

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΕΠΙ ΤΟΥ ΑΝΑΓΛΥΦΟΥ ΤΗΣ ΒΟΣΤΟΝΗΣ *

ΕΡΓΟΝ ΤΥΡΡΗΝΟ - ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΥΠΟ - ΑΡΧΑΪΚΟΥ (5^{ου} ΑΙΩΝΟΣ) ΡΥΘΜΟΥ;

Ἡ παρούσα μελέτη ἀποτελεῖ συνέχειαν ὑπὸ τινὰ ἔποψιν παλαιότερου ὑπὸ τὴν ἐπικεφαλίδα *Some Remarks on the Ludovisi Relief*¹ ἄρθρου μου, ἐν ᾧ τὸ ἀνάγλυφον Ludovisi, μέχρι τινὸς θεωρούμενον θρόνος ἢ βωμός ἢ ἀκρωτήριο ἢ σαρκοφάγος ἢ βόθρος ἢ ναῖδιον, ἐξημενεύεται ὡς τρίπλευρος γλυπτὴ ἐπένδυσις τετραπλεύρου δεξαμενῆς χρησιμεύουσας πρὸς πλύσιν ξοάνου θεότητος, τῆς Ἥρας, ὡς φαίνεται.

Τὸ σύστοιχον αὐτοῦ, ἐλαφρῶς μόνον μικροτέρων διαστάσεων, ἀνάγλυφον τῆς Βοστόνης (πίν. 13 α,β,γ) φαίνεται ἐν πρώτοις ὁμοίως περίπου κατασκευῆς καὶ χρήσεως, ἐξημενεύεται δὲ ἀντιστοίχως: βωμός, ἀκρωτήριο κλπ. Δυνατὸν καὶ τὸ ἀνάγλυφον τοῦτο συνεπῶς νὰ θεωρηθῆ ἔτισης τρίπλευρος ἐπένδυσις μικρᾶς δεξαμενῆς ξοάνου θεότητος. Ἡ γνώμη αὕτη δὲν ἔχει διατυπωθῆ εἰς τὸ περὶ τοῦ ἀναγλύφου Ludovisi ἄρθρον μου καὶ τοῦτο διότι: Τὸ ἀνάγλυφον τοῦτο, τῆς Βοστόνης: α) μέχρι τινὸς ἀναγνωρίζομενον ἄλλοτε ὡς γνήσιον καὶ ἄλλοτε ὡς κίβδηλον, ἀποδεικνυόμενον ὁμῶς σήμερον ὁπωσδήποτε γνήσιον ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ Β. ASHMOLE² ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ Η. JUCKER³ ἀφ' ἑτέρου, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας αὐτοῦ διαπιστώσεως ἰχνῶν ριζῶν⁴ (root-marks, Wurzelfasern) ἐπὶ φυσικοῦ ἀρχαίου στρώματος ἐπιπάγου· καὶ β) θεωρούμενον, ὡς ἄλλωστε καὶ τὸ ἀνάγλυφον Ludovisi, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον προῖον τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος⁵, φαίνεται ἔχον καὶ τι πλεόν τῆς ἑλληνικῆς μυθολογικῆς καὶ τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως, τὸ πλεονάζον δὲ ἀκριβῶς τοῦτο στοιχεῖον φαίνεται ὅτι συνετέλεσε κυρίως νὰ θεωρηθῆ ὑπὸ τινῶν τὸ ὅλον γλυπτὸν ὡς μὴ γνήσιον⁶, ὑπ' ἄλλων δὲ καὶ νὰ

* Εἰς τὸν καθηγητὴν κ. Ἀναστάσιον Ὁρλάνδον, Γενικὸν Γραμματέα τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἐκφράζω βαθεῖαν εὐγνωμοσύνην διὰ τὴν ἄδειαν καὶ τὴν στοργικὴν παρακολούθησιν τῆς δημοσιεύσεως τοῦ ἄρθρου τούτου, ὁμοίως δὲ καὶ εἰς τὸν καθηγητὴν κ. Νικόλαον Κοντολέοντα διὰ τὸ συνεχῆς ἐνδιαφέρον του καὶ τὴν παρακολούθησιν τῆς ἐκτυπώσεως.

1 AM 76, 1961 (εἰς μνήμην Ε. Buschor), 81 κ. ἑ.

2 Βλ. *The Three-sided Relief in Boston* ἐν *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 63, 1965, 59-61.

3 Βλ. *Sachliches zur Echtheitsfrage des Bo-*

stoner «Throns» oder Kassation des Urteils gegen die Götter ἐν *Museum Helveticum* 22, 1965, 117-124.

4 Βλ. καὶ σημ. ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ ASHMOLE (ἑ. ἄ. 59, σημ. 2): «There is reason to think that the marks are caused not by roots but by animalcula, but, until we are able to determine their true nature, I use the old term of «root-marks» because it is generally understood by archaeologists».

5 Βιβλιογραφία: ALSCHER, *Götter vor Gericht*, 1963.

6 Αὐτόθι 67 κ. ἑ. : *Klassisch-griechisch, römisch oder Falschung?*

ἐκλαμβάνεται ὡς ἔργον τοῦ 4^{ου} αἰῶνος π. Χ., πασιτελικὸν ἢ ρωμαϊκόν¹, αὐτοκρατορικῶν χρόνων².

Ὅτι τὸ ἀνάγλυφον τοῦτο, τῆς Βοστόνης, παρουσιάζει καί τι πλεον τῆς ἑλληνικῆς μυθολογικῆς καὶ τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως, οὕτως εἰπεῖν δὲ ἑλληνικὴν ὑψηκοότητα ἀλλὰ μὴ ἑλληνικὴν ἰθαγένειαν, εἶναι δυνατὸν νὰ ἀναπτυχθῇ ἐκτενεστέως ὡς ἀκολούθως.

Παρὰ τὴν μέχρι σήμερον καταβληθεῖσαν μακρὰν προσπάθειαν — τὸ ἀνάγλυφον ἠγοράσθη, ὡς γνωστὸν, τὸ 1896 ὑπὸ τοῦ Warren, διὰ λογαριασμὸν τοῦ Μουσείου τῆς Βοστόνης, εἰς τὴν Ρώμην —, αἱ διατυπωθεῖσαι γνώμαι περὶ τῆς ταυ-



Εἰκ. 1. Ἐπιτύμβιον ἀνάγλυφον.



Εἰκ. 2. Ἀναπαράστασις τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (SIMON).

τότητος τῶν μορφῶν αὐτοῦ χωλαίνουν ἐν πολλοῖς. Ἡ ἐξέτασις ὁμῶς ὄρισμένων ἐκ τῶν μορφῶν αὐτῶν ἀποβαίνει ἐν μέρει διαφωτιστικὴ:

Κατὰ τὴν ἐπικρατεστέραν ἐρμηνείαν³, ἡ γηραιά μορφή τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου (πίν. 13β καὶ 18β) εἶναι μία τῶν Μοιρῶν, κρατοῦσα ἀρχικῶς τολύπην ἐρίου διὰ τῆς ὑπαρχούσης δεξιᾶς χειρὸς αὐτῆς. Ἡ SIMON⁴ πρὸς ἐνίσχυσιν τῆς παλαιᾶς ταύτης ἐρμηνείας παρέχει ἐσχάτως καὶ ἀναπαράστασιν τῆς σκηνῆς (εἰκ. 2), παραβάλλουσα αὐτὴν πρὸς παράστασιν νηθίδος ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου (εἰκ. 1) τοῦ 4^{ου} αἰῶνος π.Χ.⁵

1 Αὐτόθι. Βλ. καὶ F. BARONI, Osservazioni sul «trono di Boston», 1961.

2 Περὶ τῶν διαφόρων γνομῶν καὶ ἀντιλογιῶν προκειμένου περὶ τοῦ θέματος καὶ τοῦ ρυθμοῦ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης βλ. κυρίως ALSCHER, ἔ. ἀ. καὶ

BARONI, ἔ. ἀ.

