αμφισβητώντας αρχικά την οποιαδήποτε ομοιότητα του χάλκινου έργου με αυτό του Λονδίνου. Τόνισε ότι η μορφή στο μαρμάρινο γλυπτό παριστάνεται καθήμενη, ενώ οι πτυχώσεις στο ένδυμα του χάλκινου αγάλματος υποδηλώνουν όρθια στάση.³⁹⁷ Ακόμη, επισήμανε ότι η χρήση του πέπλου δεν περιορίστηκε αποκλειστικά για την απεικόνιση της Δήμητρας, αλλά χρησιμοποιήθηκε για πολλές άλλες θεότητες, όπως η Γαία, η Λητώ και η Ήρα. Επιπλέον, θνητές απεικονίστηκαν φορώντας πέπλο, όπως η Ελένη και η Δηϊάνειρα, ενώ ο πέπλος χρησιμοποιήθηκε ως ένδειξη πένθους σε πολλά επιτύμβια ανάγλυφα για την απεικόνιση θνητών γυναικών.³⁹⁸ Τέλος, το υπερφυσικό μέγεθος σε αγάλματα δεν συνεπάγεται απαραίτητα την απεικόνιση θεότητας, εφόσον ήταν συχνό φαινόμενο η δημιουργία αγαλμάτων σε μέγεθος μεγαλύτερο από το φυσικό για την παράσταση σημαντικών γυναικών κατά τη διάρκεια της ελληνιστικής εποχής, όπως, για παράδειγμα, για την απεικόνιση μητέρων ή συζύγων ηγεμόνων των ελληνιστικών κρατών.³⁹⁹ Είναι ενδιαφέρον, ίσως, να αναφερθεί, ότι η ίδια η Ridgway, λίγα χρόνια αργότερα, επανεξετάζοντας το ζήτημα της ταύτισης της μορφής, φαίνεται πεπεισμένη ότι το άγαλμα δεν απεικονίζει θεότητα, αλλά πιθανότατα πρόκειται για το πορτρέτο μιας βασίλισσας των ελληνιστικών χρόνων, ακολουθώντας την τάση που άρχισε να διαμορφώνεται στην Πέργαμο από τις αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ., σχετικά με την εικονιστική παράσταση των βασιλισσών της δυναστείας των Ατταλιδών.⁴⁰⁰ Είναι σαφές, ότι το πρόβλημα της ταύτισης της μορφής θα πρέπει να θεωρηθεί ανοιχτό στο διάλογο και στην περαιτέρω εξέταση.⁴⁰¹

Διαφωνίες έχουν προκύψει και σε σχέση με τη χρονολόγηση του έργου. Παρά την ομόφωνη παραδοχή ότι πρόκειται για ένα ελληνικό πρωτότυπο, έχουν προταθεί διαφορετικές χρονολογήσεις του γλυπτού, οι οποίες κυμαίνονται από τον 4^ο έως τα τέλη του 3^{ου} αι. π.Χ. Η χρονολόγηση της Κυράς της θάλασσας από την Κνίδα αναδεικνύει τα προβλήματα που προκύπτουν όταν ένα γλυπτό ανακαλύπτεται αποσπασμένο από το αρχαιολογικό του περιβάλλον. Οι μελετητές είναι υποχρεωμένοι να στηριχθούν αποκλειστικά σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, γεγονός που μπορεί να οδηγήσει σε εσφαλμένα συμπεράσματα, όπως φανερώνει η περίπτωση του Απόλλωνα του Piombino, η οποία αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο.⁴⁰² Ωστόσο, κάποιες παρατηρήσεις πάνω στην τεχνοτροπία του αγάλματος, όπως η προσπάθεια απόδοσης του συναισθήματος στην έκφραση του προσώπου καθώς και η απόδοση των πτυχώσεων των ενδυμάτων, υποδηλώνουν ότι πιθανότατα πρόκειται για ένα έργο των ελληνιστικών χρόνων. Η Ridgway επισημαίνει, ότι ορισμένα

³⁹⁶ Young 1966, 91, No 130.

³⁹⁷ Ridgway 1967, 330.

³⁹⁸ Ridgway 1967, 330.

³⁹⁹ Ridgway 1967, 331.

⁴⁰⁰ Ridgway 1990, 251-52, εικ. 125a-b.

⁴⁰¹ Για ένα πλήρη κατάλογο των πιθανών ταυτίσεων βλ. Queyrel 2003, 267.

⁴⁰² Βλ. παραπάνω, σσ. 77-78.

χαρακτηριστικά, όπως η μελαγχολία στην έκφραση και η πλούσια ένδυση της μορφής, φαίνεται να αποκλείουν την πιθανότητα το έργο να κατασκευάστηκε τον 4^ο αι π.Χ. και πιστεύει ότι πρέπει να το χρονολογήσουμε στο πρώτο τέταρτο του 3^{ου} αι. π.Χ.⁴⁰³

Ίσως η μελλοντική υποβρύχια έρευνα στη θαλάσσια περιοχή, από την οποία προέρχεται το εύρημα, αποφέρει νέα στοιχεία, όπως συνευρήματα από το πιθανό ναυάγιο που μετέφερε το άγαλμα, τα οποία θα μπορέσουν να βοηθήσουν πιο αποτελεσματικά τη χρονολόγηση και την ταύτιση του έργου. Ανεξάρτητα όμως από αυτά τα δύο θέματα, η ανακάλυψη της Κυράς της θάλασσας μας προσέφερε πολύτιμες πληροφορίες σχετικά με τις κατασκευαστικές τεχνικές των Ελλήνων χαλκοπλαστών. Η ανακάλυψη αυτού του αποσπασματικά διατηρημένου χάλκινου πρωτοτύπου μας επέτρεψε να εξετάσουμε με μεγάλη λεπτομέρεια τη μέθοδο που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή του, εφόσον είχαμε τη σπάνια δυνατότητα να μελετήσουμε άμεσα την εσωτερική επιφάνεια του γλυπτού, λόγω της κατάστασης διατήρησής του.

Η τεχνική ανάλυση αποκάλυψε ότι το άγαλμα κατασκευάστηκε με την έμμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού και ότι, είχε δημιουργηθεί από την ένωση ενός ασυνήθιστα μεγάλου αριθμού ξεχωριστών κομματιών, τα οποία είχαν χυτευθεί χωριστά (εικ. 57 α-β), ενώ για την ένωσή τους χρησιμοποιήθηκαν επιμελημένες μεταλλουργικές ραφές.⁴⁰⁴ Το κάλυμμα της κεφαλής είχε κατασκευαστεί από τρία διαφορετικά μέρη· το ένα μέρος κάλυπτε το τριχωτό της κεφαλής, ενώ τα υπόλοιπα δύο ενωνόταν με το κεντρικό στο ύψος των αυτιών και συνέχιζαν προς τους ώμους. Το πρόσωπο είχε χυτευθεί ξεχωριστά και αποτελεί ουσιαστικά μια μάσκα, η οποία είχε ενωθεί με το κεφαλοκάλυμμα με τη βοήθεια δύο προεκτεινόμενων προς τα πίσω στοιχείων. Το κεφάλι συνδεόταν με το λαιμό με τη χρήση ενός κυλινδρικού κολάρου, ύψους 2,95 cm, το οποίο είχε τη μορφή δαχτυλιδιού (εικ. 57β), παράλληλο του οποίου δε φαίνεται να υπάρχει σε άλλα γλυπτά έργα, όπως μαρτυρά τουλάχιστον η τεχνική ανάλυση των υπολοίπων αρχαίων χάλκινων πρωτοτύπων που έχουν μελετηθεί μέχρι σήμερα. Ο λαιμός καταλήγει σε μία επίπεδη τριγωνική επιφάνεια, η οποία καταλαμβάνει το μπροστινό μέρος του στήθους και ενώνει το λαιμό με τον κορμό της μορφής. Τέλος, ο ίδιος ο κορμός αποτελείται από δύο ξεχωριστά κομμάτια, τα οποία ενώνονται με μία οριζόντια ραφή, ακριβώς στο μέσον του σώματος (εικ. 57 α).

Οι μεταλλουργικές ραφές που χρησιμοποιήθηκαν είναι εξαιρετικά επιμελημένες και είναι ορατές μόνο στην εσωτερική επιφάνεια του αγάλματος. Είναι πολύ πιθανό ότι, αν το έργο διατηρούνταν ολόκληρο και δεν είχαμε τη δυνατότητα να το μελετήσουμε εσωτερικά, η ύπαρξη αυτών των ενώσεων να μη γίνονταν ποτέ αντιληπτή. Η αποσπασματική διατήρηση του έργου μας επέτρεψε να αντιληφθούμε το υψηλό επίπεδο τεχνικής αρτιότητας, το οποίο είχαν επιτύχει οι Έλληνες χαλκοπλάστες. Με το πέρασμα των χρόνων τα ελληνικά καλλιτεχνικά εργαστήρια ανέπτυξαν και τελειοποίησαν μεθόδους, οι οποίες επέτρεπαν τη δημιουργία μεγάλων έργων αποσπασματικά, κάνοντας με αυτό τον τρόπο πιο εύχρηστη τη χρήση του λιωμένου μετάλλου, το οποίο χρησιμοποιούνταν πλέον σε μικρότερες, άρα πιο εύχρηστες και λιγότερο βαριές ποσότητες, ενώ ταυτόχρονα περιοριζόταν ο κίνδυνος σφαλμάτων και κακοτεχνιών, οι οποίες πλέον μπορούσαν να επιδιορθωθούν αποσπασματικά, χωρίς να απαιτείται η ανακατασκευή ολόκληρου του γλυπτού.⁴⁰⁵ Φαίνεται ότι οι εξελιγμένες κατασκευαστικές μέθοδοι των ελληνικών χαλκοπλαστικών εργαστηρίων

⁴⁰³. Ridgway 1967, 331.

⁴⁰⁴. Ridgway 1967, 332-33.

⁴⁰⁵. Ridgway 1967, 333.

δεν κινήθηκαν προς την κατεύθυνση του περιορισμού των ενώσεων για τη δημιουργία ενιαίων γλυπτών. Αντίθετα, φαίνεται ότι προσανατολίστηκαν στην προσπάθεια επιμελημένης συγκάλυψης ολοένα και περισσότερων ενώσεων των ξεχωριστών μερών ενός γλυπτού, τα οποία ήταν απαραίτητα για τη ρεαλιστική απόδοση των βαριών ενδυμάτων των μορφών-πορτρέτων των ελληνιστικών χρόνων.⁴⁰⁶

Μπορεί να μην είμαστε σε θέση να ταυτίσουμε ή να χρονολογήσουμε με ασφάλεια την Κυρά της θάλασσας, ωστόσο η ανακάλυψή της εμπλούτισε ανέλπιστα τις γνώσεις μας σε ότι αφορά τις τεχνικές κατασκευής χάλκινων αγαλμάτων, τις οποίες είχαν υιοθετήσει οι Έλληνες καλλιτέχνες. Επιπλέον, μπορέσαμε να μελετήσουμε από κοντά τον τύπο της γυναικείας ενδεδυμένης μορφής σε ένα μοναδικό χάλκινο πρωτότυπο, αντίστοιχο του οποίου δε μας διασώθηκε από την Αρχαιότητα.

⁴⁰⁶. Ridgway 1967, 332-33.

Ο ΕΦΗΒΟΣ ΤΗΣ AGDE

Ο Έφηβος της Agde είναι ένα αρχαίο, χάλκινο άγαλμα, ύψους 1,33 μέτρων (αρχικό ύψος, περίπου, 1,40 μ.), το οποίο απεικονίζει ένα ιστάμενο νέο άνδρα σε «ηρωική γυμνότητα» (εικ. 58-59).⁴⁰⁷ Από την πρώτη στιγμή της ανακάλυψής του έγινε αντιληπτό ότι επρόκειτο για ένα αυθεντικό αρχαίο ελληνικό έργο τέχνης. Το άγαλμα ανακαλύφθηκε το Σεπτέμβριο του 1964, αποσπασμένο από το αρχαιολογικό του περιβάλλον, από δύτες της Υπηρεσίας Υποβρύχιων Ερευνών της Agde (G.R.A.S.P.A.), στην κοίτη του ποταμού Hérault, λίγα χιλιόμετρα νοτιοδυτικά από την πόλη της Agde.⁴⁰⁸ Διατηρούνταν αποσπασματικά. Συγκεκριμένα, σωζόταν το κεφάλι, ο κορμός, τα δύο χέρια μέχρι το ύψος των αγκώνων και το δεξιό του πόδι μέχρι τον αστράγαλο, ενώ το αριστερό πόδι έλλειπε, σχεδόν, ολόκληρο. Επίσης, βρέθηκε το άκρο του αριστερού χεριού, από το ύψος του καρπού έως τα ακροδάχτυλα, αλλά εξακολουθεί να λείπει ο αριστερός πήχης της μορφής, ώστε να μπορέσει το χέρι να συγκολληθεί με το υπόλοιπο έργο. Η κατάσταση διατήρησης του μετάλλου, ύστερα από τα χιλιάδες χρόνια συνεχούς διαβρωτικής δράσης του νερού και των μικροοργανισμών του, κρίθηκε ιδιαίτερα ανησυχητική, με αποτέλεσμα το άγαλμα να μεταφερθεί εσπευσμένα στα εργαστήρια συντήρησης του Μουσείου Borély, στη Μασσαλία, όπου και τοποθετήθηκε σε απιονισμένο νερό.⁴⁰⁹

Οι υποθαλάσσιες έρευνες στην περιοχή συνεχίστηκαν από μέλη της G.R.A.S.P.A. Ένα χρόνο αργότερα, τον Απρίλιο του 1965, ανακαλύφθηκε το αριστερό πόδι του αγάλματος, από το ύψος του μηρού μέχρι το μέσον της κνήμης. Η ανακάλυψη έγινε σε μία απόσταση 600 μέτρων, περίπου, νοτιότερα από το σημείο, στο οποίο είχε εντοπιστεί το υπόλοιπο άγαλμα. Το πόδι εφάρμοζε με μεγάλη ακρίβεια στο σημείο από το οποίο είχε αποσπαστεί από το υπόλοιπο γλυπτό. Αυτή η προσθήκη του κάτω άκρου μας επέτρεψε να έχουμε μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη της αρχικής στάσης της μορφής. Την ίδια χρονιά τα ευρήματα μεταφέρθηκαν από τη Μασσαλία στο Παρίσι. Εκεί, στα Εργαστήρια Ερευνών του Μουσείου του Λούβρου, έγιναν αντικείμενο μεθοδικής συντήρησης. Παράλληλα, οι ειδικοί είχαν την ευκαιρία να διεξάγουν μία λεπτομερή τεχνική, αλλά και χημική ανάλυση του γλυπτού.⁴¹⁰ Τα αποτελέσματα αυτών των ερευνών αποδεικνύονται πολύ διαφωτιστικά σχετικά με τη χρονολόγηση του έργου, όπως θα φανεί στη συνέχεια.

Παρά τον υψηλό βαθμό διάβρωσης του μετάλλου και την αποσπασματική του διατήρηση, ο Έφηβος της Agde είναι ένα άγαλμα απaráμιλλης ομορφιάς. Το ιδανικό κάλλος του γυμνού νέου, η στάση του και η απόδοση της μυολογίας του σώματος πηγάζουν από τις κατακτήσεις της ελληνικής κλασικής τέχνης του 5^{ου} αι. π.Χ. Η μορφή στηρίζεται στο δεξιό πόδι με άνεση και χαλαρότητα, ως αποτέλεσμα της ισορροπίας των αντίρροπων δυνάμεων και τάσεων που διέπουν τα άκρα. Ωστόσο, η ευγένεια και η γοητεία του νέου δεν πηγάζουν μόνο από την εξιδανικευμένη κλασική ομορφιά του, αλλά και από τις ιδανικές αναλογίες, στις οποίες στηρίζεται η κατασκευή του γλυπτού. Το άγαλμα ακολουθεί τον αισθητικό κανόνα του 1/8^{ου}, το οποίο σημαίνει ότι το κεφάλι, για παράδειγμα, με ύψος 17,5 cm είναι το 1/8 του συνολικού ύψους της μορφής. Τον ίδιο κανόνα φαίνεται ότι ακολουθεί το μήκος του

⁴⁰⁷. Agde, Musée de l'Éphèbe, αρ. ευρ. 839· Rolley 1983, 44-45, 227, εικ. 24, 211· Stewart 1993, 340.

⁴⁰⁸. Charbonneaux 1966, 86.

⁴⁰⁹. Bérard-Azzouz 2003, 65.

⁴¹⁰. Bérard-Azzouz 2003, 65.

αριστερού άνω άκρου, από το ύψος του καρπού έως τα ακροδάχτυλα, σε αναλογία με το συνολικό μήκος των δακτύλων.⁴¹¹ Η εισαγωγή αυτού του αισθητικού κανόνα στην ελληνική πλαστική έγινε κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 4^{ου} αι. π.Χ. Μέχρι εκείνη την περίοδο κυριαρχούσε στην κλασική τέχνη, τουλάχιστον από την εποχή του Πολύκλειτου και εξής, ο κανόνας του 1/7^{ου}. Η εφεύρεση της νέας αναλογίας, η οποία αναθεώρησε τον πολυκλείτειο κανόνα, αποδίδεται με βεβαιότητα στο μεγάλο Σικυώνιο γλύπτη Λύσιππο.⁴¹² Με αυτό τον τρόπο, τα μέλη των μορφών επιμηκύνθηκαν και έγιναν πιο ραδινά. Το χαρακτηριστικό αυτό είναι το πλέον αναγνωρίσιμο της λυσιίπειας τεχνοτροπίας. Η ραδινότητα των μελών του «Έφηβου» είναι ενδεικτική.

Ο νέος, στον αριστερό του ώμο φέρει μία πτυχωμένη χλαμύδα, η οποία πέφτει προς τα πίσω και, περνώντας κάτω από το χέρι, τυλίγεται στον αριστερό πήχη. Αυτός ο χαρακτηριστικός τρόπος απόδοσης του ενδύματος εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε απεικονίσεις Θεσσαλών πριγκίπων και βασιλέων του 4^{ου} αι. π.Χ., σε γλυπτά αναθήματα στους Δελφούς, ενώ συνέχισε να χρησιμοποιείται για τις γλυπτές αναπαραστάσεις Μακεδόνων στρατιωτικών αξιωματούχων, σε όλη τη διάρκεια των ελληνιστικών χρόνων.⁴¹³ Η κεφαλή του νέου κλίνει ελαφρά προς τα δεξιά, ενώ η κόμη του είναι πλούσια και επιστέφεται με ένα διάδημα. Αξίζει να αναφερθεί, ότι ένα παρόμοιο διάδημα, φτιαγμένο από χρυσό, βρέθηκε στο βασιλικό μακεδονικό τάφο που ανασκάφηκε στη Βεργίνα και αποδίδεται στο Φίλιππο τον Β'.⁴¹⁴

Η άνετη στάση του γλυπτού στον τρισδιάστατο χώρο, η ραδινότητα των μελών και οι αναλογίες του υποδηλώνουν, ότι το άγαλμα ακολουθεί την παράδοση του Λυσιίπου. Υπάρχουν, ωστόσο, και άλλα χαρακτηριστικά που μαρτυρούν την λυσιίπεια τεχνοτροπία. Η στροφή της κεφαλής ελαφρά προς το πλάι, το εξιδανικευμένο πρόσωπο και, κυρίως, ο τρόπος απόδοσης της πλούσιας κόμης (εικ. 59) φέρνουν, αμέσως, στο μυαλό τον εικονιστικό τύπο που δημιούργησε ο Λύσιππος για να απεικονίσει τον Αλέξανδρο τον Μέγα. Είναι γνωστό από τις ιστορικές πηγές, ότι ο Μακεδόνας στρατηλάτης προτιμούσε για τις προσωπογραφίες του τον Σικυώνιο καλλιτέχνη, ο οποίος κατάφερε να δημιουργήσει έναν αναγνωρίσιμο τύπο του Αλεξάνδρου, με «λεόντεια» κόμη, κεφάλι γερμένο ελαφρά στο πλάι και βλέμμα μελαγχολικό και ονειροπόλο.⁴¹⁵ Στο εξής, ο Αλέξανδρος μπορούσε εύκολα να αναγνωριστεί χωρίς τη βοήθεια επιπλέον συμβόλων.

Ορισμένοι μελετητές, στηριζόμενοι στην ομοιότητα που παρουσιάζει ο Έφηβος της Agde με τον εικονιστικό τύπο του Μακεδόνα κατακτητή, βιάστηκαν να θεωρήσουν το έργο ως ένα πρωτότυπο άγαλμα του Λυσιίπου, το οποίο απεικονίζει τον ίδιο τον Αλέξανδρο. Ωστόσο, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε το ότι αυτός ο αγαλματικός τύπος υιοθετήθηκε από πολλούς μεταγενέστερους Έλληνες γλύπτες, σε όλη τη διάρκεια της ελληνιστικής εποχής. Οι ιστορικές πηγές και οι αρχαιολογικές μαρτυρίες μας πληροφορούν, ότι οι νεαροί πρίγκιπες των ελληνιστικών κρατών επεδίωκαν να απεικονίζονται στον λυσιίπικο τύπο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η συνήθεια αυτή ήταν ευρέως διαδομένη, για παράδειγμα, μεταξύ των διαδόχων της δυναστείας των Σελευκίδων, σε όλη τη διάρκεια του 2^{ου} αι. π.Χ.⁴¹⁶ Κατά συνέπεια, θα ήταν πολύ δύσκολο να θεωρήσουμε με βεβαιότητα το γλυπτό της Agde ως ένα εικονιστικό άγαλμα του Αλεξάνδρου, κατασκευασμένο από το Λύσιππο. Θα μπορούσαμε να

⁴¹¹. Bérard-Azzouz 2003, 64.

⁴¹². Boardman 1995, 69· Stewart 1978, 126· Tobin 1975, 307-21.

⁴¹³. Charbonneaux 1966, 87.

⁴¹⁴. Bérard-Azzouz 2003, 64.

⁴¹⁵. Boardman 1995, 70.

⁴¹⁶. Rolley 1983, 53.

υποθέσουμε ότι η μορφή, που απεικονίζεται, ανήκει σε νεαρό Μακεδόνα πρίγκιπα. Αυτό το μαρτυρούν τόσο ο τρόπος με τον οποίο είναι περασμένη η χλαμύδα πάνω από το ώμο και γύρω από το χέρι, όσο και το μακεδονικό βασιλικό διάδημα της κεφαλής. Είναι, όμως, εξίσου πιθανό, το άγαλμα να είναι δημιούργημα ενός μεταγενέστερου καλλιτέχνη της λυσιππικής σχολής, το οποίο αντιγράφει τον τύπο του Σικυώνιου δασκάλου για να απεικονίσει κάποιο νεαρό πρίγκιπα ενός ελληνιστικού βασιλείου, ίσως αυτού των Σελευκίδων.

Τη δεύτερη υπόθεση φαίνεται να ενισχύουν τα αποτελέσματα της χημικής ανάλυσης δειγμάτων μετάλλου από το γλυπτό. Το κράμα, το οποίο είχε χρησιμοποιηθεί, παρουσιάζει μια πολύ μεγάλη περιεκτικότητα σε μόλυβδο ($+22\%$), ενώ ο χαλκός και ο κασσίτερος περιέχονται σε αναλογίες $+70\%$ και $+8\%$, αντίστοιχα.⁴¹⁷ Μια τόσο μεγάλη περιεκτικότητα μόλυβδου υποδηλώνει, ότι δεν μπορούμε να χρονολογήσουμε την κατασκευή του αγάλματος νωρίτερα από τα μέσα του 3ου αι. π.Χ. Μέχρι εκείνη την εποχή, τα κράματα του χαλκού που χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες δημιουργοί περιείχαν ελάχιστη έως μηδαμινή ποσότητα μόλυβδου. Η ευρεία χρήση του τελευταίου πρωτοεμφανίζεται μετά τα μέσα του 3^{ου} αι. π.Χ., γενικεύεται κατά τον 2ο αι. π.Χ., όπως μαρτυρούν τα αρχαιολογικά τεκμήρια, και συνεχίζεται καθ'όλη τη διάρκεια των ρωμαϊκών χρόνων.

Στηριζόμενοι στην χημική ανάλυση, φαίνεται λογικότερο το συμπέρασμα, ότι πρόκειται για ένα έργο της ύστερης ελληνιστικής εποχής, το οποίο απεικονίζει κάποιο νεαρό Μακεδόνα πρίγκιπα.⁴¹⁸ Ο καλλιτέχνης βρισκόταν σαφέστατα κάτω από την επιρροή της σχολής του Λυσίππου, από τον οποίο δανείστηκε τον αισθητικό κανόνα και τον αγαλματικό τύπο, για να δημιουργήσει το εξιδανικευμένο πορτρέτο του ισχυρού νεαρού. Αυτή η υπόθεση δε μειώνει καθόλου την αξία του γλυπτού. Ακόμη κι αν δεν πρόκειται για ένα πρωτότυπο του Λυσίππου, μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι το έργο βρίσκεται πολύ κοντά στην τεχνοτροπία του μεγάλου καλλιτέχνη. Η ανακάλυψή του είναι τεράστιας σημασίας, γιατί μας επιτρέπει να μελετήσουμε άμεσα, πάνω σε ένα αυθεντικό αρχαίο χάλκινο άγαλμα, τις επαναστατικές, όσο και ανεπαίσθητες, καινοτομίες, τις οποίες εισήγαγε ο Λύσιππος σε ότι αφορά στην απεικόνιση ιστάμενων, γυμνών, ανδρικών μορφών. Μπορούμε να αντιληφθούμε από πρώτο χέρι, κάνοντας μετρήσεις και όχι υποθέσεις, το λυσιππικό αισθητικό κανόνα του 1 προς 8 και να εκτιμήσουμε την αισθητική αρτιότητα του τελικού αποτελέσματος, την οποία προσφέρουν οι πειραματισμοί του καλλιτέχνη. Με αυτό τον τρόπο αποκτούμε μια πιο ολοκληρωμένη οπτική αντίληψη της εντύπωσης που θα δημιουργούσαν τα πρωτότυπα έργα του Σικυώνιου δημιουργού.

⁴¹⁷. Bérard-Azzouz 2003, 65.

⁴¹⁸. Bérard-Azzouz 2003, 65.

Ο ΑΘΛΗΤΗΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ GETTY

Με αυτό το όνομα είναι σήμερα γνωστό στην έρευνα το σχεδόν ακέραιο χάλκινο άγαλμα ενός γυμνού ιστάμενου άνδρα, σε φυσικό μέγεθος, το οποίο αποκτήθηκε από το J. Paul Getty Museum, στο Malibu της California, το 1977 (εικ. 60-61).⁴¹⁹ Το άγαλμα ανακαλύφθηκε τυχαία στις αρχές της δεκαετίας του 1960 από Ιταλούς επαγγελματίες ψαράδες, στη θαλάσσια περιοχή του Fano, ενός μικρού παραθεριστικού κέντρου στις ιταλικές ακτές της Αδριατικής, μεταξύ της Ancona και του Rimini.⁴²⁰ Το άγαλμα ανεκλύστηκε από το βυθό σχεδόν ακέραιο, καθώς διασώθηκε ολόκληρο εκτός από τα δύο του πόδια, τα οποία έχουν χαθεί από το ύψος της κνήμης και κάτω το δεξιό και από το ύψος του αστραγάλου και κάτω το αριστερό. Δε σώζονται επίσης τα δύο του ένθετα μάτια. Η εξωτερική του επιφάνεια ήταν καλυμμένη από θαλάσσιες επικαθήσεις, οι οποίες είχαν συσσωρευθεί κατά τη διάρκεια των δύο χιλιάδων χρόνων, περίπου, της παραμονής του γλυπτού στο βυθό.

Η ιστορία του αγάλματος τα επόμενα δέκα χρόνια, περίπου, από την ανακάλυψή του παραμένει αβέβαιη. Το σίγουρο είναι ότι το αρχαίο εύρημα δεν αναφέρθηκε ποτέ στις αρμόδιες ιταλικές Αρχές. Οι ψαράδες προτίμησαν να κρατήσουν την τυχαία ανακάλυψή τους κρυφή και να διοχετεύσουν το άγαλμα στην παράνομη αγορά αρχαίων έργων τέχνης. Κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων έγιναν βιαστικές και πρόχειρες προσπάθειες, από τους ανθρώπους που είχαν το άγαλμα στην κατοχή τους, για να καθαριστεί η επιφάνειά του από τις θαλάσσιες επικαθήσεις, έτσι ώστε να αναδειχθεί ο υποκείμενος χαλκός και να ανέβει η χρηματική αξία που θα αποκτούσε το άγαλμα στην παράνομη αγορά. Γι' αυτό τον καθαρισμό χρησιμοποιήθηκαν σκληρές συρματόβουρτσες, η χρήση των οποίων άφησε ανεξίτηλα σημάδια στην «επιδερμίδα» του γυμνού νέου, καθώς την τραυμάτισε με βαθιές χαρακιές.⁴²¹

Η Ιταλική Αστυνομία γνώριζε την ύπαρξη του αρχαίου γλυπτού από το 1965, αλλά, δυστυχώς, δεν κατάφερε να το εντοπίσει. Οι Ιταλοί Καραμπινέροι προσπάθησαν να εμποδίσουν την παράνομη φυγάδευση του ευρήματος στο εξωτερικό, όμως οι προσπάθειές τους αποδείχθηκαν ατελέσφορες. Το άγαλμα πέρασε παράνομα τα ιταλικά σύνορα, άγνωστο το πότε ακριβώς, όπως άγνωστο παραμένει ακόμη το σε ποια χώρα φυγαδεύτηκε το γλυπτό αρχικά. Τα ίχνη του αγάλματος εντοπίστηκαν ξανά το 1971, όταν ο Heinz Herzer, ένας έμπορος αρχαιοτήτων από το Μόναχο, εκμεταλλευόμενος τα κενά της διεθνούς νομοθεσίας, η οποία ρυθμίζει τη διακίνηση και την απόκτηση αρχαιοτήτων, εμφανίστηκε να έχει στην κατοχή του, νόμιμα πλέον, το γλυπτό.⁴²² Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Herzer απέκτησε το άγαλμα με τον δεξιό του βραχίονα αποσπασμένο από το ύψος του ώμου, ενώ μια μεγάλη ρωγμή υπήρχε, επίσης, λίγο κάτω από τον ώμο του αριστερού βραχίονα.

Από αυτό το χρονικό σημείο ξεκίνησαν οι συστηματικές προσπάθειες καθαρισμού και συντήρησης του γλυπτού. Η χημική ανάλυση του μετάλλου εντόπισε ένα στρώμα παρατακαμίτη, ενός επικίνδунου χλωριδίου του χαλκού. Το γεγονός αυτό κατέστησε σαφές, ότι υπήρχε άμεση ανάγκη για σταθεροποίηση του μετάλλου, ώστε να αποφευχθεί η περαιτέρω διάβρωσή του. Οι εργασίες συντήρησης υπήρξαν συστηματικές και χρησιμοποιήθηκαν τα πιο σύγχρονα τεχνολογικά μέσα, ενώ

⁴¹⁹ J. Paul Getty Museum, αρ. ευρ. 77.AB.30 Mattusch 1997, εικ. 1, 2, 15-19, 37-39, 63 Frel 1982 Stewart 1990, 200, εικ. 618-20 Rolley 1983, 52-53.

⁴²⁰ Mattusch 1997, 20.

⁴²¹ Mattusch 1997, 20, εικ. 15.

⁴²² Mattusch 1997, 20.

διήρκεσαν ένα χρόνο, περίπου. Κατά τη διάρκειά τους απομακρύνθηκαν με μηχανικά μέσα οι εξωτερικές επικαθήσεις και κομμάτια από τον πήλινο πυρήνα, ο οποίος διατηρούταν στο εσωτερικό του γλυπτού, σταθεροποιήθηκε με χημικό τρόπο το μέταλλο, συγκολλήθηκαν τα δύο χέρια στις αρχικές τους θέσεις, ενώ προστέθηκε και ένας μεταλλικός ανοξείδωτος σκελετός στο εσωτερικό του αγάλματος. Το 1974 ακολούθησε η ραδιοχρονολόγηση οργανικών στοιχείων, τα οποία εντοπίστηκαν στον πήλινο πυρήνα του αγάλματος. Η εφαρμογή της μεθόδου του άνθρακα 14 (C^{14}) χρονολόγησε τα οργανικά κατάλοιπα του πυρήνα μεταξύ του δεύτερου μισού του 4^{ου} και του πρώτου μισού του 2^{ου} αι. π.Χ., επιβεβαιώνοντας, με αδιαμφισβήτητο τρόπο ότι επρόκειτο για αρχαίο άγαλμα και όχι για δημιουργία σύγχρονων πλαστογράφων, οι οποίοι ενδεχομένως θα προσπαθούσαν να εξαπατήσουν τους πιθανούς αγοραστές του έργου.⁴²³ Το 1977 το άγαλμα αποκτήθηκε από το Getty Museum, στο οποίο εκτίθεται μέχρι σήμερα σε μόνιμη έκθεση.

Παριστάνεται ένας γυμνός, ιστάμενος νέος σε φυσικό μέγεθος (εικ. 60). Ο νέος στηρίζεται στο δεξιό του πόδι, ενώ προβάλλει ελαφρώς το αριστερό προς τα εμπρός. Το σώμα του είναι καλογυμνασμένο, αν και η μυολογία του δεν αποδίδεται ιδιαίτερα έντονα. Το κεφάλι του στρέφεται ελαφρώς προς τα αριστερά. Οι ερευνητές αναγνωρίζουν στο γλυπτό αυτό τον συνηθισμένο, στην αρχαιότητα, αγαλματικό τύπο του *αυτοστεφανούμενου*.⁴²⁴ Το δεξί του χέρι είναι υψωμένο προς το κεφάλι του, πάνω στο οποίο αρχικά ακουμπούσε ένα στεφάνι από κλαδί ελιάς. Το στεφάνι ελιάς είναι ένα στοιχείο, το οποίο συνδεόταν στην ελληνική αρχαιότητα με τους Ολυμπιακούς αγώνες, καθώς αποτελούσε το κατεξοχήν βραβείο που απονεμόταν στους νικητές των αγωνισμάτων στην Ολυμπία. Σήμερα το στεφάνι έχει χαθεί. Ωστόσο, ένας αρκετά μεγάλος αριθμός φύλλων σώζεται μέχρι τις μέρες μας στη θέση του, κυρίως στο πίσω μέρος της κεφαλής, παρά τα εμφανή σημάδια των καταστροφών, τις οποίες προκάλεσαν οι αρχικές προσπάθειες καθαρισμού του ενάλιου ευρήματος με συρματόβουρτσα.⁴²⁵ Η ύπαρξη του στεφανιού ελιάς οδήγησε στο συμπέρασμα ότι παριστάνεται ένας αθλητής-νικητής σε κάποιο αγώνισμα των Ολυμπιακών αγώνων.⁴²⁶ Το αριστερό του χέρι κρέμεται, ελαφρώς λυγισμένο, στην αριστερή του πλευρά, χωρίς να έρχεται σε επαφή με τον κορμό του σώματος. Τα δάχτυλα του χεριού είναι λυγισμένα προς τα μέσα, σαν να κρατούσαν κάποιο αντικείμενο, το οποίο σήμερα έχει χαθεί. Εάν η υπόθεση ότι ο νέος είναι ένας αθλητής-ολυμπιονίκης είναι σωστή, τότε στο αριστερό του χέρι ασφαλώς θα κρατούσε ένα κλαδί φοινικιάς, το δεύτερο βραβείο, το οποίο απονεμόταν στους νικητές των Ολυμπιακών αγώνων, μετά το στεφάνι ελιάς.

Υπάρχουν τουλάχιστον δύο παράλληλα, στα οποία εικονίζεται ο δημοφιλής αγαλματικός τύπος του *αυτοστεφανούμενου* και από τα οποία μπορούμε να αναπαραστήσουμε την αρχική μορφή, την οποία θα είχε το χάλκινο άγαλμα του Getty. Η πρώτη περίπτωση είναι μια νωπογραφία (fresco) των ρωμαϊκών χρόνων, η οποία ανακαλύφθηκε στη Ρώμη, κάτω από το Palazzo Pallavicini Rospigliosi και παριστάνει ένα νεαρό αθλητή να αυτοστεφανώνεται με το δεξί, ενώ στο αριστερό κρατά κλαδί φοινικιάς.⁴²⁷ Το περισσότερο αντιπροσωπευτικό, ίσως, παράλληλο είναι ένα ημιτελές μαρμάρινο άγαλμα, ρωμαϊκών χρόνων, το οποίο ανακαλύφθηκε στα τέλη του 19^{ου} αι. κοντά στο Δίπυλο, στην Αθήνα. Απεικονίζεται, επίσης, νεαρός

⁴²³. Mattusch 1997, 20-21.

⁴²⁴. Mattusch 1997, 84-86.

⁴²⁵. Mattusch 1997, 50.

⁴²⁶. Rolley 1983, 52 Stewart 1990, 200.

⁴²⁷. Ρώμη, Museo Nazionale Romano, αρ. ευρ. 103.421 Mattusch 1997, 51, εικ. 42.