3 Βιβλιογραφία: ALSCHER, αὐτόθι 7 κ.έ. (Das Di-leipna), 11 κ.έ.

4 E. SIMON, Die Geburt der Aphrodite, εἰκ. 41.

5 Αὐτόθι εἰκ. 40.

Πόσον εσφαλμένη είναι ή ερμηνεία αυτή φαίνεται εν πρώτοις εκ της αναπαραστάσεως ταύτης, ήτις αντιθέτως πρὸς τὴν παράστασιν τοῦ ἐπιτυμβίου τούτου ἀναγλύφου παρουσιάζει τὴν γηραιὰν μορφήν νήθουσαν διὰ τῆς ἀριστερᾶς, κρατοῦσαν τὴν τολύπην διὰ τῆς δεξιᾶς, καὶ οὕτω ἀριστερόχειρα ἢ ἀμφιδέξιον, τύπον δηλαδὴ μὴ φυσικόν. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες καλλιτέχνη, ἐν τούτοις, ἰδίως οἱ τῆς μεγάλης πλαστικῆς, διέκρινον μετ' ἄκρας εὐαισθησίας τὴν φυσικὴν λειτουργίαν ἐκατέρωθεν τῶν ἀνθρωπίνων χειρῶν, παντὶ τρόπῳ δ' ἐξ ἄλλου ἀπέφευγον ἀνθρωπίνους τύπους ἐκφεύγοντας τοῦ φυσικοῦ. Τὴν εὐαισθησίαν ταύτην διετήρει ἐπίσης ἀκμαίαν καὶ τὸ ἀρχαῖον κοινόν. Καὶ εἶναι ὡς ἐκ τούτου ἀπαράδεκτον ἢ γηραιὰ μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης νὰ εἰκονίζῃ ἀριστερόχειρα ἢ ἀμφιδέξιον τύπον ἀρχαίας νηθίδος, ἔτι δὲ μᾶλλον μυθικῆς, εἴτε ἐσκεμμένως εἴτε καὶ τυχαίως μόνον, ἐξ ἀπλῆς δηλαδὴ παραδρομῆς ἢ ἀδεξιότητος τοῦ τεχνίτου αὐτοῦ, ἀφοῦ καὶ ταπεινὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς τέχνης δὲν παρουσιάζουν ὁμοίως παραδρομὰς ἢ ἐνδείξεις τοιαύτης ἀδεξιότητος τοῦ τεχνίτου αὐτῶν.

Ἡ ὑπάρχουσα ἄλλωστε, ἤτοι ἡ δεξιὰ, χεὶρ τῆς γηραιᾶς ταύτης μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (πίν. 18β) ἔχει τὸν ἀντίχειρα ἐπὶ τοῦ δείκτου καὶ τὰ δάκτυλα αὐτῆς εἶναι συνεσφιγμένα σχεδὸν εἰς γρόνθον, φαίνονται δὲ ὡσεὶ ἄλλοτε σφίγγοντα σωληνοειδῆ στερεὸν ἀντικείμενον, κύριον σύμβολον τῆς μορφῆς, μᾶλλον ἢ συγκρατοῦντα χαλαρῶς τὸ ἐξασμένον, ἐλαφρότατον καὶ συγχρόνως ἀπαλώτατον ἔριον τῆς τολύπης. Δὲν φαίνεται δὲ ὅτι τὰ δάκτυλα ταῦτα ἐκράτουν τὸν στυλεὸν ἡλακάτης, καθ' ἣν περίπτωσιν δηλαδὴ ἡ μορφή θεωρηθῆ νηθὶς κρατοῦσα ἡλακάτην ἀντὶ τολύπης: ἡ φορὰ τοῦ ἐσωτερικοῦ σωληνοειδοῦς χώρου αὐτῶν εἶναι λοξή, καὶ δὴ σχεδὸν πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τοῦ προσώπου τῆς μορφῆς, ὁ δὲ ὑπεράνω τῆς χειρὸς χώρος, πρὸς τὸ πρόσωπον, εἶναι σχετικῶς μικρός: καὶ ἡ ἡλακάτη ἔπρεπε, συνεπῶς, ἢ νὰ ἐκτείνεται καὶ ἐπ' αὐτοῦ τούτου τοῦ προσώπου τῆς μορφῆς ἢ νὰ εἶναι ἄνευ στυλεοῦ. Διὰ τὸν αὐτὸν λόγον δὲν φαίνεται ὅτι τὰ δάκτυλα ταῦτα ἐκράτουν καὶ κλάδον μύρτου ἐξ ἄλλου, ὡς θέλει ἄλλη, παλαιὰ ἐπίσης, ερμηνεία τῆς μορφῆς ταύτης τοῦ ἀναγλύφου.

Κατόπιν τούτου καὶ συμφώνως καὶ πρὸς τὰς ἐπὶ τῆς ἐπιφανείας, καὶ δὴ περὶ τὴν χεῖρα τῆς γηραιᾶς μορφῆς, τοῦ ἀναγλύφου ὑπαρχούσας ἐνδείξεις, φαίνεται ὅτι τὸ ἀντικείμενον, ὅπερ ἐκράτει ἡ γηραιὰ αὕτη μορφή, ἦτο στερεὸν σωληνοειδῆς ἀντικείμενον διαγράφων καμπύλην πρὸς τὰ ἄνω καὶ ἀριστερά (βλ. καὶ σ. 80).

Ἡ ερμηνεία ὅμως τῆς γηραιᾶς ταύτης μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου ὡς Μοῖρας νηθούσης τολύπην ἐρίου χωλαίνει σὺν τοῖς ἄλλοις καὶ διότι οὐδεμία ὑπάρχει ἐνδείξεις τῆς ἀριστερᾶς, κατὰ τὴν ερμηνείαν ταύτην (βλ. εἰκ. 2) νηθούσης, χειρὸς διὰ μέσου τῶν σκελῶν τῆς μορφῆς. Ἡ ἐνίοτε παρεχομένη ἐξήγησις ὅτι ἡ χεὶρ αὕτη ἀπηλείφθη ἐκ τῶν ὑστέρων εἶναι ἀτεκμηριώτος καὶ συνεπῶς μὴ παραδεκτῆ. Καὶ ἡ ὅλη στάσις ὅμως τῆς γηραιᾶς ταύτης μορφῆς ἐχούσης τὰ σκέλη κεκαμμένα καὶ συνεσφιγμένα ἐπὶ τοῦ σώματος εἶναι ὁπωσδήποτε ἀσύμφορος ὡς στάσις νηθούσης γυναικός.

Ἡ ταῦτις τέλος τῆς μορφῆς ταύτης πρὸς μίαν τῶν Μοιρῶν εἶναι ἀτυχῆς καὶ διότι αἱ Μοῖραι τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας φέρουν μὲν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον

κόμην πολιάν, δὲν ἔχουν ὅμως ρυτίδας ἐπὶ τοῦ προσώπου αὐτῶν. Γνωσταὶ ἀττικαὶ ἀγγειογραφίαι¹ (βλ. π.χ. εἰκ. 3²) καὶ ἔργα γλυπτικῆς³ παρέχουν σαφῆ εἰκόνα, κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον, τῆς τότε κρατούσης ἑλληνικῆς ἀντιλήψεως περὶ αὐτῶν.

Γενικῶς ἐπὶ τῶν ἑλληνικῶν ἔργων τέχνης τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π. Χ. ἡ ἡλικία τῶν Μοιρῶν δηλοῦται μόνον διὰ τῆς πολιᾶς κόμης αὐτῶν. Ἀλλὰ καὶ πλείστων ἄλλων γηραιῶν⁴ μορφῶν⁵ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς — συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν μυθικῶν Γραῶν (βλ. π.χ. εἰκ. 4⁶) — ἡ ἡλικία δηλοῦται ὡσαύτως μόνον διὰ τῆς (πολιᾶς) κόμης ἢ καὶ γενειάδος ἐνίοτε δὲ καὶ διὰ τῶν (πολιῶν) ὄφρῶν αὐτῶν. Ἔστιν ὅτε ὅμως γηραιὰ μορφαί, κατὰ κανόνα ἀνδρικαί, εἰκονίζονται μερικῶς ἢ ὀλικῶς φαλακραί, ἐλάχισται δὲ γηραιὰ μορφαὶ εἰκονίζονται κοῦραι (ἢ κεκαρμέναι) ἐν χρῶ.