αθλητής να φέρει με το δεξί ένα στεφάνι στο κεφάλι του, ενώ στο αριστερό κρατά κλαδί φοίνικα (εικ. 62).⁴²⁸

Πολλές υποθέσεις έχουν διατυπωθεί σχετικά με τη χρονολόγηση του γλυπτού, την προέλευσή του, το δημιουργό του, την ερμηνεία του. Φαίνεται ότι όλοι οι ερευνητές, οι οποίοι έχουν δημοσιεύσει τις μελέτες τους πάνω στο άγαλμα του Getty, συμφωνούν ότι απεικονίζεται ένα αθλητής-νικητής. Συμφωνούν, επιπλέον, ότι οι αγώνες στους οποίους συμμετείχε και κέρδισε τη νίκη ήταν οι Ολυμπιακοί.⁴²⁹ Στο συμπέρασμα αυτό τους οδήγησε η ύπαρξη του στεφανιού της ελιάς. Ωστόσο, δεν υπάρχει πλήρης ομοφωνία ότι απεικονίζεται τη στιγμή κατά την οποία ακουμπούσε το στεφάνι στο κεφάλι του. Έχει διατυπωθεί η άποψη, ότι ο αθλητής παριστάνεται τη στιγμή ακριβώς που βγάζει το στεφάνι, με πρόθεση να το αφιερώσει στο ιερό της Ολυμπίας.⁴³⁰

Ορισμένοι ερευνητές, στηριζόμενοι στον τρόπο με τον οποίο αποδίδεται η μυολογία του νέου, προσπάθησαν να προσδιορίσουν το άθλημα, στο οποίο αυτός διακρίθηκε. Το σώμα του νέου, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι καλογυμνασμένο, άλλα οι μύες δεν αποδίδονται έντονα. Η γράμμωση σχεδόν απουσιάζει στο στήθος, την κοιλιακή χώρα και την πλάτη, ενώ τα χέρια δεν είναι ιδιαίτερα μυώδη. Κατά συνέπεια θα πρέπει να αποκλείσουμε, μάλλον, την πιθανότητα ο νέος να ήταν πυγμάχος ή παλαιστής. Το μόνο σημείο, το οποίο φαίνεται να τονίζεται ιδιαίτερα, είναι τα γεμάτα δύναμη πόδια. Αυτή η παρατήρηση οδήγησε στη υπόθεση, ότι, πιθανότατα, ο νέος που απεικονίζεται ήταν δρομέας.⁴³¹

Είναι σίγουρο ότι το άγαλμα ήταν ήδη παλιό την εποχή που ταξίδευε δια θαλάσσης από την Ελλάδα προς κάποια πόλη της Δύσης. Ο τρόπος με τον οποίο τα πόδια του αθλητή έχουν σπάσει στο ύψος των αστραγάλων υποδηλώνει, ότι το γλυπτό είχε βίαια αποσπαστεί από την αρχική του θέση.⁴³² Οι γραπτές πηγές και οι αρχαιολογικές μαρτυρίες μας πληροφορούν ότι, τα αρχαία ελληνικά χάλκινα αγάλματα στηριζόταν πάνω σε λίθινες βάσεις, με τη βοήθεια μολύβδινων «τενόντων». Ο μολύβδος γέμιζε το κενό του κάτω μέρους των ποδιών και προεξείχε κάτω από τα πέλματα, ώστε να στηρίζει το άγαλμα στη βάση του. Αυτή η κατασκευαστική πρακτική εφαρμόστηκε, για παράδειγμα, στις περιπτώσεις των γλυπτών του Porticello, του Εναγώνιου Έρωτα της Mahdia, καθώς και στο άγαλμα του «φιλοσόφου» από το ναυάγιο των Αντικυθήρων (εικ. 6), οι οποίες αναφέρθηκαν στα προηγούμενα.⁴³³ Η ίδια πρακτική γίνεται κατανοητή παρατηρώντας τις εκατοντάδες λίθινες βάσεις χάλκινων αγαλμάτων, οι οποίες διατηρούνται μέχρι σήμερα. Στην επάνω επιφάνειά τους φέρουν αρκετά βαθιά σκαλισματα-υποδοχές, μέσα στις οποίες χυνόταν το λιωμένο μέταλλο, ώστε να στερεωθεί το γλυπτό (εικ. 63α). Αξίζει να σημειωθεί, ότι σε μία περίπτωση βάσης του 3^{ου} αι. π.Χ., η οποία σήμερα φυλάσσεται στο Μουσείο της Ολυμπίας, διατηρείται το πόδι ενός χάλκινου αγάλματος, από το ύψος του αστραγάλου και κάτω, από το σημείο δηλαδή, στο οποίο είχε σπάσει ο χαλκός, κατά τη διάρκεια της βίαιης απόσπασης του γλυπτού από τη βάση του (εικ. 63β). Αυτή η σπάνια αρχαιολογική μαρτυρία μας επιτρέπει να

⁴²⁸. Αθήνα, ΕΑΜ, αρ. ευρ. 1.662 Mattusch 1997, 85, εικ. 60.

⁴²⁹. Mattusch 1997, 50 και 81 Frel 1982, 29-44 Stewart 1990, 200 Rolley 1983, 52.

⁴³⁰. Rolley 1983, 52.

⁴³¹. Stewart 1990, 200.

⁴³². Mattusch 1997, 23.

⁴³³. Για τους χάλκινους τένοντες στα γλυπτά του Porticello, βλ. Eiseman, Ridgway 1987, 75-80, εικ. 5.35-51 για τον Εναγώνιο Έρωτα, βλ. παραπάνω, σ. 39 για το «Φιλόσοφο», βλ. παραπ., σσ. 25-26.

αναπαραστήσουμε με τη φαντασία μας τον τρόπο με τον οποίο ο Αθλητής του Μουσείου Getty αποσπάστηκε από την αρχική του θέση.⁴³⁴

Οι μελετητές συμφωνούν ότι η αρχική θέση, στην οποία έστεκε το άγαλμα, ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, το ιερό του Διός στην Ολυμπία.⁴³⁵ Ο Πλίνιος μας πληροφορεί ότι την εποχή του εξακολουθούσαν να στέκουν στην Ολυμπία περίπου 3.000 αγάλματα, από τα οποία τα περισσότερα ήταν αναθήματα των νικητών στους θεούς (N.H. 34, 36). Ο Πausanias, έναν αιώνα αργότερα, αναφέρει διακόσια, περίπου, εικονιστικά αγάλματα αθλητών-νικητών στο ιερό (6, 1, 2).⁴³⁶ Πόσα από αυτά άραγε να απεικόνιζαν νικητές των αγώνων στον τύπο του *αυτοστεφανούμενου*; Φαίνεται πολύ πιθανό, ο αθλητής του Getty να είναι ένα από αυτά τα αγάλματα, τα οποία στόλιζαν το ιερό της Ολυμπίας στην αρχαιότητα.

Καθόλου σίγουροι δεν μπορούμε να είμαστε, ωστόσο, για τον τόπο προορισμού του αγάλματος, μετά τη διαρπαγή από την αρχική του θέση. Η ολική απουσία στοιχείων από το αρχαιολογικό περιβάλλον, στο οποίο ανακαλύφθηκε το γλυπτό, δε μας επιτρέπει να βγάλουμε οποιοδήποτε συμπέρασμα σχετικά με το αν αυτό προοριζόταν για να διακοσμήσει κάποιο ιερό ή δημόσιο χώρο μιας ρωμαϊκής πόλης ή για να στολίσει την ιδιωτική οικία κάποιου ευκατάστατου Ρωμαίου ή, τέλος, αν το περίμενε η κάμιος τήξης κάποιου ρωμαϊκού χυτηρίου, το οποίο ασχολούταν με την ανακύκλωση πολύτιμων μετάλλων. Σίγουροι δεν μπορούμε να είμαστε, επίσης, για την εποχή, κατά την οποία το άγαλμα μεταφερόταν από την Ελλάδα στη Δύση. Αυτό το ταξίδι θα μπορούσε να έχει πραγματοποιηθεί οποιαδήποτε στιγμή μεταξύ του 2^{ου} αι. π.Χ. και του 2^{ου} αι. μ.Χ., την περίοδο δηλαδή, κατά την οποία οι Ρωμαίοι επιδόθηκαν με ζήλο στη διαρπαγή καλλιτεχνικών θησαυρών από την Ελλάδα.⁴³⁷

Με δεδομένη την απουσία πληροφοριών από το αρχαιολογικό περιβάλλον του γλυπτού, ορισμένοι μελετητές προσπάθησαν, στηριζόμενοι αποκλειστικά σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, να συνδέσουν τη δημιουργία του αγάλματος με τα εργαστήρια συγκεκριμένων καλλιτεχνών του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Από την πρώτη στιγμή που το έργο έγινε γνωστό στην επιστημονική κοινότητα παρατηρήθηκε ότι, οι αναλογίες του νέου με το ψιλόλιγνο σώμα, τα ραδινά άκρα και το μικρό, σχετικά, κεφάλι θυμίζουν τις αναλογίες τις οποίες υιοθέτησε και εισήγαγε στην ελληνική πλαστική τέχνη ο Λύσιππος, κατά το δεύτερο μισό του 4^{ου} αι. π.Χ.⁴³⁸ Επιπλέον, παρατηρήθηκαν ορισμένες ομοιότητες μεταξύ των χαρακτηριστικών του προσώπου του νέου αθλητή και του προσώπου του Αποξυόμενου, του γνωστού αγάλματος του Σικυώνιου δημιουργού, το οποίο μας είναι σήμερα γνωστό από αντίγραφο.⁴³⁹ Πρώτος ο Jiří Frel, μελετώντας από κοντά το άγαλμα ήδη από το 1978, το απέδωσε στο Λύσιππο και θεώρησε ότι θα πρέπει να κατασκευάστηκε μεταξύ 320-310 π.Χ.⁴⁴⁰ Η θεωρία αυτή, ωστόσο, έγινε δεκτή με σκεπτικισμό από την υπόλοιπη επιστημονική κοινότητα. Σχεδόν μια δεκαετία αργότερα, σε μία έκδοση του Μουσείου Getty το άγαλμα χρονολογήθηκε μεταξύ 4^{ου} και 3^{ου} αι. π.Χ., ενώ θεωρήθηκε ότι εντάσσεται σαφώς μέσα στη λυσιππική παράδοση, χωρίς όμως να αποδίδεται απαραίτητα στο Σικυώνιο δάσκαλο.⁴⁴¹ Σήμερα ελάχιστοι μελετητές εξακολουθούν να ισχυρίζονται ότι ο αθλητής του Getty πρέπει να αποδοθεί στο

⁴³⁴. Mattusch 1997, 44.

⁴³⁵. Mattusch 1997, 50 και 81; Frel 1982, 29-44; Stewart 1990, 200; Rolley 1983, 52.

⁴³⁶. Παπαχατζής 1994β, 326-27.

⁴³⁷. Mattusch 1997, 90.

⁴³⁸. Rolley 1983, 52.

⁴³⁹. Για τον Αποξυόμενο βλ. παρακάτω, σσ. 109-111.

⁴⁴⁰. Frel 1981, 72-75.

⁴⁴¹. *The J. Paul Getty Museum Handbook of the Collections* 1991, 32.

Λύσιππο. Οι περισσότεροι συμφωνούν, ότι στο έργο αναγνωρίζονται λυσιππικές επιρροές, ωστόσο θεωρούν ότι, πιθανότατα, κατασκευάστηκε κάποια εποχή μεταξύ των τελών του 4^{ου} αι. και του 3^{ου} αι. π.Χ. από κάποιον μεταγενέστερο καλλιτέχνη, ο οποίος βρισκόταν, σφέστατα, κάτω από την επίδραση της λυσιππικής σχολής.⁴⁴²

Είναι σαφές, ότι είναι πολύ επισφαλές να προσπαθήσουμε να χρονολογήσουμε το έργο και να το αποδώσουμε σε συγκεκριμένο καλλιτέχνη με μοναδικό κριτήριο τα τεχνοτροπικά του χαρακτηριστικά. Είναι γεγονός, ότι ο αγαλματικός τύπος του αυτοστεφανούμενου παρέμεινε δημοφιλής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο σε όλη τη διάρκεια της κλασικής, ελληνιστικής και, πιθανότατα, της ρωμαϊκής εποχής, σύμφωνα με τη μαρτυρία των πηγών. Η τεχνοτροπία του αθλητή του Getty θα μπορούσε να έχει υιοθετηθεί από κάποιον χαλκοπλάστη οποιαδήποτε χρονική περίοδο κατά τη διάρκεια των αιώνων που προαναφέρθηκαν.⁴⁴³ Κατά συνέπεια, μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν σχετικά με το δημιουργό του αγάλματος.

Ορισμένα πιο ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τη χρονολόγηση και, ίσως, την προέλευση του αγάλματος μπόρεσε να προσφέρει η τεχνική του ανάλυση, η οποία διενεργήθηκε κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης του γλυπτού, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν μεταξύ 1995 και 1996 στα εργαστήρια του Μουσείου Getty. Διαπιστώθηκε, αρχικά, ότι το άγαλμα είχε κατασκευαστεί με την έμμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού.⁴⁴⁴ Για τη δημιουργία του χρησιμοποιήθηκε ένα πήλινο πρότυπο, με βάση το οποίο κατασκευάστηκε ένα κέρινο πρόπλασμα. Το εσωτερικό αυτού του κέρινου ομοιώματος πληρώθηκε με ρευστό πηλό. Όταν ο πήλινος πυρήνας στερεοποιήθηκε, ακολούθησε η χύτευση του λιωμένου μετάλλου. Το άγαλμα χυτεύθηκε σε έξι, τουλάχιστον, ξεχωριστά κομμάτια: το κεφάλι, τον κορμό, τα δύο χέρια και τα δύο πόδια. Τα ξεχωριστά μέρη ενώθηκαν στη συνέχεια με μεταλλουργικές ραφές, για τις οποίες χρησιμοποιήθηκε ρευστός μπρούντζος. Οι συνδέσεις αυτές είναι εμφανείς σήμερα στο εσωτερικό του γλυπτού, όπως διαπιστώθηκε από την ενδοσκόπηση του.⁴⁴⁵ Την εποχή που το άγαλμα αποκτήθηκε από τον Herzer, το δεξιό χέρι είχε αποσπαστεί ακριβώς στο σημείο της αρχικής σύνδεσης, ενώ η ρωγμή στο αριστερό βρισκόταν, επίσης, στο ίδιο σημείο. Η ραδιογραφία του γλυπτού με ακτίνες X έδειξε, ότι το πάχος του μετάλλου στη μύτη, τα αυτιά και τα μαλλιά του νέου ήταν σαφώς μεγαλύτερο από το υπόλοιπο έργο. Αυτή η παρατήρηση υποδηλώνει, ότι αυτά τα μέρη είχαν δουλευτεί ξεχωριστά, κατά τη διάρκεια κατασκευής του κέρινου προπλάσματος, με την προσθήκη επιπλέον ποσοτήτων κεριού, σε μία προσπάθεια του καλλιτέχνη να εξατομικεύσει τα χαρακτηριστικά του προσώπου, ώστε το τελικό αποτέλεσμα να διαφέρει, τουλάχιστον στην κεφαλή, από το αρχικό πήλινο πρότυπο.⁴⁴⁶ Αυτή η κατασκευαστική πρακτική χρησιμοποιήθηκε από τους Έλληνες χαλκοπλάστες ήδη από την αρχαϊκή εποχή μέχρι την ύστερη αρχαιότητα και δε μπορεί από μόνη της να υποδείξει μια πιο συγκεκριμένη περίοδο κατασκευής του γλυπτού.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα πληροφορία προσφέρει, ωστόσο, η χημική ανάλυση του κράματος, το οποίο χρησιμοποιήθηκε για τη δημιουργία του αθλητή. Στα εργαστήρια του Μουσείου Getty διαπιστώθηκε, ότι το κράμα χαλκού δεν περιείχε ποσότητα μόλυβδου. Συγκεκριμένα, αναλύθηκαν έξι, συνολικά, δείγματα από διαφορετικά σημεία του αγάλματος και διαπιστώθηκε, ότι το κράμα περιέχει χαλκό σε ποσοστό $\approx 88,6\%$, κασίτερο σε ποσοστό $\approx 11,3\%$, ενώ ανιχνεύτηκε μικροποσότητα μόλυβδου,

⁴⁴². Mattusch 1997, 81· Stewart 1990, 200· Ridgway 1990, 57-58· Rolley 1983, 52-53.

⁴⁴³. Mattusch 1997, 88-91.

⁴⁴⁴. Mattusch 1997, 70-75.

⁴⁴⁵. Mattusch 1997, 74-75.

⁴⁴⁶. Mattusch 1997, 70-72.

η οποία δε ξεπερνούσε το 0,1%.⁴⁴⁷ Μια τέτοια χημική σύσταση του κράματος δίνει μια σαφή ένδειξη για χρονολόγηση, καθώς υποδηλώνει την κατασκευή του αγάλματος πριν από το τέλος του 4^{ου} αι. π.Χ. ή, το αργότερο, στις αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ. Φαίνεται όμως, ότι θα πρέπει να αποκλείσουμε τη δημιουργία του έργου μετά τα μέσα του 3^{ου} αι. π.Χ., δηλαδή μετά την εποχή από την οποία τα μεταλλουργικά εργαστήρια είχαν υιοθετήσει την προσθήκη μόλυβδου στα κράματα χαλκού, για οικονομικούς, αλλά και για πρακτικούς λόγους, όπως ήδη αναφέρθηκε σε προηγούμενα κεφάλαια.⁴⁴⁸

Η χρονολόγηση με τη μέθοδο του Άνθρακα 14 (C¹⁴) δυστυχώς δε μπόρεσε να προσφέρει επιπλέον στοιχεία σχετικά με τη χρονολόγηση της κατασκευής του γλυπτού. Οι απόλυτες χρονολογήσεις, οι οποίες προέκυψαν (μεταξύ των τελών του 4^{ου} και του 3^{ου} αι. π.Χ.) απλά συμφωνούν με τις τεχνοτροπικές προσεγγίσεις, χωρίς να βοηθούν στον ακριβέστερο προσδιορισμό της χρονολόγησης του έργου. Ωστόσο, από τη χημική ανάλυση του πήλινου πυρήνα, ο οποίος αφαιρέθηκε από το εσωτερικό του νέου, προέκυψαν ενδιαφέρουσες ενδείξεις σχετικά με τον προσδιορισμό του τόπου προέλευσης του αγάλματος. Συγκεκριμένα, στον πήλινο πυρήνα ανιχνεύθηκαν οργανικές φυτικές ίνες, οι οποίες προερχόταν από λινάρι.⁴⁴⁹ Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Πausανία, τα γόνιμα εδάφη της Ηλείας ήταν οι μοναδικές εκτάσεις της αρχαίας Ελλάδας στις οποίες ευδοκίμωσε η καλλιέργεια του λιναριού (5, 5, 2 και 6, 26, 6).⁴⁵⁰ Ίσως, κατά συνέπεια, η χρησιμοποίηση ινών λιναριού για την αποτελεσματικότερη σταθεροποίηση του πήλινου πυρήνα να υποδεικνύει, ότι το άγαλμα κατασκευάστηκε σε κάποιο χαλκοπλαστικό εργαστήριο της Ολυμπίας, το οποίο είχε εύκολη πρόσβαση στο συγκεκριμένο φυτό.⁴⁵¹ Οι αρχαιολογικές μαρτυρίες βεβαιώνουν, ότι στην ευρύτερη περιοχή του ιερού της Ολυμπίας λειτουργούσαν πολλά μεταλλουργικά εργαστήρια. Άλλωστε στην περιοχή άνθιζε μια από τις μεγαλύτερες αγορές για χάλκινα αναθήματα στην αρχαία Ελλάδα, λόγω της αυξημένης ζήτησης που δημιουργούσαν οι ανάγκες των πιστών, οι οποίοι κατέφθαναν στο ιερό από όλα τα μέρη του ελληνικού κόσμου.⁴⁵²

Η ανακάλυψη του αγάλματος του Getty μας προσέφερε τη δυνατότητα να μελετήσουμε από κοντά το δημοφιλή, στην αρχαιότητα, αγαλματικό τύπο του *αυτοστεφανούμενου*. Σε κάποια ζητήματα, όπως σε αυτό της απόδοσης του αγάλματος σε συγκεκριμένο εργαστήριο, είναι αδύνατο να δοθεί οριστική απάντηση, με δεδομένη την απουσία δεδομένων από το αρχαιολογικό περιβάλλον του ενάλιου ευρήματος. Η τεχνική του ανάλυση, όπως αναφέρθηκε, μπορεί να προσφέρει κάποιες ενδείξεις σχετικά με τη χρονολόγηση της κατασκευής του και την προέλευσή του. Το σίγουρο είναι, ότι το άγαλμα ήταν ήδη παλιό την εποχή της μεταφοράς του στην ιταλική χερσόνησο, όπως μαρτυρεί το σπάσιμο των ποδιών του στο λεπτότερό τους σημείο. Είναι, επίσης, σίγουρο ότι απεικονίζεται ένας αθλητής-νικητής σε κάποιο άθλημα των ολυμπιακών αγώνων (πιθανότατα σε κάποιο αγώνα δρόμου). Κατά συνέπεια, η αρχική θέση στην οποία έστεκε το άγαλμα πρέπει να ήταν το ιερό της Ολυμπίας. Η έλλειψη οποιουδήποτε στοιχείου από το ναυάγιο του πλοίου που μετέφερε το γλυπτό, πέρα από την εύρεση του ίδιου του αγάλματος, δεν μας επιτρέπει

⁴⁴⁷. Mattusch 1997, 75-76.

⁴⁴⁸. Βλ. παραπάνω, σσ. 83 και 91.

⁴⁴⁹. Mattusch 1997, 51 και 76.

⁴⁵⁰. Παπαχατζής 1994β, 203 και 413, αντίστοιχα.

⁴⁵¹. Mattusch 1997, 76.

⁴⁵². Mattusch 1997, 51.

να προσδιορίσουμε την εποχή κατά την οποία αποσπάστηκε το έργο από την αρχική του θέση. Επιπλέον, αδυνατούμε να προσδιορίσουμε το σκοπό για τον οποίο εκτελούνταν αυτή η μεταφορά. Ωστόσο, αυτή και μόνο η ανακάλυψη αυτού του ελληνικού χάλκινου πρωτοτύπου αποτελεί σημαντικό γεγονός για την κλασική αρχαιολογία, καθώς εμπλουτίστηκε ο κατάλογος των ελληνικών πρωτοτύπων, τα οποία έχουν διασωθεί μέχρι τις ημέρες μας. Άλλωστε, η πιθανότητα το συγκεκριμένο άγαλμα να είναι δημιούργημα του ίδιου του Λυσίππου δεν μπορεί να αποκλεισθεί οριστικά, ενώ είναι σίγουρο ότι ο δημιουργός του βρισκόταν κάτω από την επιρροή του Σικυώνιου καλλιτέχνη. Αυτό το γεγονός προσδίδει στο γλυπτό ιδιαίτερη σημασία, καθώς μας φέρνει πιο κοντά στο έργο ενός μεγάλου και επώνυμου χαλκοπλάστη της κλασικής αρχαιότητας.

ΟΙ ΠΟΛΕΜΙΣΤΕΣ ΤΟΥ ΡΙΑΣΕ

Το ιστορικό της ανακάλυψης

Η σημαντικότερη, ίσως, ανακάλυψη στον τομέα της αρχαίας ελληνικής πλαστικής, μετά την εποχή του Ηνίοχου των Δελφών⁴⁵³ και του Δία (ή Ποσειδώνα) του Αρτεμισίου⁴⁵⁴, είναι τα δύο χάλκινα αγάλματα, τα οποία βρέθηκαν στο Riace της Ιταλίας το 1972 (εικ. 64-67).⁴⁵⁵ Συγκεκριμένα, στις 16 Αυγούστου του '72, ένας Ρωμαίος χημικός και ερασιτέχνης ψαροντουφεκάς, ο οποίος έκανε τις καλοκαιρινές διακοπές του στο Reggio της Καλαβρίας, εντόπισε, καθώς ψάρευε, σε βάθος 7 και 8 μέτρων και σε απόσταση 300, περίπου, μέτρων από την ακτή, δύο χάλκινα αγάλματα γυμνών ανδρικών μορφών. Η ανακάλυψη έγινε στην ανατολική ακτή της Καλαβρίας, η οποία βρέχεται από το Ιόνιο, κοντά στο ακρωτήριο Riace, μεταξύ Λοκρών και της αρχαίας *Caulonia* (σημ. Punta Stilo). Ο ψαράς αμέσως ανέφερε το εύρημά του στις αρχές και, μία εβδομάδα αργότερα, μια ειδική ομάδα αυτοδυτών της αστυνομικής διεύθυνσης της Μεσσήνης έφτασε στην περιοχή και ανέλκυσε τα δύο αγάλματα, στις 20 Αυγούστου το άγαλμα Α (αρ. ευρ. 12801, εικ. 64) και στις 21 Αυγούστου το άγαλμα Β (αρ. ευρ. 12802, εικ. 65), διαδοχικά. Οι αυτοδύτες κατάφεραν να αποσπάσουν τα γλυπτά από τον αμμώδη πυθμένα με τη βοήθεια μπαλονιών ανέλκυσης, για την πλήρωση των οποίων χρησιμοποιήθηκε αέρας από τις αναπνευστικές συσκευές αυτόνομης κατάδυσης των δυτών.⁴⁵⁶

Την απόσπαση των δύο γλυπτών από το βυθό ακολούθησε η οργάνωση μιας συστηματικής επιστημονικής υποβρύχιας έρευνας από το Ερευνητικό Κέντρο Ενάλιας Αρχαιολογίας της Albenga, με την ελπίδα της εύρεσης υπολειμμάτων από το σκαρί του πλοίου, το οποίο μετέφερε τα δύο αγάλματα, καθώς και υπολειμμάτων από το υπόλοιπο φορτίο του πλοίου. Οι προσπάθειες διήρκεσαν μέχρι τα τέλη Σεπτεμβρίου, ενώ επαναλήφθηκαν τον Αύγουστο και τον Σεπτέμβριο του επόμενου χρόνου. Δυστυχώς, οι προσδοκίες των ερευνητών διαψεύστηκαν. Οι έρευνες δεν απέδωσαν κανένα αρχαιολογικό στοιχείο, εκτός από μία μπρούντζινη λαβή ασπίδας, η οποία αποτελούσε μέρος της πολεμικής εξάρτησης του Πολεμιστή Β.

Η απουσία οποιουδήποτε αρχαιολογικού συνευρήματος, οδήγησε τους ερευνητές στην υπόθεση, ότι, πιθανότατα, τα αγάλματα αποτελούσαν μέρος του φορτίου ενός πλοίου, το οποίο μετέφερε τα έργα τέχνης σε κάποια πόλη της Ιταλικής χερσονήσου, και ρίχτηκαν στη θάλασσα από τα μέλη του πληρώματος, σε μία προσπάθεια μείωσης του βάρους του πλοίου, κατά τη διάρκεια καταιγίδας.⁴⁵⁷ Η πρακτική αυτή της απόρριψης μέρους του φορτίου με στόχο την ελάφρυνση του πλοίου, για την αντιμετώπιση μιας ισχυρής κακοκαιρίας, είναι γνωστή στα πληρώματα των πλοίων όλων των τόπων και εποχών. Η θεωρία φαίνεται να δικαιολογεί την ολική απουσία αρχαιολογικών στοιχείων, τα οποία θα μαρτυρούσαν την ύπαρξη ενός ναυαγίου στην

⁴⁵³. Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών, αρ. ευρ. 3484, 3540. Mattusch 1988, 127-134, εικ. 6.6a-b' Ridgway 1970, 33, εικ. 47-48' Fuchs 1983a, 343, εικ.380.

⁴⁵⁴. Βλ. παραπάνω, σσ. 57-58.

⁴⁵⁵. Μουσείο Reggio, Καλαβρίας, αρ. ευρ. 12801 και 12802. Mattusch 1988, 200-211, εικ. 8,3-8,4' Ridgway 2000, 199-201, εικ. 92-93.

⁴⁵⁶. Gianfrotta, Pomey, 1981, 208-09.

⁴⁵⁷. Gianfrotta, Pomey, 1981, 209.

περιοχή. Το αν τελικά η ενέργεια αυτή έφερε αποτέλεσμα και το πλοίο κατάφερε να διαφύγει τον κίνδυνο και να φτάσει στον προορισμό του, δεν μπορούμε να το γνωρίζουμε. Είναι εξίσου πιθανό, το σκάφος να μην μπόρεσε, τελικά, να ξεφύγει από την καταιγίδα και να ναυάγησε μερικά ναυτικά μίλια πιο μακριά.

Τα δύο αγάλματα, από τη στιγμή της ανακάλυψής τους, αντιμετωπίστηκαν ως μοναδικά αριστουργήματα. Η φροντίδα και η προσοχή που τους δόθηκε ήταν ανάλογη της καλλιτεχνικής τους αξίας. Είχαν την τύχη να συντηρηθούν στα εργαστήρια του Κέντρου Συντήρησης της Αρχαιολογικής Διεύθυνσης της Φλωρεντίας.⁴⁵⁸ Τα ιταλικά εργαστήρια θεωρούνται, ήδη από τη δεκαετία του '70 μέχρι και σήμερα, τα κορυφαία στον τομέα της συντήρησης τέχνηρων. Για τον καθαρισμό της εξωτερικής τους επιφάνειας από τις συσσωματώσεις του βυθού χρησιμοποιήθηκαν, αποκλειστικά, μηχανικά μέσα, γεγονός που επέτρεψε τη διατήρηση της επιδερμίδας των δύο μορφών σε αρκετά ικανοποιητικό βαθμό.⁴⁵⁹ Για τη σταθεροποίηση του μετάλλου και την αποφυγή περαιτέρω φθοράς χρησιμοποιήθηκαν οι πλέον σύγχρονες μέθοδοι συντήρησης. Οι εργασίες ξεκίνησαν αμέσως τον Σεπτέμβριο του 1973, λίγες μέρες μετά την ανέλκυσή τους και συνεχίστηκαν για δύο χρόνια. Από το 1975 τα δύο αγάλματα κοσμούν τη μόνιμη έκθεση του Εθνικού Μουσείου του Riace, στην Καλαβρία.

Περιγραφή των αγαλμάτων. Ζητήματα χρονολόγησης και προέλευσης

Τα δύο αγάλματα έχουν μέγεθος μεγαλύτερο του φυσικού, με ύψος 2.06 μέτρα. Απεικονίζουν δύο γυμνούς πολεμιστές και αναγνωρίζονται από το σύνολο, σχεδόν, της επιστημονικής κοινότητας ως πρωτότυπα ελληνικά έργα του 5^{ου} αι. π.Χ. Ο ικανοποιητικός βαθμός διατήρησής τους μας επιτρέπει να θεωρούμε, ότι οριοθετούν το υψηλότερο σημείο καλλιτεχνικής δημιουργίας του αρχαίου Έλληνα πλάστη. Ο Γιαλούρης τα περιγράφει ως εξής:

Τα δύο αγάλματα, Α και Β, εικονίζουν γενειοφόρους πολεμιστές, γυμνούς. Την ώριμη ηλικία τους δεν υποδηλώνει μόνο η γενειάδα, αλλά και τα αδρά χαρακτηριστικά του προσώπου, όπου έχουν αποτυπωθεί οι πλούσιες εμπειρίες μιας μεστής ζωής. Τα κορμιά τους, ωστόσο, είναι ακόμη στιβαρά και ακμαία με τους μυς τεταμένους και τις φλέβες να σφύζουν από ζωή. Ο καθένας κρατούσε ασπίδα στο αριστερό χέρι, όπως δείχνει το περασμένο στον πήχη κάθε πολεμιστή σωζόμενο *όχανο*. Στο δεξιό χέρι κρατούσαν ο πολεμιστής Α δόρυ, ο Β ξίφος(:). Και οι δυο τους στέκονται πατώντας στέρεα στη βάση, με την αποφασιστικότητα του ηγέτη και μια άνεση σχεδόν επιδεικτική. Ο πολεμιστής Α έχει ταινία γύρω στο κεφάλι για τη στερέωση ίσως νικητήριου στεφάνου ή διαδήματος. Ο Β φορούσε κράνος. Τα χείλη τους και οι θηλές του στήθους είναι από καθαρό χαλκό, ενώ τα δόντια του Α από άργυρο· τα μάτια τους ήταν ένθετα.

Ο πολεμιστής Α εικονίζεται στη γνωστή στάση της εποχής, με το δεξιό σκέλος τεταμένο και το αριστερό χαλαρό, χωρίς όμως αυτό να έχει, όπως σε άλλα έργα, έκδηλη επίπτωση στα λοιπά μέρη του σώματος. Ο δεξιός ώμος είναι λίγο ψηλότερα από τον αριστερό και οι δυο μαζί τραβηγμένοι ελαφρά προς τα πίσω. Το κεφάλι στρέφει ο πολεμιστής προς τα δεξιά του...

Ανάλογη προς του πολεμιστή Α είναι η στάση του πολεμιστή Β. Οι επιδράσεις όμως στα διάφορα μέρη του σώματος από την αντιθετική στάση των σκελών είναι

⁴⁵⁸. Bucciotti E. ed. 1981, 6.

⁴⁵⁹. Soprintendenza Archeologica per la Toscana-Centro di Restauro 1985, 56.

πιο φανερές. Το κεφάλι στρέφει κι αυτός ελαφρά προς τα δεξιά του και κλίνει προς τα εμπρός...⁴⁶⁰

Όπως ήταν αναμενόμενο, μια σειρά από ερωτήματα προέκυψαν σχετικά με τη χρονολόγηση των δύο αγαλμάτων, την προέλευσή τους, την ταύτισή τους με μυθικά ή ιστορικά πρόσωπα, τις συνθήκες και το χρόνο της μεταφοράς τους διά θαλάσσης κ.α. Σε κάποια από αυτά τα ερωτήματα η απάντηση ήταν σχετικά εύκολο να δοθεί. Για παράδειγμα, η περιοχή στην οποία ανακαλύφθηκαν τα δύο γλυπτά υποδηλώνει ότι μεταφερόταν πάνω σε ένα πλοίο από κάποια περιοχή της Ελλάδας σε κάποια πόλη της ιταλικής χερσονήσου, ίσως τη Ρώμη, κατά την περίοδο των ρωμαϊκών χρόνων. Όμως, η απουσία οποιουδήποτε συνευρήματος, το οποίο θα προερχόταν από το πλοίο που χρησιμοποιήθηκε για τη μεταφορά των δύο έργων, δεν μας επιτρέπει να προσδιορίσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια την εποχή αυτού του συμβάντος, ούτε το ιστορικό γεγονός με το οποίο συνδέεται η απομάκρυνση των γλυπτών από την αρχική τους θέση. Η απόσπαση των δύο αγαλμάτων από το σημείο στο οποίο είχαν αρχικά ιδρυθεί θα μπορούσε να έχει συμβεί οποιαδήποτε στιγμή μεταξύ του 2^{ου} αι. π.Χ. και του 2^{ου} αι. μ.Χ., δηλαδή την περίοδο κατά την οποία η διαρπαγή ελληνικών καλλιτεχνικών θησαυρών και η μεταφορά τους στη Δύση ήταν ένα συχνό φαινόμενο, όπως μας πληροφορούν οι πηγές.

Το ότι τα δύο γλυπτά ήταν αρχικά τοποθετημένα σε κάποιο ιερό ή δημόσιο χώρο κάποιας ελληνικής πόλης και στη συνέχεια αποσπάστηκαν βίαια κατά τη διάρκεια των ρωμαϊκών χρόνων υποδηλώνεται από το γεγονός, ότι κάτω από τα πέλματα των δύο μορφών εξακολουθούν να σώζονται οι μολύβδινοι τένοντες, οι οποίοι χρησίμευαν για τη σύνδεση των γλυπτών στην αρχική τους βάση.⁴⁶¹

Σχετικά με το χρόνο κατασκευής των δύο έργων μόνο υποθέσεις μπορούν να γίνουν, εφόσον δε σώζεται κάποια επιγραφική μαρτυρία, η οποία να συνοδεύει τα αγάλματα. Κατά καιρούς έχουν προταθεί χρονολογήσεις, οι οποίες κυμαίνονται από τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ. μέχρι την εποχή του Αδριανού, τον 2^ο αι. μ.Χ.⁴⁶² Με δεδομένη την έλλειψη οποιασδήποτε αρχαιολογικής μαρτυρίας, όλες οι υποθέσεις σχετικά με τη χρονολόγηση των γλυπτών στηρίζονται αποκλειστικά σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Η κυρίαρχη άποψη μεταξύ των ερευνητών είναι ότι η τεχνοτροπία των δύο πολεμιστών είναι πολύ κοντά στην εποχή του Αυστηρού Ρυθμού, παρότι η απόδοση της ανατομίας μπορεί να θεωρηθεί πολύ προχωρημένη για την εποχή. Είναι πιθανό, ότι τα δύο έργα είναι δημιουργήματα των χρόνων που πραγματοποιούνταν η μετάβαση από την αυστηρορυθμική στην κυρίως κλασική τεχνοτροπία, δηλαδή στα τέλη του δεύτερου τέταρτου του 5^{ου} αι. π.Χ.⁴⁶³ Είναι σαφές, όμως, ότι η απάντηση αυτή δεν μπορεί να θεωρηθεί οριστική.

Πολλές υποθέσεις έχουν γίνει, επίσης, αναφορικά με τη σχετική χρονολόγηση των δύο γλυπτών, δηλαδή με το χρονικό διάστημα που μεσολάβησε μεταξύ της κατασκευής τους. Έχει προταθεί μέχρι και διαφορά πενήντα χρόνων μεταξύ τους.⁴⁶⁴ Αν η υπόθεση της διαφορετικής χρονολόγησης θεωρηθεί ορθή, τότε μπορούμε να αμφισβητήσουμε το ότι τα δύο αγάλματα ανήκαν σε κοινή σύνθεση, καθώς και το ότι κατασκευάστηκαν στο ίδιο εργαστήριο. Σχετικά με τις υποθέσεις αυτές διαφωτιστικά

⁴⁶⁰. Γιαλούρης 1994, 243.

⁴⁶¹. Mattusch 1988, 207.

⁴⁶². Boardman 1985, 65 (460-450 π.Χ.)· Ridgway 1985, 313-26 (100 π.Χ. έως 2⁹⁵ μ.Χ.)· Rolley 1985, 327-30 (A=460 π.Χ., B=430 π.Χ.)· για μια ένα πιο αναλυτικό κατάλογο σχετικά με τη χρονολόγηση των γλυπτών βλ. Mattusch 1988, 207, σημ.98.

⁴⁶³. Marcadé 1986, 89-100.

⁴⁶⁴. Boardman 1985, 65· Marcadé 1986, 89-100.

αποδείχθηκαν τα συμπεράσματα της τεχνικής ανάλυσης των δύο γλυπτών. Τα συμπεράσματα αυτά δημοσιεύτηκαν το 1984 σε δύο πολυτελείς τόμους, ως suppl. στο *Bollettino d'Arte*. Η δημοσίευση αυτή είναι υποδειγματική και αποτελεί την πιο ολοκληρωμένη μελέτη που έχει γίνει μέχρι σήμερα με αντικείμενο έργα της αρχαίας ελληνικής πλαστικής.