Εἰκ. 3. Ἐρυθρόμορφος ὑδρία ἐκ Καμαρίνης.



Εἰκ. 4. Ἐρυθρόμορφον θραῦσμα ἐκ Δήλου.

1 Βλ. π.χ. ἐν RE XV 2888 - 9 καὶ SIMON, ἑ.ά. εἰκ. 29.

2 Βλ. SIMON, ἑ. ά. 107 σημ. 29.

3 Βλ. π.χ. ἐν RE XV 2888 - 9.

4 Β. Ε. RICHARDSON, Old Age among the Ancient Greeks, 1933, 81 κ.έ.: The Representation of Old Age in Greek Vase - Painting.

5 Θερμῶς εὐχαριστῶ καὶ ἐντεῦθεν τὴν δίδα Ἀρτεμισίαν Γιαννουλάτου διὰ τὴν παραχώρησιν πρὸς μελέτην τοῦ ὑπ' αὐτῆς συγκεντρωθέντος πολυτίμου ὑλικοῦ σχετικῶς πρὸς τὴν παρ' ἀρχαίοις ἀπόδοσιν τοῦ γήρατος.

6 Βλ. Délos XXI, πίν. 55,4.

Ὁ 5^{ος} αἰὼν π. Χ. ἀποτελεῖ, ὡς ἄλλωστε παρατηρεῖ καὶ ἡ RICHARDSON¹, «a transitional period preparatory to the full establishment of the old age type. At the end of the fifth century Greek art was changing from the typically beautiful to the individually characteristic». Ρυτίδες δὲ παρατηροῦνται σπανίως μόνον², ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐπὶ τοῦ μετώπου, σπανιώτερον ἐπὶ τοῦ κυρίως προσώπου, εἴτε ὡς μία εἴτε καὶ ὡς δύο ἐπὶ τοῦ κανθοῦ τῶν ὀφθαλμῶν μικραὶ γραμμαὶ εἴτε καὶ ὡς μία μεγάλη ἐπὶ τῆς παρεῖας κυματοειδῆς γραμμῆ. Τοιαύτην μεγάλην ρυτίδα, αὐλακα μᾶλλον, π.χ. φέρει ἡ Θραῦσσα θρηνηδὸς τροφός, ἡ εἰκονιζομένη ἐπὶ τῆς γνωστῆς ἐρυθρομόρφου λουτροφόρου τῶν Ἀθηνῶν³. Σημειοῦται ἐνταῦθα ἡ τροφὸς αὕτη⁴ διότι καὶ ἡ γηραιὰ μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης ἐρμηνεύεται ἐνίοτε ὡς τροφός, τοῦ Ἀδωνίδος, οὗ ἡ τύχη ὑποτίθεται κατὰ τὴν ἐρμηνείαν αὐτὴν⁵ κρινομένη ἐπὶ τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου (τῆς RICHTER⁶ ἀντιπαρατηρούσης ὁμως σχετικῶς ὅτι ὁ μῦθος οὗτος τοῦ Ἀδωνίδος εἶναι μεταγενεστέρως ἐποχῆς).

Μόνη ἡ Θραῦσσα τροφὸς τοῦ Ἡρακλέους Γεροψῶ, ἡ εἰκονιζομένη ὑπὸ τοῦ Ἀγγειογράφου τοῦ Πιστοξένου ἐπὶ τοῦ γνωστοῦ σκύφου (εἰκ. 5)⁷, ἔχει πρόσωπον πλήρες ρυτίδων⁸, ἐκ πρώτης ὄψεως οἶον σχεδὸν καὶ ἡ γηραιὰ μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης. Αἱ δύο αὗται γηραιὰ μορφαὶ φαίνονται οὕτω ἀποτελοῦσαι ἐξαιρέσειν τοῦ κανόνος τούτου, ὅστις διέπει τὰς γηραιὰς μορφὰς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τοῦ 5^{ου} αἰῶνος, καθ' ὃν αἱ ρυτίδες ἢ ἐλλείπουν ἐκ τοῦ προσώπου ἢ εἶναι ἀσήμαντοι μᾶλλον. Λεπτομερῆς ὁμως ἐξέτασις ἐνίων χαρακτηριστικῶν τῆς Γεροψῶς φαίνεται ἐνισχύουσα μᾶλλον τὸν κανόνα αὐτόν:

Αἱ ρυτίδες τοῦ προσώπου τῆς Γεροψῶς παρουσιάζονται ὡς ὁμόκεντρα περίπου ἡμικύκλια ἔνθεν καὶ ἔνθεν τοῦ ἀνοικτοῦ στόματος αὐτῆς, ἐπὶ ἐκατέρως τῶν παρεῖων, ὑποδηλοῦσαι ποιὸν τινα συμβατισμόν. Ὁ βολβὸς τοῦ ὀφθαλμοῦ αὐτῆς ἐξ ἄλλου δὲν παρουσιάζεται ὡς ἐγγεγραμμένος κύκλος ἐντὸς ἀμυγδαλοειδοῦς σχήματος κόγχης, οἷος καὶ ὁ τῆς μορφῆς τοῦ πρὸ αὐτῆς πορευομένου Ἡρακλέους ἢ καὶ ὁ τοῦ ἐπὶ τῆς ἐτέρας πλευρᾶς τοῦ σκύφου εἰκονιζομένου Λίνου καὶ ὁ τοῦ πρὸ αὐτοῦ Ἰφικλέους, ἀλλὰ ὡς τμήμα τοιοῦτου κύκλου, ὀπισθεν ὀρθογωνίου κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον κόγχης κρυπτομένου, δηλούσης ὡσαύτως ποιὸν τινα συμβατισμόν. Τὸ στόμα αὐτῆς εἰσέτι εἶναι ἀνοικτόν, ἐνῶ τοῦ πρὸ αὐτῆς Ἡρακλέους, ὡς καὶ τὸ τοῦ Λίνου καὶ τὸ τοῦ Ἰφικλέους, εἶναι κλειστόν. Τὸ στόμα τοῦτο, τῆς Γεροψῶς, φαίνεται ἔχον ἄνοιγμα ὀρθογώνιον, οἶον περίπου καὶ αἱ κόγχαι τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῆς, προκαλοῦν δὲ ἐνδεχομένως τὰς ἐπὶ τῆς παρεῖας ὁμοκέντρους κυματοειδεῖς γραμμάς (ρυτίδας). Τὸ στόμα ἀντιθέτως τῆς γηραιᾶς μορφῆς τοῦ ἀνα-

1 Ἔ. ἀ. 130.

2 Ἡ γραῖα τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος τοῦ ναοῦ τῆς Ὀλυμπίας, καθὸ ἐκ μεταγενεστέρως ἐπισκευῆς προερχομένη, δὲν ἀφορᾷ εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην (βλ. H. SCHRADER, Die «Ersatzfiguren» im Westgiebel des Zeustempels zu Olympia» ἐν Jh 25, 1929, 82-108).

3 Ἀρ. 1170: CVA πίν. 22 (ARV² 512, ἀρ. 13).

4 Αἱ μικραὶ ὑπὸ τὴν σιαγόνα αὐτῆς γραμμαὶ εἰ-
ναι γραμμαὶ στίξεως (βλ. παραπλεύρως σημ. 8).

5 ALSCHER, ἔ. ἀ. 11.

6 JHS 40, 1920, 114 κ. ἐ. βλ. περαιτέρω καὶ
ALSCHER, ἔ.ἀ. 102 σημ. 14.

7 SIMON, ἔ.ἀ. 59 κ.ἐ., εἰκ. 39 (ARV² 862,30).

8 Ἡ Γεροψῶ φέρει ἐπίσης στίξιν (βλ. παραπλεύρως
σημ. 4) ἐπὶ τοῦ λαιμοῦ πρὸς τονισμόν τῆς μὴ ἑλληνι-
κῆς καταγωγῆς αὐτῆς πιθανῶς, καθὼς καὶ ἐπὶ τῶν
πήχεων καὶ τῶν ἄκρων ποδῶν.

γλύφου τῆς Βοστόνης (πίν. 18β) εἶναι κλειστόν, αἱ δὲ ρυτίδες αὐτῆς δὲν φαίνονται προκαλούμεναι ἐκ τῶν κινήσεων αὐτοῦ ἀλλ' ἤδη ὑπάρχουσαι καὶ πραγματιστικάι. Ἐνῶ δὲ ἐπὶ τῆς γηραιᾶς μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης παρατηρεῖται καὶ κύφωσις τῆς ράχως τονίζουσα τὴν πραγματιστικὴν ἀπόδοσιν τοῦ γήρατος, ἡ Γεροψὸς ἐμφανίζει ἀστάθειαν ἀπλῶς πρὸς ἐλευθέραν στήριξιν, τονιζομένην διὰ τῆς



Εἰκ. 5. Ὁ σκύφος τοῦ Πιστοξένου (Α).

σκολιᾶς ράβδου¹ καὶ διὰ τοῦ ἐπὶ τῶν ὀπισθίων καὶ ὑπὸ τὸ ἔνδυμα αὐτῆς νοουμένου *σωματίου*.

Ταῦτα πάντα ἄγουν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἐπὶ τοῦ σκύφου τούτου δὲν πρόκειται πιθανῶς προσπάθεια πραγματιστικῆς ἀποδόσεως τοῦ γήρατος τῆς μυθικῆς τροφοῦ Γεροψοῦς (οἷα φαίνεται ἐπὶ τῆς γηραιᾶς μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης) ἐκφεύγουσα τοῦ κανόνος τῶν γηραιῶν μορφῶν τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ., ἀλλὰ πρόκειται μᾶλλον προσπάθεια συμβατικῆς ἀποδόσεως αὐτοῦ, δικαιολογουμένη ἴσως μόνον ἐπὶ περιπτώσεως προσωπείου, ἐκ τῆς ἐπιδράσεως δηλαδὴ τοῦ θεάτρου.

¹ Πβλ. καὶ ΠΟΛΥΔΕΥΚΗ 104: οἱ δ' ἐπογύπιονες γερόντων ὑπὸ βακτηρίας τὴν μίμησιν εἶχον.

Μορφαι γηραιῶν μυθικῶν τροφῶν εἶναι γνώριμοι ἐκ τῆς σκηνῆς τοῦ Ἀθηναϊκοῦ θεάτρου¹ τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. Δὲν εἶναι ἐξ ἄλλου ἄγνωστα καὶ προσωπεῖα² ἐκ διαφόρων παραστάσεων, καὶ δὴ ἀγγείων, τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Οὕτω: ἐπὶ θραύσματος τοῦ Μουσείου τῆς Ἀγορᾶς (εἰκ. 6)³, ἐπὶ κρατῆρος τῆς Ferrara (εἰκ. 7)⁴, ἐκ Valle Pega, ὡς καὶ ἐπὶ πελίκης τῆς Βοστόνης⁵, εἰκονίζονται προσωπεῖα ἠθοποιῶν, καὶ δὴ γυναικείων τοῦ πέμπτου αἰῶνος π. Χ. Ὑπάρχουν μάλιστα καὶ τινὰ πῆλινα εἰδώλια ἠθοποιῶν ὑποκρινομένων γηραιᾶς μορφᾶς⁶, ἐν αἷς καὶ τροφῶν, ἐκ τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας ἢ ἐν γένει ἐκ τοῦ Ἀρχαίου Δράματος τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π. Χ.



Εἰκ. 6. Θραῦσμα ἐρυθρομόρφου ἀγγείου τῆς Ἀγορᾶς.

ἐπηρεασμένα⁷. Ἐκ τῶν ἐπὶ τῶν ὡς ἄνω ἀγγείων εἰκονιζομένων προσωπειῶν τὰ μὴ φερόμενα ὑπὸ τῶν μορφῶν παρουσιάζουν κενὸν τὸ ἄνοιγμα τῆς κόγχης τῶν ὀφθαλμῶν, φερόμενα δὲ καὶ μὴ φερόμενα προσωπεῖα ὑπὸ τῶν μορφῶν αὐτῶν παρουσιάζουν στόμα μὴ κλειστὸν⁸. Σημειωτέον ὅτι ἡ σκευὴ τῆς κεφαλῆς τῆς μορφῆς τοῦ κρατῆρος τῆς Ferrara (εἰκ. 7) φαίνεται νὰ καταλήγη ἐπὶ τοῦ τραχήλου, ἤτοι ἐπὶ τοῦ ὑπὸ τὸν λαιμὸν ἀνοίγματος τοῦ ἐνδύματος, δηλοῦται δὲ ἡ ἀπόληξις αὐτῆς διὰ παραλλήλων καμπύλων γραμμῶν. Τὸ αὐτὸ περίπου φαίνεται νὰ συμβαίνει καὶ ἐπὶ τῆς μορφῆς τῆς Γεροποῦς (εἰκ. 5). Κάτωθεν μάλιστα τῶν καμπύλων αὐτῶν γραμμῶν τοῦ τραχήλου προβάλλει ὁ χιτῶν τῆς Γεροποῦς συνερρικνωμένος («σουρωμένος»), ἐὰν δὲ αἱ καμ-

¹ RICHARDSON, ἔ.δ. 45 κ.έ.: «The old nurse plays an important part in Greek drama. The Cilician nurse of Orestes mourns bitterly his supposed death (Aesch. *Choēph.* 743-65) as if it were the most severe sorrow she had ever encountered. An aged woman with a cloud upon her brow brings tidings of the death of Deianeira (Soph. *Trach.* 870). Perhaps Euripides has succeeded best in the characterization of the old nurse in the *Medea* (119 ff.). Her interest is divided between her attachment to her mistress and her fondness for the children, and, as is often the case, she is an individual of no meager understanding. She philosophizes on kingship and democracy; on moderate means and great wealth; and on the misapplication of music. Phaedra's nurse in the *Hippolytus* (267) is also a model of sympathy and faithfulness. In the *Plutus* (1042-96) as well as the *Ecclesiazusae* (877-84) we find the motive of the old woman and young man who rejects her advances. The same characterization continues in Lucian (*Dial. Deor.* XII, 58, 2).

The old nurse Polyxo in the *Argonautica* (Apoll. Rhod. *Argonaut.* I, 667-74) eagerly hobbles upon

her staff and feebly raises her head to address the assembly just before the heroes start...»

² Περὶ τῶν προσωπειῶν τοῦ ἀρχαίου δράματος βλ. T. L. WEBSTER, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, 1962, ὡς καὶ *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, 1960.

³ *Hesperia* 8, 1939, 267 κ.έ., εἰκ. 1. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, εἰκ. 25

⁴ *Arte moderna e antica* 1959, 37 κ.έ. (G. RICCIONI). T. L. WEBSTER, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, πίν. 1c.

⁵ 98.883: ARV² 1017 ἀρ. 46.

⁶ M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, εἰκ. 107, 115. Ἐπίσης: αὐτόθι εἰκ. 122 καὶ 130. Ἔτερα προσωπεῖα, τοῦ 4^{ου} π.Χ. αἰῶνος ἀλλ' ἐκ τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας ἐπηρεασμένα, παρουσιάζουν καὶ ὀδόντας, ὡς καὶ ἡ Γεροποῦς, ἐπὶ τοῦ ἀνοίγματος τοῦ στόματος: αὐτόθι 80 κ.έ.

⁷ PICKARD-CAMBRIDGE, ἔ.δ. 177 κ.έ.