Η τεχνική ανάλυση

Ο Edilberto Formigli ήταν ο επικεφαλής της τεχνικής προσέγγισης. Ο ίδιος πραγματοποίησε μια αναλυτική μελέτη των τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν για την κατασκευή των δύο γλυπτών.⁴⁶⁵ Αποδείχθηκε ότι και τα δύο έργα είχαν κατασκευαστεί με τη, δημοφιλή στους Έλληνες καλλιτέχνες, έμμεση τεχνική του λιωμένου κεριού. Ο τρόπος κατασκευής τους θυμίζει αρκετά τον τρόπο κατασκευής των αγαλματιδίων των χορευτών νάνων, που προέρχονται από το ναυάγιο της Mahdia, καθώς και αυτόν της ερμαϊκής στήλης της Mahdia και της στήλης του Getty Museum, γεγονός που φανερώνει ότι η έμμεση τεχνική του λιωμένου κεριού χρησιμοποιούνταν από τα ελληνικά εργαστήρια για ένα πολύ μεγάλο διάστημα της Αρχαιότητας.

Τα δύο αγάλματα είχαν κατασκευαστεί από διαφορετικά κομμάτια, τα οποία είχαν χυτευτεί ξεχωριστά. Ο κορμός του σώματος και τα πόδια αποτελούσαν ένα ενιαίο κομμάτι, ενώ τα κεφάλια, οι βραχίονες, τα γεννητικά όργανα και τα μπροστινά μέρη των πελμάτων αποτελούσαν ξεχωριστά κομμάτια.⁴⁶⁶ Για την κατασκευή τους χρησιμοποιήθηκε ένα πήλινο πρόπλασμα, από το οποίο δημιουργήθηκαν πήλινα (ή γύψινα) εκμαγεία. Στη συνέχεια, το αρχικό πρόπλασμα απομακρύνθηκε και η επιφάνεια των εκμαγείων επαλείφθηκε με κερί. Τα ξεχωριστά εκμαγεία συναρμολογήθηκαν, ώστε να σχηματίσουν τη μορφή του γλυπτού. Σε αυτό το σημείο έγιναν κάποιες μετατροπές στη στάση των δύο μορφών. Συγκεκριμένα, τα πόδια του πολεμιστή Α απομακρύνθηκαν ελαφρά μεταξύ τους. Το επόμενο βήμα ήταν η πρόσθεση ενός ρευστού, πήλινου πυρήνα στο εσωτερικό της μορφής. Για τη σταθεροποίηση του πηλού του πυρήνα χρησιμοποιήθηκε ένας απλός σκελετός από μεταλλικές ράβδους. Όταν ο πηλός στερεοποιήθηκε, τα εκμαγεία απομακρύνθηκαν και οι λεπτομέρειες, οι οποίες θα εξατομίκευαν την κάθε μορφή, άρχισαν να δουλεύονται πάνω στο κερί. Ο κορμός του πολεμιστή Β έγινε πιο επίπεδος, το πρόσωπό του επιμηκύνθηκε και έγινε στενότερο με πιο κοντά μαλλιά και γένια, ενώ και το πρόσωπό του απεικονίστηκε σε νεαρότερη ηλικία, με πλουσιότερη κόμμωση και γενειάδα. Κάποιοι από τους πλούσιους βοστρύχους της κόμης και της γενειάδας κατασκευάστηκαν ξεχωριστά με την άμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού και προστέθηκαν στη συνέχεια στο κεφάλι της μορφής, όπως απέδειξαν οι ραδιογραφίες με ακτίνες X που έγιναν στα δύο αγάλματα.⁴⁶⁷ Με αυτό τον τρόπο η κάθε μορφή απέκτησε εξατομικευμένα χαρακτηριστικά, ενώ παράλληλα διατηρήθηκαν οι αναλογίες και η στάση του αρχικού προπλάσματος. Στο τέλος, διαδοχικά στρώματα πηλού επαλείφθηκαν προσεκτικά στη δουλεμένη επιφάνεια του κεριού και ακολούθησε η χύτευση του λιωμένου μετάλλου, σε κάθετη στάση. Όταν ο μπρούντζος στερεοποιήθηκε, η επικάλυψη του πηλού αφαιρέθηκε και οι τελευταίες

⁴⁶⁵. Formigli 1985, 107-42.

⁴⁶⁶. Formigli 1985, 107-42.

⁴⁶⁷. Formigli 1985, 131.

λεπτομέρειες δουλεύτηκαν πάνω στην επιφάνεια του μπρούντζου με μεταλλουργικό μηχανικό τρόπο.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να υπογραμμιστεί ότι η χημική ανάλυση απέδειξε πως το κράμα χαλκού και κασσιτέρου που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή των δύο αγαλμάτων παρουσιάζει την ίδια αναλογία των δύο μετάλλων (Cu≈91,3%, Sn≈8,5%), ενώ εντοπίστηκαν και ελάχιστες ποσότητες μόλυβδου.⁴⁶⁸ Μια τέτοια αναλογία στο κράμα χαλκού ήταν πολύ δημοφιλής στα μεταλλουργικά εργαστήρια της μητροπολιτικής Ελλάδας μέχρι το τέλος της ύστερης κλασικής περιόδου, ενώ κατά τους ελληνιστικούς χρόνους παρατηρείται μια αύξηση της περιεκτικότητας του κράματος σε μόλυβδο. Οι μοναδικές διαφορές στην αναλογία των μετάλλων ανιχνεύθηκε στο δεξιό βραχίονα και αριστερό πήχη του πολεμιστή Β. Σε αυτά τα σημεία η περιεκτικότητα του κράματος σε μόλυβδο έφτανε το 9,8% και 14,5%, αντίστοιχα. Αυτή η παρατήρηση οδήγησε τους συντηρητές του αγάλματος στην υπόθεση ότι πιθανότατα αποτελούν μεταγενέστερες επιδιορθώσεις, ίσως των ελληνιστικών ή ρωμαϊκών χρόνων, όπως υποδηλώνει η αναλογία του κράματος.

Για ακόμη μία φορά, η αξία των πληροφοριών που μας προσφέρει η τεχνική ανάλυση αποδεικνύεται πολύτιμη. Η ομοιότητα στην κατασκευαστική τεχνική και το γεγονός ότι είναι κατασκευασμένα από το ίδιο κράμα μετάλλου υποδηλώνουν, ότι τα δύο έργα πιθανότατα προέρχονται από το ίδιο εργαστήριο. Επιπλέον, η χημική ανάλυση του μετάλλου υποδεικνύει ένα *terminus ante quem* της χρονολόγησης της κατασκευής, στα τέλη της κλασικής περιόδου. Αυτό δεν έρχεται σε αντίθεση με την άποψη που θεωρεί τα δύο αγάλματα έργα του 5^{ου} αι. π.Χ. Οι ομοιότητες στο ύψος τους, στη στάση τους, η βάσιμη πιθανότητα να προέρχονται από το ίδιο εργαστήριο, το γεγονός ότι είχαν μαζί απαχθεί και μεταφερθεί με το ίδιο πλοίο στα παράλια του Ιονίου που βρέχουν την Καλαβρία, οδηγούν τον Γιαλούρη στο συμπέρασμα, ότι «ανήκαν σε κοινή σύνθεση. Η σύνθεση αυτή θα πρέπει όμως να περιλάμβανε κι άλλες μορφές, γιατί η κίνηση και τα περιγράμματα των δύο πολεμιστών, στραμμένων και των δύο προς τα δεξιά τους, δεν θα ήταν αρμονική αν ήταν οι μοναδικές μορφές». ⁴⁶⁹ Με βάση την τεχνοτροπική προσέγγιση, αλλά και τα ασφαλή συμπεράσματα που προσέφεραν η τεχνική και η χημική ανάλυση των δύο γλυπτών, στα πλαίσια της διετούς συντήρησής τους, η υπόθεση να ανήκουν τα δύο γλυπτά στο ίδιο σύνολο φαντάζει πολύ πιθανή.

Η Carol Mattusch, πιστεύοντας ότι τα δύο αγάλματα ανήκουν στο ίδιο σύνολο, διατυπώνει μια ενδιαφέρουσα πρόταση. Παρατηρεί ότι ήταν συχνό φαινόμενο στην αρχαιότητα πόλεις να αναθέτουν μεγάλα σύνολα γλυπτών, τα οποία απεικόνιζαν πολλά μυθικά ή ιστορικά πρόσωπα, σε ιερά και σε δημόσιους χώρους. Η Mattusch θεωρεί, ότι τα έργα τέτοιων συνόλων, τουλάχιστον μέχρι τους ελληνιστικούς χρόνους και την εποχή του Λυσίππου, αντιπροσώπευαν συγκεκριμένους αγαλματικούς τύπους, γενικευμένους και ευρέως αναγνωρίσιμους στην αρχαιότητα και δεν αποτελούσαν εξατομικευμένα πορτρέτα. Ιδανική τεχνική μέθοδος για την παραγωγή μιας ομάδας γλυπτών συγκεκριμένων αγαλματικών τύπων, τα οποία θα εξυπηρετούσαν την απεικόνιση μυθικών ηρώων και ιστορικών προσώπων, ήταν η έμμεση μέθοδος του λιωμένου κεριού, με τη χρήση κοινού πήλινου προπλάσματος. Στις περιπτώσεις πολυπληθών συνόλων, υποστηρίζει η ερευνήτρια, η χρήση δύο προπλασμάτων θα ήταν αρκετή για τη δημιουργία μιας μεγάλης ποικιλίας αγαλμάτων, τα οποία όμως θα κατάφερναν να διατηρήσουν τις αναλογίες και την κλίμακα των αρχικών προτύπων. Με αυτό τον τρόπο εξασφαλιζόταν η συνοχή και αρμονία του συνόλου, ενώ

⁴⁶⁸. Formigli 1985, 120-22.

⁴⁶⁹. Γιαλούρης 1994, 243.

ταυτόχρονα οι μεταλλουργοί μπορούσαν να παράγουν ένα αρκετά μεγάλο αριθμό γλυπτών σε σύντομο, σχετικά, χρονικό διάστημα.⁴⁷⁰ Τα δύο γλυπτά του Riace φαίνεται να ανήκουν σε ένα τέτοιο σύνολο, όπως υποδηλώνει η κατασκευαστική τεχνική τους.

Θεωρίες σχετικά με την ερμηνεία των γλυπτών

Ποιό όμως ήταν συγκεκριμένα αυτό το σύνολο, σε ποιό εργαστήριο κατασκευάστηκε και σε ποιό τόπο στήθηκε αρχικά δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε με βεβαιότητα. Ωστόσο, ίσως θα ήταν σκόπιμο, πριν ολοκληρωθεί αυτή η σύντομη, έστω, αναφορά στα γλυπτά του Riace, να αναφερθούν δύο φιλόδοξες προσπάθειες ερευνητών να συνδέσουν τα δύο αγάλματα με σύνολα γνωστά από ιστορικές πηγές. Η πρώτη άποψη υποστηρίζει ότι τα δύο αγάλματα προέρχονται από ένα σύνταγμα δεκαέξι χάλκινων γλυπτών, έργο του Φειδία, το οποίο αποτελούσε ανάθημα των Αθηναίων στο ιερό των Δελφών, για τη νίκη τους στο Μαραθώνα. Το σύνταγμα μας είναι γνωστό από την περιγραφή του Πausανία (10, 10, 1).⁴⁷¹ Ο περιηγητής μας πληροφορεί ότι απεικονίζόταν οι δέκα επώνυμοι ήρωες των ισάριθμων αττικών φυλών. Επιπλέον, εικονιζόταν ο νικητής του Μαραθώνα, Μιλτιάδης, καθώς και η Αθηνά με τον Απόλλωνα. Η δεύτερη θεωρία προτείνει, ότι τα δύο γλυπτά ανήκουν σε ένα ανάθημα των Αχαιών στην Ολυμπία. Το σύνολο αυτό απεικόνιζε Έλληνες ομηρικούς ήρωες και, σύμφωνα με τον Πausανία (5, 25, 8), ήταν έργο του Αιγινήτη γλύπτη Ονάτα.⁴⁷² Δυστυχώς, αυτές οι θεωρίες δεν υποστηρίζονται από αρχαιολογικά δεδομένα. Κατά συνέπεια, πρέπει να θεωρηθούν ως αναπόδεικτες. Η περίπτωση των γλυπτών του Riace είναι ενδεικτική, από αυτή την άποψη, των δυσκολιών, τις οποίες αντιμετωπίζει ο τομέας της έρευνας που αφορά στην αρχαία ελληνική πλαστική, όταν δεν υπάρχουν συνευρήματα από το αρχαιολογικό περιβάλλον των αγαλμάτων, τα οποία θα μπορούσαν να βοηθήσουν την ταύτιση και την ασφαλή χρονολόγηση των έργων.

Ανεξάρτητα από την ταύτιση των δύο αγαλμάτων, η ανακάλυψή τους και μόνο αποτελεί σταθμό για τον τομέα της Πλαστικής τέχνης. Ο εντοπισμός αυτών των μοναδικών ενάλιων ευρημάτων μας προσέφερε τη δυνατότητα να θαυμάσουμε από κοντά δύο πρωτότυπα έργα, τα οποία οριοθετούν το ύψιστο σημείο καλλιτεχνικής αρτιότητας που κατόρθωσε να επιτύχει η αρχαία ελληνική γλυπτική. Μπορούμε έτσι να αντιληφθούμε την ποιότητα των ελληνικών χάλκινων γλυπτών και το χάσμα που χωρίζει τα πρωτότυπα από τα μεταγενέστερα αντίγραφα κλασικών έργων της ρωμαϊκής εποχής. Επιπλέον, η μελέτη των τεχνικών κατασκευής τους μας προσέφερε πολύτιμες πληροφορίες, σε ότι αφορά τις κατασκευαστικές πρακτικές που εφάρμοζαν οι κορυφαίοι Έλληνες τεχνίτες στην Αρχαιότητα.

⁴⁷⁰. Mattusch 1988, 208.

⁴⁷¹. Παπαχατζής 1995, 322-23.

⁴⁷². Boardman 1985, 65· Παπαχατζής 1994γ, 318.

Ο ΜΑΙΝΟΜΕΝΟΣ ΣΑΤΥΡΟΣ ΤΗΣ MAZARA DEL VALLO

Η Mazara del Vallo είναι ένα μικρό ψαροχώρι στο νοτιοδυτικό άκρο της Σικελίας. Μέχρι πρόσφατα ήταν γνωστή μόνο για το φρέσκο ψάρι και για το κρασί της. Η κατάσταση άλλαξε όταν πριν από μερικά χρόνια ένα χάλκινο άγαλμα σατύρου ανασύρθηκε από τη θάλασσα που βρέχει της ακτές της. Συγκεκριμένα, το 1997, στη θαλάσσια περιοχή νοτιοανατολικά του χωριού, πιάστηκε στα δίχτυα ψαράδων, σε βάθος 550, περίπου, μέτρων, ένα δεξιό χάλκινο πόδι αγάλματος, μεγέθους μεγαλύτερου του φυσικού, σε πολύ καλή κατάσταση διατήρησης. Το εύρημα ανελκύστηκε στο κατάστρωμα το αλιευτικού σκάφους και στη συνέχεια παραδόθηκε από τον καπετάνιο και το πλήρωμα στις Αρχές. Τον επόμενο χρόνο, ο κορμός και η κεφαλή του ίδιου χάλκινου αγάλματος ήρθαν στην επιφάνεια και παραδόθηκαν στις Αρχές με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, όταν το πλήρωμα ενός δεύτερου αλιευτικού ψάρευε στην ίδια περιοχή. Τα δύο ευρήματα παρουσίαζαν, επίσης, πολύ ικανοποιητικό βαθμό διατήρησης.⁴⁷³

Τα χάλκινα θραύσματα του γλυπτού έγιναν αμέσως αντικείμενο συντήρησης και αποκατάστασης από τους Ιταλούς ειδικούς επιστήμονες. Το Ιταλικό Ινστιτούτο Συντήρησης Έργων Τέχνης αφιέρωσε πέντε ολόκληρα χρόνια για τη σταθεροποίηση του μετάλλου, τον καθαρισμό της εξωτερικής επιφάνειας με μηχανικό τρόπο, τη σύνδεση των μελών και τη δημιουργία ενός εσωτερικού ασφάλινου σκελετού, με σκοπό την αποκατάσταση του έργου.⁴⁷⁴ Τα αποτελέσματα των εργασιών συντήρησης είναι, πραγματικά, άξια επαίνων. Οι συντηρητές κατάφεραν να ξαναφέρουν στο φως την καλλιτεχνική αρτιότητα και τη «λάμψη» του γλυπτού.

Ο Σάτυρος απεικονίζεται κατελημένος από θεία μανία και έκσταση (εικ. 68). Η ταύτιση του αγάλματος με σάτυρο έγινε εύκολα από τις οξείες άνω απολήξεις των αυτιών της μορφής. Τα μυτερά αυτιά μοιάζουν με αυτιά ζώου, ίσως κασίκακας ή τράγου και οδήγησαν στην ταύτιση με σάτυρο (εικ. 68β). Παριστάνεται τη στιγμή που πηδά στον αέρα, ενώ συσπάται έντονα προς τα πίσω. Η σύσπαση του κορμού συνοδεύεται από το τίναγμα του δεξιού ποδιού, επίσης, προς τα πίσω και επάνω. Ταυτόχρονα, το κεφάλι κλίνει προς τα δεξιά και πίσω, ενώ ο κορμός ακολουθεί την κίνηση της κεφαλής και συστρέφεται γύρω από τον άξονά του δεξιόστροφα. Η μυολογία αποδίδεται πολύ έντονα, ενώ το επίπεδο της φυσιοκρατικής απόδοσης φτάνει σε υψηλά καλλιτεχνικά επίπεδα. Ωστόσο, το εντυπωσιακότερο επίτευγμα του καλλιτέχνη είναι η ικανότητά του να συλλάβει και να αποδώσει την έκσταση στο πρόσωπο του σατύρου. Τα μάτια της μορφής είναι ορθάνοιχτα, αλλά μοιάζουν να μη βλέπουν εμπρός τους, καθώς ο ακόλουθος του Διονύσου έχει καταληφθεί από τη θεία μανία. Τα φρύδια είναι έντονα ανασηκωμένα, υπογραμμίζοντας την ένταση της έκφρασης (εικ. 68γ), ενώ τα μακριά μαλλιά τινάζονται προς τα πίσω, επιτρέποντας στο θεατή να παρατηρήσει καθαρά το πρόσωπο. Πιθανότατα, ο σάτυρος να απεικονίζεται τη στιγμή που εκτελεί έναν ιερό διονυσιακό χορό, προς τιμή του θεού. Σε αυτό το συμπέρασμα οδηγούν η έκφραση έκστασης του προσώπου και η έντονη χορευτική στάση του κορμιού.⁴⁷⁵

Η συντήρηση του έργου ολοκληρώθηκε την άνοιξη του 2003. Ο Σάτυρος, μετά από δύο χιλιετίες, περίπου, παραμονής στο βυθό, εκτέθηκε δημοσίως στο κτήριο του

⁴⁷³. Tusa 2003, 23-34.

⁴⁷⁴. Petriaggi, Donati 2003, 107-119.

⁴⁷⁵. La Roca 2003, 167-98.

Ιταλικού κοινοβουλίου στη Ρώμη, την 1^η Απριλίου του 2003, προκαλώντας στο κοινό μια αίσθηση αντάξια της εντύπωσης και του ενθουσιασμού που είχε προκαλέσει η ανακάλυψη των γλυπτών του Riace, πριν από μερικές δεκαετίες. Ύστερα από δύο μήνες παραμονής του στην ιταλική πρωτεύουσα το άγαλμα αναχώρησε για την Mazara, στο μουσείο της οποίας εκτίθεται μόνιμα.⁴⁷⁶

Δυστυχώς, το άγαλμα αποτελεί μέχρι αυτή τη στιγμή ένα μεμονωμένο εύρημα, αποκομμένο από το αρχαιολογικό του περιβάλλον. Ίσως μελλοντικές υποθαλάσσιες έρευνες στην περιοχή καταφέρουν να αλλάξουν τα δεδομένα, εντοπίζοντας πιθανά υπολείμματα του πλοίου που μετέφερε το γλυπτό, καθώς και υπολείμματα από το υπόλοιπο φορτίο. Μέχρι τότε, όλες οι υποθέσεις που γίνονται αναφορικά με το Σάτυρο της Mazara είναι αναγκασμένες να βασίζονται σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Κάποιοι μελετητές, στηριζόμενοι στην τεχνοτροπία του γλυπτού, έχουν προσπαθήσει να χρονολογήσουν το έργο και να το συνδέσουν με εργαστήρια γνωστών αρχαίων Ελλήνων καλλιτεχνών. Ο Paulo Moreno είναι πεπεισμένος ότι πρόκειται για δημιουργία του Πραξιτέλη.⁴⁷⁷ Σε αυτό το συμπέρασμα τον οδήγησε η συστρεφόμενη στάση της μορφής, η φυσιοκρατική απόδοση της μυολογίας και η τεχνική κατασκευαστική τελειότητα του έργου. Είναι γνωστό, ότι οι απεικονίσεις σατύρων ήταν ένα από τα αγαπημένα θέματα του Πραξιτέλη και αυτό φαίνεται να συμφωνεί με τη θεωρία του Moreno. Ωστόσο, κάποιοι άλλοι ερευνητές αντικρούουν αυτή την άποψη, υποστηρίζοντας ότι το έργο πρέπει να έχει κατασκευαστεί την ελληνιστική ή τη ρωμαϊκή εποχή. Η πρόταση αυτή στηρίζεται στα αποτελέσματα της χημικής ανάλυσης των δειγμάτων μετάλλου, τα οποία απέδειξαν ότι για την κατασκευή του γλυπτού χρησιμοποιήθηκε ένα κράμα χαλκού με υψηλή περιεκτικότητα σε μόλυβδο.⁴⁷⁸ Το γεγονός αυτό υποδηλώνει μια κατασκευή του έργου μετά τα τέλη της ύστερης κλασικής περιόδου. Μέχρις αυτή τη στιγμή, οι διάφορες απόψεις στην έρευνα σχετικά με τη χρονολόγηση του σατύρου κυμαίνονται από τα μέσα του 4^{ου} αι. π.Χ. έως τον 1^ο αι. π.Χ., με τα αποτελέσματα των χημικών αναλύσεων του μετάλλου, ωστόσο, να συμφωνούν περισσότερο με τις απόψεις που προτείνουν μια ύστερη κατασκευή του γλυπτού.

Οπωσδήποτε, ο Σάτυρος της Mazara δεν είναι δυνατόν να αποδοθεί σε κάποιο συγκεκριμένο γλύπτη της Αρχαιότητας με ασφάλεια. Το όνομα του Πραξιτέλη έχει προταθεί, αλλά μια τέτοια υπόθεση δεν μπορεί να αποδειχθεί με βάση αρχαιολογικά στοιχεία. Αν το άγαλμα δεν ήταν απομονωμένο από το αρχαιολογικό του περιβάλλον θα είχαμε περισσότερες ελπίδες για μια ασφαλέστερη χρονολόγηση και, πιθανότατα, απόδοσή του σε κάποιο συγκεκριμένο εργαστήριο. Ωστόσο, μια ελπιδοφόρα είδηση σχετικά με την έρευνα γύρω από το γλυπτό έρχεται από την Ιταλία. Το Μάρτιο του 2006 η Ιταλική Υπηρεσία Ενάλιων Αρχαιοτήτων ανακοίνωσε ότι αποφασίστηκε η συστηματική έρευνα της ευρύτερης υποθαλάσσιας περιοχής, στην οποία ανακαλύφθηκαν τα μέρη του αγάλματος, με τα πλέον σύγχρονα τεχνολογικά μέσα.⁴⁷⁹ Οι υπεύθυνοι της έρευνας πιστεύουν ότι ο Σάτυρος ανήκε σε ένα σύμπλεγμα, στο οποίο απεικονίζονταν και άλλες μυθικές μορφές, όπως σάτυροι και μαινάδες, οι οποίοι συμμετείχαν σε έναν εκστατικό χορό προς τιμή του Διονύσου. Αν αυτή η υπόθεση είναι αληθινή, οι ερευνητές ελπίζουν ότι θα καταφέρουν να εντοπίσουν στο βυθό τους συντρόφους του Σατύρου στο χορό, δηλαδή τα υπόλοιπα μέλη του διονυσιακού θιάσου. Ήδη, τη στιγμή που γράφεται αυτή η εργασία, υπάρχουν οι πρώτες αναφορές για τον εντοπισμό των υπολειμμάτων ενός ρωμαϊκού ναυαγίου του 4^{ου} αι. μ.Χ., όπως

⁴⁷⁶. *The Dancing Satyr-A Lost Bronze of Praxiteles*, στο <http://www.ancientworlds.net>

⁴⁷⁷. Moreno 2003, 198-228.

⁴⁷⁸. *The Dancing Satyr-A Lost Bronze of Praxiteles*, στο <http://www.ancientworlds.net>

⁴⁷⁹. *Bulletin of ANSA* 16, 2006.

υποδηλώνει μια πρώτη, πρόχειρη εκτίμηση της κεραμικής, η οποία προέρχεται από το πλοίο που ναυάγησε.⁴⁸⁰ Ας ευχηθούμε, ότι η συνέχεια των ερευνών θα είναι τελεσφόρα και ότι συνευρήματα από το αρχαιολογικό περιβάλλον του Σατύρου θα έρθουν στο φως, ώστε να διαφωτίσουν διάφορες πλευρές που αφορούν στην ιστορική πορεία του γλυπτού, μέχρι τη στιγμή της βύθισής του στη θάλασσα της νοτιοδυτικής Σικελίας.

⁴⁸⁰. *The Dancing Satyr-A Lost Bronze of Praxiteles*, στο <http://www.ancientworlds.net>

Ο ΑΠΟΞΥΟΜΕΝΟΣ ΤΗΣ ΚΡΟΑΤΙΑΣ

Τον Ιούνιο του 1999 ανασύρθηκε από τη θάλασσα της Αδριατικής ένα, σχεδόν, ακέραιο χάλκινο άγαλμα, σε φυσικό μέγεθος (ύψος 1,92 μέτρων), στο γνωστό, από μεταγενέστερα μαρμάρινα αντίγραφα, τύπο του Αποξυομένου (εικ. 69).⁴⁸¹ Το άγαλμα εντοπίστηκε τον Ιούλιο του 1997 στη δυτική πλευρά της Κροατίας, η οποία βρέχεται από την Αδριατική, στην υποθαλάσσια περιοχή ανοικτά του λιμανιού της νήσου Losinj, από ένα Βέλγο αυτοδύτη που παραθέρριζε στην περιοχή.⁴⁸² Ήταν θαμμένο κατά τα ¾, περίπου, στον αμμώδη βυθό, ενώ η υπόλοιπη επιφάνειά του ήταν εξ ολοκλήρου καλυμμένη από θαλάσσιες επικαθήσεις. Το γλυπτό βρισκόταν σε βάθος 45 μέτρων και ο Βέλγος δύτης, κάτω από το φωτισμό του φακού που χρησιμοποιούσε λόγω μεγάλου βάθους, αρχικά πίστεψε ότι εντόπισε ένα ανθρώπινο πτώμα. Αμέσως μετά το τέλος της κατάδυσης ειδοποίησε τις λιμενικές αρχές του νησιού. Το Κέντρο Εκπαίδευσης Δυτών της Κροατικής Αστυνομίας του Losinj οργάνωσε μία υποθαλάσσια έρευνα στην περιοχή, κατά τη διάρκεια της οποίας έγινε αντιληπτό ότι δεν επρόκειτο για πτώμα, αλλά για ένα αρχαίο χάλκινο άγαλμα.

Η ανακάλυψη παρέμεινε μυστική για δύο ολόκληρα χρόνια, προκειμένου να εξασφαλισθούν τα απαραίτητα χρήματα για την οργάνωση της δαπανηρής επιχείρησης ανέλκυσης του αγάλματος από το βυθό, αλλά και της εκτεταμένης αρχαιολογικής έρευνας του ευρύτερου υποθαλάσσιου περιβάλλοντος, με σκοπό τον πιθανό εντοπισμό του ναυαγίου που μετέφερε το γλυπτό. Ωστόσο, μια απόπειρα κλοπής του αγάλματος από ξένους δύτες ανάγκασε τις Αρχές στην εσπευσμένη ανέλκυσή του από το βυθό, τον Ιούνιο του 1999. Η επιχείρηση απόσπασης του έργου από τον αμμώδη πυθμένα διήρκεσε πέντε ολόκληρες ημέρες, καθώς το μεγάλο βάθος της κατάδυσης δεν επέτρεπε στους δύτες να εργαστούν για πολύ ώρα.⁴⁸³ Οι έρευνες στην ευρύτερη περιοχή του ευρήματος συνεχίστηκαν μέχρι τα τέλη του καλοκαιριού, όμως οι ελπίδες των ερευνητών για ανεύρεση στοιχείων, τα οποία να συνδέονται αρχαιολογικά με το χάλκινο άγαλμα, αποδείχθηκαν μάταιες. Για τη διεξαγωγή της έρευνας χρησιμοποιήθηκαν υποβρύχιοι ανιχνευτές μετάλλων και ειδικοί τηλεκατευθυνόμενοι αισθητήρες βυθού. Ερευνήθηκαν, περίπου, 10.000 τετραγωνικά μέτρα υποθαλάσσιας επιφάνειας, ενώ για το λεπτομερή έλεγχο μιας έκτασης πενήντα, περίπου, τετραγωνικών γύρω από το ακριβές σημείο, στο οποίο βρέθηκε το άγαλμα, χρησιμοποιήθηκε ένα μη-επανδρωμένο τηλεκατευθυνόμενο όχημα (R.O.V.). Δυστυχώς, δεν εντοπίστηκε καμία ένδειξη αρχαίου ναυαγίου, ενώ ένας μολύβδινος στύπος άγκυρας της ρωμαϊκής εποχής περισυνελέγη σε απόσταση είκοσι μέτρων, περίπου, από το σημείο που βρέθηκε το άγαλμα, αλλά δεν συνδέεται απαραίτητα με το πλοίο, το οποίο εκτελούσε τη μεταφορά του γλυπτού.⁴⁸⁴

Το εύρημα, αμέσως μετά την ανέλκυσή του, αναχώρησε για το Ινστιτούτο Συντήρησης του Ζάγκρεμπ. Στη στεριά, ο Αποξυόμενος ήταν ένα, σχεδόν, θλιβερό θέαμα. Τη στιγμή της απόσπασής του από το βυθό το εσωτερικό του αγάλματος ήταν γεμάτο με άμμο, ενώ η εξωτερική επιφάνεια ήταν εξ ολοκλήρου καλυμμένη με θαλάσσιες συσσωματώσεις, πάχους τριών εκατοστών, περίπου. Ωστόσο, μετά από μακροχρόνιες προσπάθειες, οι συντηρητές κατόρθωσαν να αναδείξουν ξανά τον βαθμό καλλιτεχνικής αρτιότητας του αγάλματος. Οι εργασίες συντήρησης και

⁴⁸¹. Αρχαιολογικό Μουσείο Ζάγκρεμπ. Sténuit 2002, 41 κ.ε.

⁴⁸². Cevoli 2005, 13.

⁴⁸³. Cevoli 2005, 14.

⁴⁸⁴. Kingsley 2006, 3.

αποκατάστασής του ολοκληρώθηκαν ύστερα από τέσσερα ολόκληρα χρόνια. Οι Κροάτες συντηρητές ζήτησαν τη βοήθεια των έμπειρων Ιταλών συναδέλφων τους του Εργαστηρίου Σκληρών Λίθων της Φλωρεντίας, το οποίο θεωρείται ένα από «σημαντικότερα παγκοσμίως κέντρα» στον τομέα της συντήρησης έργων τέχνης.⁴⁸⁵ Χρησιμοποιήθηκαν αποκλειστικά μη-καταστρεπτικές μέθοδοι συντήρησης. Για την απομάκρυνση των εξωτερικών επικαθήσεων εφαρμόστηκαν μηχανικά μέσα, ενώ έγινε ενδοσκοπήση του εσωτερικού του αγάλματος, για να διαπιστωθεί η κατάστασή του. Σήμερα, το άγαλμα έχει πλήρως αποκατασταθεί και εκτίθεται στο μουσείο του Ζάγκρεμπ, αποτελώντας ένα εξαιρετικό δείγμα της παγκόσμιας πολιτιστικής κληρονομιάς.

Παριστάνεται ένας όρθιος γυμνός αθλητής, στον τύπο του Αποξυομένου. Αυτός ο αγαλματικός τύπος αθλητού ήταν ήδη γνωστός στην έρευνα από μεταγενέστερα ρωμαϊκά αντίγραφα σε μάρμαρο, καθώς και από απεικονίσεις σε αγγεία και σε ανάγλυφα. Ο τύπος ήταν δημοφιλής στην κλασική Αρχαιότητα, ιδιαίτερα στα πελοποννησιακά εργαστήρια πλαστικής. Φαίνεται ότι ήταν εφεύρεση του Πολύκλειτου, ενώ το παράδειγμα του δασκάλου ακολούθησε ο μαθητής του Δαίδαλος, ο οποίος φαίνεται να δημιουργήσε δύο γλυπτά σε αυτό τον τύπο.⁴⁸⁶ Το πιο διάσημο άγαλμα της αρχαιότητας, που ακολούθησε τον τύπο, αποδίδεται στο Σικυώνιο γλύπτη, Λυσίππο. Το πρωτότυπο του Λυσίππου ήταν χάλκινο και θεωρούνταν ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της τεχνοτροπίας του καλλιτέχνη.⁴⁸⁷ Ο νέος της Κροατίας απεικονίζεται όρθιος, τη στιγμή που καθαρίζει με τη *σπλεγγίδα* του την άμμο και τον ιδρώτα του από το αλειμμένο με λάδι κορμί του. Η στάση του είναι χαλαρή. Η πρόταση των χεριών προς τα εμπρός και του αριστερού ποδιού προς το πλάι απλώνουν τη μορφή στον τρισδιάστατο χώρο, σπάζοντας την αρχή της μετωπικότητας. Η περίοπτη στάση της μορφής μαρτυρά το προσωπικό ύφος του Λυσίππου. Ταυτόχρονα, η ραδινότητα των μελών και το μικρό κεφάλι καταδεικνύουν τις νέες αναλογίες που εισήγαγε στην ελληνική πλαστική ο μεγάλος καλλιτέχνης. Τα μάτια του χάλκινου αγάλματος ήταν ένθετα, ενώ ένθετα από καθαρό χαλκό είναι τα χείλη και οι θηλές του στήθους. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι το άγαλμα της Κροατίας κρατάει τη *σπλεγγίδα* του στο δεξιό χέρι, ενώ στο μαρμάρινο ρωμαϊκό αντίγραφο που βρίσκεται στο Βατικανό, ο αθλητής την κρατάει στο αριστερό και καθαρίζει τον δεξιό βραχίονα.⁴⁸⁸ Επιπλέον, ο Αποξυόμενος της Κροατίας πατάει στο δεξιό του πόδι, φέρνοντας το αριστερό πλάγια και ελαφρά προς τα πίσω, ενώ το άγαλμα του Βατικανού έχει *στηρίζον* το αριστερό, ενώ το «άνετο» πόδι είναι το δεξιό.⁴⁸⁹ Πρόκειται, σαφώς, για δύο παραλλαγές του ίδιου αγαλματικού τύπου.

Η τεχνική ανάλυση του αγάλματος έδειξε ότι είχε κατασκευαστεί με την έμμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού από 7 ξεχωριστά μέρη (κεφάλι, κορμός, πόδια, χέρια και γεννητικά όργανα). Τα μέρη του γλυπτού είχαν ενωθεί με μεταλλουργικές ραφές, για τις οποίες είχε χρησιμοποιηθεί ένα κράμα χαλκού πλούσιο σε κασσίτερο και μόλυβδο.⁴⁹⁰ Η μέθοδος αυτή, όπως ήδη αναφέρθηκε, χρησιμοποιήθηκε από τους Έλληνες δημιουργούς από τον 5^ο αι. π.Χ., ενώ συνέχισε να είναι δημοφιλής μέχρι τα τέλη της ύστερης αρχαιότητας.

⁴⁸⁵. Cevoli 2005, 13.

⁴⁸⁶. Lattimore 1972, 13.

⁴⁸⁷. Γιαλούρης 1994, 263.

⁴⁸⁸. Μουσείο Βατικανού, αρ. ευρ. 1185' Charbonneaux 1970, 216-18, εικ. 228' Pollitt 1986, 47-48, εικ. 39.

⁴⁸⁹. Boardman 1985, 69.

⁴⁹⁰. Kingsley 2006, 2.

Είναι πολύ νωρίς για να αποδοθεί το γλυπτό σε οποιονδήποτε συγκεκριμένο Έλληνα καλλιτέχνη. Ωστόσο, τα ρωμαϊκά αντίγραφα σε μάρμαρο και οι απεικονίσεις του τύπου σε παραστάσεις αγγείων φανερώνουν ότι το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζει ένα μεγάλο βαθμό ομοιότητας με το λυσιππικό πρωτότυπο. Κάποιοι ερευνητές, οι οποίοι είχαν τη δυνατότητα να μελετήσουν το γλυπτό κατά τη διάρκεια των μακροχρόνιων εργασιών συντήρησής του, πιστεύουν ότι το συγκεκριμένο άγαλμα βρίσκεται πιο κοντά στο πρωτότυπο του Λυσίππου, σε σχέση με το ρωμαϊκό αντίγραφο του Βατικανού, καθώς χρονολογούν το έργο στον 4^ο αι. π.Χ. Οι χημικές αναλύσεις του μετάλλου απέδειξαν ότι το κράμα δεν περιέχει καμία μικροποσότητα μόλυβδου, γεγονός που υποδηλώνει την κατασκευή του αγάλματος πριν το τέλος της κλασικής περιόδου. Κατά συνέπεια, είναι πολύ πιθανό να είναι ένα ελληνικό έργο της κλασικής εποχής. Αυτή η βασίμη υπόθεση οδήγησε τους πιο αισιόδοξους από την ομάδα των μελετητών να αποδώσουν το έργο στον ίδιο τον Λύσιππο, ο οποίος ήταν ενεργός σε όλη τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 4^{ου} αι. π.Χ., σημαδεύοντας με το έργο του τη μετάβαση από την κλασική στην ελληνιστική τέχνη. Ωστόσο, κάποιοι άλλοι ερευνητές διαφωνούν με αυτή την υπόθεση και προτείνουν μία χρονολόγηση του γλυπτού στους ελληνιστικούς χρόνους.