⁸ Ββλ. καὶ ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΝ Δ 150: τὰ δὲ γυναικῶν (τῶν κωμικῶν, ὑποτίθεται) πρόσωπα εἶη τοιαῦτα: γράδιον ἰσχνόν [ἢ λυκαίνιον], γραῦς παχεῖα, γράδιον οἰκου-

πύλαι αὗται γραμμαὶ θεωρηθῶν ὡς τεταμένη λωρίς, ἐπέχουσα τὴν θέσιν παρυφῆς ἐπὶ τοῦ ἀνοίγματος τοῦ λαιμοῦ, δὲν δικαιολογεῖται ἴσως ἢ ὑπὸ τὴν τεταμένην ταύτην λωρίδα συρρίκνωσις τοῦ χιτῶνος αὐτῆς ἀλλὰ καὶ δὲν ἀποκλείεται. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἐξ ἄλλου ἢ συμβατικὴ στάσις καὶ ἢ κλίσις τῆς ὀσφύος ἀμφοτέρων τῶν δύο τούτων μορφῶν, τῆς Γεροψοῦς ἀφ' ἑνὸς καὶ τῆς μετὰ προσωπείου μορφῆς τοῦ κρατήρος τῆς Ferrara ἀφ' ἑτέρου¹.

Συναφῶς πρὸς τὴν ἐρμηνείαν ταύτην τῆς Γεροψοῦς παρατηρητέον ὅτι ὁ Ἄγγειογράφος τοῦ Πιστοξένου ἐχειρίσθη πιθανῶς, ὡς ἐξ ἄλλου εἴθιστο, ἐλευθέ-



Εἰκ. 7. Ἐρυθρόμορφος κρατήρ (Ferrara).

ρως τὸ θέμα αὐτοῦ, τοῦ νεαροῦ ἥρωος καὶ τῆς τροφοῦ αὐτοῦ ἐπὶ τοῦ προκειμένου, ἐπηρεασθεῖς μερικῶς ἐκ τοῦ θεάτρου· ὡς καὶ ὅτι ἡ μορφή αὕτη τῆς γηραιᾶς Γεροψοῦς, παρ' ὅλον ὅτι τὸ πρόσωπον καὶ ἡ κεφαλὴ αὐτῆς παρουσιάζονται ὀλίγον ἐλλιπῆ, ὅμως, συγκρινομένη πρὸς μὴ κλασσικὰς γηραιᾶς μορφάς², δὲν παρουσιάζει πραγματιστικὸν τονισμόν τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ γήρατος, ὡς αὗται, ἀλλὰ συμβατικόν, πλησιάζοντα τὸν τονισμόν ὄρισμένων προσωπείων γηραιῶν μορφῶν (τῆς Ἐκάβης, εἰκ. 8³, μᾶλλον π. χ., καίτοι τοῦτο εἶναι τοῦ 4^{ου} αἰῶνος π. Χ.). Σημειωτέον ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὅτι, σχετικῶς πρὸς τὸν συμβατικὸν τοῦτον τονισμόν τοῦ προσωπείου τῆς Γεροψοῦς, ὅστις φαίνεται περιορισμένης κλίμακος καὶ

ρὸν ἢ οἰκεικὸν ἢ ὀξύ· τὸ μὲν λυκαίνιον ὑπόμηκες· οὐτίδες λεπταὶ καὶ πυκναί· λευκὸν ἵπωχρον στεβλὸν τὸ ὄμμα· ἢ δὲ παχεῖα γραῦς παχείας ἔχει τὰς οὐτίδας ἐν εὐσαορίᾳ καὶ ταινίδιον τὰς τοίχας περιλαμβάνον· τὸ δ' οἰκουρὸν γράδιον σιμόν· ἐν ἑκατέρᾳ τῇ σιαγόνι ἀνὰ δύο ἔχει γομφίους.

1 Πβλ. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, 77, περὶ τῆς χρήσεως σωματίου ὑπὸ ἠθοποιῶν ὑποκρινομένων γυναϊκας.

2 Παραδείγματα: RICHARDSON, ἔ.δ. 130 κ.έ.

3 WEBSTER, ἔ.δ. *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, πίν. IVb.

ἐξ οὗ καὶ ἡ μορφή αὕτη εἰθισταὶ νὰ θεωρῆται ἀπλῆ γηραιά μορφή, ὁ PICKARD-CAMBRIDGE¹ παρατηρεῖ: «in the early Classical period, whether in Athens or in Italy, there was an avoidance of exaggeration in the conformation and features of the mask, and in this there is a strong contrast with the series of actors' masks which will be shortly considered» (τὰς μεταγενεστέρας δηλαδή).

Ἐν ὀλίγοις δέον νὰ τονισθῆ ὅτι ἐκ τῶν δύο μορφῶν, αἴτινες φαίνονται ἐν πρώτοις νὰ ἀφίστανται τοῦ κανόνος, ὅστις διέπει τὴν ἀπόδοσιν τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ γήρατος ἐπὶ τῶν μορφῶν τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ., ἡ μὲν Γεροψὸν παρου-



Εἰκ. 8. Πήλινον προσωπεῖον Ἐκάβης (Lipari).

σιάζει τάσιν συμβατικοῦ τονισμοῦ τοῦ γήρατος, ἡ δὲ γηραιά μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης παρουσιάζει, μόνῃ αὐτῇ πλέον, τάσιν πραγματιστικοῦ τονισμοῦ αὐτοῦ. Ἡ πραγματιστικὴ αὕτη ἀπόδοσις τοῦ γήρατος φαίνεται νὰ ἀπομακρύνῃ οὕτω ἔτι μᾶλλον τὴν μορφήν αὐτὴν καὶ ἐκ τοῦ γενικοῦ τύπου, ὄν, ὡς γνωστόν, ἐπιδιώκει κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦτιον ἡ ἑλληνικὴ τέχνη, κυρίως ἡ τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. καὶ μάλιστα ἡ τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ, τοῦ ιδεώδους, καὶ ἐκ τοῦ σπανίως ἐμφανιζομένου συμβατικοῦ τύπου, τοῦ θεάτρου.

Κατόπιν αὐτοῦ φαίνεται ὅτι ἡ γηραιά καί, οὕτως εἰπεῖν, ἐλαφρῶς παραμορφωμένη (κύφωσις) γυναικεία αὕτη μορφή τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης εὐρίσκειται σχεδὸν ἐν διαστάσει πρὸς τὴν παράδοσιν τῶν ἑλληνικῶν ἔργων τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ., εἰδικώτερον μάλιστα πρὸς τὴν παράδοσιν τοῦ

αὐστηροῦ ρυθμοῦ, παρὰ τὴν ἑλληνικὴν ἐνδυμασίαν αὐτῆς. Ξένη ἐν μέρει πρὸς τὴν καθαρῶς ἑλληνικὴν παράδοσιν τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. ἄλλωστε φαίνεται νὰ εἶναι ἐν μέρει καὶ ἡ ἐνδυμασία αὕτη: Ὁ δωρικοῦ τύπου χιτῶν τῆς μορφῆς αὐτῆς στερεῖται τῆς γνωστῆς ἐξωτερικῆς ραφῆς ἢ πορπουμένης παρυφῆς τοῦ ὤμου (πίν. 18β καὶ εἰκ. 2), αἱ δὲ πτυχαὶ τοῦ ἀποπτύγματος αὐτοῦ φαίνονται στερούμεναι τῆς συνήθους τεκτονικότητος, παρουσιάζουσαι βαθυτάτους κόλπους δημιουργουμένους παραδόξως ἐκ μακρῶν καὶ συγχρόνως ρηχῶν, σχεδὸν ἐγχαράκτων, κοιτῶν.

Κατὰ τὴν ἐπικρατεστέραν ἐρμηνείαν ἐξ ἄλλου τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου ἢ κεντρικῆ μορφή αὐτῆς (πίν. 13α, 14β, 15) εἶναι ὁ Ἔρως, κατὰ δὲ τὴν μὴ ἐπικρατεστέραν ὁ Θάνατος. Ἐχει ὁμοῦς ἐπανελλημμένως τονισθῆ ὅτι, ἐφόσον ἐπὶ τῆς

¹ Ἐ. ἀ. 182.