Σαφώς, είναι πολύ νωρίς να καταλήξει κανείς σε κάποιο συμπέρασμα. Οπωσδήποτε, απαιτείται περαιτέρω τεχνική και τεχνοτροπική ανάλυση του αγάλματος, ώστε να αποδοθεί το έργο στον ίδιο το Λύσιππο. Γνωρίζουμε από τις πηγές, ότι το πρωτότυπο του καλλιτέχνη είχε μεταφερθεί, κατά τη διάρκεια των ρωμαϊκών χρόνων, στη Ρώμη. Είναι γνωστό ένα επεισόδιο με πρωταγωνιστή τον αυτοκράτορα Τιβέριο, ο οποίος απέσπασε το άγαλμα από το δημόσιο χώρο έκθεσής του στην πόλη, ώστε να στολίσει τα προσωπικά διαμερίσματα του παλατιού του. Το γεγονός αυτό οδήγησε τους πολίτες της Ρώμης σε διαδήλωση με αίτημα να επιστραφεί το γλυπτό σε δημόσια θέα (Πλίνιος 34, 62).⁴⁹¹ Κατά συνέπεια, είναι αρκετά δύσκολο να φανταστούμε ότι κάποια στιγμή απομακρύνθηκε το συγκεκριμένο έργο από τη Ρώμη και βρέθηκε να μεταφέρεται δια θαλάσσης στα ανοιχτά της σημερινής Κροατίας. Ίσως πάλι, αυτό να συνέβη σε μεταγενέστερες εποχές, όταν η λάμψη της Αιώνιας Πόλης είχε ξεθωριάσει. Σε αυτό το σημείο είναι ενδιαφέρον να γίνει μια αναφορά σε κάποια δεδομένα της τεχνικής ανάλυσης του γλυπτού, τα οποία έχουν τη δυνατότητα να φωτίσουν κάποια σημεία από την ιστορική πορεία του, μέχρι τη στιγμή της επιβίβασής του στο πλοίο που το μετέφερε. Χημικές αναλύσεις από το εσωτερικό του αγάλματος απέδειξαν ότι στο ύψος του αριστερού ώμου, κάποια στιγμή, ποντίκια είχαν κατασκευάσει τη φωλιά τους, όπως μαρτυρούν οργανικά κατάλοιπα. Ραδιοχρονολόγηση με άνθρακα 14 αυτών των οργανικών υπολειμμάτων έδωσαν χρονολογήσεις από το 20 π.Χ. έως το 110 μ.Χ., περίπου. Αυτό, σύμφωνα με τους συντηρητές, μπορεί να σημαίνει, ότι για κάποιο χρονικό διάστημα το άγαλμα ήταν εγκαταλελειμμένο σε κάποιο κτήριο-αποθήκη και είχε μετατραπεί σε φωλιά ποντικών.⁴⁹² Φαίνεται, ότι τον 1^ο αι. μ.Χ. το άγαλμα ήταν ήδη σε κατάσταση εγκατάλειψης. Αν αυτή η υπόθεση είναι σωστή, τότε είναι πιθανό ο Αποξυόμενος να θεωρούνταν ήδη αρχαίος την στιγμή της επιβίβασής του στο πλοίο, η οποία μπορεί να συνέβη οποιαδήποτε στιγμή κατά τη διάρκεια των πρώτων μεταχριστιανικών αιώνων ή και αργότερα.

Είναι εξίσου πιθανό το άγαλμα της Κροατίας να μην είναι το λυσιππικό πρωτότυπο, αλλά να είναι απλώς ένα ελληνικό αντίγραφο της ύστερης κλασικής ή της ελληνιστικής εποχής, κατασκευασμένο από κάποιον καλλιτέχνη που είχε άμεση πρόσβαση στο σημείο, στο οποίο ήταν ιδρυμένο το πρωτότυπο του Λυσίππου. Σε

⁴⁹¹. Mattusch 1997, 60· Boardman 1985, 69.

⁴⁹². Kingsley 2006, 3.

αυτό το σημείο είναι σκόπιμο να αναφερθεί, ότι αυτό το γλυπτό δεν είναι το μόνο χάλκινο έργο στον αγαλματικό τύπο του Αποξυόμενου που μας σώζεται από την αρχαιότητα. Στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης εκτίθεται ένα πανομοιότυπο, σχεδόν, χάλκινο άγαλμα, το οποίο ανακαλύφθηκε το 1896 στην Έφεσο (εικ. 70).⁴⁹³ Το άγαλμα έχει χρονολογηθεί κατά καιρούς από τα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ. μέχρι τη ρωμαϊκή εποχή. Έχει ακριβώς τις ίδιες διαστάσεις (ύψος 1,92μ.) και την ίδια γενική στάση, πατώντας στο δεξιό πόδι και κρατώντας την στλεγγίδα στο δεξιό χέρι. Ωστόσο, υπάρχουν και μικρές διαφορές, όπως η ελαφριά κλίση της κεφαλής προς τα δεξιά, το γεγονός ότι το δεξιό χέρι είναι ελαφρώς πιο ανασηκωμένο από το αντίστοιχο στο γλυπτό της Κροατίας, καθώς και το ότι το πόδι δεν πατά σε ολόκληρο το πέλμα, αλλά στηρίζεται στο μπροστινό μέρος. Παρά τις μικροδιαφορές, η υπόθεση τα δύο αγάλματα να είναι κλασικά αντίγραφα του πρωτότυπου έργου του Λυσίππου είναι πολύ πιθανή. Η αντιγραφή διάσημων γλυπτών με τη βοήθεια γύψινων ή πήλινων εκμαγείων και η αναπαραγωγή τους από εργαστήρια σε διάφορα μέρη της Ελλάδας ήταν ένα φαινόμενο αρκετά συνηθισμένο στην Αρχαιότητα, όπως μας πληροφορούν οι γραπτές, αλλά και οι αρχαιολογικές μαρτυρίες.⁴⁹⁴ Τα δύο αγάλματα θα μπορούσαν να είναι τα αποτελέσματα μιας παρόμοιας διαδικασίας, κατά την οποία το πρωτότυπο του Σικυώνιου γλύπτη πιθανότατα αποτέλεσε το πρότυπο για την κατασκευή των δύο αντιγράφων, γύρω στα τέλη του 4^{ου} αι. π.Χ.

Τελικά, ίσως δε μάθουμε ποτέ ποια είναι η αλήθεια. Οποιαδήποτε από τις θεωρίες φαίνεται πιθανή, αλλά παραμένει αναπόδεικτη. Το μόνο σίγουρο είναι ότι ο Αποξυόμενος της Κροατίας βρέθηκε να ταξιδεύει κάποια στιγμή πάνω σε ένα πλοίο, στη θάλασσα της Αδριατικής. Ευτυχώς για την σύγχρονη έρευνα, δεν κατόρθωσε ποτέ να φτάσει στον προορισμό του και κατάφερε να διασωθεί ως τις μέρες μας στην αγκαλιά του βυθού, ο οποίος το προστάτηψε από την ανακύκλωση και την σκόπιμη φθορά. Είναι πιθανό, το πλοίο που μετέφερε το γλυπτό να βρέθηκε αντιμέτωπο με μία καταιγίδα και το πλήρωμά να αναγκάστηκε να ρίξει το χάλκινο έργο στη θάλασσα, ώστε να απαλλαγεί το σκάφος από το βάρος του. Κάτι ανάλογο υποθέτουν οι μελετητές ότι συνέβη και στην περίπτωση των αγαλμάτων του Riace, όπως ήδη αναφέρθηκε.⁴⁹⁵

Ανεξάρτητα από το δημιουργό του αγάλματος και την ιστορική του πορεία μέχρι τη στιγμή που κατέληξε στον πυθμένα της θάλασσας, η ανακάλυψή του αποτελεί σπουδαίο γεγονός για την κλασική αρχαιολογία, καθώς μας επιτρέπει να μελετήσουμε από κοντά ένα χάλκινο ελληνικό έργο ενός δημοφιλούς αγαλματικού τύπου της κλασικής εποχής. Η αντίληψή μας για την εικόνα που θα έδιναν τα χάλκινα πρωτότυπα στην Αρχαιότητα γίνεται πιο ολοκληρωμένη, ενώ, ταυτόχρονα, μπορούμε να αντιληφθούμε καλλίτερα το προσωπικό ύφος και τις τομές που εισήγαγε στην ελληνική πλαστική τέχνη ένας διάσημος καλλιτέχνης και μάλιστα σε ένα έργο που είναι κατασκευασμένο από χαλκό, το αγαπημένο μέσο έκφρασης του Λυσίππου.

⁴⁹³. Kunsthistorisches Museum, Βιέννη, αρ. ευρ. VI3168' Lattimore 1972, 13-16, πίν. 7-8.

⁴⁹⁴. Βλ. παραπάνω, σ. 9.

⁴⁹⁵. Βλ. παραπάνω, σσ. 99-100.

ΣΠΟΡΑΔΙΚΑ ΕΝΑΛΙΑ ΓΛΥΠΤΑ ΕΥΡΗΜΑΤΑ (ΜΕ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΕΝΕΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ)

Ο κατάλογος των αγαλμάτων, τα οποία σποραδικά ανακαλύφθηκαν στη θάλασσα, δεν περιορίζεται στις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν. Αντιθέτως, ένας αρκετά μεγάλος αριθμός γλυπτών έργων έχει έρθει μέχρι σήμερα στο φως ως αποτέλεσμα των δραστηριοτήτων επαγγελματιών ψαράδων και ερασιτεχνών αυτοδιδύτων, οι οποίοι καταδύονται για λόγους αναψυχής, και προέρχονται από ολόκληρη την περιοχή της Μεσογείου, καθώς αναφέρονται ευρήματα από το Αιγαίο πέλαγος, τη θάλασσα του Ιονίου, την Αδριατική, την Τυρρηνική θάλασσα στις δυτικές ακτές της Ιταλίας, αλλά και από τις πιο απομακρυσμένες περιοχές του αρχαίου ελληνικού κόσμου, όπως τη σημερινή νότια Γαλλία και τις θάλασσες της Ιβηρικής χερσονήσου. Η περιορισμένη βιβλιογραφία, η οποία συνοδεύει αυτά τα σποραδικά ευρήματα, δε βοηθά στην εξαγωγή χρήσιμων συμπερασμάτων σχετικά με την ένταξή τους στο ευρύτερο πλαίσιο της διακίνησης και μεταφοράς δια θαλάσσης γλυπτών έργων στον αρχαίο κόσμο. Ωστόσο, μια σύντομη, έστω, αναφορά τους μας βοηθά να σχηματίσουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα του αριθμού των αγαλμάτων, τα οποία προέρχονται από το βυθό της θάλασσας και να εκτιμήσουμε, με αυτό τον τρόπο, το μέγεθος της συμβολής αυτών των ανακαλύψεων στον εμπλουτισμό των γνώσεων της σύγχρονης έρευνας πάνω στον τομέα που αφορά στην αρχαία ελληνική πλαστική τέχνη. Αξίζει να σημειωθεί, ότι ο κατάλογος των ενάλιων ευρημάτων εμπλουτίζεται συνεχώς και τα νέα γλυπτά έργα, τα οποία αποσπώνται από το βυθό της Μεσογείου χρόνο με το χρόνο, περιμένουν τη μελέτη των σύγχρονων ερευνητών, καθώς και τη δημοσίευση των συμπερασμάτων τους.

Ένας αριθμός γλυπτών έργων ανακαλύφθηκε στις θάλασσες της Μεσογείου κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα. Δυστυχώς, οι αναφορές σχετικά με τον τρόπο εύρεσης και την περιοχή ανακάλυψης αυτών των τέχνηργων είναι σχεδόν πάντα ελλιπείς και περιορισμένες. Ενδεικτικά αναφέρονται οι περιπτώσεις μιας **χάλκινης Μέδουσας** και μιας **μαρμάρινης Αφροδίτης**, οι οποίες προέρχονται από τη θαλάσσια περιοχή της Ρόδου, χωρίς όμως περεταίρω αναφορές στις συνθήκες εύρεσης των δύο αγαλμάτων.⁴⁹⁶ Χαρακτηριστική είναι, επίσης, η περίπτωση ενός χάλκινου αγάλματος εφήβου, το οποίο διατηρείται χωρίς το κεφάλι του και ανακαλύφθηκε το 1878 από ψαράδες στο θαλάσσιο στενό μεταξύ της Σαλαμίνας και των ακτών της Ελευσίνας, ενώ σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο του Βερολίνου. Το άγαλμα έχει γίνει γνωστό στην έρευνα με το όνομα **Έφηβος Sabouroff** και χρονολογείται, με βάση την τεχνοτροπία του, στην κλασική εποχή, ενώ ορισμένοι μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για ένα «κλασικίζον» έργο της ελληνιστικής εποχής, του 2^{ου} αι. π.Χ.⁴⁹⁷

Ένα ακόμη γλυπτό έργο, το οποίο ανακαλύφθηκε γύρω στα τέλη του 19^{ου} αιώνα κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες στην Τυρρηνική θάλασσα, στη θαλάσσια περιοχή του Λινόρνο, νότια της Πίζας, είναι ένας χάλκινος κορμός, γνωστός στη διεθνή βιβλιογραφία με το όνομα **Κορμός της Φλωρεντίας**, ο οποίος εκτίθεται σήμερα στην αίθουσα Idolino, στο αρχαιολογικό Μουσείο της Φλωρεντίας.⁴⁹⁸ Πρόκειται για ένα αθλητικό, νεανικό κορμό, με έντονη μυολογία, η οποία έχει αποδοθεί πολύ φυσιοκρατικά. Η σύγχρονη έρευνα δεν έχει καταλήξει σχετικά με τη χρονολόγηση

⁴⁹⁶. Gianfrotta, Pomey 1981, 203.

⁴⁹⁷. Heilmeyer 1996, πίν. 6-7· Gianfrotta, Pomey 1981, 203· Ridgway 2002, 188 και 205, σημ. 7.

⁴⁹⁸. Αρχαιολογικό Μουσείο Φλωρεντίας, αρ. ευρ. 1638· Mattusch 1996, 197-202, εικ. 6.2a-c· Formigli 1981, 77-79.

του έργου, ενώ υπάρχουν έντονες διαφωνίες για το αν πρόκειται για ένα ελληνικό πρωτότυπο ή για μεταγενέστερο ρωμαϊκό αντίγραφο ενός κλασικού ελληνικού έργου, οι οποίες στηρίζονται αποκλειστικά σε μορφολογικά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, αξίζει να αναφερθεί, ότι η χημική ανάλυση του μετάλλου που χρησιμοποιήθηκε για την κατασκευή του έργου, και η οποία διενεργήθηκε το 1981 στα εργαστήρια συντήρησης της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας της Τοσκάνης, απέδειξε την απουσία μόλυβδου στο κράμα (Cu 87%, Sn 12% και μικροποσότητες άλλων στοιχείων), γεγονός που υποδηλώνει τη δημιουργία του γλυπτού πριν από τους ελληνιστικούς χρόνους.⁴⁹⁹

Πολυάριθμα είναι και τα μεμονωμένα ευρήματα, τα οποία αποτελούν ανακαλύψεις του 20^{ου} αιώνα. Γύρω στα μέσα του αιώνα ανακαλύφθηκε στη θαλάσσια περιοχή της Ιεράπετρας, στις νότιες ακτές της Κρήτης, ένα χάλκινο άγαλμα εφήβου, το οποίο έγινε γνωστό με το όνομα **ο Νέος της Ιεράπετρας** και βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Ηρακλείου (εικ. 71 α-β).⁵⁰⁰ Το άγαλμα χρονολογείται, με βάση τεχνοτροπικά του χαρακτηριστικά, στην υστεροελληνιστική περίοδο.⁵⁰¹ Το 1963, στη θαλάσσια περιοχή του Bodrum της Τουρκίας (αρχ. *Αλικαρνασός*), πιάστηκε στα δίχτυα ψαράδων το χάλκινο άγαλμα ενός **παιδιού-νέγρου** (εικ. 72), το οποίο χρονολογείται, πιθανότατα, επίσης στην ύστερη ελληνιστική περίοδο. Το γλυπτό σήμερα σώζεται στο ύψος 47 cm και απεικονίζει ένα ενδεδυμένο νεαρό Αφρικανό με κοντά, κατσαρά μαλλιά να προτείνει το αριστερό του χέρι προς το θεατή.⁵⁰² Την ίδια χρονιά, στη θαλάσσια περιοχή του Yalikonak της ΝΑ Τουρκίας ανασύρθηκε από το βυθό το άγαλμα μιας γυναικείας μορφής, η οποία έχει ταυτιστεί από ορισμένους μελετητές με τη **θεά Τύχη**.⁵⁰³ Και τα δύο έργα βρίσκονται σήμερα στο Μουσείο του Bodrum.

Το 1979 δύο ακόμη σημαντικές ανακαλύψεις ήρθαν να προστεθούν στον κατάλογο των ενάλιων ευρημάτων. Η πρώτη ανακάλυψη έγινε στο τουρκικό χωριό Cide (αρχαία *Αιγιαλός*), στη Μαύρη Θάλασσα, κοντά στην πόλη Kastamonu, κατά τη διάρκεια εργασιών εκβάθυνσης του αλιευτικού λιμανιού του χωριού.⁵⁰⁴ Πρόκειται για το χάλκινο άγαλμα ενός εφήβου, το οποίο είναι γνωστό στην έρευνα με το όνομα **ο Νέος της Μαύρης Θάλασσας** (εικ. 73). Το γλυπτό σήμερα εκτίθεται στο Μουσείο της Σαμψούντας. Διατηρείται σε αρκετά ικανοποιητική κατάσταση, αλλά έχουν χαθεί τα χέρια του, τα οποία έχουν αποσπαστεί από το ύψος των ώμων. Η σύγχρονη έρευνα αναγνωρίζει στο κεφάλι και την κόμμωση του νέου πολυκλείτεια χαρακτηριστικά, ενώ κάποιοι μελετητές αναγνωρίζουν στο έργο κοινά μορφολογικά χαρακτηριστικά με τον «Έφηβο Idolino», ο οποίος βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Φλωρεντίας (εικ. 74).⁵⁰⁵ Με βάση την τεχνοτροπία του, το έργο έχει χαρακτηριστεί «κλασικιστικό» και χρονολογείται στην εποχή του Αυγούστου, στο τελευταίο τέταρτο του 1^{ου} αι. π.Χ.

Το δεύτερο άγαλμα, το οποίο ανακαλύφθηκε το 1979, προέρχεται από το Αιγαίο και συγκεκριμένα από τη θαλάσσια περιοχή του Άγιου Ευστράτιου, του μικρού νησιού μεταξύ της Λήμνου και της Εύβοιας.⁵⁰⁶ Πρόκειται για ένα χάλκινο έργο το οποίο απεικονίζει ένα έφιππο άνδρα, αλλά λείπει σήμερα το κάτω μέρος του

⁴⁹⁹ Formigli 1981, 78-79.

⁵⁰⁰ Αρχαιολογικό Μουσείο Ηρακλείου, αρ. ευρ. 2677· Ραφοπούλου 1975.

⁵⁰¹ Gianfrota, Pomey 1981, 204.

⁵⁰² Μουσείο Bodrum, αρ. ευρ. 756. Βλ. Young 1966, 93, No. 145, εικ. 145.

⁵⁰³ Gianfrota, Pomey 1981, 204.

⁵⁰⁴ Ridgway 2002, 187-88, pl. 86.

⁵⁰⁵ Αρχαιολογικό Μουσείο Φλωρεντίας, αρ. ευρ. 143.

⁵⁰⁶ EAM, αρ. ευρ. X 23322. Βλ. Τουλούπα 1986, 185 κ.ε., πίν. 36-43· Τουλούπα 1988, 311-13, No. 149.

σώματος, καθώς και ο ίππος (εικ.75-76). Η μορφή ταυτίζεται με τον **Οκταβιανό Αύγουστο**, τον πρώτο αυτοκράτορα της Ρώμης. Η ταύτιση της μορφής έγινε εφικτή από απεικονίσεις του Αυγούστου σε δηνάρια του 19-4 π.Χ. Επίσης, στοιχείο ταύτισης του αγάλματος αποτελεί το δαχτυλίδι που φορά η μορφή στο αριστερό χέρι, το οποίο φέρει εγχάρακτο ραβδί οiwονοσκόπου (*lituus*), δηλωτικό του τίτλου του *pontifex maximus*, ο οποίος απονεμήθηκε στον Αύγουστο από τη Σύγκλητο το 12 π.Χ.⁵⁰⁷ Η ύπαρξη του συγκεκριμένου δαχτυλιδιού προσφέρει ταυτόχρονα ένα *terminus post quem* για τη χρονολόγηση του γλυπτού. Ο αυτοκράτορας απεικονίζεται ντυμένος με χιτώνα και γλαμύδα στρατιωτικού τύπου (*paludamentum*). Στο αριστερό του χέρι κρατάει τα ηνία του αλόγου, τα οποία σήμερα έχουν χαθεί, ενώ έχει το δεξιό του χέρι υψωμένο σε χειρονομία ευλογίας (*adlocutio gestus*). Η εμφάνισή του είναι νεανική, με τον τρόπο που είχε επικρατήσει να απεικονίζεται ο Αύγουστος, παρά το γεγονός ότι την εποχή στην οποία χρονολογείται το άγαλμα, δηλαδή γύρω στα 12 με 10 π.Χ., ο αυτοκράτορας ήταν πάνω από πενήντα ετών. Πολλοί μελετητές πιστεύουν, στηριζόμενοι σε τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα ο τρόπος απόδοσης των βλεφαρίδων, ότι το έργο είναι προϊόν δυτικού εργαστηρίου. Το συγκεκριμένο άγαλμα αποτελεί μια μοναδική περίπτωση, από την άποψη ότι δε μπορεί να ενταχθεί στα ευρύτερα πλαίσια του θαλάσσιου εμπορίου έργων τέχνης, ούτε ανήκει στην κατηγορία γλυπτών, τα οποία είχαν γίνει αντικείμενο διαρπαγής και λαφυραγωγίας από τους τόπους ίδρυσής τους σε άλλες περιοχές. Αντιθέτως, φαίνεται να αποτελεί μοναδική απόδειξη της χρησιμοποίησης αγαλμάτων ως μέσων προπαγάνδας, την αυτοκρατορική εποχή. Ο ανδριάντας του Αυγούστου, ο οποίος βρέθηκε σε μια περιοχή τόσο απομακρυσμένη γεωγραφικά από την πρωτεύουσα της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, αποτελεί μαρτυρία της κατά συρροήν δημιουργίας πορτρέτων των αυτοκρατόρων στα δυτικά κέντρα εξουσίας και της μεταφοράς τους, δια θαλάσσης, στα άκρα της αυτοκρατορίας, με σκοπό την αυτοκρατορική προπαγάνδα και την ενίσχυση της κεντρικής εξουσίας.⁵⁰⁸

Την επόμενη χρονιά, το 1980, στη θαλάσσια περιοχή του Pinedo, στη Βαλένθια της Ισπανίας, ανακαλύφθηκε το χάλκινο άγαλμα ενός νέου, το οποίο έγινε γνωστό με το όνομα **Απόλλων του Pinedo**, αν και αρκετοί μελετητές ταυτίζουν τη μορφή με το Διόνυσο και όχι με τον Απόλλωνα.⁵⁰⁹ Το έργο, με βάση την τεχνοτροπία του, πιστεύεται ότι είναι δημιουργία ενός νεοαττικού εργαστηρίου του 1^{ου} αι. π.Χ.

Το 1981, στη θαλάσσια περιοχή της Κύμης της Μικράς Ασίας, ήρθε στο φως το χάλκινο άγαλμα ενός αθλητή, το οποίο είναι γνωστό στην έρευνα ως **Δρομέας της Σμύρνης** (εικ. 77).⁵¹⁰ Το γλυπτό ανήκει σήμερα στη μόνιμη έκθεση του Αρχαιολογικού Μουσείου της Σμύρνης. Σώζεται σε ύψος 1,54 μέτρων και απεικονίζει ένα νεαρό δρομέα-νικητή σε κάποιο αγώνα δρόμου, όπως μαρτυρά το στεφάνι στην κεφαλή του αγάλματος. Ασφαλώς το έργο αποτελούσε ανάθημα νίκης σε κάποιους αθλητικούς αγώνες, οι οποίοι όμως δεν θα μπορούσε να ήταν οι Ολυμπιακοί, εφόσον το στεφάνι του δρομέα είναι κατασκευασμένο από κλαδί βελανιδιάς και όχι ελιάς, όπως συνηθίζονταν στην Ολυμπία.⁵¹¹ Η κυρίαρχη άποψη θέλει το γλυπτό να χρονολογείται στον 1^ο αι. π.Χ., αλλά οι διαφωνίες είναι έντονες,

⁵⁰⁷. Ρωμιοπούλου 1997, 28-29.

⁵⁰⁸. Gianfrota, Pomey 1981, 204.

⁵⁰⁹. Gianfrota, Pomey 1981, 207.

⁵¹⁰. Μουσείο Σμύρνης, αρ. ευρ. 9363 · Uçankus 1989, 135-55, εικ. 25-27 · Ridgway 2002, 313, pl. 76.

⁵¹¹. Ridgway 2002, 313, pl. 76.

καθώς οι εκτιμήσεις σχετικά με τη χρονολόγηση ποικίλουν από τα τέλη του 2^{ου} αι. π.Χ. μέχρι τον 2^ο αι. μ.Χ.⁵¹²

Ένα σημαντικό αρχαίο ελληνικό γλυπτό ήρθε στο φως στην εκπνοή του 1994, στα τέλη του Δεκεμβρίου. Ο πλοίαρχος μιας μηχανότρατας που ψάρευε στη θαλάσσια περιοχή της Καλύμνου, και συγκεκριμένα ΒΔ της νήσου Ψερίμου, ανέλκυσε με τα δίχτυα του από βάθος 100 μέτρων, περίπου, ένα μεγάλου μεγέθους χάλκινο άγαλμα, το οποίο απεικόνιζε μια γυναικεία, ιστάμενη, ενδεδυμένη μορφή.⁵¹³ Το άγαλμα αποτελούνταν από τον κορμό και το αποκομμένο, κατά την ανέλκυση, κεφάλι (εικ. 78) και είναι σήμερα γνωστό με το όνομα **η Κυρά της Καλύμνου**.⁵¹⁴ Ο πλοίαρχος παρέδωσε το εύρημα στις Λιμενικές Αρχές της Καλύμνου και το γλυπτό μεταφέρθηκε άμεσα στην Αθήνα, όπου και συντηρήθηκε στα εργαστήρια της Εφορείας Ενάλιων Αρχαιοτήτων. Η συντήρηση του έργου ολοκληρώθηκε στο εργαστήριο Μεταλλίνων του ΕΑΜ. Σήμερα το άγαλμα εκτίθεται στη μόνιμη έκθεση χαλκών του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου της Αθήνας, ενώ εξακολουθεί να παραμένει αδημοσίευτο.

Η μορφή φορά μακρύ χιτώνα και επάνω από αυτόν κροσσωτό ιμάτιο, το οποίο καλύπτει το κεφάλι και τυλίγει τον κορμό και τα χέρια. Ανήκει στον αγαλματικό τύπο της «Μεγάλης Ηρακλειώτισσας», ο οποίος οφείλει την ονομασία του στα γυναικεία αγάλματα που κοσμούσαν το θέατρο της Ηράκλειας στην Ιταλία.⁵¹⁵ Πρότυπό τους πιστεύεται ότι αποτέλεσε ένα έργο που αποδίδεται στον κύκλο του Πραξιτέλη (ή του Λυσίππου) και χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 4^{ου} αι. π.Χ. Η «Κυρά της Καλύμνου» είναι πιθανότατα ένα από τα πολυάριθμα αγάλματα αυτού του τύπου, τα οποία δημιουργήθηκαν από την πρόιμη ελληνιστική περίοδο μέχρι τα τέλη της ύστερης αρχαιότητας και χρονολογείται, με βάση τεχνολογικά της χαρακτηριστικά, στην ύστερη ελληνιστική περίοδο, ίσως τον 2^ο αι. π.Χ. Ωστόσο, το άγαλμα εξακολουθεί να περιμένει μια διεξοδική μελέτη, ώστε να μπορέσουν να διατυπωθούν βάσιμες υποθέσεις σχετικά με τη χρονολόγηση και την ταύτιση της μορφής.

Λίγα χρόνια αργότερα, και συγκεκριμένα το 1998, ένα **χάλκινο άγαλμα νέου** (εικ. 79), άγνωστης προέλευσης, αλλά ασφαλώς προερχόμενο από τη θάλασσα, όπως μαρτυρούν οι συσσωματώσεις θαλάσσιων οργανισμών στο εσωτερικό του γλυπτού, εντοπίστηκε και κατασχέθηκε μαζί με άλλα αντικείμενα στη Γερμανία.⁵¹⁶ Το άγαλμα επέστρεψε στην Ελλάδα το 2002 και από τότε εκτίθεται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Απεικονίζει ένα νέο, πιθανότατα αθλητή. Το έργο σώζεται σήμερα σε αρκετά καλή κατάσταση, αλλά λείπουν τα δύο του χέρια και το άκρο του αριστερού του ποδιού, από το μέσο της κνήμης και κάτω. Ο νέος στηρίζεται στο δεξί πόδι, ενώ φαίνεται να ανασηκώνει το αριστερό. Ο κορμός κάμπτεται ελαφρά, δίνοντας στη μορφή μια σιγμοειδή στάση, ενώ το κεφάλι κλίνει προς τα κάτω και δεξιά. Η απόδοση των κοιλιακών μυών είναι πολύ φυσιοκρατική. Πιθανότατα, πρόκειται για έργο κλασικιστικό, δημιούργημα της ύστερης ελληνιστικής περιόδου, το οποίο μιμείται κλασικά έργα του δεύτερου μισού του 5^{ου} αι. και των αρχών του 4^{ου} αι. π.Χ.

Το νεότερο χρονολογικά γλυπτό ενάλιο εύρημα είναι ένα χάλκινο άγαλμα γυμνού νέου (εικ. 80), ύψους 1,43 μέτρων, το οποίο ανακαλύφθηκε το 2004 στη θαλάσσια περιοχή των Κυκλάδων.⁵¹⁷ Το γλυπτό πιάστηκε στα δίχτυα ενός αλιευτικού σκάφους

⁵¹². Για μια περιληπτική αναφορά στις διαφορετικές απόψεις αναφορικά με τη χρονολόγηση του έργου βλ. Ridgway 2002, 331, σημ. 39.

⁵¹³. Καζιάνης 1999, 856, πίν. 265 α-β.

⁵¹⁴. ΕΑΜ, αρ. ευρ. Β.Ε.13/1999· Καζιάνης 1999, 856, πίν. 256 α-β.

⁵¹⁵. Καζιάνης 1999, 856.

⁵¹⁶. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 26087· Lehman 2004, 283-90, εικ. 1-6.

⁵¹⁷. Πληροφορίες από Δελτίο Τύπου του ΥΠ.ΠΟ. της 18^{ης}-10-2004.

στα δυτικά της νήσου Κύθνος, σε ένα βάθος 450 μέτρων, περίπου, και παραδόθηκε στις Λιμενικές Αρχές του Λαυρίου. Από εκεί οδηγήθηκε αμέσως στα εργαστήρια συντήρησης της Εφορείας Εναλίων Αρχαιοτήτων, όπου και παραμένει μέχρι σήμερα προς συντήρηση. Το άγαλμα πήρε το όνομα ο **Έφηβος της Κύθνου**. Διατηρείται σε αποσπασματική κατάσταση, καθώς λείπουν το κεφάλι του, το δεξιό του χέρι και το δεξιό του πόδι, από το γόνατο και κάτω. Πιθανότατα απεικονίζεται ένας νεαρός αθλητής, ίσως δισκοβόλος, όπως υποδηλώνει η θέση των δακτύλων και της παλάμης του αριστερού του χεριού. Η συντήρηση του έργου δεν έχει ολοκληρωθεί, ενώ δεν έχει γίνει ακόμη κάποια ολοκληρωμένη δημοσίευση για το άγαλμα. Αξίζει να σημειωθεί, ωστόσο, ότι η Εφορεία Εναλίων διοργάνωσε δύο υποθαλάσσιες έρευνες στην ευρύτερη περιοχή εύρεσης του γλυπτού, με σκοπό τον εντοπισμό του πιθανού ναυαγίου από το οποίο προέρχεται ο Έφηβος. Οι έρευνες απέδωσαν κεραμική, η οποία χρονολογείται στα τέλη του 4^{ου}/ αρχές του 3^{ου} αι. π.Χ. (αμφορείς από τη Χίο και «ψευδοσάμιους, καθώς και μετρικά σκεύη) και η οποία προέρχεται από ένα διαταραγμένο ναυάγιο στην περιοχή, το οποίο όμως δε μπορεί ακόμη να συνδεθεί με βεβαιότητα με το γλυπτό εύρημα.⁵¹⁸ Ίσως, οι μελλοντικές έρευνες στην περιοχή να αποφέρουν περισσότερα ευρήματα, τα οποία θα μπορέσουν να συνδέσουν με μεγαλύτερη ασφάλεια το άγαλμα του Εφήβου με κάποιο ναυάγιο και να ρίξουν, με αυτό τον τρόπο, περισσότερο φως στο πρόβλημα της προέλευσης και της χρονολόγησης της μεταφοράς του αγάλματος.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στα σποραδικά ενάλια ευρήματα, είναι σκόπιμο να αναφερθούν ορισμένα γλυπτά, τα οποία προέρχονται από περιοχές της δυτικής Μεσογείου, για τα οποία όμως υπάρχουν πολύ σύντομες δημοσιεύσεις, με αποτέλεσμα οι πληροφορίες που έχουμε για αυτά να είναι ανεπαρκείς. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται η αναφορά για την ανακάλυψη μιας **μαρμάρινης ερμαϊκής στήλης** με κεφαλή του **Διονύσου**, η οποία προέρχεται από το λιμάνι των Συρακουσών.⁵¹⁹ Ακόμη, από τη θαλάσσια περιοχή του ακρωτηρίου Capo Boeo, κοντά στη Marsala, προέρχεται ένα **μαρμάρινο άγαλμα πολεμιστή**, ο οποίος απεικονίζεται σε ηρωική γυμνότητα, ενώ στο αριστερό του χέρι φέρει χλαμύδα και ασπίδα.⁵²⁰ Επιπλέον, αναφέρεται η ανακάλυψη μιας **χάλκινης κεφαλής νέου**, από τις ακτές της Τυρρηνικής θάλασσας κοντά στο *Paestum*, καθώς και οι **προτομές του Σοφοκλή, του Ομήρου** και άλλων γνωστών προσωπικοτήτων των γραμμάτων του αρχαίου ελληνικού κόσμου, οι οποίες ανακαλύφθηκαν στο θαλάσσιο στενό μεταξύ της νήσου Έλβα και των ακτών του Livorno.⁵²¹ Από τη θάλασσα της Αδριατικής, και συγκεκριμένα ανοιχτά από το Porto Corsini της Ravenna, προέρχεται ένα δεύτερο σύνολο μαρμάρινων ερμαϊκών στηλών, οι οποίες επιστέφονται με τις **προτομές του Μιλτιάδη, του Επίκουρου** και άλλων διάσημων προσωπικοτήτων, η δημιουργία των οποίων χρονολογείται, με βάση την τεχνολογία τους, στον 2^ο αι. μ.Χ.⁵²²

Από της νότιες ακτές της Γαλλίας προέρχεται το **χάλκινο άγαλμα ενός πάνθηρα**, το οποίο ανακαλύφθηκε στη θαλάσσια περιοχή του Monaco, καθώς και το **χάλκινο άγαλμα σατύρου** από τη θάλασσα του Saintes Maries de la mer.⁵²³ Τέλος, από τις μεσογειακές ακτές της Ισπανίας προέρχεται ένα θαυμάσιο χάλκινο άγαλμα εφήβου, το οποίο ανακαλύφθηκε στη θαλάσσια περιοχή της Antequera και έγινε γνωστό με το

⁵¹⁸. Κολιοπούλου 2006.

⁵¹⁹. Gianfrota, Pomey 1981, 204.

⁵²⁰. Gianfrota, Pomey 1981, 205.

⁵²¹. Gianfrota, Pomey 1981, 205.

⁵²². Gianfrota, Pomey 1981, 206.

⁵²³. Gianfrota, Pomey 1981, 206.

όνομα ο Έφηβος της *Antequera*. Το γλυπτό αυτό ανήκει στον τύπο του χάλκινου αγάλματος εφήβου που βρέθηκε στη *via dell' Abbondanza*, στην Πομπηία.⁵²⁴

⁵²⁴. Gianfrota, Pomey 1981, 207.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στα προηγούμενα κεφάλαια παρουσιάστηκαν τα ναυάγια αρχαίων πλοίων, τα οποία έχουν ανακαλυφθεί μέχρι σήμερα στη Μεσόγειο και μετέφεραν χάλκινα ή μαρμάρινα γλυπτά έργα. Έγινε, επίσης, μια συνοπτική αναφορά στα πιο γνωστά αγάλματα, τα οποία προέρχονται από τη θάλασσα και αποτελούν σποραδικά ευρήματα. Τα αγάλματα αυτά ασφαλώς αποτελούσαν μέρος του φορτίου πλοίων και βρέθηκαν στο βυθό κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες, καθώς εντοπίστηκαν απομονωμένα από το αρχαιολογικό τους περιβάλλον. Ωστόσο, από τη συγκριτική μελέτη αυτών των ενάλιων ανακαλύψεων προκύπτουν ορισμένα χρήσιμα συμπεράσματα ευρύτερου αρχαιολογικού ενδιαφέροντος.

ι) Ο χαρακτήρας των θαλάσσιων μεταφορών έργων τέχνης

Η ανακάλυψη αρχαίων ναυαγίων σε διάφορες περιοχές της Μεσογείου αποτελεί απτή απόδειξη της μεταφοράς έργων τέχνης δια θαλάσσης, μιας πρακτικής η οποία μας ήταν, μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, γνωστή μόνο από γραπτές πηγές και από αρχαιολογικά ευρήματα χερσαίων ανασκαφών. Ωστόσο, μια πρώτη ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι ότι μπορούμε να κατηγοριοποιήσουμε τα διάφορα ναυάγια, ανάλογα με το σκοπό του ταξιδιού τους. Φαίνεται ότι η θαλάσσια μεταφορά γλυπτών έργων τέχνης δεν εξυπηρετούσε πάντοτε τις ίδιες ανάγκες. Το αρχαιότερο ναυάγιο, το οποίο μετέφερε χάλκινα αγάλματα, είναι το κλασικό ναυάγιο του Porticello, το οποίο χρονολογήθηκε μεταξύ 420 και 380 π.Χ.⁵²⁵ Τα αγάλματα, τα οποία αποτελούσαν μέρος του φορτίου του εμπορικού πλοίου, φαίνεται ότι είναι σύγχρονα του ναυαγίου, καθώς τα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά υποδηλώνουν ότι κατασκευάστηκαν λίγο μετά τα μέσα του 5^{ου} αι. π.Χ., δηλαδή λίγο καιρό πριν το τελευταίο ταξίδι του πλοίου.⁵²⁶ Μπορούμε, κατά συνέπεια, με σχετική ασφάλεια να θεωρήσουμε ότι το πλοίο του Porticello μετέφερε τα γλυπτά έργα από κάποια περιοχή της Ελλάδας στην αγορά της δύσης, όπως μαρτυρά ο τόπος ανακάλυψής του ναυαγίου, με σκοπό το εμπόριο. Την εποχή του ναυαγίου δεν είχαν ξεκινήσει ακόμη οι λαφυραγωγίες των ελληνικών πόλεων από τους Ρωμαίους. Είναι λογικό, συνεπώς, να υποθέσουμε ότι η μεταφορά αυτών των γλυπτών εντασσόταν σε ένα ευρύτερο πλαίσιο υπερπόντιας εμπορικής διακίνησης έργων τέχνης. Είναι πιθανό, οι θαυμαστάς διάσημων Ελλήνων καλλιτεχνών στη Δύση να επιθυμούσαν να αποκτήσουν έργα τους, ακόμη και εάν αυτό προϋπέθετε την οργάνωση ενός εμπορικού δικτύου και τη μεταφορά τέχνηργων δια θαλάσσης.⁵²⁷ Από αυτή την άποψη, η ανακάλυψη του ναυαγίου του Porticello αποτελεί μοναδικό εύρημα.

Ωστόσο, ο χαρακτήρας της θαλάσσιας μεταφοράς αγαλμάτων φαίνεται να αλλάζει κατά τη διάρκεια των αιώνων που ακολουθούν. Βασικό ρόλο σε αυτή την αλλαγή παίζει η ρωμαϊκή κατάκτηση της Ελλάδας. Οι γραπτές πηγές και τα αρχαιολογικά ευρήματα μας πληροφορούν, ότι από τις αρχές του 2^{ου} αι. π.Χ. μέχρι τα τέλη του 2^{ου} αι. μ.Χ., περίπου, οι Ρωμαίοι κατακτητές επιδόθηκαν με ζήλο στην απόσπαση και διαρπαγή αναρίθμητων γλυπτών έργων τέχνης από ιερά και δημόσιους χώρους των

⁵²⁵. Eiseman, Ridgway 1987, 106. Επίσης, βλ. παραπάνω, σσ. 64-66.

⁵²⁶. Eiseman, Ridgway 1987, 99-103.

⁵²⁷. Βλ. παραπάνω, σσ. 68-69.

ελληνικών πόλεων, τα οποία μετέφεραν δια θαλάσσης στη Ρώμη και σε άλλες σημαντικές πόλεις της Αυτοκρατορίας, με σκοπό των εξωραϊσμό των ρωμαϊκών ιερών και δημόσιων χώρων, καθώς και των πολυτελών ιδιωτικών επαύλειων των Ρωμαίων ευγενών.⁵²⁸ Απτή απόδειξη αυτών των πρακτικών αποτελούν τα ναυάγια του Αρτεμισίου, των Αντικυθήρων και της Mahdia, τα οποία χρονολογούνται στην εποχή της Ρωμαιοκρατίας.⁵²⁹

Το φορτίο του ναυαγίου του Αρτεμισίου περιλάμβανε χάλκινα αγάλματα, εκ των οποίων το ένα τουλάχιστον, αυτό του θεού (εικ.37-39), ήδη θεωρούνταν αρχαίο την εποχή της διαρπαγής και θαλάσσιας μεταφοράς του. Το συγκεκριμένο ναυάγιο χρονολογείται μεταξύ του 2^{ου} μισού του 2^{ου} αι. π.Χ. και του 1^{ου} μισού του 1^{ου} αι. π.Χ.⁵³⁰ Τα αγάλματα είχαν αποσπαστεί, πιθανότατα, από κάποιο ελληνικό ιερό, όπως υποδηλώνει η ύπαρξη του θεού στο φορτίο του πλοίου. Φαίνεται ότι το πλοίο, το οποίο ναυάγησε στο Αρτεμίσιο ανήκει στη μεγάλη εκείνη κατηγορία πλοίων τα οποία εμπλεκόταν στη μεταφορά ελληνικών έργων τέχνης με τη μορφή πολεμικών λαφύρων. Το στοιχείο το οποίο καθιστά την περίπτωση του ναυαγίου του Αρτεμισίου μοναδική είναι ότι, πιθανότατα, ο προορισμός του πλοίου δεν ήταν κάποια πόλη της Δύσης, όπως συνηθιζόταν στην υστεροελληνιστική περίοδο, αλλά η πόλη της Περγάμου, όπως υποδηλώνει η χρηστική κεραμική του πληρώματος.⁵³¹

Τα ναυάγια των Αντικυθήρων και της Mahdia ανήκουν, επίσης, στην εποχή της Ρωμαιοκρατίας και χρονολογούνται χονδρικά στο πρώτο μισό του 1^{ου} αι. π.Χ.⁵³² Το ενδιαφέρον χαρακτηριστικό στις περιπτώσεις των δύο πλοίων είναι ότι το φορτίο των γλυπτών τους έργων ήταν μικτό. Συγκεκριμένα, μεταξύ του φορτίου του πλοίου των Αντικυθήρων συμπεριλαμβανόταν χάλκινα αγάλματα, τα οποία ήδη θεωρούνταν αρχαία κατά την εποχή της μεταφοράς τους, όπως συμβαίνει με τις περιπτώσεις του Εφήβου (εικ. 1-3) και του «Φιλοσόφου» (εικ. 4-5).⁵³³ Είναι χαρακτηριστικό ότι τα δύο πόδια (ΕΑΜ, με αρ. ευρ. X 15.090 και X 15.091), τα οποία συνανήκουν με την κεφαλή του «Φιλοσόφου» στο ίδιο άγαλμα, καθώς και τα υπόλοιπα αποσπασματικά σωζόμενα πόδια⁵³⁴, τα οποία ανήκαν σε άλλα χάλκινα αγάλματα του φορτίου, φέρουν ίχνη βίαιης απόσπασης από τα αρχικά σημεία τοποθέτησης των γλυπτών (εικ. 6). Κατά συνέπεια, φαίνεται ότι ένα μέρος του φορτίου αποτελούσαν αγάλματα-«αντίκες», τα οποία αποσπάστηκαν με βίαιο τρόπο από τις αρχικές τους βάσεις και προοριζόταν για να εξωραϊσουν δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους σε κάποια πόλη της Δύσης. Παράλληλα όμως, μεταφερόταν με το ίδιο πλοίο μαρμάρινα αγάλματα⁵³⁵ (εικ. 11-16), τα οποία φαίνεται, με βάση τα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά και την τεχνική κατασκευής τους, ότι είχαν δημιουργηθεί λίγο καιρό πριν το πλοίο να ναυαγήσει και ήταν έργα νεοαττικών εργαστηρίων.⁵³⁶ Τα γλυπτά αυτά είχαν κατασκευαστεί με σκοπό το εμπόριο και φαίνεται ότι προοριζόταν για να

⁵²⁸. Βλ. παραπάνω, σσ. 7-10.

⁵²⁹. Για Αρτεμίσιο, βλ. παραπ. σσ. 47-54 και: Βερτός 1929, 87-95· Hemingway 2004. Για Αντικύθηρα, βλ. παραπ. σσ. 17-29 και Weinberg, G., D. κ.ά. επιμ. 1965· Bol 1972. Για Mahdia βλ. παραπ. σσ. 30-53 και Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994.

⁵³⁰. Hemingway 2004, 146-48. Επίσης, βλ. παραπάνω, σσ. 60-62.

⁵³¹. Wünsche 1979, 77-111. Επίσης, βλ. παραπάνω, σσ. 55, 60-62.

⁵³². Για Αντικύθηρα, βλ. παραπ. σσ. 18-21 και Weinberg, G., D. κ.ά. επιμ. 1965, 4· για Mahdia, βλ. παραπ., σσ. 32-34 και Rotroff 1994, 143.

⁵³³. Για τον Έφηβο, ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 13.396, βλ. παραπ. σσ. 22-24 και: Σβορώνος 1903, 18-29, εικ.2· Fuchs 1983a, 116 κ.ε., εικ.107-108. Για το «Φιλόσοφο», ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 13.400, σσ. 23-25 και AE 1902, 152, πίν. 13.

⁵³⁴. ΕΑΜ, αρ. ευρ. X15115, X15119, X15114 και X15093.

⁵³⁵. AE 1902, 156-60, πίν. Α-Ζ· Σβορώνος 1903, 54-81, πίν. XI-XX.

⁵³⁶. Βλ. παραπάνω, σσ. 26-29 και Ridgway 2002, 69-73.

ικανοποιήσουν τα γούστα της ρωμαϊκής αγοράς. Το ότι τα μαρμάρινα αγάλματα του φορτίου ήταν προσανατολισμένα να ικανοποιήσουν τις προτιμήσεις πλούσιων Ρωμαίων αγοραστών, υποδηλώνει η κατασκευή τους από παριανό, μάρμαρο, ένα μέσο το οποίο ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στα ανώτερα κοινωνικά στρώματα της ρωμαϊκής κοινωνίας του 1^{ου} αι. π.Χ., καθώς χρησιμοποιήθηκε ως αγαθό επίδειξης πλούτου και κοινωνικής δύναμης.⁵³⁷ Επιπλέον, τα θέματα που απεικονίζονται και προέρχονται από τον Τρωικό κύκλο, φανερώνουν την προσπάθεια των νεοαττικών εργαστηρίων να εναρμονισθούν με τη ζήτηση της δυτικής αγοράς του τελευταίου προχριστιανικού αιώνα.⁵³⁸

Κάτι αντίστοιχο φαίνεται να συμβαίνει και στην περίπτωση του ναυαγίου της Mahdia. Το φορτίο του πλοίου, το οποίο ναυάγησε με διαφορά μερικών χρόνων από το πλοίο των Αντικυθήρων, περιλάμβανε χάλκινα αγάλματα, τα οποία πιθανότατα είχαν κατασκευαστεί για αναθηματικούς σκοπούς σε κάποια πόλη (ή πόλεις) της Ελλάδας αρκετό χρονικό διάστημα πριν από τη θαλάσσια μεταφορά τους προς τη Δύση. Αυτό φαίνεται να ισχύει στις περιπτώσεις του Εναγώνιου Έρωτα (εικ. 17-18) και της ερμαϊκής στήλης του Διονύσου (εικ. 19-20).⁵³⁹ Μάλιστα, η ερμαϊκή στήλη φέρει έντονα τα σημάδια της βίαιης απόσπασής της από την αρχική της βάση (εικ. 22). Επιπλέον, στο φορτίο του πλοίου περιεχόταν ορισμένα μαρμάρινα ανάγλυφα (εικ. 36α-β), τα οποία χρονολογούνται με ασφάλεια στην κλασική εποχή και διαρπάχθηκαν αιώνες μετά την κατασκευή τους από την αρχική τους θέση για να διακοσμήσουν, πιθανότατα, τους ιδιωτικούς χώρους κάποιων πλούσιων Ρωμαίων.⁵⁴⁰ Ωστόσο, το μεγαλύτερο μέρος του φορτίου του πλοίου αποτελούσαν έργα τέχνης κατασκευασμένα λίγο καιρό πριν από το τελευταίο ταξίδι του, με σκοπό τη εξαγωγή και πώλησή τους στις αγορές της Δύσης. Σε αυτή την κατηγορία τέχνηρων περιλαμβάνονται πολυάριθμα μαρμάρινα αγάλματα (εικ. 31-35), κατασκευασμένα από παριανό μάρμαρο, καθώς και αρχιτεκτονικά μέλη από μάρμαρο Πεντέλης, τα οποία πιθανότατα είχαν κατασκευαστεί σε νεοαττικά εργαστήρια και είχαν φορτωθεί στο πλοίο από το εμπορικό λιμάνι του Πειραιά.⁵⁴¹ Οι τεχνικές κατασκευής των μαρμάρινων αγαλμάτων, αλλά και το γεγονός ότι τα αρχιτεκτονικά μέλη είχαν παραμείνει ημιτελή, ώστε να τελειοποιηθούν στον τελικό τόπο προορισμού, υποδεικνύουν τη χρονολόγησή τους στις αρχές του 1^{ου} αι. π.Χ. από νεοαττικά καλλιτεχνικά εργαστήρια. Το θεματολόγιο των αγαλμάτων και το μεγάλο κόστος κατασκευής του συνολικού φορτίου υποδηλώνουν ότι οι αγοραστές δεν θα μπορούσαν να είναι άλλοι αυτή την εποχή, εκτός από εύρωστους οικονομικά Ρωμαίους, οι οποίοι είχαν τη δυνατότητα να δαπανήσουν μεγάλα χρηματικά ποσά για να επιδείξουν την οικονομική τους δύναμη και την κοινωνική τους θέση.⁵⁴²

Οι περιπτώσεις των Αντικυθήρων και της Mahdia είναι πολύ χαρακτηριστικές, καθώς από τη μελέτη τους μπορούμε αφενός να αντιληφθούμε μια αλλαγή στο χαρακτήρα των φορτίων των πλοίων, τα οποία δεν απαρτιζόταν πλέον αποκλειστικά

⁵³⁷. Ridgway, Carpenter 2006, 1-3.

⁵³⁸. Ridgway 2002, 69-70· Himmelmann 1994, 853.

⁵³⁹. Για Εναγώνιο Έρωτα: Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 106· Fuchs 1983b, 12-14, πίν. 1-8· Söldner 1994, 399-430, εικ 1, 9, 21-23· βλ. ακόμη παραπάνω, σσ. 38-41. Για την ερμαϊκή στήλη: Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 107· Mattusch 1994a, 431-450, εικ. 1-10, 25 και taf. 14-15· βλ. ακόμη παραπάνω, σσ. 41-45.

⁵⁴⁰. Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1198-201· Bauchhenss 1994, G., 375-80, εικ. 1-4· Bol 1972, 101, 110, 118. Επίσης, βλ. παραπάνω, σσ. 52-53.

⁵⁴¹. Για μαρμάρινα αγάλματα: Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. C 1174-97· Quertani 1994, 289-90· ακόμη, βλ. παραπάνω, σσ. 45-52. Για αρχιτεκτονικά μέλη: von Hesberg 1994, 175-194· ακόμη, βλ. παραπάνω, σ. 30 και σημ. 124-127.

⁵⁴². Himmelmann 1994, 853. Ακόμη, βλ. παραπάνω, σσ. 50-51.

από πολεμικά λάφυρα, αλλά περιλάμβαναν και έργα κατασκευασμένα για το διεθνές εμπόριο έργων τέχνης. Αφετέρου, μπορούμε να διαπιστώσουμε τον σαφή προσανατολισμό της παραγωγής των νεοαττικών εργαστηρίων, τα οποία άρχισαν να λειτουργούν από τα μέσα του 2^{ου} αι. π.Χ., προς τις προτιμήσεις της ρωμαϊκής αγοράς. Η ζήτηση των Ρωμαίων για ελληνικά έργα τέχνης αναζωπύρωσε την παραγωγή των ελληνικών εργαστηρίων, μετά την κάμψη που αυτά γνώρισαν ως συνέπεια της ρωμαϊκής κατάκτησης, αλλάζοντας ταυτόχρονα το θεματολόγιο των δημιουργών, καθώς πλέον τα νέα έργα δεν εξυπηρετούσαν αναθηματικούς και θρησκευτικούς σκοπούς, αλλά προοριζόταν να διακοσμήσουν τις πολυτελείς ιδιωτικές επαύλεις της ρωμαϊκής κοινωνικής ελίτ.

Η περίπτωση του ναυαγίου του Brindisi είναι εντελώς διαφορετική. Το πλοίο χρονολογείται αρκετά αργότερα από τις περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν, καθώς οι ανασκαφείς του εκτιμούν ότι ναυάγησε κάποια στιγμή μεταξύ του 3^{ου} και του 4^{ου} αι. μ.Χ., μεταφέροντας χάλκινα γλυπτά (εικ. 44-46) από τις ανατολικές επαρχίες της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας στην πόλη του Brindisi.⁵⁴³ Ωστόσο, ο σκοπός αυτής της θαλάσσιας μεταφοράς χάλκινων έργων ήταν εντελώς διαφορετικός, καθώς τα πολυάριθμα αγάλματα κατευθυνόταν προς το Brindisi όχι για να εξωραϊσουν δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους, αλλά για να ανακυκλωθεί το πολύτιμο μέταλλο από το οποίο είχαν κατασκευαστεί. Το πλοίο του Brindisi αποτελεί μια σπάνια αρχαιολογική μαρτυρία των πληροφοριών που είχαμε μέχρι σήμερα από τις γραπτές πηγές, ότι οι Ρωμαίοι εφάρμοζαν εκτεταμένα προγράμματα ανακύκλωσης μετάλλων, τα οποία υπαγορευόταν από οικονομικούς λόγους.⁵⁴⁴ Το Brindisi ήταν γνωστό στην Αρχαιότητα για τη λειτουργία χυτηρίων ανακύκλωσης άχρηστων χάλκινων αντικειμένων, ήδη από τον 1^ο αι. μ.Χ., σύμφωνα με τη γραπτή μαρτυρία του Πλίνιου. Η ανακάλυψη του ναυαγίου στην περιοχή επιβεβαιώνει με εντυπωσιακό τρόπο την πληροφορία του Ρωμαίου ιστορικού.

Ολοκληρώνοντας αυτή την αναφορά στα συμπεράσματα σχετικά με τους σκοπούς της μεταφοράς έργων τέχνης από θαλάσσιους δρόμους, τα οποία προκύπτουν από τη μελέτη των ενάλιων γλυπτών ευρημάτων, θα ήταν σκόπιμο να αναφερθούμε στην περίπτωση ενός σποραδικού ευρήματος και συγκεκριμένα στο χάλκινο άγαλμα του Αυγούστου (E.A.M., αρ.ευρ. X 23332, εικ. 75-76), το οποίο ανακαλύφθηκε στη θαλάσσια περιοχή του Άγιου Ευστράτιου.⁵⁴⁵ Το εύρημα είναι μεμονωμένο, χωρίς τις πολύτιμες πληροφορίες που θα προέκυπταν από τα συνευρήματα του φορτίου του πλοίου, με το οποίο μεταφερόταν το άγαλμα του πρώτου Ρωμαίου Αυτοκράτορα. Ωστόσο, παρουσιάζει μοναδικό ενδιαφέρον, καθώς φαίνεται ότι δεν ανήκει σε καμία από τις προηγούμενες περιπτώσεις μεταφοράς γλυπτών διά θαλάσσης. Το εύρημα θεωρείται μοναδικό γιατί, πιθανότατα, εντάσσεται σε ένα πρόγραμμα αυτοκρατορικής προπαγάνδας, η οποία φαίνεται να γεννήθηκε τις τρεις τελευταίες δεκαετίες πριν από τη γέννηση του Χριστού και συνεχίστηκε σε όλη την υπόλοιπη

⁵⁴³. Mazzatenta 1995, 88' ακόμη, βλ. παραπάνω, σσ. 70-73.

⁵⁴⁴. Βλ. παραπάνω, σσ. 72. Φαίνεται ότι η πρακτική της ανακύκλωσης πολύτιμων πρώτων υλών είχε ευρεία χρήση σε όλη τη διάρκεια της αρχαιότητας. Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να αναφερθεί το παράδειγμα του ναυαγίου στο Serçe Limanı, στη νότια Τουρκία (Bass 1984, 64-69' Bass 1978, 119-32). Το πλοίο μετέφερε μεγάλες ποσότητες γυάλινων αγγείων, τα οποία, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις των ανασκαφών του πλοίου, προοριζόταν για ανακύκλωση. Το πλοίο του Serçe Limanı χρονολογήθηκε στον 11^ο αι. μ.Χ. Ασφαλώς, το χρονικό διάστημα που χωρίζει το συγκεκριμένο πλοίο από αυτό του Brindisi είναι πολύ μεγάλο. Ωστόσο, η ανακάλυψή του αποτελεί μια επιπλέον απόδειξη για την εφαρμογή προγραμμάτων ανακύκλωσης πρώτων υλών στην αρχαιότητα.

⁵⁴⁵. EAM, αρ. ευρ. X 23322' Τουλούπα 1986, 185 κ.ε., πίν. 36-43' Τουλούπα 1988, 311-13, αριθ. 149. Ακόμη, βλ. παραπάνω, σσ. 113-114.

διάρκεια της ζωής της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Στα πλαίσια αυτού του προγράμματος, χρησιμοποιήθηκαν ως μέσα γλυπτά, τα οποία απεικόνιζαν τον εκάστοτε Αυτοκράτορα σε γνωστούς αγαλματικούς τύπους και προπαγάνδιζαν την αδιαφιλονίκητη εξουσία του σε κάθε άκρη της Αυτοκρατορίας.⁵⁴⁶ Τέτοια αγάλματα κατασκευαζόταν σε καλλιτεχνικά εργαστήρια των μεγάλων αστικών κέντρων της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας και από εκεί μεταφερόταν στην περιφέρεια. Είναι χαρακτηριστικό, ότι το άγαλμα του Αυγούστου είναι το μόνο το οποίο φαίνεται να ακολούθησε μια πορεία από τη Δύση προς τις επαρχίες της Ανατολής, ενώ όλες οι υπόλοιπες περιπτώσεις ενάλιων γλυπτών ευρημάτων κατευθυνόταν από την ανατολική Μεσόγειο προς τις περιοχές της Δύσης.

Κατά την προσπάθεια κατηγοριοποίησης των ναυαγίων ανάλογα με το σκοπό τον οποίο εξυπηρετούσε η μεταφορά γλυπτών έργων τέχνης, προκύπτουν ορισμένα επιπλέον ερωτήματα. Η διακίνηση αγαλμάτων διά θαλάσσης κατά την αρχαιότητα αποτελεί ένα αδιαμφισβήτητο γεγονός. Υπήρχε όμως εξειδίκευση των πλοίων σε αυτού του είδους τη μεταφορά; Αποτελούσε, δηλαδή, η μεταφορά των γλυπτών τον αποκλειστικό λόγο, για τον οποίο τα συγκεκριμένα πλοία προγραμματίζαν και εκτελούσαν το ταξίδι τους;

Από τη μελέτη των, μέχρι σήμερα, αρχαιολογικών δεδομένων προκύπτει, ότι στις περισσότερες περιπτώσεις το φορτίο των πλοίων, τα οποία μετέφεραν γλυπτά έργα τέχνης, ήταν ετερογενές και μικτό. Στην περίπτωση του Porticello, για παράδειγμα, μεταφέρονταν, ταυτόχρονα με τα αγάλματα, εμπορικοί οξυπύθμενοι αμφορείς και πήλινα μελανοδοχεία, τα οποία ασφαλώς προοριζόταν για το εμπόριο. Στο πλοίο των Αντικυθήρων μέρος του εμπορικού φορτίου αποτελούσαν, επίσης, οξυπύθμενοι αμφορείς και γυάλινα πολυτελή αγγεία εξαιρετικής ποιότητας, τα οποία φαίνεται ότι προοριζόταν για να ικανοποιήσουν τα ακριβά γούστα των πλούσιων Ρωμαίων του 1^{ου} αι. π.Χ. Επιπλέον, σε άλλες περιπτώσεις αρχαίων ναυαγίων τα οποία μετέφεραν έργα τέχνης, αν και όχι απαραίτητα γλυπτά, αλλά διαφορετικής φύσης τέχνηρα, όπως λεπτή γραπτή κεραμική, το φορτίο ήταν επίσης μικτό. Στο παράδειγμα του ναυαγίου του Lequin 1A, το οποίο χρονολογείται γύρω στο τελευταίο τέταρτο του 6^{ου} αι. π.Χ.⁵⁴⁷, ταυτόχρονα με τη λεπτή κεραμική μεταφερόταν οξυπύθμενοι εμπορικοί αμφορείς.

Η μοναδική, μέχρι σήμερα τουλάχιστον, γνωστή περίπτωση πλοίου, το οποίο εκτελούσε τη μεταφορά ενός αμιγούς φορτίου έργων τέχνης, είναι αυτή του ναυαγίου της Mahdia. Φαίνεται, κατά συνέπεια, πολύ πιθανό η εξειδίκευση στη μεταφορά φορτίων να εμφανιζόταν περιστασιακά, όταν οι ανάγκες της αγοράς το απαιτούσαν. Μια τέτοια εξειδίκευση, όμως, στη μεταφορά δε φαίνεται ότι αποτελούσε τον κανόνα στον αρχαίο κόσμο της Μεσογείου.

ii) Η σημασία του τρόπου ανακάλυψης των ενάλιων ευρημάτων

Η συγκριτική μελέτη των γλυπτών, τα οποία προέρχονται από τη θάλασσα, αποκαλύπτει μια ακόμη ενδιαφέρουσα πτυχή του θέματος. Αποδεικνύεται η καθοριστική σημασία που έχουν οι συνθήκες κάτω από τις οποίες έγινε η ανακάλυψη των ενάλιων ευρημάτων. Μέχρι σήμερα, όλες οι ανακαλύψεις γλυπτών από το βυθό έγιναν με τρεις τρόπους. Οι σπουδαιότερες ανακαλύψεις αρχαίων ναυαγίων έγιναν

⁵⁴⁶. Gianfrota, Pomey 1981, 204.

⁵⁴⁷. Long, Miro και Volpe 1992, 202-25.

από επαγγελματίες σφουγγαράδες, όπως φαίνεται από τις περιπτώσεις των ναυαγίων των Αντικυθήρων και της Mahdia.⁵⁴⁸ Ένας δεύτερος συχνός τρόπος είναι η ανακάλυψη ευρημάτων με συρώμενα μέσα, δηλαδή η ανέλκυση αρχαίων τέχνηργων στα δίχτυα κάποιου αλιευτικού (τράτας), τα οποία ψαρεύοντας σαρώνουν την επιφάνεια του βυθού σε μήκος πολλών χιλιομέτρων. Μέχρι τα μέσα περίπου του 20^{ου} αιώνα χρησιμοποιούνταν ανεμότρατες, ενώ από το δεύτερο μισό του αιώνα και στο εξής έγινε η σταδιακή αντικατάστασή τους με μηχανότρατες. Για παράδειγμα, ο Έφηβος του Μαραθώνα (εικ. 54-55) ήρθε στο φως από τα δίχτυα μιας ανεμότρατας το 1925, ενώ οι μηχανότρατες, μετά τα μέσα του αιώνα, ανέσυραν το άγαλμα του Οκταβιανού Αύγουστου (εικ. 75-76), το 1979, την Κυρά της Καλύμνου (εικ. 78), το 1994, τον Σάτυρο της Mazara (εικ. 68α-γ), το 1997 κ.α.⁵⁴⁹ Ο τρίτος τρόπος εντοπισμού γλυπτών στο βυθό εμφανίστηκε γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1960, όταν έγινε εφικτή η αυτόνομη κατάδυση για λόγους αναψυχής. Αυτή η εξέλιξη των μεθόδων κατάδυσης έφερε στο φως μερικά από τα πιο εντυπωσιακά δείγματα της αρχαίας ελληνικής πλαστικής, όπως τα αγάλματα από το Riace (εικ. 64-67), το 1972, τον Αποξυόμενο της Κροατίας (εικ. 69α-β), το 1997, καθώς και τα ναύαγια του Porticello, το 1970 και του Brindisi, το 1992.⁵⁵⁰

Ο τρόπος με τον οποίο έγινε η ανακάλυψη αποδεικνύεται καθοριστικός σε σχέση με τον πλούτο των πληροφοριών που συνοδεύουν το κάθε εύρημα. Συγκεκριμένα, όταν ο εντοπισμός των αρχαίων γλυπτών έγινε από σφουγγαράδες, στις αρχές του 20^{ου} αι., ή από αυτοδύτες τα τελευταία χρόνια, ο επανεντοπισμός της θέσης του ευρήματος ήταν εφικτός, γεγονός που αποδείχθηκε μεγάλης σπουδαιότητας. Με αυτό τον τρόπο, μπόρεσαν να διοργανωθούν υποθαλάσσιες εκτεταμένες έρευνες σε θέσεις όπως τα Αντικύθηρα, η Mahdia, το Porticello, το Riace κ.α. Είναι σαφές, ότι ο πλούτος των πληροφοριών, ο οποίος προέκυψε από τέτοιες έρευνες δεν θα ήταν διαθέσιμος στην επιστημονική κοινότητα σήμερα, εάν δεν μπορούσε να γίνει ο επανεντοπισμός του σημείου, στο οποίο είχε γίνει η αρχική ανακάλυψη. Ακόμη και σε περιπτώσεις στις οποίες οι υποβρύχιες αρχαιολογικές έρευνες δεν απέδωσαν επιπλέον ευρήματα, όπως συνέβη στο Riace, η συστηματική έρευνα της θέσης αποδείχτηκε πολύτιμη, γιατί απέκλεισε την περίπτωση του ναυαγίου και επέτρεψε τη διατύπωση θεωριών σχετικά με την απόρριψη των γλυπτών στο βυθό, σε μια προσπάθεια μείωσης του βάρους του πλοίου, προκειμένου το τελευταίο να ξεφύγει από μία καταγίδα.

Εντελώς διαφορετικές, όμως, αποδεικνύονται οι περιπτώσεις ανέλκυσης γλυπτών από τα συρώμενα δίχτυα μιας τράτας. Σε αυτή την περίπτωση, το αλιευτικό σκάφος μπορεί να παρασύρει το εύρημα αρκετά χιλιόμετρα μακριά από την αρχική του θέση, με αποτέλεσμα ο εντοπισμός και η συστηματική μελέτη του αρχαιολογικού περιβάλλοντος του αγάλματος να θεωρούνται ανέφικτα. Το μόνο κέρδος απομένει η καθαυτή ανακάλυψη του έργου, η οποία συμβάλει στον εμπλουτισμό του καταλόγου των αρχαίων ελληνικών πρωτοτύπων.

iii) Πληροφορίες για κατασκευαστικές τεχνικές αρχαίων γλυπτών

Ίσως η πιο ουσιαστική προσφορά των ενάλιων γλυπτών ευρημάτων είναι η συμβολή τους στον τομέα της μελέτης των κατασκευαστικών τεχνικών, τις οποίες εφαρμόζαν τα αρχαία ελληνικά χαλκοπλαστικά εργαστήρια. Όπως ήδη αναφέρθηκε

⁵⁴⁸. Για Αντικύθηρα βλ. παραπάνω, σ. 17' για Mahdia, βλ. παραπ., σ. 30.

⁵⁴⁹. Για Έφηβο Μαραθώνα βλ. παραπ., σ. 82' για Οκταβιανό Αύγουστο, βλ. παραπ., σ. 113' για Κυρά Καλύμνου, βλ. παραπ., σ. 114' για Σάτυρο, βλ. παραπ., σ. 105.

⁵⁵⁰. Για Riace, βλ. παραπ., σ. 99' για Αποξυόμενο, σ. 108' για Porticello, σ. 63' για Brindisi, σ. 70.

στην εισαγωγή αυτού του κειμένου, η πλειοψηφία των χάλκινων αρχαίων αγαλμάτων που σώζονται ως τις μέρες μας προέρχεται από τη θάλασσα. Η διάσωση αυτών των έργων στο βυθό και η προστασία τους από τις καμίνους τήξης, όπου συχνά οδηγούνταν τα χάλκινα γλυπτά με στόχο την ανακύκλωση του πολύτιμου μετάλλου τους, επέτρεψε τους ερευνητές του 20^{ου} αιώνα να προχωρήσουν στην τεχνική τους ανάλυση. Από την προσέγγιση αυτή προέκυψε μία σειρά από πολύτιμα συμπεράσματα.

Είμαστε, για παράδειγμα, σήμερα σε θέση να γνωρίζουμε ότι οι Έλληνες χαλκοπλάστες είχαν υιοθετήσει την έμμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού ήδη από τις αρχές του 5^{ου} αι. π.Χ. Η ανακάλυψη χάλκινων έργων όπως ο Ποσειδώνας της Λιβαδόστρας (εικ. 52-53) και ο θεός του Αρτεμισίου (εικ. 37-39), τα οποία χρονολογούνται στο πρώτο μισό του 5^{ου} αι., μαρτυρεί ότι τα ελληνικά εργαστήρια χύτευαν τα αγάλματα φυσικού και υπερφυσικού μεγέθους σε πολλά ξεχωριστά μέρη, τα οποία στη συνέχεια συνδεόταν με μεταλλουργικές ραφές.⁵⁵¹ Συνήθως, τα μέρη τα οποία χυτεύονταν ξεχωριστά ήταν το κεφάλι, ο κορμός, τα χέρια, τα πόδια και, εάν επρόκειτο για ανδρική μορφή, τα γεννητικά όργανα. Αυτή η τεχνική εξυπηρετούσε πρακτικούς σκοπούς, καθώς χρειαζόταν μικρότερες ποσότητες μετάλλου, ικανές να μεταφερθούν ακόμη και από δύο μόνο άτομα, ώστε να χυτευθεί κάθε ξεχωριστό μέλος. Παράλληλα, περιοριζόταν ο κίνδυνος του σφάλματος, ενώ ακόμη και στην περίπτωση που γίνονταν κάποιο λάθος, δεν απαιτούνταν η καταστροφή και δημιουργία όλου του έργου από την αρχή, παρά μόνο του ελαττωματικού κομματιού.⁵⁵² Συχνό, επίσης, φαινόμενο ήταν η ξεχωριστή χύτευση του μπροστινού μέρους των ποδιών, το οποίο ήταν σε επαφή με τη βάση του αγάλματος.⁵⁵³ Αυτή η πρακτική αποσκοπούσε στην αποτελεσματικότερη στήριξη του έργου πάνω στη βάση του, καθώς μέσα στην κοίλη εσωτερική επιφάνεια του ποδιού χυνόταν λιωμένος μόλυβδος, ο οποίος συνέδεε το άγαλμα με τη βάση μέσω μιας κατάλληλα διαμορφωμένης οπής στο κάτω μέρος του πέλματος, η οποία επέτρεπε στο μόλυβδο να εισχωρήσει στην κοιλότητα υποδοχής του γλυπτού πάνω στη βάση.

Σε κάποιες περιπτώσεις, η αποσπασματική διατήρηση ορισμένων χάλκινων αγαλμάτων, όπως συνέβη με τα γλυπτά του Porticello, επέτρεψε την αναλυτική μελέτη της εσωτερικής τους επιφάνειας, βοηθώντας μας με αυτό τον τρόπο να αντιληφθούμε με σαφή τρόπο τη διαδικασία που ακολουθήθηκε για την κατασκευή τους.⁵⁵⁴ Γνωρίζουμε ότι οι Έλληνες χαλκοπλάστες κατασκεύαζαν αρχικά ένα πήλινο πρόπλασμα, από το οποίο δημιουργούσαν γύψινα ή πήλινα εκμαγεία. Ακολουθούσε η επάλειψη της εσωτερικής επιφάνειας των εκμαγείων με κερί, το οποίο, μετά την στερεοποίησή του, απομακρυνόταν από το εκμαγείο. Ο καλλιτέχνης συνέδεε τα κέρινα κομμάτια δημιουργώντας ολόκληρη τη μορφή και δούλευε τις λεπτομέρειες του αγάλματος πάνω στο κέρινο πρόπλασμα. Όταν κρινόταν απαραίτητο, ο καλλιτέχνης πρόσθετε ποσότητες κεριού σε ορισμένα σημεία, ώστε να επιτύχει το επιθυμητό πάχος, το οποίο θα του επέτρεπε τη διαμόρφωση ιδιαίτερων, πιο καλοδουλεμένων λεπτομερειών. Στο εσωτερικό του κέρινου προπλάσματος χυνόταν ρευστός πηλός μέσω μιας κατάλληλα διαμορφωμένης οπής, ώστε να παραμείνει το κερί στη θέση του κατά τη διάρκεια της χύτευσης του μετάλλου. Για τη στήριξη του πηλού συχνά χρησιμοποιούσαν ένα μεταλλικό σκελετό, τον οποίο συνήθως αποτελούσαν ράβδοι σιδήρου. Όταν ο πήλινος πυρήνας στερεοποιούνταν, γινόταν η επάλειψη της εξωτερικής επιφάνειας του κέρινου προπλάσματος με ένα λεπτόκοκκο

⁵⁵¹. Για Ποσειδώνα Λιβαδόστρας βλ. παραπάνω, σσ. 79-82 ' για θεό Αρτεμισίου, σσ. 57-58.

⁵⁵². Ridgway 1967, 332-33' Mattusch 1994b, 789-800.

⁵⁵³. Βλ. παραπ., σ. 40, σημ. 194.

⁵⁵⁴. Eiseman, Ridgway 1987, 92-99.

στρώμα πηλού, ενώ ακολουθούσε η διαδοχική επάλειψη με στρώματα πηλού κατώτερης ποιότητας. Στη συνέχεια γινόταν η χύτευση του μπρούντζου. Μετά τη στερεοποίηση του μετάλλου η εξωτερική επάλειψη πηλού απομακρυνόταν και το άγαλμα ήταν ουσιαστικά έτοιμο. Ορισμένες ατέλειες στην εξωτερική επιφάνεια του γλυπτού δουλευόταν πάνω στο στερεοποιημένο μπρούντζο, με μηχανικά μεταλλουργικά μέσα.⁵⁵⁵

Με το πέρασμα των αιώνων τα χαλκοπλαστικά εργαστήρια τελειοποίησαν τις μεθόδους τους. Η ανακάλυψη της αποσπασματικά διατηρημένης Κυράς της θάλασσας (εικ. 56), η οποία χρονολογείται στην ελληνοιστική εποχή, απέδειξε ότι οι καλλιτέχνες, στα πλαίσια των προσπαθειών τους για ένα πιο φυσιοκρατικό τελικό αποτέλεσμα, προχώρησαν στη δημιουργία των γλυπτών τους χυτεύοντας τα έργα σε ακόμη περισσότερα ξεχωριστά κομμάτια, ειδικά στις περιπτώσεις που έπρεπε να αποδώσουν τις πτυχώσεις ενδυμάτων (εικ. 57 α-β).⁵⁵⁶ Τα πορτρέτα της ελληνοιστικής εποχής συχνά απεικόνιζαν βαριά ενδεδυμένες μορφές. Οι ανάγκες για ρεαλιστική απόδοση των πτυχώσεων οδήγησε τους χαλκοπλάστες στη χύτευση κομματιών του ενδύματος ξεχωριστά, ώστε να έχουν τη δυνατότητα να τα δουλέψουν με μεγαλύτερη λεπτομέρεια.