πλευρᾶς ταύτης εἰκονίζεται σκηνὴ ψυχοστασίας τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας, ἡ περωτὴ μορφή ἔπρεπε νὰ εἶναι ὁ Ζεὺς ἢ ὁ Ἑρμῆς. Αἱ γνωσταὶ παραστάσεις ψυχοστασίας τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως ἐμφανίζουν τὸν Δία ἢ τὸν Ἑρμῆν κύριον πρωταγωνιστὴν αὐτῆς: ὁ μὲν Ζεὺς, ἀσκῶν τὴν ψυχοστασίαν καὶ κατὰ τὴν γραπτὴν παράδοσιν εἶναι *πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε*, ὑπέροτος λειτουργὸς τῆς Δικαιοσύνης, θείας τε καὶ ἀνθρωπίνης, ὁ δ' Ἑρμῆς ἐξ ἄλλου εἶναι γενικὸς ἐντολοδόχος τῶν θεῶν, ἐπίτροπος, οὕτως εἰπεῖν, ἐπὶ τῆς γῆς αὐτῶν καὶ ἐμπεπιστευμένος συνοδὸς τῶν ψυχῶν εἰς τὸν Ἅδην¹. Αἱ ἀδυναμίαι ἑκατέρας τῶν δύο τούτων ἐρμηνειῶν, ἤτοι τῆς μιᾶς καθ' ἣν ἡ περωτὴ μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης εἶναι ὁ Ἑρως καὶ τῆς ἑτέρας καθ' ἣν ἡ μορφή αὕτη εἶναι ὁ Θάνατος, ὡς καὶ ἑτέρων ἄλλων, παρουσιάζονται προσφάτως διεξοδικῶς ὑπὸ τοῦ ALSCHER², ἡ ὑπὸ δὲ τῆς SIMON³ παρεχομένη δικαιολογία, ὅτι ὁ Ἑρως δυνατὸν ἐπὶ τοῦ προκειμένου νὰ ἐμφανίζεται διὰ λογαριασμὸν τοῦ Διός, εἶναι ἀτεκμηρίωτος⁴.

Οὐδεμία πάντως ὑπάρχει ἀμφιβολία ἀφ' ἑνὸς ὅτι ἡ περωτὴ μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης ἀσκεῖ χρῆθαι διαιτητοῦ-δικαστοῦ, τρόπον τινά, ἀναφορικῶς πρὸς τὴν τύχην δύο νεανικῶν μορφῶν εἰκονιζομένων μικρογραφικῶς ἔνθεν καὶ ἔνθεν ἐπὶ τῶν δίσκων τοῦ ὑπ' αὐτῆς φερομένου ζυγοῦ, καὶ ἀφ' ἑτέρου ὅτι ἡ ὄλη παράστασις τῆς πλευρᾶς ταύτης εὐρίσκεται ἐγγὺς τοῦ κύκλου τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως περὶ ψυχοστασίας. Ἐντὸς τοῦ κύκλου τούτου ὁμως δὲν φαίνεται νὰ εὐρίσκεται αὕτη, διότι διαπιστοῦται σχετικὸν ἀδιέξοδον ὡς πρὸς τὴν ταύτισιν ἀφ' ἑνὸς τῆς γηραιᾶς μορφῆς τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου καὶ ἀφ' ἑτέρου, καὶ κυρίως, τῆς κεντρικῆς μορφῆς τῆς κυρίας πλευρᾶς τούτου πρὸς συγκεκριμένας μορφὰς τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας. Τὸ ἀδιέξοδον τοῦτο μάλιστα συνεπάγεται καὶ ἕτερον ἀδιέξοδον ὡς πρὸς τὴν ταύτισιν τῶν ὑπολοίπων μορφῶν, ὅπερ ἀποβαίνει ἔτι συνειδητὸν μετὰ τυχὸν προσπάθειαν συνειδητοποιήσεως τοῦ ὅλου νοήματος τῶν παραστάσεων τοῦ ἀναγλύφου καὶ τοῦ προορισμοῦ αὐτοῦ.

Ἡ διαπίστωσις αὕτη ἀφ' ἑνὸς καὶ ἡ ἤδη γενομένη παρατήρησις (σ. 60) ἀφ' ἑτέρου ὅτι ἡ γηραιὰ μορφή τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου, παρὰ τὴν ἑλληνοφάνειαν αὐτῆς, εἶναι ξένη μᾶλλον πρὸς τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π. Χ.⁵, τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ ἰδιαιτέρως, εἰς ὃν οἱ πλεῖστοι τῶν ἐρευνητῶν ἀποδίδουν σήμερον τὸ ἀνάγλυφον αὐτό, ὡς καὶ ἡ ὑπὸ ἄλλων ἐρευνητῶν διατυπωθεῖσα ἐπιφύλαξις ὡς πρὸς τὴν γνησιότητα αὐτοῦ ἢ τὴν πιθανότητα ὅτι εἶναι τοῦτο ἄλλου ρυθμοῦ, προσφέρει θετικὴν συμβολήν, νομίζομεν, πρὸς ὀρθοτέραν διάγνωσιν τοῦ ρυθμοῦ αὐτοῦ. Οὕτω:

Διαγράφεται πλέον σαφῶς ἡ ἀνάγκη ἀναζητήσεως τοῦ οἰκείου καλλιτεχνικοῦ κλίματος τοῦ ὑπευθύνου τῆς δημιουργίας τῆς γηραιᾶς ταύτης μορφῆς ἀλλὰ καὶ τῶν ἄλλων μορφῶν τοῦ ἀναγλύφου ἐκτὸς τῶν γεωγραφικῶν ἀλλ' ἐντὸς τῶν

1 Κ. ΚΕΡΕΝΥΙ, *Hermes der Seelenführer*, 1944.

2 Ἔ.ά. (*Das Dilemma*).

3 *Die Geburt der Aphrodite*, 78.

4 Περὶ τῆς δυσχερείας πρὸς ἀποδοχὴν τῆς γνώμης περὶ ψυχοστασίας ἀσχομένης ὑπὸ τοῦ Ἑρωτος

βλ. F. BARONI, ἔ. ά.

5 Πβλ. H. H. POWERS, «The Ludovisi Throne» and the «Boston Relief» ἐν *The Art Bulletin* 5, 1923, 105: «the line composition of the Ludovisi work is music, that of the Boston work is noise».

χροنيκῶν ὁρίων τοῦ αὐστηροῦ ἑλληνικοῦ ρυθμοῦ. Σημειοῦται παρεμπιπτόντως ὅτι ἀναγνωρίζεται ὑπὸ τῶν ἐρευνητῶν ἡ ἔλλειψις σχετικοῦ ἔργου πρὸς παραλληλισμὸν καὶ ἐκ τοῦ αὐστηροῦ ἑλληνικοῦ ρυθμοῦ καὶ ἐκ τῶν ἄλλων ρυθμῶν.

Ὁ τόπος προελεύσεως τοῦ ἀναγλύφου, ἡ Ρώμη, παρέχει ἐν πρώτοις θετικὴν ἐνδειξιν πρὸς τὴν κατεύθυνσιν τῆς νέας κατατάξεως αὐτοῦ. Ἡ πόλις αὕτη, καὶ τὸ Λάτιον γενικῶς, εὐρίσκειται ἐγγὺς τῶν περιοχῶν Veii καὶ Caere τῆς Τυρρηνίας καί, κατὰ τινὰς, ἀποτελεῖ καλλιτεχνικῶς κατὰ τοὺς πρωίμους χρόνους τῆς ἐξελίξεως αὐτῆς ἐν μέρει ἐπαρχίαν αὐτῶν. Αἱ περιοχαὶ αὗται ἐξ ἄλλου ἀπὸ τοῦ 6^{ου} αἰῶνος καὶ ἐξῆς ἰδίως, κυρίως ἡ περιοχή Caere, τελοῦν ὑπὸ τὴν ἄμεσον ἐπίδρασιν ἰσχυροῦ καλλιτεχνικοῦ ρεύματος προερχομένου ἐκ τῆς γείτονος αὐτῶν Μεγάλης, ὡς καὶ ἐκ τῆς λοιπῆς, Ἑλλάδος. Εἰς τὴν Μεγάλην Ἑλλάδα δέ, ὡς γνωστὸν, διοχετεύονται κατὰ τὸν 5^{ον} αἰῶνα π.Χ. ἰδίως καὶ ἐξῆς, διάφοροι καλλιτεχνικαὶ τάσεις ἐκ τῆς ὑπολοίπου Ἑλλάδος ἀλλὰ παραλλήλως διαμορφοῦνται καὶ διάφοροι τοπικαὶ σχολαί.