Επιπλέον, η συγκριτική μελέτη ορισμένων ενάλιων χάλκινων γλυπτών ευρημάτων και η παράλληλη σύγκρισή τους με ορισμένα ευρήματα χερσαίων ανασκαφών οδήγησε την C. Mattusch στη διατύπωση μιας πολύ ενδιαφέρουσας θεωρίας, σχετικά με τις κατασκευαστικές πρακτικές των αρχαίων μεταλλουργών. Η Αμερικανίδα ερευνήτρια παρατήρησε τις ομοιότητες στην εμφάνιση, τη στάση και τις αναλογίες που παρουσιάζουν ορισμένα ενάλια αγάλματα με γλυπτά, τα οποία βρέθηκαν στη στεριά, όπως για παράδειγμα ο Απόλλωνας του Riombino (Μουσείο Λούβρου, αρ.ευρ. 61, εικ. 48-49, 51) και το σχεδόν πανομοιότυπο άγαλμα του Απόλλωνα από την Πομπηία, το οποίο βρίσκεται σήμερα στο Μουσείο του Βατικανού (αρ. ευρ. 22.924, εικ. 50), καθώς επίσης και η χάλκινη ερμαϊκή στήλη από το ναύαγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ.ευρ. F 107, εικ. 19-20) με τη «δίδυμή» της στήλη από το Μουσείο Getty (αρ.ευρ. 79.AB.138, εικ. 21 α-β). Η Mattusch πρότεινε, ότι για την κατασκευή αυτών των πανομοιότυπων γλυπτών είχε χρησιμοποιηθεί το ίδιο αρχικό πήλινο πρόπλασμα.⁵⁵⁷ Η ερευνήτρια πιστεύει, ότι στην αρχαιότητα υπήρχαν κάποιοι αγαλματικοί τύποι, οι οποίοι ήταν ιδιαίτερα δημοφιλείς και, κατά συνέπεια, παρουσιαζόταν γι' αυτούς μεγάλη και συνεχής ζήτηση. Τα χαλκοπλαστικά εργαστήρια είχαν τη δυνατότητα να κατασκευάζουν ένα αρχικό πήλινο πρόπλασμα και στη συνέχεια να το χρησιμοποιούν επί σειρά ετών για την κατά συρροή αναπαραγωγή των συγκεκριμένων αγαλματικών τύπων, με την έμμεση μέθοδο του λιωμένου κεριού. Με αυτό τον τρόπο μπορούσαν να εξασφαλίσουν την γρήγορη κατασκευή μεγάλου αριθμού αντιγράφων με ελάχιστο κόπο, ώστε να ανταποκριθούν στις ανάγκες της ζήτησης, ενώ ταυτόχρονα δεν ήταν αναγκασμένα να καταστρέψουν ή να στερηθούν το αρχικό πρόπλασμα. Αυτή η κατασκευαστική πρακτική, πιστεύει η Mattusch, ήταν πολύ διαδεδομένη μεταξύ των χαλκοπλαστών του αρχαίου ελληνικού κόσμου.

Η Mattusch συνέχισε την πρότασή της, καθώς αναφέρθηκε στις τεχνικές κατασκευής χάλκινων αγαλμάτων, τα οποία μόνο φαινομενικά διαφέρουν, παρουσιάζοντας εξατομικευμένα χαρακτηριστικά, όμως στην ουσία έχουν τις ίδιες αναλογίες.⁵⁵⁸ Πιο συγκεκριμένα, ασχολήθηκε με την περίπτωση των αγαλμάτων του

⁵⁵⁵. Mattusch 1994a, 444-49· Eiseman, Ridgway 1987, 92-99.

⁵⁵⁶. Ridgway 1967, 332-33.

⁵⁵⁷. Mattusch 1994a, 444-49· Mattusch 1996, 139-40.

⁵⁵⁸. Mattusch 1994b, 789-800.

Riace (Μουσείο του Reggio, αρ.ευρ. 12.801 και 12.802, εικ. 64-67), ενώ είχε τη δυνατότητα να εξετάσει διεξοδικά τα τρία αγαλμάτια των νάνων, τα οποία ανακαλύφθηκαν στο ναυάγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ.ευρ. F 213-215, εικ. 25-26). Παρατήρησε ότι, και στα δύο σύνολα, τα αγάλματα με μια πρώτη ματιά είναι διαφορετικά. Ωστόσο, μια πιο προσεκτική μελέτη αποκαλύπτει, ότι τα γλυπτά του κάθε συνόλου ουσιαστικά διατηρούν τις ίδιες αναλογίες, με μικροδιαφορές στη στάση. Η ερευνήτρια επισήμανε ότι, στην αρχαία Ελλάδα ήταν συχνό φαινόμενο η παραγγελία πολυπληθών συνόλων αγαλμάτων σε χαλκοπλαστικά εργαστήρια, για αναθηματικούς σκοπούς. Τα σύνολα αυτά είχαν σαφώς κοινό θέμα και απεικόνιζαν μυθικά ή ιστορικά πρόσωπα. Οι αγαλματικοί τύποι, οι οποίοι χρησιμοποιούνταν για την απεικόνιση τέτοιων προσώπων ήταν, πιθανότατα, γενικευμένοι, ώστε να είναι ευρέως αναγνωρίσιμοι και δεν απαιτούσαν τη χρήση εξατομικευμένων χαρακτηριστικών. Η Mattusch πρότεινε ότι τα καλλιτεχνικά εργαστήρια χρησιμοποιούσαν ένα ή δύο πήλινα προπλάσματα, με βάση τα οποία κατασκεύαζαν όλα τα αγάλματα του συνόλου, εξασφαλίζοντας με αυτό τον τρόπο μια ομοιογένεια και ενότητα στο σύμπλεγμα, ενώ ταυτόχρονα μπορούσαν να παραλλάσσουν τη στάση και τα χαρακτηριστικά του κάθε αγάλματος χωριστά, κάνοντας μικροεπεμβάσεις στη φάση της κατασκευής του κέρινου προπλάσματος. Αυτή η κατασκευαστική πρακτική εξυπηρετούσε τους χαλκοπλάστες, καθώς κατάφερναν να κατασκευάσουν μεγάλο αριθμό αγαλμάτων σε μικρό, σχετικά, χρονικό διάστημα. Με αυτή τη μέθοδο φαίνεται να έχουν κατασκευαστεί οι Πολεμιστές του Riace,⁵⁵⁹ ενώ οι χαλκοπλάστες της ελληνοιστικής περιόδου πιθανότατα τη χρησιμοποίησαν ευρέως για τη δημιουργία συνόλων, τα οποία δεν είχαν απαραίτητα μυθικά ή ηρωικά θέματα, όπως μαρτυρεί η περίπτωση των νάνων-χορευτών της Mahdia.

Η θέση της Mattusch, παρότι εξακολουθεί να παραμένει μια θεωρία, μοιάζει πολύ πιθανή, εφόσον φαίνεται να υποστηρίζεται από αρχαιολογικά δεδομένα. Είναι, ωστόσο, πολύ ενδιαφέρουσα σε ότι αφορά το θέμα του συγκεκριμένου κειμένου, γιατί φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο οι ενάλιες ανακαλύψεις εμπλουτίζουν τις γνώσεις μας για τον αρχαίο κόσμο, αναφορικά με τον τομέα της Πλαστικής, και συμβάλλουν στη διατύπωση νέων θεωριών, οι οποίες προάγουν την επιστημονική σκέψη.

Ολοκληρώνοντας την αναφορά στις πληροφορίες τις οποίες μας προσφέρει η τεχνική ανάλυση ελληνικών πρωτοτύπων θα πρέπει να σημειωθεί ότι συχνά η χημική ανάλυση των κραμάτων χαλκού, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για την κατασκευή αγαλμάτων, μπορεί να συνεισφέρει αποτελεσματικά στην ασφαλή χρονολόγηση της δημιουργίας των έργων. Αναφέρθηκε στα προηγούμενα, ότι σε όλη τη διάρκεια της αρχαϊκής και της κλασικής περιόδου, οι Έλληνες χαλκοπλάστες χρησιμοποιούσαν κράματα, τα οποία περιείχαν χαλκό και κασσίτερο, σε μια αναλογία 9/1, περίπου. Από τις αρχές της ελληνοιστικής περιόδου όμως, χρησιμοποιήθηκαν ποσότητες μολύβδου, ο οποίος καθιστούσε το κράμα πιο εύκολο στην επεξεργασία του, ενώ ταυτόχρονα εξυπηρετούσε και οικονομικούς λόγους, καθώς ο μολύβδος ήταν αρκετά πιο φθηνός από το χαλκό και τον κασσίτερο. Κατά συνέπεια, η ανίχνευση ποσοτήτων μολύβδου στο μέταλλο των χάλκινων γλυπτών προσφέρει ένα πολύτιμο *terminus post quem* για τη δημιουργία των έργων, ενώ η απουσία του από το κράμα υποδεικνύει μια χρονολόγηση του έργου πριν από το τέλος της κλασικής περιόδου. Η σπουδαιότητα της χημικής ανάλυσης των κραμάτων χάλκινων αγαλμάτων γίνεται εμφανής σε περιπτώσεις όπως αυτή του Απόλλωνα του Riombino, στην οποία η χημική ανάλυση αποκλείει την κατασκευή του γλυπτού κατά τη διάρκεια της

⁵⁵⁹. Mattusch, C., 1988, 204-07.

αρχαϊκής περιόδου⁵⁶⁰, στην περίπτωση του Εφήβου του Μαραθώνα, στην οποία η απουσία μολύβδου υποδηλώνει κατασκευή πριν από τον 3^ο αι. π.Χ.⁵⁶¹, όπως και στην περίπτωση του Αποξυόμενου της Κροατίας, από το κράμα του οποίου επίσης απουσιάζει ο μολύβδος.⁵⁶²

iv) Η δυνατότητα άμεσης παρατήρησης πρωτοτύπων

Επισημάνθηκε ήδη στο κεφάλαιο της εισαγωγής, ότι η εικόνα που έχουμε σήμερα για την αρχαία ελληνική πλαστική τέχνη είναι πολύ αποσπασματική. Οι πηγές της ελληνικής γραμματείας μας πληροφορούν, ότι η συντριπτική πλειοψηφία των αγαλμάτων, τα οποία κοσμούσαν τα ιερά και τους δημόσιους χώρους των ελληνικών πόλεων, ήταν κατασκευασμένα από χαλκό, ενώ το μάρμαρο χρησιμοποιούταν κυρίως για την κατασκευή εναέτιων γλυπτών και επιτύμβιων σημάτων.⁵⁶³ Ωστόσο, μόνο ένα πολύ μικρό ποσοστό από τα αρχαία αγάλματα που σώζονται μέχρι τις μέρες μας είναι χάλκινα. Επιπλέον, τα χάλκινα έργα τα οποία προέρχονται από χερσαίες ανασκαφές είναι ελάχιστα. Αποτελεί ευτύχημα για τη σύγχρονη επιστημονική κοινότητα το γεγονός, ότι ένας αριθμός από τα χάλκινα ελληνικά πρωτότυπα, τα οποία φορτώθηκαν κατά τη διάρκεια των ρωμαϊκών, κυρίως, χρόνων στα αμπάρια εμπορικών πλοίων για να μεταφερθούν στη Δύση και να χρησιμοποιηθούν για τον εξωραϊσμό σημαντικών πόλεων ή ιδιωτικών χώρων, δεν κατάφεραν ποτέ να φτάσουν στον προορισμό τους, αφού τα πλοία που τα μετέφεραν ναυάγησαν σε περιοχές της Μεσογείου. Η θάλασσα προστάτεψε αυτά τα γλυπτά από την καταστροφή τους στα χυτήρια και σήμερα κάποια από αυτά ήρθαν ξανά στο φως, για να εμπλουτίσουν τον κατάλογο με τα σωζόμενα ελληνικά πρωτότυπα έργα.

Είναι γεγονός ότι ο αριθμός των σωζόμενων πρωτοτύπων είναι αρκετά μικρός. Ωστόσο, είναι αρκετός ώστε να δώσει στο σύγχρονο ερευνητή της πλαστικής τέχνης μια διαφωτιστική εικόνα του τελικού αισθητικού αποτελέσματος, το οποίο κατάφεραν να επιτύχουν τα ελληνικά εργαστήρια. Χωρίς την ανακάλυψη ορισμένων φημισμένων ενάλιων ευρημάτων, όπως το θεό του Αρτεμισίου, τον Έφηβο του Μαραθώνα, τους Πολεμιστές από το Riace, κ.α., δεν θα μπορούσαμε σήμερα να συλλάβουμε το βαθμό της καλλιτεχνικής αρτιότητας στον οποίο έφτασε η ελληνική πλαστική. Η εντύπωση την οποία αποκομίζουμε από τα μεταγενέστερα αντίγραφα της ρωμαϊκής εποχής είναι πολύ φτωχότερη, σε σχέση με το δέος που προκαλεί η άμεση επαφή με το ελληνικό πρωτότυπο. Από αυτή την άποψη, η προσφορά των ενάλιων γλυπτών στο τομέα της μελέτης της Πλαστικής Τέχνης είναι ανεκτίμητη.

Ταυτόχρονα, η διατήρηση αγαλμάτων στο βυθό της θάλασσας επέτρεψε την επαφή μας με αγαλματικούς τύπους, οι οποίοι θα μας ήταν γνωστοί μόνο μέσω της εικονογραφίας αγγείων ή νομισμάτων, εφόσον δεν διασώθηκαν αντίστοιχά τους στην στεριά. Ο θεός του Αρτεμισίου (εικ. 37-39) είναι το μοναδικό άγαλμα υπερφυσικού μεγέθους που διασώζει τον συγκεκριμένο τύπο της θεότητας, τη στιγμή ακριβώς που εκτοξεύει το όπλο της.⁵⁶⁴ Μοναδικό επίσης θεωρείται το σύμπλεγμα του αναβάτη και του αλόγου (εικ. 40-41), το οποίο είναι το μόνο παράδειγμα αναθήματος από ιππικούς αγώνες που σώζεται από την αρχαιότητα.⁵⁶⁵ Ασφαλώς ο συγκεκριμένος τύπος θα

⁵⁶⁰. Βλ. παραπάνω, σσ. 76-77.

⁵⁶¹. Βλ. παραπ., σ. 82-83.

⁵⁶². Βλ. παραπ., σ. 112.

⁵⁶³. Βλ. παραπ., σ. 6.

⁵⁶⁴. Βλ. παραπ., σ. 57-58.

⁵⁶⁵. Hemingway 2004, 115-139.

ήταν πολύ δημοφιλής, καθώς γνωρίζουμε από τις γραπτές πηγές, ότι οι ιππικοί αγώνες ήταν ιδιαίτερα αγαπητοί στους Έλληνες και ότι τα αναθήματα νικητών αναβατών και αλόγων ήταν συχνό φαινόμενο στα πανελλήνια ιερά, όπου εκτελούνταν τέτοιοι αγώνες.

Θα μπορούσαμε, επίσης, να προσθέσουμε, ότι μέσω της μελέτης ενάλιων γλυπτών ευρημάτων είμαστε σε θέση να παρατηρήσουμε πάνω σε πρωτότυπα την εξέλιξη συγκεκριμένων αγαλματικών τύπων μέσα στο χρόνο, όπως για παράδειγμα την εξέλιξη της γυμνής ανδρικής ιστάμενης μορφής. Από τον Ποσειδώνα της Λιβαδόστρας (εικ. 52-53), στους Πολεμιστές του Riace (εικ. 64-67) και στους Εφήβους των Αντικυθήρων (εικ. 1-3) και του Μαραθώνα (εικ. 54-55) μπορεί κανείς να αντιληφθεί το σταδιακό άπλωμα της μορφής στον τρισδιάστατο χώρο και την εξέλιξη στην απόδοση της μυολογίας, ενώ ταυτόχρονα γίνεται εφικτή η κατανόηση, μέσω άμεσων μετρήσεων και όχι απλών υποθέσεων, της εξέλιξη των αισθητικών κανόνων, τους οποίους χρησιμοποίησαν οι Έλληνες δημιουργοί για την απεικόνιση των μορφών. Αυτή η εξέλιξη γίνεται, για παράδειγμα, αντιληπτή στις περιπτώσεις του Εφήβου της Agde (εικ. 58-59) και του Αποξυόμενου της Κροατίας (εικ. 69 α-β).⁵⁶⁶

Ολοκληρώνοντας αυτό το κείμενο, και αντί επιλόγου, θα μπορούσαμε να διατυπώσουμε μια σειρά αισιόδοξων προβλέψεων και προσδοκιών. Η εξέλιξη των τεχνολογικών μέσων, τα οποία έχει στη διάθεσή της σήμερα η ενάλια αρχαιολογία, μας δίνουν το δικαίωμα να ελπίζουμε ότι θα ακολουθήσουν νέες σημαντικές υποθαλάσσιες ανακαλύψεις στο άμεσο μέλλον. Οι νέες τεχνολογίες, όπως τηλεκατευθυνόμενα οχήματα ηχοβολιστικής σάρωσης του πυθμένα και επανδρωμένα βαθυσκάφη, τα οποία καθιστούν εφικτή την υποβρύχια έρευνα σε βάθη εκατοντάδων μέτρων, μας επιτρέπουν να είμαστε αισιόδοξοι, ότι οι σπουδαιότερες ενάλιες ανακαλύψεις δεν έχουν ακόμη πραγματοποιηθεί και ότι θα συμβούν μέσα στα επόμενα χρόνια. Ασφαλώς, η χρήση της νέας εξελιγμένης τεχνολογίας είναι πολυδάπανη και απαιτεί την εξασφάλιση γενναίων οικονομικών κονδυλίων, καθώς και την εκπαίδευση εξειδικευμένου επιστημονικού προσωπικού. Καθιστά, επίσης, εμφανή την ανάγκη της διεπιστημονικής συνεργασίας και της αξιοποίησης, από μεριάς των αρχαιολόγων, των κατακτήσεων της ωκεανογραφίας, στον τομέα της έρευνας πεδίου, αλλά και των άλλων φυσικών επιστημών. Ωστόσο, σε αυτή την περίπτωση, ο χρόνος κυλά υπέρ της επιστημονικής έρευνας, η οποία αργά ή γρήγορα θα καταφέρει να αξιοποιήσει τις σύγχρονες τεχνολογικές κατακτήσεις των φυσικών επιστημών και στον τομέα της ενάλιας αρχαιολογίας. Έχουμε, κατά συνέπεια, το δικαίωμα να ελπίζουμε, ότι οι μελλοντικές ανακαλύψεις θα φέρουν στο φως επιπλέον γλυπτά ενάλια ευρήματα, τα οποία θα μπορέσουν να συμπληρώσουν τον κατάλογο των αρχαίων ελληνικών πρωτοτύπων και θα συμβάλλουν, με αυτό τον τρόπο, αποφασιστικά στον εμπλουτισμό των γνώσεών μας σχετικά με την Πλαστική Τέχνη των αρχαίων Ελλήνων.

⁵⁶⁶. Για τον Έφηβο της Agde βλ. παραπάνω, σσ. 89-91· για τον Αποξυόμενο της Κροατίας, βλ. παραπ., σσ. 108-111.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ- ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

- Adam, S. 1966, *The Technique of Greek Sculpture in the Archaic and Classical Periods*, London.
- AE* 1902, Τα Ευρήματα του Ναυαγίου των Αντικυθήρων, 145-73.
- Andreae, B. 1994, Statuetten eines Sitzenden Knäbleins, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 365-74.
- 1976, Ovid und die Grotte des Tiberius in Srerlonga, *RM* 87, 287-309.
- Ashmole, B. 1951, Demeter of Knidos, *JHS* 71, 13-28.
- Baatz, D. 1994, Die Handmuhlen, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 97-104.
- Begemann, F., Schmitt-Strecker, S. 1994, Das Blei von Schiff und Ladung: Seine Isotopie und mögliche Herkunft, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 1073-76.
- Bascom, W. 1996, The Poseidon Statue Wreck, *AJA* 100, 368.
- Bass, G., F. 1966, *Archaeology under Water*, London.
- 1966a, *Archaeology Under Water, Ancient Peoples and Places Series 48*, N.Y.
- επιμ., 1972, *A History of Seafaring Based on Underwater Archaeology*, London.
- 1978, An 11th-Century Shipwreck at Serçe Limani, Turkey, *IJNA* 7, 119-32.
- 1984, The Nature of the Serçe Limani Glass, *JGS* 23, 64-69.
- Baratte, F. 1994, Les Cantelabres, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 607-28.
- Barr-Sharrar, B. 1994, The Bronze Lamps, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 639-56.
- Bauchhenss, G. 1994, Die Klassischen Reliefs, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 375-80.
- Bauchhenss-Thüriedl, C. 1994, Zwei Schauspielerstatuetten, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 539-50.
- Bean, G., E., 1953, A Bronze Statue of Demeter: The new find from Knidos, *Illustrated London News*, 747-49.

- Becatti, G. 1940, Attikà-Saggio sulla Scultura Attica dell' Ellenismo, *RIA* 7, 58-63.
- Bengtson, H., 1991, *Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδας*, Αθήνα.
- Bérard-Azzouz, O. 2003, L'Alexandre d'Agde dit l'Éphèbe, στο *Mystère des Bronzes Antiques*, Agde, 64-67.
- Βερτός, Ν. 1929, Έκθεσις: Περί της εξερευνήσεως του Βυθού της Θαλάσσης Αρτεμισίου, *ΑΔ* 10, 87-95.
- Beyen, H., G. 1930, *La Statue d' Artemision*, The Hague.
- Blackman, D., J., επιμ. 1973, *Marine Archaeology*, London.
- Boardman, J. 1985, *Greek Sculpture: The Classical Period*, London.
- 1995, *Greek Sculpture: The Late Classical Period*, London.
- Bohm, S. 1994, Zwei Erotenstatuetten, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 505-14.
- Bol, P. C. 1972, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera*, *AM* BH₂, Berlin.
- 1978, *Olympia IX: Grossplastik aus Bronze in Olympia*, Berlin.
- 1985, *Antike Bronzetechnik: Kunst und Handwerk antiker Erzbildner*, München.
- Bucciotti E. επιμ. 1981, *I Bronzi di Riace*, Istituto Geographico de Agostini, Novara.
- Γιαλούρης, Ν. 1994, *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα.
- Cain, H.- U., Dräger, O. 1994, Die Marmorkandelaber, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 239-58.
- Casson, L. 1971, *Ships and Seamanhip in the Ancient World*, Princeton, N.J.
- 1974, *Travel in the Ancient World*, London.
- 1994, *Ships and Seafaring in Ancient Times*, Austin.
- Cevoli, T. 2005, Ολοκληρώθηκε η Αποκατάσταση ενός Αρχαίου Χάλκινου Αγάλματος του Λυσίππου, *Corpus* 68, 13-15.
- Chamoux, F. 1955, *L' Aurige de Delphes*, Paris.
- Charbonneaux, J., R. 1966, Statue de Bronze Connue sous le Nom de "L'ÉPHEBE D'AGDE", Trouvée dans l' hérault hors Context Archéologique, στο *Musée d'Archeologie Sous-Marine*, Agde, 86-87.

- Charbonneaux, J., R. κ.α. 1969, *Grèce Classique*, Paris.
- 1970, *Grèce Hellénistique*, Paris.
- Craddock, P., T. 1977, The Composition of Copper Alloys Used by the Greek, Etruscan and Roman Civilizations 2. The Archaic, Classical and Hellenistic Greeks, *JAS* 4, 103-23.
- Dedeoglu, J. 1993, *Izmir Archaeological Museum*, Istanbul.
- Delgado, J., επιμ. 1997, *Encyclopedia of Underwater and Maritime Archaeology*, New Heaven and London.
- Δελλαπόρτα, Κ. 2004, Αρχαία Ναυάγια, στο *Ελλάδα της Θάλασσας*, Αθήνα, 147-152.
- De Solla Price, D. 1959, An Ancient Greek Computer, *Scientific American* 200, 6, 60-67.
- Due Bronzi* 1985: Due Bronzi da Riace: Rinvenimento, restauro, analisi ed ipotesi di interpretazione, 2 τόμ., *BdA serie speciale* 3, Roma.
- Eck, W. 1994, Die Bleibarren, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 89-96.
- Edwards, R., G. 1965, The Hellenistic Pottery, στο Weinberg, G., D. κ.ά. επιμ. 1965, 18-27.
- Eggert, G. 1994, Allgemeines zur Restaurierung der Bronzefunde von Mahdia, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 945-52.
- Eiseman, C., J., Ridgway, B., S. 1987, *The Porticello Shipwreck: A Mediterranean Vessel of 415-385 B. C.*, College Station, Texas.
- Faust, S. 1994, Die Klinen, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 573-606.
- Ferichou, N. 1994, Recherches sur les éléments architecturaux, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 195-208.
- Φίλιος, Δ. 1899, Χαλκούν Άγαλμα Ποσειδώνος εκ Βοιωτίας, *AE*, 57-74..
- Fiorentini, E., Hoernes, S. 1994, Ein Zwei-Methoden-Ansatz zur Herkunftsbestimmung. Analyse der Sauerstoff- und Kohlenstoff-isotopengehalte und Kathodolumineszenzuntersuchungen der Marmore aus Mahdia, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 1091-1104.
- Fiorentino, P., Marabelli, M., Micheli, M. 1984, Indagini e Intervento di Conservazione sui Reperti Bronzei di Porticello, *BdA ser.* 6, 15-24.
- Formigli, E. 1980, Note sulla Techologia nella Statueria Bronzea Greca del V sec. a.C., *Prospettiva* 23, 61-66.

- 1981, The Bronze Torso in the Museo Archeologico, Florence: Greek Original Roman Copy ?, *AJA* 85, 77-79.
- 1985, La Tecnica di Construzione delle statue di Riace, στο *Due Bronzi*, Roma, 107-42.
- Frel, J. 1980, Bronze Herm, στο *The J. Paul Getty Museum Journal* 8, Malibu, California, 96-98.
- 1981, *Greek Portaits*, Malibu, California.
- 1982, *The Getty Bronze*, Malibu, California.
- Fuchs, W. 1983a, *Die Skulptur der Griechen*, München.
- 1983b, *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen.
- Gagsteiger, G., Müller, U., Woehl, A. 1994, Neue Untersuchungen am Wrack von Mahdia, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 37-46.
- Gelsdorf, F. 1994, Die Anker, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 83-88.
- Geominy, W. 1994, Der Schiffsfund von Mahdia und seine Bedeutung für die antike Kunstgeschichte, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 927-44.
- Gianfrotta, P., A., Pomey, P. 1981, *Archeologia Subacquea, Storia, Tecniche, Scoperte e Relitti*, Milano.
- Grace, V., R. 1965, The Commercial Amphoras, στο Weinberg, G., D. κ.ά. επιμ. 1965, 5-17.
- Grassinger, D. 1994, Die Marmorkratere, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 259-284.
- Gschwantler, K. 1995, Der Athlet von Ephesos: Ein Projekt zur Restaurierung und Konservierung der Bronzestatue, στο *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 91, Wien, 70-76.
- Havellock, Ch., M. 1981, *The Hellenistic Art*, London.
- Haynes, D. 1992, *The Technique of Greek Bronze Statuary*, Mainz.
- Heilmeyer, W.-D. 1996, *Der Jüngling von Salamis: Technische Untersuchungen zu römischen Grossbronzen*, Mainz.
- Heinrich, H. 1994, Die Chimärenkapitelle, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 209-38.

- Hellenkemper Salies κ.ά. επιμ. 1994: Hellenkemper Salies, G., von Prittwitz und Gaffron, H. H., Bauchenss, G. 1994, *Das Wrack. Der Antike Schiffsfund von Mahdia*, Köln .
- Hellenkemper Salies, G. 1994, Der Antike Schiffsfund von Mahdia. Entdeckung und Erforschung, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 5-32.
- Hellenkemper, H. 1994, Die Weg in die Katastrophe. Mutmaßungen über die letzte Fahrt des Mahdia-Schiffes, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 153-66.
- Hemingway, S. 2004, *The Horse and the Jockey from Artemision*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California.
- Herbig, R. 1929, Neues zu den Bronzen vom Kap Artemision, *Gnomon* 5, 636-37.
- Hesberg, von, H. 1994, Die Architekturteile, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 175-94.
- Hiller, H. 1994, Zwei Bronzene Figurenlampen, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ.1994, 515-30.
- Himmelmann, N. 1994, Mahdia und Antikythera, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 849-56.
- Höckmann, O. 1994, Das Schiff, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 53-82.
- Höckmann, U. 1994, Die Hermesstatuette, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 469-82.
- Houser, C. 1987, *Greek Monumental Bronze Sculpture of the Fifth and Fourth Centuaries .B. C.*, New York.
- Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Ε', 1974, Εκδοτική Αθηνών Α. Ε., Αθήνα.
- Jashemski, W., F. 1979, *The Gardens of Pompeii, Herculanium and the Villas Destroyed by Vesuvius I*, New York.
- Καββαδίας, Π. 1901, The Recent Finds off Kythera, *JHS* 21, 205-208.
- Καζιάνης, Δ. 1999, Εφορεία Ενάλιων Αρχαιοτήτων: Παραδόσεις, *Α.Δ.* 49 (1994), 856.
- Καλλιπολίτης, Β., Γ. 1972, Ανασυγκρότησις του Χαλκού Ίππου του Αρτεμισίου, *ΑΑΑ* 5, 419-26.
- Καλτσάς, Ν. 2001, *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Τα Γλυπτά*, Αθήνα.
- Καρούζος, Χ. 1930-31, Ο Ποσειδών του Αρτεμισίου, *ΑΔ* 13, 41-104.
- 1969, Το Χρονικόν της Ανασυστάσεως του Νέου των Αντικυθήρων, *ΑΕ*, 59-79.

- Kingsley, S. 2006, The Croatian Apoxyomenos Gets to his Feet in Zagreb, στο www.PhDiva-Archaeology, Art, Life, Politics.
- Klages, C. 1994, Die Satyrstatuetten, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 531-38.
- Κολιοπούλου, Ε. 2006, Discovery of 4th century B.C. shipwreck at a depth of 495 metres west of Kythnos island by joint HCMR-EUA research team 'Kythnos-2005', στο www.archaeologynews.
- Κριτζάς, Χ. 1998, Jacques-Yves Cousteau 1910-1997, ΕΝΑΛΙΑ V-1/2 1993 (εκδ.1998), 42-44.
- Kyrieleis, H. 1990, *Small Bronze Sculpture from the Ancient World*, London.
- Lamboglia, N. 1971, L'ottava e la nona campagna di scavi sottomatini (1970-71) sulla nave romana di Albenga, στο *Atti del III Congresso Internazionale di Archeologia Sottomarina*, Bordighera, 71-96.
- La Roca, E. 2003, Il Satiro di Mazara e le Movenze Dissonante del Corpo, στο *Il Satiro Danzante di Mazara del Vallo*, Roma, 167-97.
- Lattimore, S. 1972, The Bronze Apoxyomenos from Ephesos, *AJA* 76, No. 1, 13-16.
- Lawall, M., L. 1998, Bolsals, Mendeian amphoras and the date of the Porticello shipwreck, *IJNA* 27, No 1, 16-23.
- Lehmann, S. 1994, Zwei Männliche Torsen, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 345-56.
- 2004, Der siegreiche Knabe. Zum Meeresfund einer spätklassischen Bronzestatue, στο Mușeteanu, C. επιμ. 2004, *The Antique Bronzes: Typology, Chronology, Authenticity*, București, 283-90.
- Liddell, G., H., Scott, R. 1968, *A Greek-English Lexicon*, Oxford.
- Long, L., Miro, J. και Volpe, J. 1992, Les épaves archaïques de la pointe Lequin (Porquerolles, Hyères, Var), στο *Marseille grecque et la Gaule*, Collection *Etudes Massaliètes* 3, 199-234.
- Lullies, R., Hirmer, M. 1960, *Greek Sculpture*, New York.
- Marcadé, J. 1986, Rapports techniques et publications archéologiques: A propos des bronzes de Riace, *RevArch.*, 89-100.
- Mattusch, C., C. 1988, *Greek Bronze Statuary: From the Beginnings through the Fifth Century B. C.*, London.
- 1994a, The Bronze Herm of Dionysos, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 431-50.

- 1994b, The Production of Bronze Statuary in the Greek World, στο *Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ.* 1994, 789-800.
- 1996, *Classical Bronzes: The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca, New York.
- 1997, *The Victorious Youth*, Los Angeles.
- 2005, *The Villa dei Papiri at Herculaneum: life and afterlife of a sculpture collection*, Los Angeles.
- Mazzatenta, L. 1995, Brindisi Bronzes, *National Geographic* 187, No. 4, 88-99.
- Merlin, A. 1907, Les Recherches Sous-marines de Mahdia, *CRAI*, 317.
- 1909, Les Recherches Sous-marines de Mahdia, *CRAI*, 29-57.
- 1911, Les Recherches Sous-marines de Mahdia, *CRAI*, 206-250.
- Merlin, A., Poinssot, L. 1911, Cratères, *RevArch.*, 92-126
- Moreno, P. 1994, *Scultura Ellenistica*, 2 τόμ., Roma.
- 1998, Statua di Emilio Paolo, *Andar per Mare*, Bari, 222-24.
- 2003, Satiro in Estasi di Prassitele, στο *Il Satiro Danzante di Mazara del Vallo*, Roma, 198-228.
- Muckelroy, K. 1978, *Maritime Archaeology*, Cambridge.
- 1980, *Archaeology Under Water. An Atlas of the Worlds Submerged Sites*, London.
- Μυλωνάς, Γ., E. 1944, The Bronze statue from Artemision, *AJA* 48, 143-60.
- Muthmann, S. 1951, *Statuenstutzen und Dekoriertes Beiwerk an Griechischen und Romischen Bildwerken*, Heidelberg.
- Ohly, D. 1976, *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina. I. Die Ostgiebelgruppe*, München.
- Παλαιθοόδωρος, Δ. 2006, Ρωμαϊκή Τέχνη στην Ελλάδα, την Κύπρο και τη Μικρά Ασία, στο *Ιστορία των Ελλήνων*, τόμ. 5, Εκδόσεις Δομή, Αθήνα, 662-77.
- Παπαϊωάννου, Α. 1984, Ο Έφηβος του Μαραθώνος, *AE*, 191-215.
- Παπαχατζής, Ν., Δ. 1994α, *Πανσανίου Ελλάδος Περιήγησις*, Αττικά, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.

- 1994β, *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις, Μεσσηνιακά-Ηλιακά*, Εκδοτική, Αθηνών, Αθήνα.
- 1994γ, *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις, Αχαιικά-Αρκαδικά*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- 1995, *Παυσανίου Ελλάδος Περιήγησις, Φωκικά-Βοιωτικά*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- Pape, M. 1975, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung Rome von der Eroberung von Syrakus bis in Augusteische Zeit*, Diss. Hamburg.
- Päffgen, B., Zanier, W. 1994, Kleinfunde aus Metall, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 111-30.
- Payne, H., G. 1930, Archaeology in Greece, 1929-1930, *JHS* 50, 244.
- Pedley, J. 1993, *Greek Art and Archaeology*, New York.
- Pernicka, E., Eggert, G. 1994, Die Zusammensetzung der Bronzeobjekte von Mahdia, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 1041-62.
- Petriaggi, R. επιμ. 2003, *Il Satiro Danzante di Mazara del Vallo*, Roma.
- Petriaggi, R., Donati, P. 2003, Il Restauro del Satiro Danzante, στο Petriaggi, R. 2003, *Il Satiro Danzante di Mazara del Vallo*, Roma, 107-119.
- Petzl, G. 1994, Die Griechischen Inschriften, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 381-98.
- Pfisterer-Haas, S. 1994, Die Bronzenen Zwergentänzer, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 483-504.
- Πιτερός, Χ. 2001, Ο Δίας του Αρτεμισίου και ο Ποσειδώνας του Ισθμού της Κορίνθου, στο *Άγαλμα. Μελέτες για την Αρχαία Πλαστική προς Τιμήν του Γιώργου Δεσπίνη*, Θεσσαλονίκη, 99-121.
- Prittitz und Gaffron, von H., H., 1994, Die Marmortondi, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 303-328.
- Pollitt, J., J. 1986, *Art in the Hellenistic Age*, New York.
- Quertani, N., 1994, Remarques à Propos de la Collection en Marbre, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 289-302.
- Queyrel, F. 2003, *Les Portraits des Attalides. Fonction et Représentation*, Αθήνα.
- Ραφτοπούλου, Ε., Γ. 1975, *L'Enfant d'Hiérapétra*, Paris.
- Reinach, S. 1930, Courier de l'art antique, *GBA* 3, 141-57.

- Ridgway, B., S. 1967a, The Bronze Apollo from Piombino in the Louvre, *AntP* 7, 43-75.
- 1967b, The Lady from the Sea: A Greek Bronze in Turkey, *AJA* 71, 329-334.
- 1970, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton, N.J.
- 1981, *Fifth-Century Styles in Greek Sculpture*, Princeton, N.J.
- 1985, The Riace Bronzes: A Minority View Point, στο *Due Bronzi*, Roma, 313-26.
- 1990, *Hellenistic Sculpture I: The styles of ca. 331-200 B. C.*, Madison, Wisconsin.
- 1995, The Wreck off Mahdia, Tunisia and the Art-Market in early 1st c. B.C., *JRA* 8B, 340-47.
- 1997, *Fourth-Century Styles in Greek Sculpture*, Madison, Wisconsin.
- 2000, *Hellenistic Sculpture II: The styles of ca. 200-100 B. C.*, Madison, Wisconsin.
- 2002, *Hellenistic Sculpture III: The styles of ca. 100-31 B. C.*, Madison, Wisconsin.
- Ridgway, B., S., Carpenter, R. 2006, A Passion for Marble. Greco-Roman Relationships in Late Hellenistic and Early Imperial Times, στο <file:///B:\MAHDIA.htm>
- Ringwood, I., G. 1929, Local Festivals of Euboea, *AJA* 33, 385-92.
- Robertson, M., 1975, *A History of Greek Art*, London.
- Robinson S., H. 1965, The Early Roman Pottery, στο Weinberg, G., D. κ.ά. επιμ. 1965, 28-29.
- Rolley, C. 1983, *Les Bronzes Grecs*, Freiburg.
- 1985, Delphes? Non!, στο *Due Bronzi*, Roma, 327-30.
- Rotroff, S., I. 1994, The Pottery, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 133-52.
- Rühfel, H. 1984, *Das Kind in der griechischen Kunst*, Mainz.
- Ρωμαίος, Κ., Α. 1924-25, Ο Έφηβος του Μαραθώνος, *ΑΔ* 9, 145-87.
- Ρωμοπούλου, Κ. 1997, *Ελληνορωμαϊκά Γλυπτά του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου*, Αθήνα.