Πόσον ὑψηλοῦ σχετικῶς βαθμοῦ εἶναι τὸ καλλιτεχνικὸν τοῦτο ρεῦμα, ὅπερ εἰσδύει συνεχῶς κατὰ τὸν 5^{ον} αἰῶνα π.Χ. εἰς τὴν γείτονα τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος νότιον Τυρρηνίαν καὶ τὸ Λάτιον, μαρτυροῦν πολλὰ ἔργα τυρρηνικὰ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, πῆλινα καὶ χαλκᾶ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον¹. Τὰ ἔργα αὐτὰ μαρτυροῦν ἐξ ἄλλου καὶ τὴν εἰς τὴν ἐξεργασίαν τοῦ πηλοῦ καὶ τοῦ χαλκοῦ μεγάλην ἐπίδοσιν τῶν Τυρρηνῶν καλλιτεχνῶν. Ἐπὶ τοῦ σημείου δὲ τούτου ἀκριβῶς καὶ ἀναφορικῶς πρὸς τὸ ἀνάγλυφον τῆς Βοστόνης ἀνάγκη ὅπως τονισθοῦν δύο τινά:

1. Ἡ τυρρηνο-ελληνικὴ πλαστικὴ ὀλοκλήρου τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. παρουσιάζει ἀφ' ἑνὸς ἐν ἐπιβίωσει στοιχεῖα τοῦ σχετικῶς παρωχημένου πλέον ἀρχαϊκοῦ ρυθμοῦ, ἀφ' ἑτέρου δὲ καὶ ἐκ παραλλήλου νεωτεριστικὰς καὶ ἐν κυκλοφορίᾳ τάσεις τοῦ ἀκολουθοῦντος αὐτὸν αὐστηροῦ καὶ κλασσικοῦ ρυθμοῦ. Ἡ συνύπαρξις αὕτη ἀναχρονιστικῶν καὶ νεωτεριστικῶν τάσεων συγχρόνως παρουσιάζεται καὶ ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης. Φαίνεται δὲ ὅτι ἡ συνύπαρξις ἀκριβῶς αὕτη, ὁμοῦ μετ' ἄλλων ἰδιορρυθμιῶν τοῦ ἀναγλύφου τούτου, ὠδήγησεν ὠρισμένους ἀρχαιολόγους νὰ θεωρήσουν αὐτὸ πασιτελικὸν ἢ ρωμαϊκῶν χρόνων, ἄλλους δὲ νὰ ἐκλάβουν αὐτὸ καὶ ὡς κίβδηλον. Τὰ ἀναχρονιστικά, ἤτοι τὰ σχετικῶς παρωχημένου ρυθμοῦ στοιχεῖα τὰ ἀναγνωριζόμενα ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης εἶναι: Τὸ χαμόγελον καὶ ἐν μέρει καὶ ἡ κόμμωσις τῆς περωτῆς μορφῆς (πίν. 13α, 15). Τὸ ἀρχαϊκὸν τοῦτο χαμόγελον μάλιστα, ἐμφανιζόμενον καὶ ἐπὶ τῆς ἀριστερᾶ καθημένης γυναικείας μορφῆς (πίν. 13α, 16α) παρουσιάζει

1 Π.χ. Ἡ πηλίνη κεφαλὴ ἀκρωτηρίου ἐκ Chiusi (L. BANTI, Die Welt der Etrusker, πίν. 71, ἀνω ἀριστερᾶ), χρονολογουμένη εἰς τὰ μέσα τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ., δυναμένη νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἀπηχοῦσα τάσεις τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης ἀλλὰ καὶ νεωτέρας ταύτης, τῶν μέσων τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ., ἢ καὶ μεταγενετέρας εἰσέτι, ὡς παρατηρεῖ ἡ BANTI (αὐτόθι 289 - 90) ἢ ἐκ τοῦ ναοῦ τοῦ Veii προερχομένη γυναικεία κεφαλὴ (αὐτόθι πίν. 74), ἢ χρονολογουμένη εἰς τὸ β' ἡμισυ τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. ἀπηχοῦσα καὶ τάσεις τῆς τέχνης τοῦ Πολυκλείτου κατὰ τὴν BANTI (αὐτόθι 291), ἢ περιφῆμος χαλκῆ Χίμαιρα ἐξ Arezzo (αὐτόθι πίν. 70), ἢ ἐνίοτε

θεωρουμένη ἔργον Ἑλλήνου καλλιτέχνου ἐκ Σικυῶνος τοῦ τέλους τοῦ 1^{ου} (HANFMANN, Etruskische Plastik, 1936, πίν. 26) ἢ τοῦ β' ἡμίσεος (BANTI, ἔ.ἀ. 289) τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ., ἢ πηλίνη μορφὴ ἐφήβου ἐκ Veii (αὐτόθι πίν. 75), ἢ χρονολογουμένη εἰς τὰ τέλη τοῦ αὐτοῦ αἰῶνος καὶ φέρουσα ἐκδηλα σημεῖα τῆς τέχνης τοῦ Πολυκλείτου κατὰ τὴν BANTI (αὐτόθι 291), ὡς πρὸς τὴν κόμην δὲ παραβαλλομένη πρὸς τὴν μορφὴν κενταύρου τοῦ δυτικοῦ ἀετώματος τοῦ ναοῦ τῆς Ὀλυμπίας (ALSCHER, ἔ.ἀ. πίν. 45), ὑπὸ τῶν ἐρευνητῶν ἀποδιδόμενου εἰς διάφορα ἐργαστήρια πλαστικῆς, ἐν οἷς καὶ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος.

ζει ποιάν τινα ἀντίθεσιν πρὸς τὴν σοβαρὰν ἔκφρασιν τῶν ἑτέρων μορφῶν τοῦ ἀναγλύφου, ἰδίως τῆς δεξιᾶ καθημένης γυναικείας μορφῆς (πίν. 13α, 16β), αὐστηροῦ ρυθμοῦ. Ἐτερον στοιχεῖον, κατ'ἀλοιοπον ὡσαύτως τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης ἐντὸς τοῦ ἀκολουθοῦντος αὐτὴν ρυθμοῦ, εἶναι ἡ μακρὰ πλοκαμοειδῆς ἐπὶ τῶν ὤμων καὶ τῆς ράχεως πίπτουσα κόμη, τῆς ἀριστερᾶς καὶ τῆς δεξιᾶς (πίν. 20α, γ) μικροσκοπικῆς μορφῆς. Ἄλλο, παρόμοιον, στοιχεῖον εἶναι τὸ στήθος τῶν δύο γυναικείων μορφῶν τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου (πίν. 13α), ἰδίως τῆς ἀριστερᾶ καθημένης μορφῆς (πίν. 19α). Πλουσίως διαγραφόμενον ὑπὸ τὰς συρρικνώσεις τοῦ χιτῶνος, τὸ στήθος τοῦτο ἐνθυμίζει δείγματα κορῶν ἀρχαϊκῶν μᾶλλον ἢ γυναικείων μορφῶν τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ.