- Σβορώνος, Ι., Ν. 1903, Ο Θησαυρός των Αντικυθήρων, στο *Το εν Αθήναις Εθνικόν Μουσείον*, Αθήνα, 1-86.
- Schäfer, J. 1968, Der Poseidon von Melos, *AntP* 8, 55-67.
- Siedentopf, H., B. 1968, *Das Hellenistische Reiterdenkmal*, Waldassen.
- Smith, R., R. 1991, *Hellenistic Sculpture*, London.
- Söldner, M. 1994, Der Sogenannte Agon, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 399-430.
- Soprintendenza Archeologica per la Toscana-Centro di Restauro 1985, Intervento di restauro sui bronzi provenienti da Riace, στο *Due Bronzi*, Roma, 55-59.
- Steinberg, A. 1973, Joining Methods of Large Bronze Statues: Some Experiments in Ancient Technology, στο *Application of Science in Examination of Works of Art*, Boston, 103-38.
- Sténuit, M., E. 2002, The Apoxyomenos of Velle Orjule. A Greek Bronze Statue Discovered off Croatia, *Minerva* 13, Nr. 5, 41-55.
- Steffy, J., R. 1985, The Kyrenia Ship: An Interim Report on its Hull Construction, *AJA* 89, τόμ. 1, 77-101.
- Stewart, A., F. 1978, The Canon of Polykleitos: A Question of Evidence, *JHS* 98, 122-29.
- 1990, *Greek Sculpture: An Exploration*, τόμ. 1, New Heaven, Conn.
- 1993, *Faces of Power*, Berkeley.
- Taillez, Ph. 1949, Les recherches sous-marines de Mahdia (Tunisie), *La Revue Maritime*, 560-86.
- Tchernia, A., Pomey, P., Hesnard, A. 1978, L'Épave Romaine de la Madrague de Giens, *Gallia*, suppl. 34, Paris.
- The J. Paul Getty Museum Handbook of the Collections* 1991, Malibu, California.
- Throckmorton, P. 1965, The Ship, στο Weinberg, G., D. κ.ά. επιμ. 1965, 40-47.
- 1969, *Shipwrecks and Archaeology: The Unharvested Sea*, Boston.
- Treasures of the Depths* 1994, Bardo National Museum, Tunis.
- Tobin, R. 1975, The Canon of Polykleitos, *AJA* 79, 307-21.
- Τουλούπα, Ε. 1986, Das Bronzene Reiterstandbild des Augustus aus dem Nordägäischen Meer, *AM* 101, 185 κ.ε.

- 1988, Kaiser Augustus und die verlorene Republik, στο *1988 Ausstellung Berlin*, Berlin, 311-313.
- Tusa, S. 2003, La Ricerca Archeologica Subacqua in alto Fontale, στο *Il Satiro Danzante di Mazara del Vallo*, Roma, 120-33.
- Uçankus, H., T. 1989, Die bronzene Siegerstatue eines Läufers aus dem Meer von Kyme, *Nikephoros* 2, 135-55.
- Weinberg, G., D. κ.ά. επιμ. 1965: Weinberg, G., D., Grace, V., R., Edwards, G., Q. et alii 1965, *The Antikythera Shipwreck Reconsidered*, Transaction of the American Philosophical Society, Philadelphia.
- 1965, The Glass Vessels, στο Weinberg, G., D. κ.ά. επιμ. 1965, 30-39.
- Willer, F. 1994a, Die Restaurierung des Agon, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 971-84.
- 1994b, Zur Herstellungstechnik der Herme, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, 959-70.
- Wünsche, R. 1979, Der Gott aus dem Meer, *Jdl* 94, 77-111.
- Young, R., S. 1966, Greek Art, στο *Art Treasures of Turkey*, Smithsonian Institution Publication No 4663, Washington, 91.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

<i>AA</i>	Archäologischer Anzeiger
<i>AAA</i>	Αρχαιολογικά Ανάλεκτα Αθηνών
<i>ΑΔ</i>	Αρχαιολογικό Δελτίο
<i>AdI</i>	Annali dell' Istituto di corrispondenza archeologica
<i>AE</i>	Αρχαιολογική Εφημερίς
<i>AJA</i>	American Journal of Archaeology. The Journal of the Archaeological Institute of America
<i>AM</i>	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung
<i>ANSA</i>	Arqueologia Náutica e Subaquática, Navios e Naufrágios

<i>AntP</i>	Antike Plastik
<i>BdA</i>	Bollettino d' Arte
<i>BSA</i>	Annual of the British School of Athens
<i>CRAI</i>	Comptes Rendue Académie Inscriptions et Belles-Lettres
<i>EAM</i>	Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών
<i>Gallia</i>	Gallia. Fouilles et monuments archéologique en France métropolitaine
<i>GBA</i>	Gazette des beaux-arts
<i>Geneva</i>	<i>Geneva. Bulletin du Musée de Genève</i>
<i>Gnomon</i>	Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte klassische Altertumswissenschaft
<i>HdA</i>	Handbuch der Archäologia
<i>IENAE</i>	Ινστιτούτο Ενάλιων Αρχαιολογικών Ερευνών
<i>IJNA</i>	The International Journal of Nautical Archaeology
<i>JAS</i>	Journal of Archaeological Science
<i>Jdl</i>	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
<i>JGS</i>	Journal of Glass Studies
<i>JHS</i>	Journal of Hellenic Studies
<i>JRA</i>	Journal of Roman Archaeology
<i>LIMC</i>	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
<i>Minerva</i>	Minerva. The international Review of Ancient Art and Archaeology
<i>Prospettiva</i>	Prospettiva. Rivista d' arte antica e moderna
<i>RevArch</i>	Revue Archéologique
<i>RIA</i>	Rivista dell' Istituto nazionale d' Archeologia e storia dell' arte
<i>RM</i>	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικόνα 1. Ο Έφηβος των Αντικυθήρων, Πρόσθια όψη (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 13.396). Lullies, R., Hirmer, M. 1960, *Greek Sculpture*, New York, πίν. 219.
- Εικόνα 2. Ο Έφηβος των Αντικυθήρων, οπίσθια όψη (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 13.396). Lullies, R., Hirmer, M. 1960, *Greek Sculpture*, New York, πίν. 218.
- Εικόνα 3. Ο Έφηβος των Αντικυθήρων, πρόσωπο (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 13.396). Lullies, R., Hirmer, M. 1960, *Greek Sculpture*, New York, πίν. 220.
- Εικόνα 4. Ο «Φιλόσοφος» των Αντικυθήρων (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 13.400). Γιαλούρης, Ν. 1994, *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα, εικ. 241.
- Εικόνα 5. Ο «Φιλόσοφος» των Αντικυθήρων (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 13.400). Πλάγια όψη. Lullies, R., Hirmer, M. 1960, *Greek Sculpture*, New York, πίν. 250.
- Εικόνα 6. Χέρια, πόδια και τμήματα ματιού, τα οποία προέρχονται από το άγαλμα του «Φιλοσόφου» (ΕΑΜ' δεξί χέρι, αρ. ευρ. X 15.105' αριστερό χέρι, αρ. ευρ. X 15.108' πόδια, X 15.090-91' μάτιο, X 15.105 και X 15.108). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 7. Αριστερό χέρι πυγμάχου από το ναυάγιο των Αντικυθήρων (ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 15.111). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 8. Χάλκινο ξίφος από το ναυάγιο των Αντικυθήρων (ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 15.103). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 9. Χάλκινη λύρα από το ναυάγιο των Αντικυθήρων (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.104). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 10. Τα χάλκινα αγαλμάτια των Αντικυθήρων (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 13.310 και 13.397-13.399). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 11α-β. Μαρμάρινα αγάλματα ομηρικών ηρώων από το ναυάγιο των Αντικυθήρων. α) Οδυσσέας' ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5745, β) Αχιλλέας (;) ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5746. Ridgway, B., S. 2002, *Hellenistic Sculpture III: The styles of ca. 100-31 B. C.*, Madison, Wisconsin, pl. 25-26.
- Εικόνα 12. Άγαλμα γυμνού νέου από τα Αντικύθηρα (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5744). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 13. Άγαλμα καθήμενου Διός (ή Ασκληπιού) από τα Αντικύθηρα (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5743). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 14. Άγαλμα γυμνού νέου από τα Αντικύθηρα (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 2773). Φωτογραφία του συγγραφέα.

- Εικόνα 15. Άγαλμα τοξότη από τα Αντικύθηρα (Φιλοκτήτης;) ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5752. Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 16 α-β. Μαρμάρινα άλογα από τα Αντικύθηρα. ΕΑΜ, α) αρ. ευρ. 5747, β) αρ. ευρ. 5748. Φωτογραφίες του συγγραφέα.
- Εικόνα 17. Ο Εναγώνιος Έρως από το ναύαγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, Τύνιδα, αρ. ευρ. F 106). www.classics.unc.edu.
- Εικόνα 18. Ο Εναγώνιος Έρως από το ναύαγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, Τύνιδα αρ. ευρ. F 106). Γιαλούρης, Ν. 1994, *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα, εικ. 224.
- Εικόνα 19. Η ερμαϊκή στήλη του Διονύσου από το ναύαγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 107). Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 14.
- Εικόνα 20. Η ερμαϊκή στήλη του Διονύσου από το ναύαγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 107). Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 15.
- Εικόνα 21 α-β. Η ερμαϊκή στήλη του Διονύσου του Getty Museum, αρ. ευρ. 79.AB.138, Malibu, Καλιφόρνια. Mattusch, C., C. 1994a, *The Bronze Herm of Dionisos*, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, εικ. 18-19.
- Εικόνα 22. Το σπάσιμο από τη βίαιη αποκόλληση της ερμαϊκής στήλης της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 107). Στο εσωτερικό διακρίνεται ο μόλυβδος που χρησιμοποιήθηκε για τη στερέωση της στήλης στην αρχική της βάση. Mattusch, C., C. 1994a, *The Bronze Herm of Dionisos*, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, εικ. 25.
- Εικόνα 23. Το εσωτερικό της ερμαϊκής στήλης του Getty Museum (αρ. ευρ. 79.AB.138, Malibu, Καλιφόρνια). Mattusch, C., C. 1994a, *The Bronze Herm of Dionisos*, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, εικ. 26.
- Εικόνα 24. Αγαλμάτιο Σατύρου από το ναύαγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 209). Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 22.
- Εικόνα 25 α-γ. Αγαλμάτια νάνων-χορευτών από το ναύαγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. α) F 213, β) F 214, γ) F 215. Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 16-18.
- Εικόνα 26 α-γ. Αγαλμάτια νάνων-χορευτών από το ναύαγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. α) F 214, β) F 213, γ) F 215. Mattusch, C., C. 1994b, *The Production of Bronze Statuary in the Greek World*, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, εικ. 7a-b-c.
- Εικόνα 27. Αγαλμάτιο Ερμή από το ναύαγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 208). Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 13.

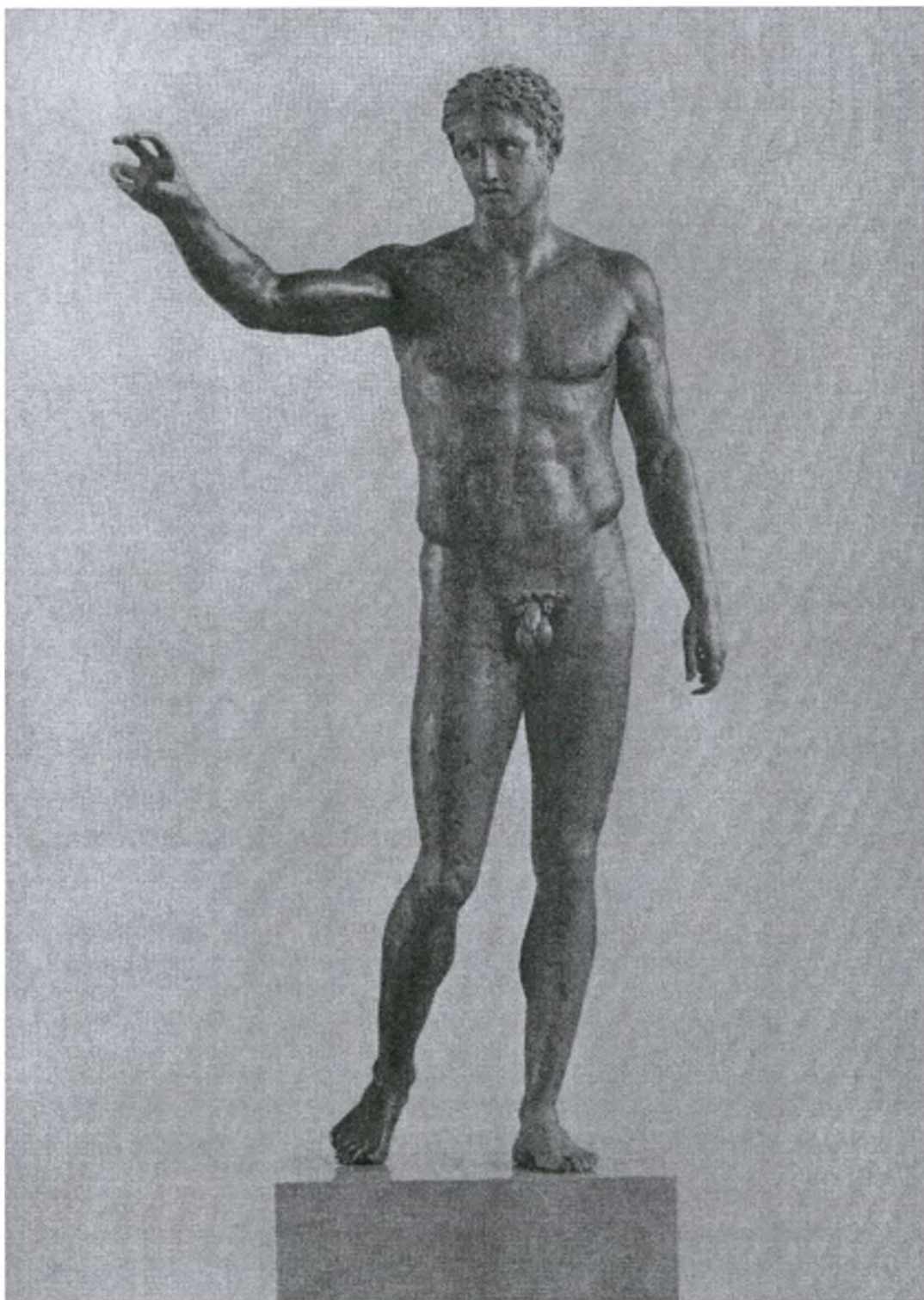
- Εικόνα 28 α-β. Αγαλμάτια «λυχνούχων» από το ναυάγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. α) F 109, β) F 216. Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 20-21.
- Εικόνα 29. Αγαλμάτιο Έρωτος με λύρα από το ναυάγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 210). Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 19.
- Εικόνα 30. Αγαλμάτιο ηθοποιού- κωμικού από το ναυάγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 225). Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 23.
- Εικόνα 31. Αφροδίτη (ή Αριάδνη) από το ναυάγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1183). Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 10.
- Εικόνα 32. Νιόβη (;) από το ναυάγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1185). Prittwitz und Gaffron, von H., H., 1994, Die Marmortondi, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, εικ. 12.
- Εικόνα 33. Μία από τις Νιοβίδες (;). Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1186. Prittwitz und Gaffron, von H., H., 1994, Die Marmortondi, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, εικ. 14.
- Εικόνα 34. Κορμός αθλητή από το ναυάγιο της Mahdia (Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1174). Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, tafel 9.
- Εικόνα 35 α-β. Άγαλμα παιδιού που παίζει με το νερό από το ναυάγιο της Mahdia. α) Πρόσθια όψη, β) οπίσθια όψη. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1178. Andreae, B. 1994, Statuetten eines Sitzenden Knäbleins, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, εικ. 1-2.
- Εικόνα 36 α-β. Κλασικά αττικά ανάγλυφα από το ναυάγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. α) C 1199 και β) C 1200. Bauchhenss, G. 1994, Die Klassischen Reliefs, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994, εικ. 1-2.
- Εικόνα 37. Ο θεός του Αρτεμισίου (EAM, αρ. ευρ. 15.161). Lullies, R., Hirmer, M. 1960, *Greek Sculpture*, New York, πίν. 131.
- Εικόνα 38. Ο θεός του Αρτεμισίου· πλάγια όψη κεφαλής (EAM, αρ. ευρ. 15.161). Lullies, R., Hirmer, M. 1960, *Greek Sculpture*, New York, πίν. 132.
- Εικόνα 39. Ο θεός του Αρτεμισίου· Πρόσθια όψη (EAM, αρ. ευρ. 15.161). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 40 α-β. Το σύμπλεγμα του Αλόγου και του Αναβάτη από το Αρτεμίσιο (EAM, αρ. ευρ. 15. 177). α) Πλάγια αριστερή όψη, β) αναβάτης. Φωτογραφίες του συγγραφέα.
- Εικόνα 41. Το σύμπλεγμα του Αλόγου και του Αναβάτη από το Αρτεμίσιο (EAM, αρ. ευρ. 15. 177). Πλάγια δεξιά όψη. Φωτογραφία του συγγραφέα.

- Εικόνα 42. Η κεφαλή φιλοσόφου από το ναυάγιο του Porticello (Μουσείο Reggio Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17.096). Γιαλούρης, Ν. 1994, *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα, εικ. 105.
- Εικόνα 43. Η κεφαλή φιλοσόφου από το ναυάγιο του Porticello (Μουσείο Reggio Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17.096). Buccioti E. ed. 1981, *I Bronzi di Riace*, Istituto Geographico de Agostini, Novara, σ. 38.
- Εικόνα 44α. Κεφαλή Έλληνα φιλοσόφου (;) από το ναυάγιο του Brindisi. Mazzatenta, L. 1995, Brindisi Bronzes, *National Geographic* 187, No. 4, εικ. 1.
- Εικόνα 44β. Ευρήματα από το ναυάγιο του Brindisi (κεφάλια, χέρια, πόδια, κομμάτια ενδυμάτων, κ.α.). Mattusch, C. 1997, *The Victorious Youth*, Los Angeles, εικ. 11.
- Εικόνα 45. Κεφαλή Ρωμαίας (Φαυστίνα;) από το ναυάγιο του Brindisi. Mazzatenta, L. 1995, Brindisi Bronzes, *National Geographic* 187, No. 4, εικ. 17.
- Εικόνα 46. Άγαλμα γυμνού νέου (Αιμίλιος Παύλος ;) από το ναυάγιο του Brindisi. Mazzatenta, L. 1995, Brindisi Bronzes, *National Geographic* 187, No. 4, εικ. 15.
- Εικόνα 47. Το ανάγλυφο της Όστιας, στο οποίο απεικονίζονται ψαράδες να ανεγκύουν στα δίχτυα τους άγαλμα του Ηρακλή. Hellenkemper Salies, G. 1994, *Der Antike Schiffsfund von Mahdia*, στο Hellenkemper Salies, G. κ.ά. επιμ. 1994 εικ. 8.
- Εικόνα 48 α-β. Ο Απόλλων του Riombino (Μουσείο Λούβρου, αρ. ευρ. 61). α) Μπούστο και πρόσωπο, www.web.uvic.ca , β) πλάγια δεξιά όψη, www.kzu.ch .
- Εικόνα 49 α-β. Ο Απόλλων του Riombino (Μουσείο Λούβρου, αρ. ευρ. 61). α) πρόσωπο, β) οπίσθια όψη. Lullies, R., Hirmer, M. 1960, *Greek Sculpture*, New York, πίν. 94 και 93, αντίστοιχα.
- Εικόνα 50. Άγαλμα Απόλλωνος από την Πομπηία (Μουσείο Βατικανού, αρ.ευρ. 22.924). Mattusch, C., C. 1996, *Classical Bronzes: The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca, New York, πίν. 5.
- Εικόνα 51. Απόλλων Riombino (Μουσείο Λούβρου, αρ. ευρ. 61). Mattusch, C., C. 1996, *Classical Bronzes: The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca, New York, πίν. 6.
- Εικόνα 52. Ο Ποσειδώνας της Λιβαδόστρας (ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 11.761). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 53. Ο Ποσειδώνας της Λιβαδόστρας (ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 11.761). Πρόσωπο. www.astrologicon.org
- Εικόνα 54. Ο Έφηβος του Μαραθώνα (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.118). Φωτογραφία του συγγραφέα.

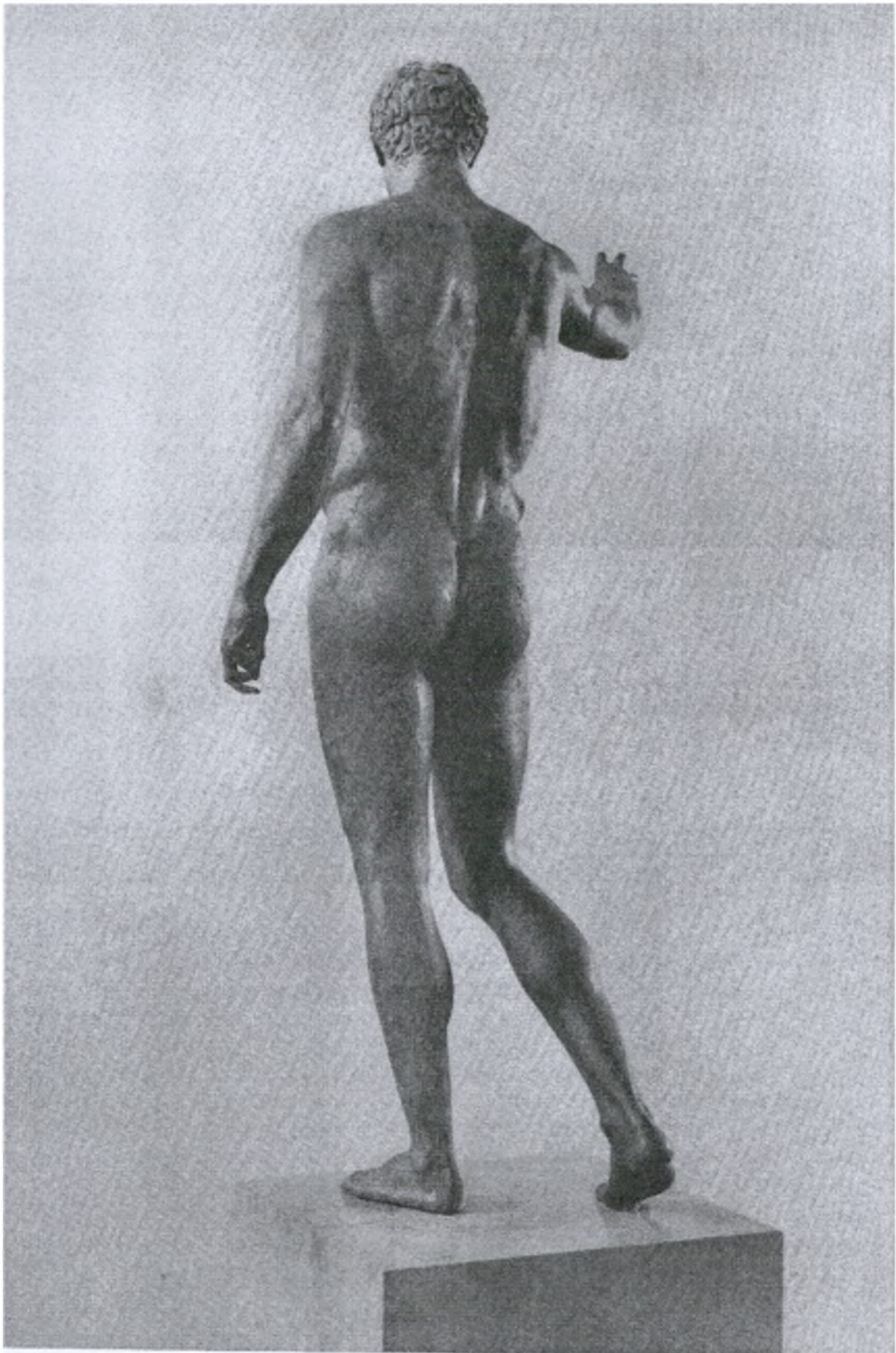
- Εικόνα 55 α. Ο Έφηβος του Μαραθώνα (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.118). Πρόσωπο· φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 55 β-γ. Ο Έφηβος του Μαραθώνα (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.118). β) όψη, γ) πρόσωπο, πλάγια όψη. Lullies, R., Hirmer, M. 1960, *Greek Sculpture*, New York, πίν. 222 και 221, αντίστοιχα.
- Εικόνα 56. Η Κυρά της θάλασσας. Αρχαιολογικό Μουσείο Σμύρνης, αρ. ευρ. 3544. Ridgway, B., S. 1967b, *The Lady from the Sea: A Greek Bronze in Turkey*, *AJA* 71, εικ. 1.
- Εικόνα 57 α-β. Σχέδια στα οποία απεικονίζεται ο τρόπος κατασκευής της Κυράς της θάλασσας. Ridgway, B., S. 1967b, *The Lady from the Sea: A Greek Bronze in Turkey*, *AJA* 71, εικ. 12-13.
- Εικόνα 58. Ο Έφηβος της Agde (Agde, Musée de l'Éphèbe, αρ. ευρ. 839). Γιαλούρης, Ν. 1994, *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα, εικ. 177.
- Εικόνα 59. Ο Έφηβος της Agde (Agde, Musée de l'Éphèbe, αρ. ευρ. 839). Πρόσωπο. Γιαλούρης, Ν. 1994, *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα, εικ. 176.
- Εικόνα 60 α-β. Ο Αθλητής του Μουσείου Getty, αρ. ευρ. 77.AB.30. α) Πρόσθια όψη, β) πίσω όψη. Mattusch, C. 1997, *The Victorious Youth*, Los Angeles, εικ. 63 και 44, αντίστοιχα.
- Εικόνα 61. Ο Αθλητής του Μουσείου Getty, αρ. ευρ. 77.AB.30. www.daphne.palomar.edu
- Εικόνα 62. Ημιτελές άγαλμα αυτοστεφανούμενου νέου από το Δίπυλο (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 1.662). Mattusch, C. 1997, *The Victorious Youth*, Los Angeles, εικ. 60.
- Εικόνα 63 α. Λίθινες βάσεις χάλκινων αγαλμάτων στον αρχαιολογικό χώρο της Ολυμπίας. Mattusch, C. 1997, *The Victorious Youth*, Los Angeles, εικ. 32.
- Εικόνα 63 β. Λίθινη βάση χάλκινου αγάλματος στην Ολυμπία. Σώζεται στην αρχική του θέση το δεξί πόδι, ενώ διακρίνεται η υποδοχή για το αριστερό πόδι. Mattusch, C. 1997, *The Victorious Youth*, Los Angeles, εικ. 33.
- Εικόνα 64 α-β. Ο Πολεμιστής Α από το Riace (Μουσείο Reggio Καλαβρίας, αρ. ευρ. 12.801). Bucciotti E. ed. 1981, *I Bronzi di Riace*, Istituto Geographico de Agostini, Novara, σ. 29.
- Εικόνα 65 α-β. Ο Πολεμιστής Β από το Riace (Μουσείο Reggio Καλαβρίας, αρ. ευρ. 12.802). Bucciotti E. ed. 1981, *I Bronzi di Riace*, Istituto Geographico de Agostini, Novara, σσ. 25 και 24, αντίστοιχα.
- Εικόνα 66 α-β. Οι Πολεμιστές του Riace, πρόσωπα. α) Πολεμιστής Β, β) Πολεμιστής Α. Γιαλούρης, Ν. 1994, *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα, εικ. 82-83.

- Εικόνα 67 α-β. Οι Πολεμιστές του Riace, α) Πολεμιστής Β, αρ. ευρ. 12.802, β) Πολεμιστής Α., αρ.ευρ.12.801. Γιαλούρης, Ν. 1994, *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Γλυπτά*, Αθήνα, εικ. 85.
- Εικόνα 68 α-γ. Ο Μαινόμενος Σάτυρος της Mazara del Vallo: β) πρόσωπο, γ) πλάγια όψη προσώπου. www.ancientworlds.net , article 740.225.
- Εικόνα. 69 α-β. Ο Αποξόμενος της Κροατίας. α) Πρόσθια όψη, β) πρόσωπο. Cenoli, T. 2005, Ολοκληρώθηκε η Αποκατάσταση ενός Αρχαίου Χάλκινου Αγάλματος του Λυσίππου, *Corpus 68*, σσ. 15-13, αντίστοιχα.
- Εικόνα 70. Ο Αποξόμενος της Εφέσου (Kunsthistorisches Museum, Βιέννη, αρ. ευρ. V I3.168). www.utexas.edu
- Εικόνα 71 α-β. Ο Νέος της Ιεράπετρας (Μουσείο Ηρακλείου, αρ. ευρ. 2677).α) όψη, (κύρια), β) πλάγια όψη κεφαλής. Ridgway, B., S. 2002, *Hellenistic Sculpture III: The styles of ca. 100-31 B. C.*, Madison, Wisconsin, πίν. 45a και 45f, αντίστοιχα.
- Εικόνα 72. Χάλκινο άγαλμα παιδιού-νέγρο από τη θαλάσσια περιοχή του Bodrum. Μουσείο Bodrum, αρ. ευρ. 756. Ridgway, B., S. 1990, *Hellenistic Sculpture I: The styles of ca. 331-200 B. C.*, Madison, Wisconsin, πίν. 177.
- Εικόνα 73. Ο Νέος της Μαύρης Θάλασσας (Αρχαιολογικό Μουσείο Σαμψούντας). Ridgway, B., S. 2002, *Hellenistic Sculpture III: The styles of ca. 100-31 B. C.*, Madison, Wisconsin, πίν. 86.
- Εικόνα 74. Έφηβος Idolino (Αρχαιολογικό Μουσείο Φλωρεντίας, αρ.ευρ.143). Ridgway, B., S. 2002, *Hellenistic Sculpture III: The styles of ca. 100-31 B. C.*, Madison, Wisconsin, πίν. 85a.
- Εικόνα 75. Άγαλμα του Οκταβιανού Αύγουστου (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 23.322). Πρόσωπο. www.encyclopedia.laborlawtalk.com
- Εικόνα 76. Άγαλμα του Οκταβιανού Αύγουστου (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 23.322). www.grisel.net
- Εικόνα 77. Ο Δρομέας της Σμύρνης (Αρχαιολογικό Μουσείο Σμύρνης, αρ. ευρ. 9363). Ridgway, B., S. 2000, *Hellenistic Sculpture II: The styles of ca. 100-31 B. C.*, Madison, Wisconsin, πίν. 76.
- Εικόνα 78. Η Κυρά της Καλύμνου. Κεφαλή, (ΕΑΜ, αρ. ευρ. Β.Ε.13/1999). Δελλαπόρτα, Κ. 2004, *Αρχαία Ναυάγια, στο Ελλάδα της Θάλασσας*, Αθήνα, εικ.143.
- Εικόνα 79. Άγαλμα Νέου Αθλητή (ΕΑΜ, αρ. ευρ. 26.087). Φωτογραφία του συγγραφέα.
- Εικόνα 80. Ο Έφηβος της Κύθνου (υπό συντήρηση). www.greekmeds.gr

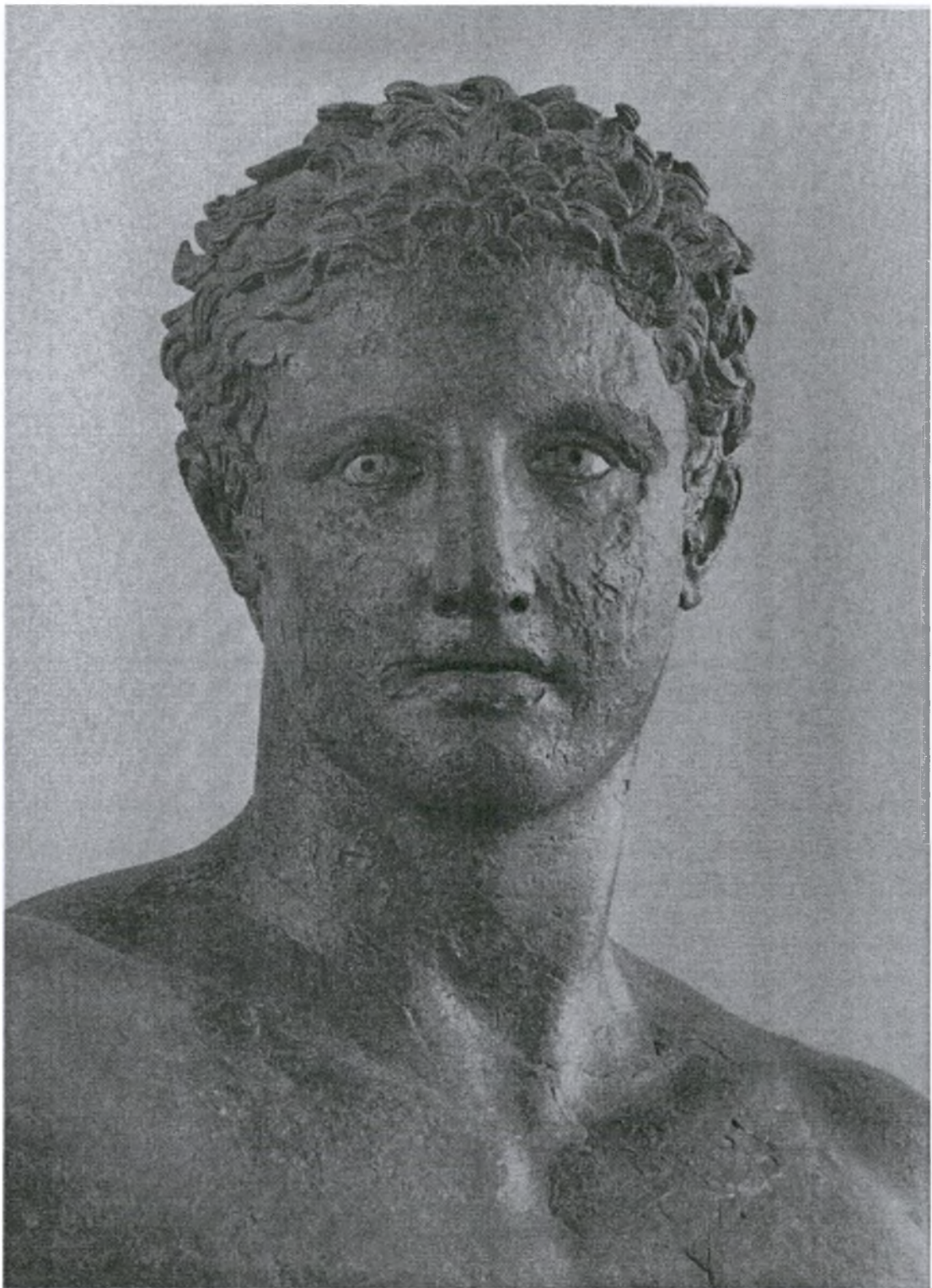
ΕΙΚΟΝΕΣ



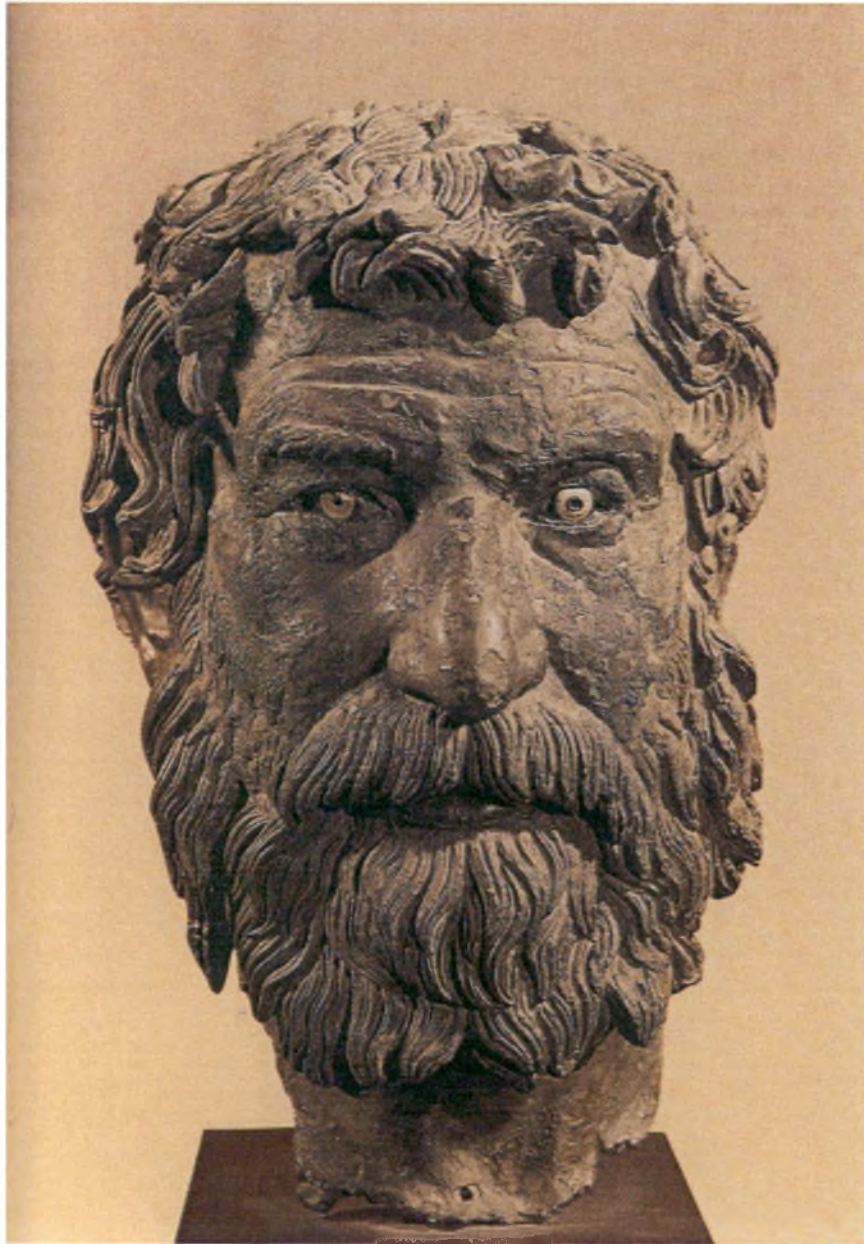
Εικ. 1. Ο Έφηβος των Αντικυθήρων. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 13.396.



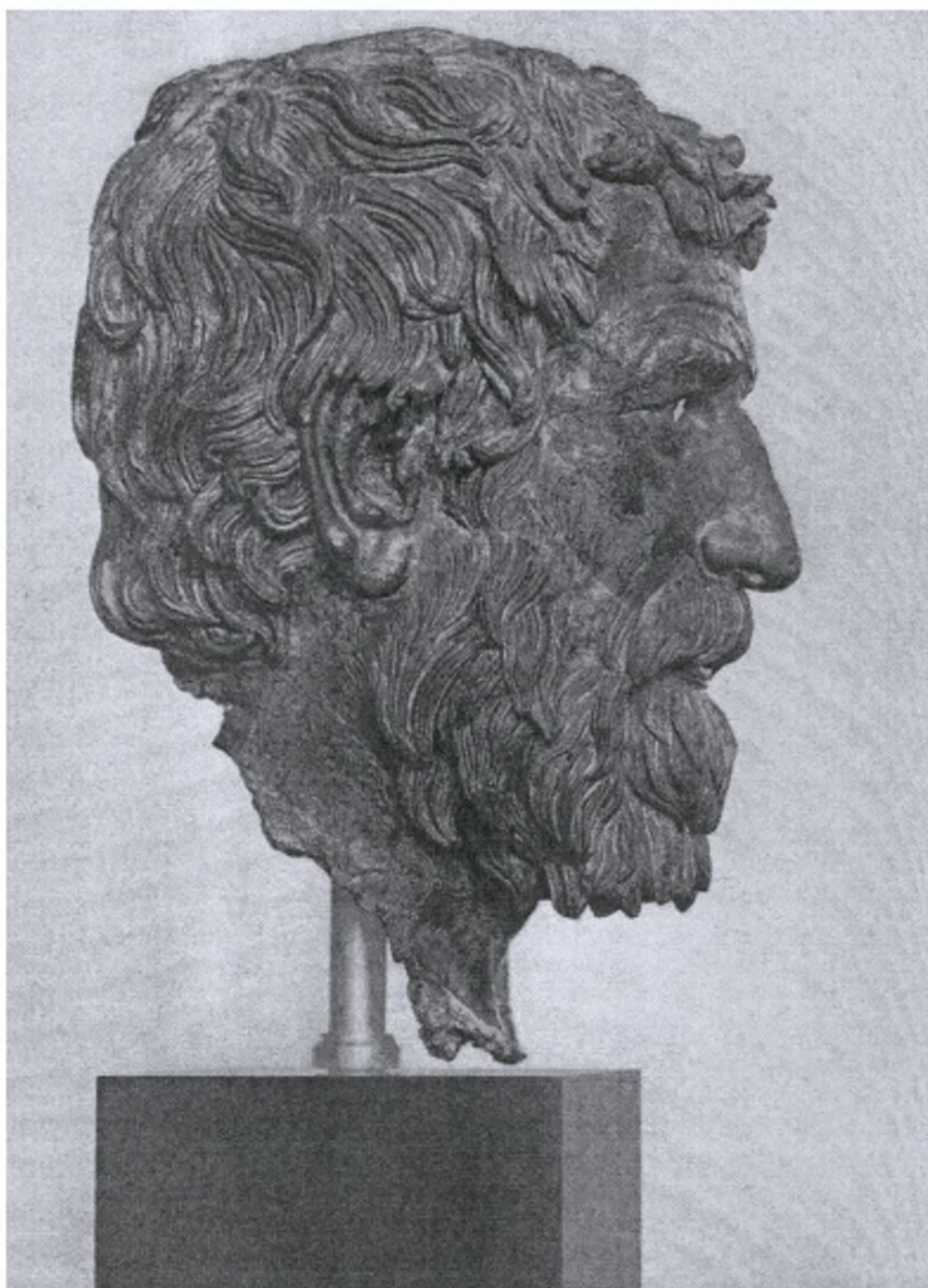
Εικ. 2. Ο Έφηβος των Αντικυθήρων. Οπίσθια όψη.



Εικ. 3. Ο Έφηβος των Αντικυθήρων. Πρόσωπο.



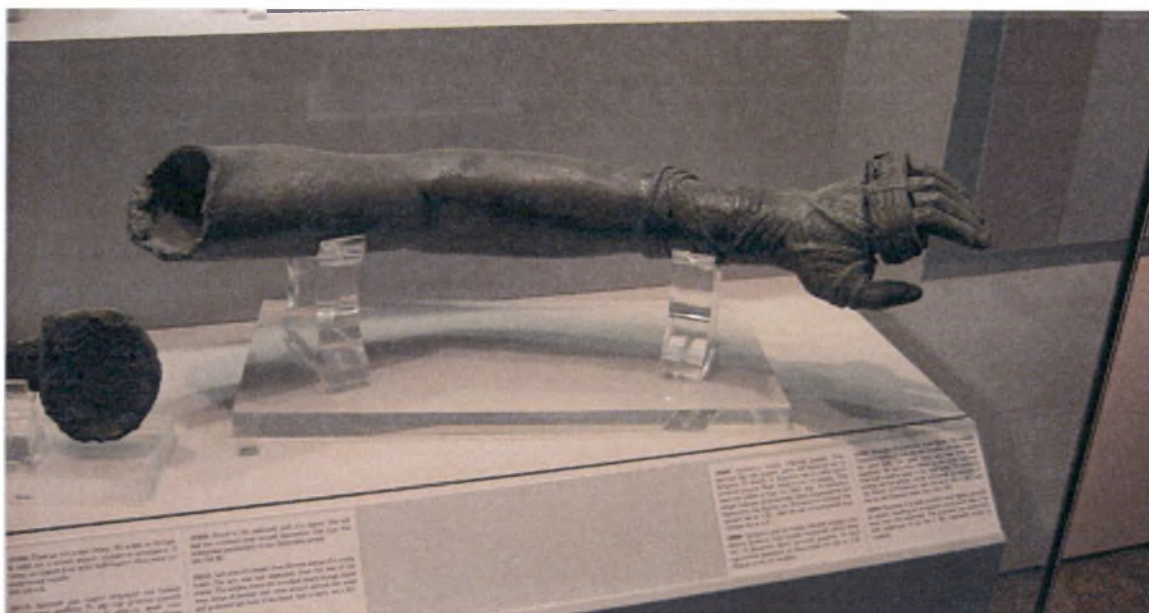
Εικ. 4. Ο «Φιλόσοφος» των Αντικυθήρων. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 13.400.



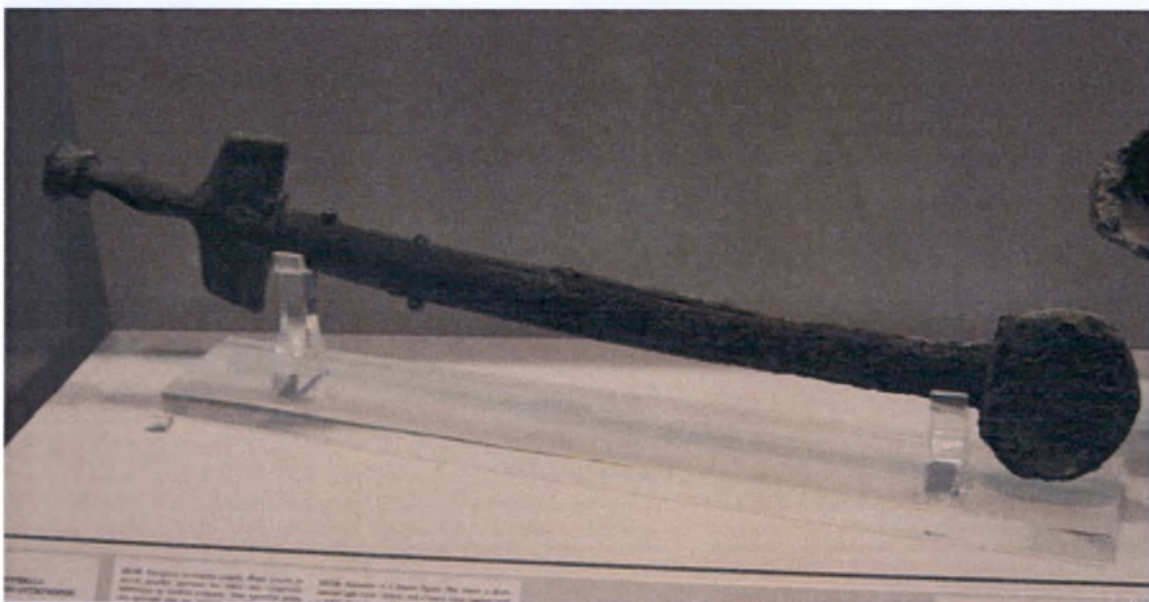
Εικ. 5. Ο «Φιλόσοφος» των Αντικυθήρων. Πλάγια όψη.



Εικ. 6. Χέρια, πόδια και τμήματα ματιού, τα οποία προέρχονται από το άγαλμα του Φιλοσόφου, ΕΑΜ. Δεξί χέρι, αρ. ευρ. X 15.105· αριστερό χέρι, αρ. ευρ. X 15.108· πόδια, X 15.090-91· μάτιο, X 15.105 και X 15.108.



Εικ. 7. Αριστερό χέρι πυγμάχου από το ναυάγιο των Αντικυθήρων. ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 15.111.



Εικ. 8. Χάλκινο ξίφος από το ναυάγιο των Αντικυθήρων. ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 15103.



Εικ. 9. Χάλκινη λύρα από το ναυάγιο των Αντικυθήρων. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.104.



Εικ. 10. Τα χάλκινα αγαλμάτια των Αντικυθήρων. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 13.310 και 13.397-99.



Εικ.11. Μαρμάρινα αγάλματα ομηρικών ηρώων από το ναυάγιο των Αντικυθήρων.
α) Οδυσσέας· ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5745.
β) Αχιλλέας (;)· ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5746.



Εικ. 12. Άγαλμα γυμνού νέου από τα Αντικύθηρα· ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5744



Εικ. 13. Άγαλμα καθήμενου Διός (ή Ασκληπιού) από τα Αντικύθηρα· ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5743.



Εικ. 14. Άγαλμα γυμνού νέου,
από τα Αντικύθηρα· ΕΑΜ,
αρ. ευρ. 2773.



Εικ. 15. Άγαλμα τοξότη από τα
Αντικύθηρα (Φιλοκτήτης;)·
ΕΑΜ, αρ. ευρ. 5752.



α.



β.

Εικ. 16. Μαρμάρινα άλογα από τα Αντικύθηρα. ΕΑΜ, α) αρ. ευρ. 5747, β) αρ. ευρ. 5748.



Εικ. 17. Ο Εναγώνιος Έρως από το ναύαγιο της Mahdia.
Μουσείο Bardo, Τύνιδα' αρ. ευρ. F 106.



Εικ. 18. Ο Εναγώνιος Έρως από το ναύγιο της Mahdia.
Μουσείο Bardo, Τύνιδα' αρ. ευρ. F 106.



Εικ. 19. Η ερμαϊκή στήλη του Διονύσου από το ναυάγιο της Mahdia.
Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 107.



Εικ. 20. Η ερμαϊκή στήλη του Διονύσου από το ναυάγιο της Mahdia.
Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 107.



α



β

Εικ. 21 α-β. Η ερμαϊκή στήλη του Διονύσου του Getty Museum, αρ. ευρ. 79.AB.138.



Εικ. 22. Το σπάσιμο από τη βίαιη αποκόλληση της ερμαϊκής στήλης της Mahdia.



Εικ. 23. Το εσωτερικό της ερμαϊκής στήλης του Getty Museum.



Εικ. 24. Αγαλμάτιο Σατύρου από το ναυάγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, F 209.



α



γ



β

Εικ. 25 α-γ. Αγαλμάτια νάνων-χορευτών από το ναύαγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. α) F 213, β) F 214, γ) F 215.



α β γ
Εικ. 26 α-γ. Αγαλμάτια νάνων-χορευτών από το ναυάγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. α) F 214, β) F 213, γ) F 215.



Εικ. 27. Αγαλμάτιο Ερμή από το ναυάγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 208.



α



β

Εικ. 28. Αγαλμάτια «λυχνούχων» από το ναύαγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. α) F 109, β) F 216.



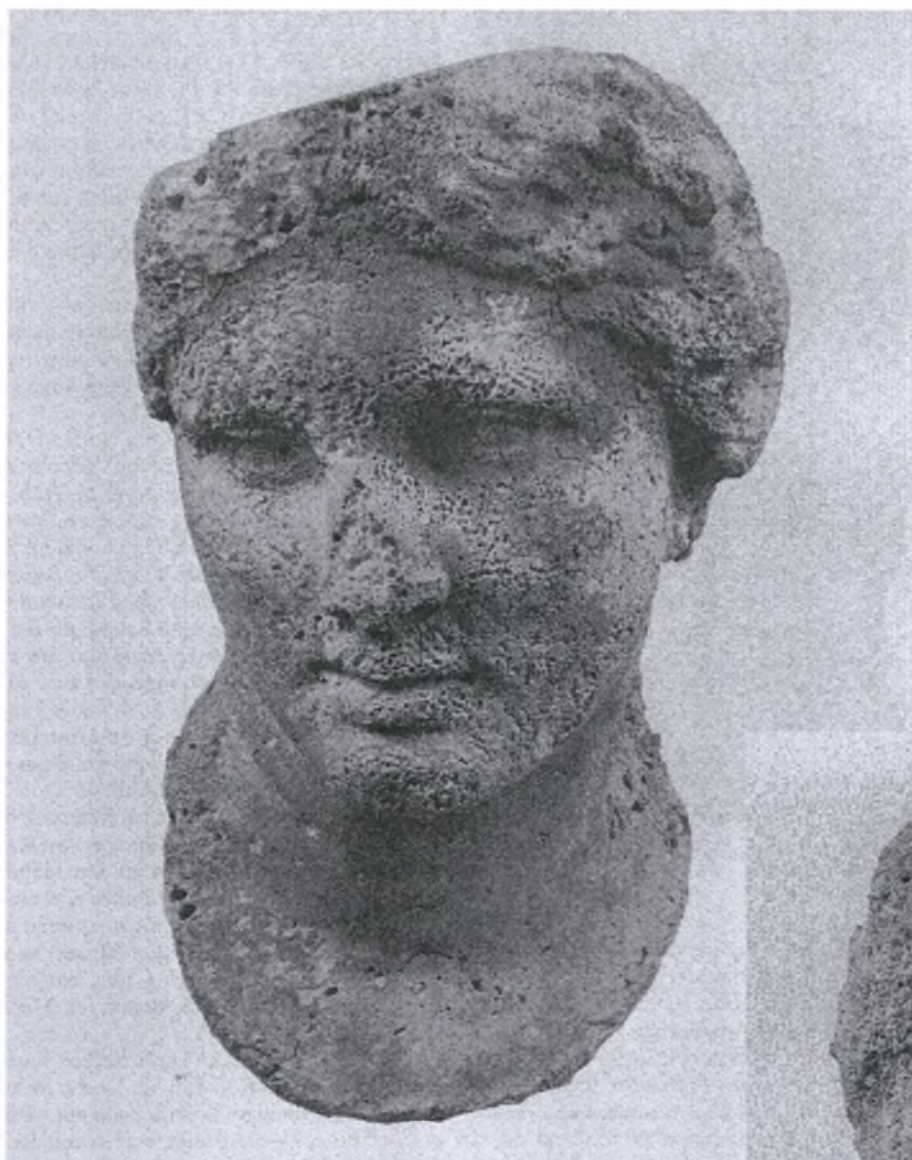
Εικ. 29. Αγαλμάτιο Έρωτος με λύρα από το ναυάγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 210.



Εικ. 30. Αγαλμάτιο ηθοποιού- κωμικού από το ναύαγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. F 225.



Εικ. 31. Αφροδίτη (ή Αριάδνη) από το ναυάγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1183.



Εικ. 32. Νιόβη (;) από το ναύαγιο της Mahdia.
Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1185.



Εικ. 33. Μία από τις Νιοβίδες (;).
Μουσείο Bardo, αρ. ευρ.
C 1186.



Εικ. 34. Κορμός αθλητή από το ναύαγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1174.



α



β

Εικ. 35 α-β. Άγαλμα παιδιού που παίζει με το νερό από το ναύαγιο της Mahdia.
α) Πρόσθια όψη, β) οπίσθια όψη. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. C 1178.



α



β

Εικ. 36 α-β. Κλασικά αττικά ανάγλυφα από το ναύαγιο της Mahdia. Μουσείο Bardo, αρ. ευρ. α) C 1199 και β) C 1200.



Εικ. 37. Ο θεός του Αρτεμισίου' ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.161.



Εικ. 38. Ο θεός του Αρτεμισίου' πλάγια όψη κεφαλής. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.161.



Εικ. 39. Ο θεός του Αρτεμισίου· Πρόσθια όψη. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.161.



α

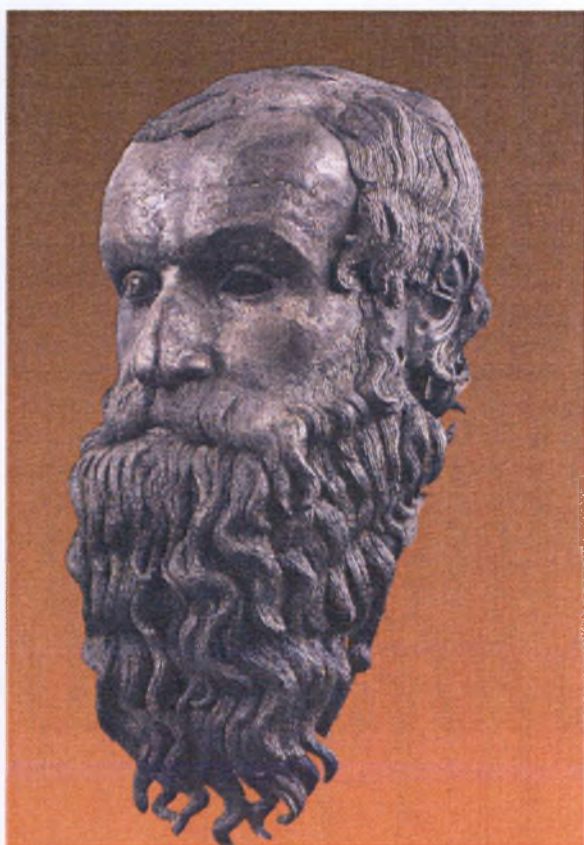


β.

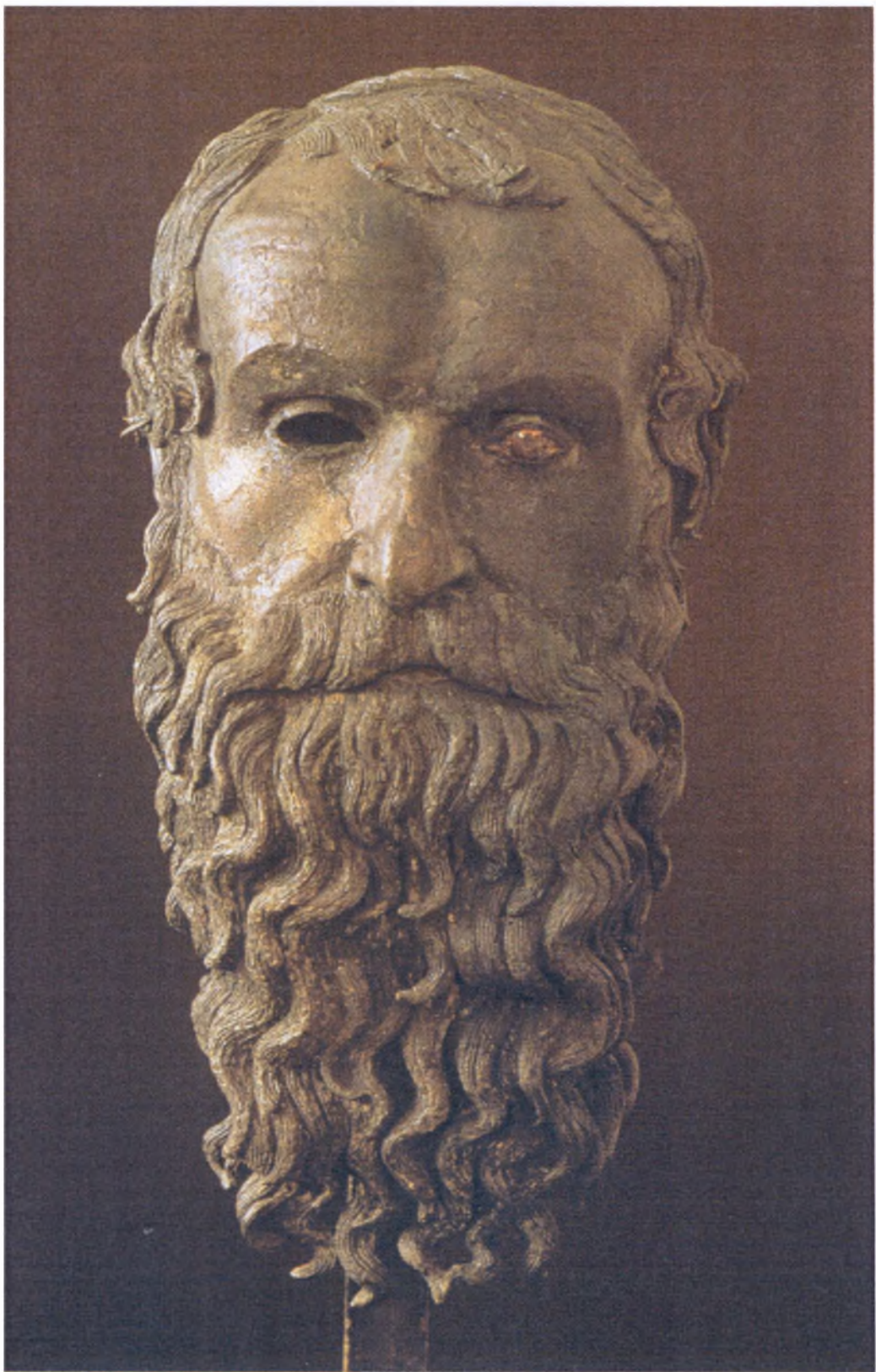
Εικ. 40 α-β. Το σύμπλεγμα του Αλόγου και του Αναβάτη από το Αρτεμίσιο· ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15. 177. β) Αναβάτης.



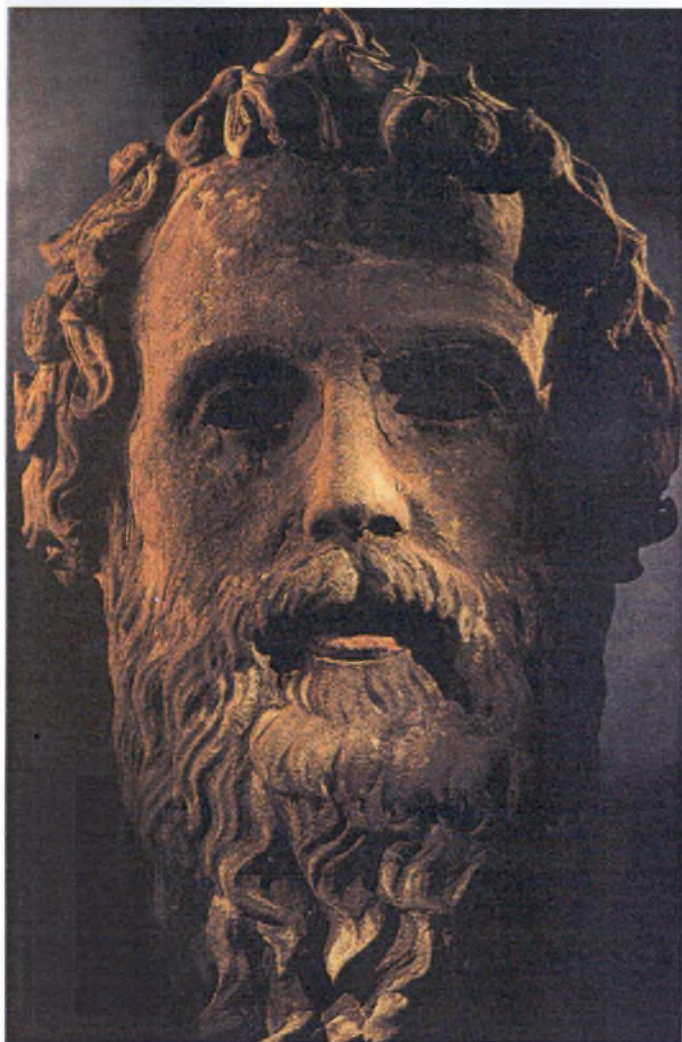
Εικ. 41. Το σύμπλεγμα του Αλόγου και του Αναβάτη από το Αρτεμίσιο·
ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15. 177. Πλάγια δεξιά όψη.



Εικ. 42. Η κεφαλή φιλοσόφου από το
ναυάγιο του Porticello· Μουσείο
Reggio Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17.096.



Εικ. 43. Η κεφαλή φιλοσόφου από το ναύαγιο του Porticello· Μουσείο Reggio Καλαβρίας, αρ. ευρ. 17.096.



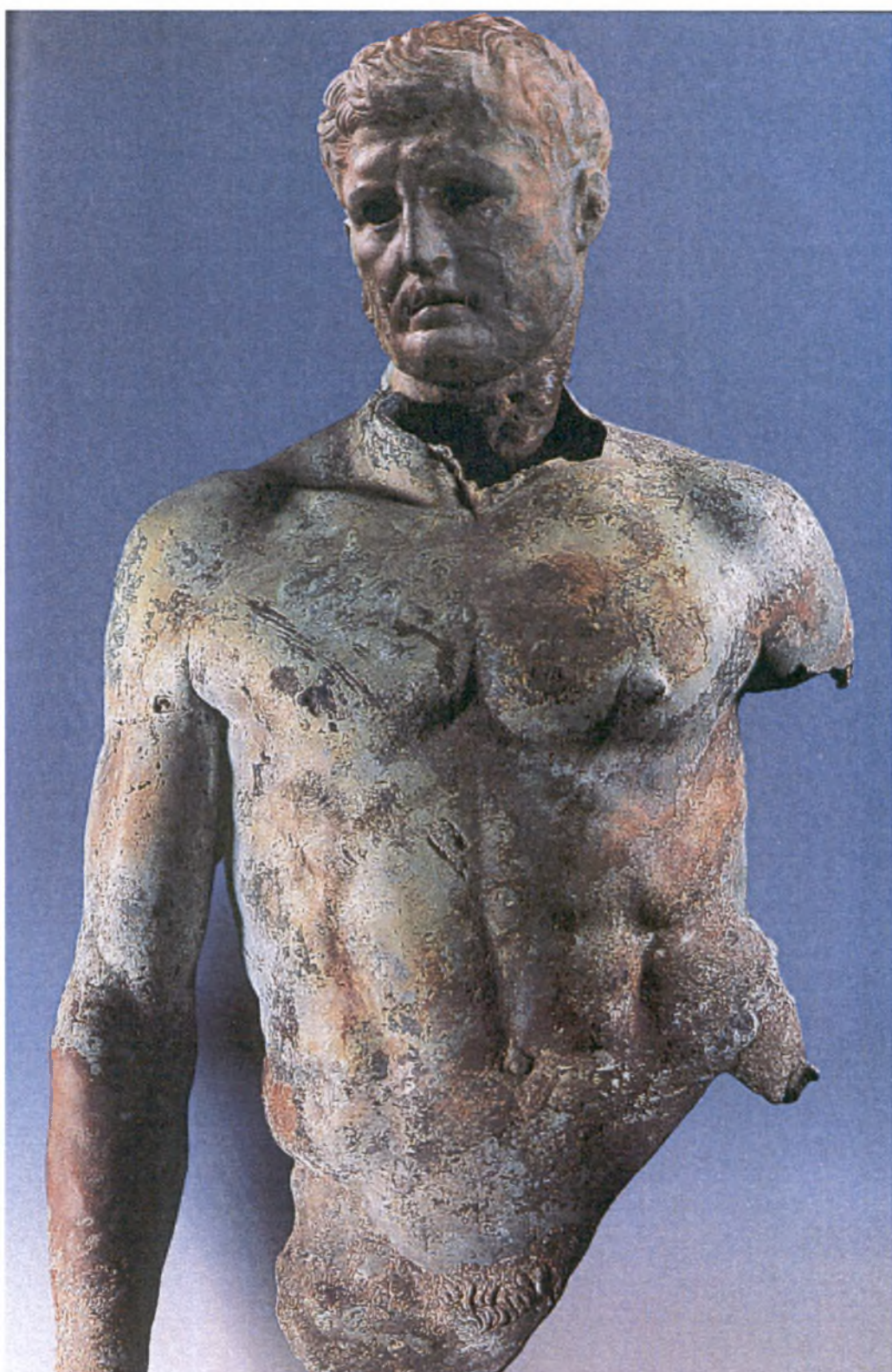
Εικ. 44α. Κεφαλή Έλληνα φιλοσόφου (;) από το ναυάγιο του Brindisi.



Εικ. 44β. Ευρήματα από το ναυάγιο του Brindisi.



Εικ. 45. Κεφαλή Ρωμαίας (Φαυστίνα;) από το ναυάγιο του Brindisi.



Εικ. 46. Άγαλμα γυμνού νέου (Αιμίλιος Παύλος ;) από το ναύαγιο του Brindisi.



Εικ. 47. Το ανάγλυφο της Όστιας, στο οποίο απεικονίζονται ψαράδες να ανελκύουν στα δίχτυα τους άγαλμα του Ηρακλή.



α.



β.

Εικ. 48 α-β. Ο Απόλλων του Ριομβίνο. Μουσείο Λούβρου, αρ. ευρ. 61.



α

Εικ. 49 α-β. Ο Απόλλων του Ριομπινο, Μουσείο Λούβρου,
αρ. ευρ. 61. α) πρόσωπο, β) οπίσθια όψη.



β



Εικ. 50. Αγαλμα Απόλλωνος από την Πομπηία,
Μουσείο Βατικανού, αρ. ευρ. 22.924.



Εικ. 51. Απόλλων Riombino, Μουσείο Λούβρου,
αρ. ευρ. 61.



Εικ. 52. Ο Ποσειδώνας της Λιβαδόστρας, ΕΑΜ, αρ. ευρ. X 11.761.



Εικ. 53. Ο Ποσειδώνας της Λιβαδόστρας, ΕΑΜ, αρ. ευρ. Χ 11.761. Πρόσωπο.



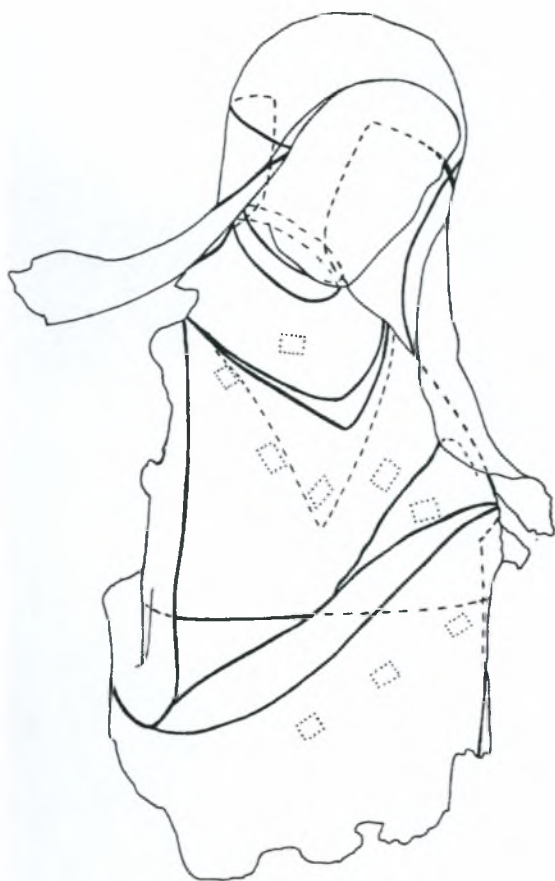
Εικ. 54. Ο Έφηβος του Μαραθώνα. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.118.



Εικ. 55 α-γ. Ο Έφηβος του Μαραθώνα. ΕΑΜ, αρ. ευρ. 15.118. α) Πρόσωπο, β) πλάγια όψη.



Εικ. 56. Η Κυρά της θάλασσας. Αρχαιολογικό Μουσείο Σμύρνης,
αρ. ευρ. 3544.



α.

Εικ. 57. Σχέδια α-β στα οποία απεικονίζεται ο τρόπος κατασκευής της Κυράς της θάλασσας.



β.



Εικ. 58. Ο Έφηβος της Agde. Agde, Musée de l'Éphèbe, αρ. ευρ. 839



Εικ. 59. Ο Έφηβος της Agde. Agde, Musée de l'Éphèbe, αρ. ευρ. 839. Πρόσωπο.



α

Εικ. 60. Ο Αθλητής του Μουσείου Getty,
αρ. ευρ. 77.AB.30. α) Πρόσθια όψη
β) πίσω όψη.



β



Εικ. 61. Ο Αθλητής του Μουσείου Getty,
αρ. ευρ. 77.AB.30.



Εικ. 63α. Λίθινες βάσεις χάλκινων
αγαλμάτων στην Ολυμπία.



Εικ. 62. Ημιτελές μαρμάρινο άγαλμα νέου-
αυτοστεφανούμενου από το Δίπυλο,
(ΕΑΜ, αρ. ευρ. 1.662)



Εικ. 63β. Λίθινη βάση χάλκινου αγάλματος από τη Ολυμπία, με το
δεξί πόδι να βρίσκεται ακόμη στη θέση του. Διακρίνεται η υπό-
δοχή για το αριστερό πόδι. (3^{ος} αι. π.Χ., Μουσείο Ολυμπίας).



α



β

Εικ. 64 α-β. Ο Πολεμιστής Α από το Riace. Μουσείο Reggio Καλαβρίας, αρ. ευρ. 12.801



α



β

Εικ. 65 α-β. Ο Πολεμιστής Β από το Riace. Μουσείο Reggio Καλαβρίας, αρ. ευρ. 12.802



α



β

Εικ. 66 α-β. Οι Πολεμιστές του Riace, πρόσωπα. α) Πολεμιστής Β, β) Πολεμιστής Α.

α



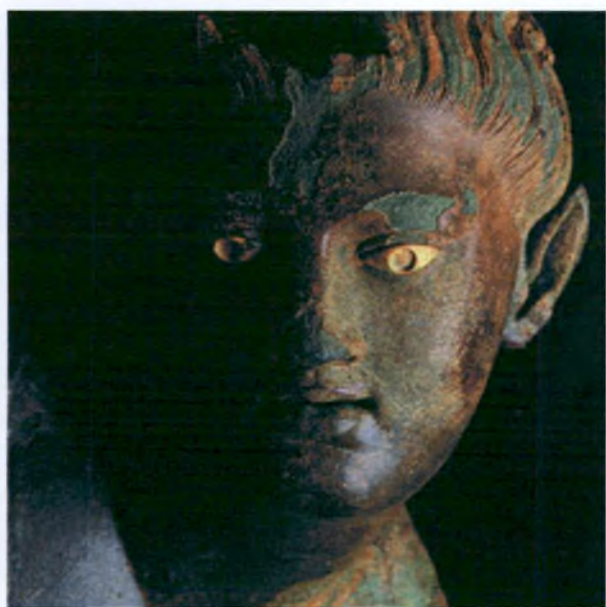
β



Εικ. 67.



α



β



γ

Εικ. 68 α-γ. Ο Μαινόμενος Σάτυρος της Mazara del Vallo. 65 β) πρόσωπο, 65 γ) πλάγια όψη.



α

Εικ. 69 α-β. Ο Αποξυόμενος της Κροατίας. α) πρόσθια όψη, β) πρόσωπο.



β



Εικ. 70. Ο Αποξυόμενος της Εφέσου. Kunsthistorisches Museum, Βιέννη, αρ. ευρ. V I3168.



α



β

Εικ. 71 α-β. Ο Νέος της Ιεράπετρας.
Μουσείο Ηρακλείου, αρ. ευρ. 2677.
α) Πρόσθια όψη (κύρια), β) πλάγια
όψη κεφαλής.



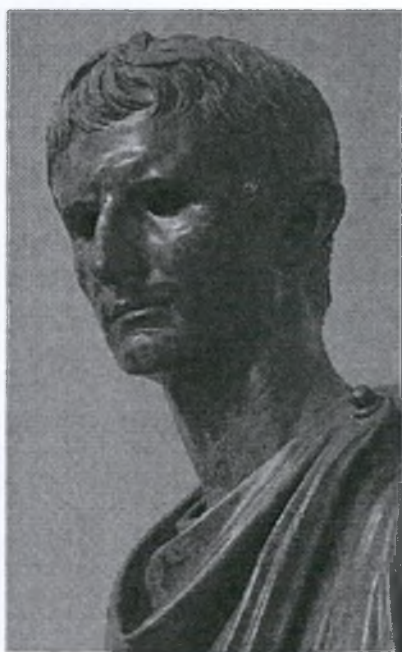
Εικ. 72. Χάλκινο άγαλμα παιδιού-νέγρου
από τη θαλάσσια περιοχή του Bodrum.
Μουσείο Bodrum, αρ. ευρ. 756.



Εικ. 73. Ο Νέος της Μαύρης Θάλασσας.
Αρχαιολογικό Μουσείο Σαμψούντας.



Εικ. 74. Έφηβος Idolino, Αρχαιολογικό
Μουσείο Φλωρεντίας, αρ. ευρ. 143.



Εικ. 75. Άγαλμα του Οκταβιανού Αύγουστου.
ΕΑΜ, αρ. ευρ. 23.322.



Εικ. 76. Άγαλμα του Οκταβιανού
Αύγουστου. ΕΑΜ, αρ. ευρ.
23.322.



Εικ. 77. Ο Δρομέας της Σμύρνης. Αρχαιολογικό
Μουσείο Σμύρνης, αρ. ευρ. 9363.



Εικ. 78. Η Κυρά της Καλύμνου. Κεφαλή, (ΕΑΜ, αρ. ευρ. Β.Ε.13/1999).



Εικ. 79. Άγαλμα Νέου Αθλητή. ΕΑΜ,
αρ. ευρ. 26.087.



Εικ. 80. Ο Έφηβος της Κύθνου
(υπό συντήρηση).



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000085791