Ἐπὶ τῆς ἐπιβιώσεως ταύτης τῶν ἀρχαϊκῆς τέχνης στοιχείων ἀξίζει νὰ παρεμβληθῇ ἐπὶ τοῦ προκειμένου καὶ σχετικῆ περιγραφῆ τῆς πτερωτῆς μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου τούτου ὑπὸ τοῦ MÖBIUS¹: «Diese Gestalt», λέγει οὗτος, «hat die Kritik am meisten herausgefordert. Der flache, schlaffe Körper mit dem zu klein gebildeten Penis ist frühklassisch und steht daher im Gegensatz zu der archaischen Lökchenfrisur. Sein Lächeln scheint dem Ernst der Situation wenig angemessen zu sein und wirkt unangenehm durch die Schreibenartige Breite des Gesichts». Ἐπιπεραιτέρω δὲ λέγει οὗτος: «Das Nebeneinander klassischer und archaischer Züge, das uns an Körper und Kopf des Eros auffiel...» εἰσέτι δὲ καὶ περὶ τῆς μιᾶς γυναικείας μορφῆς: «die Chitonfalten auf der Brust derselben Frau sind dann wieder so primitiv wie auf den hochaltertümlichen Torsen von Chios».

Ἡ παράλληλος αὕτη συνύπαρξις στοιχείων ἐκφυλισμένης ἀρχαϊκῆς ἀφ' ἑνὸς καὶ πρωίμου κλασσικῆς τέχνης ἀφ' ἑτέρου παρατηρεῖται ἐπὶ τυρρηνικῶν ἔργων τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. γενικῶς, ἐπὶ κατόπτρων π.χ., περὶ ὧν ὁ Sir JOHN BEAZLEY² παρατηρεῖ σχετικῶς: «The style tends to be sub-archaic, only slightly modified by the new Greek art of the time; or at least to retain archaic features».

Περὶ τῆς ἐπιβιώσεως ταύτης, δηλ. στοιχείων τινῶν τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, ὁ P. J. RIIS³ παρατηρεῖ ἕξ ἄλλου: «It is obvious that a conservative cherishing of the ideals of the preceding (δηλ. τῆς ἀρχαϊκῆς) period made itself felt owing to the loss of direct contact with the new artistic capital of Greece (τὰς Ἀθήνας) and to the general decline of Etruscan culture (ὡς γνωστόν, τὸ 474 π.Χ. ἀνεχαιτίσθη κατὰ τὴν μάχην τῆς Κύμης ἢ ἐξάπλωσις τῆς δυνάμεως τῶν Τυρρηνῶν, οἵτινες κατὰ τὴν αὐτὴν περίπου ἐποχὴν ἐξ ἄλλου ματαιῶς προσεπάθουν νὰ παλινορθώσουν τὴν ἔκπτωτον τυρρηνικὴν δυναστείαν τῶν Tarquinii εἰς τὴν Ρώμην καὶ οὕτω νὰ ἐντάξουν ἐκ νέου ταύτην εἰς τὸν κύκλον τῆς ἐπιρροῆς αὐτῶν). This conservatism flourished particularly in the remote northern regions where a sub-archaic, i. e. still chiefly archaic style, survived into the 4th century B. C.».

Τὴν ἐπιβίωσιν ταύτην τῶν ἀρχαϊκῶν στοιχείων ἐπὶ τυρρηνικῶν ἔργων τοῦ

¹ MÖBIUS, Zur Problematik des bostoner Throns 69, 1949, 3.
ἐν Langlotz Charites, 1957, 51.

³ P. J. RIIS, An Introduction to Etruscan Art,

² The World of the Etruscan Mirror ἐν JHS 1953, 69.

5^{ου} αιώνας π. Χ. σημειοῖ ἐπίσης καὶ ὁ BIANCHI-BANDINELLI ¹, ὅστις καὶ διαπιστοῖ αὐτὴν καὶ ἐπὶ τοῦ λύχνου τῆς Cortona, χρονολογουμένου εἰς τὸ β' ἡμισυ τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ.: (ὁ λύχνος οὗτος, κατ' αὐτόν) «è un'opera composita e di gusto provinciale, che usa ancora schemi arcaici in età relativamente avanzata». Ἡ συνύπαρξις δὲ αὕτη ἐξ ἄλλου εἶναι ἡ αἰτία, ὡς φαίνεται, νὰ ἀποκαλῆ καὶ ὁ KUNZE ² τὸ τυρρηνικὸν ἀγαλμάτιον τῶν μέσων τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. τῆς Νέας Ὑόρκης ψευδο-ἀρχαϊκόν.

2. Τὸ ἀνάγλυφον τῆς Βοστόνης, καίπερ λίθινον, φέρει σαφεῖς ἐνδείξεις ὅτι ὁ τεχνίτης αὐτοῦ ἐπηρεάζετο πιθανῶς ἐκ τῆς πηλοπλαστικῆς καὶ τῆς χαλκοτεχνίας, εἰς ἃς ἠῶδοκίμουν, ὡς γνωστόν, κατ' ἐξοχὴν οἱ Τυρρηνοί. Αἱ μορφαὶ τοῦ ἀναγλύφου τούτου συγκρινόμεναι πρὸς τὰς μορφὰς τοῦ ἀναγλύφου Ludovisi, κυρίως ἡ περωτὴ μορφή τῆς κυρίας πλευρᾶς αὐτοῦ (πίν. 13α, 14β), ἐνθυμίζουσι πηλίνας μορφὰς (βλ. σ. 63, ἔνθα ἡ σχετικὴ παρατήρησις τοῦ MÖBIUS, ὅτι ἡ μορφή αὕτη εἶναι «schlaffe»), ἐνῶ ἡ δεξιὰ ἰδίως μικροσκοπικὴ μορφή τοῦ ζυγοῦ (πίν. 20γ) ἐνθυμίζει τὴν τεχνικὴν χαλκῶν ἐλασμάτων μάλλον.

Ἐτι περαιτέρω συνδρομὴν πρὸς πληρεστέραν κατανόησιν τῆς τεχνοτροπίας τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης φαίνεται νὰ παρέχῃ ὁ γενικὸς καὶ συγχρόνως ὁ εἰδικὸς τρόπος δομήσεως τῶν μορφῶν αὐτοῦ, κυρίως ὁ τῆς περωτῆς μορφῆς:

Ἐπὶ τῆς μορφῆς ταύτης (πίν. 13α, 14β), τῆς περωτῆς, παρατηρεῖται ἐν πρώτοις πλαστικὴ ἀντίληψις δυναμένη ἀφ' ἑνὸς μὲν νὰ ἐνταχθῆ ἐντὸς τῶν πλαισίων τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, εἰς ὃν ἀποδίδουν τὸ ἀνάγλυφον σήμερον οἱ πλεῖστοι ἐρευνηταί, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὡς ἐλαφρῶς ἀποκλίνουσα αὐτοῦ, ἥτοι διάφορος ἐν μέρει τῆς πλαστικῆς ἀντιλήψεως τῶν ἔργων τοῦ ρυθμοῦ τούτου γενικῶς, τῆς Μεγάλης ἢ καὶ τῆς λοιπῆς Ἑλλάδος.

Ἡ περωτὴ αὕτη μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης παρουσιάζει βραχὺν καὶ παχὺν λαιμόν, τὰ δὲ νεῦρα καὶ οἱ μῦες αὐτῆς δὲν ὑπονοοῦνται ὡς σύνολα μάλλον αὐτοτελῆ ὑπὸ τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ δέρματος, ὡς κύριοι δηλαδὴ συντελεσταὶ τοῦ κινητικοῦ συστήματος τοῦ σώματος, ἀλλὰ καλύπτονται ὑπὸ τὴν ὁμοίμορφον καὶ χυτὴν («schlaffe» κατὰ τὸν MÖBIUS, σ. 63), οὕτως εἰπεῖν, καὶ ὑπερχυμῶδη, ἂν μὴ πλαδαράν, σάρκα. Στερεῖται δέ, ὡς ἐκ τούτου, ἡ μορφή αὕτη τῆς ἀδρομεροῦς διακρίσεως τῶν διαφόρων ἀπαρτιζόντων αὐτὴν μερῶν (ἰδίως τοῦ κορμοῦ αὐτῆς), τῆς παρατηρουμένης ἐπὶ τῶν συγχρόνων ὁμοίων αὐτῆς ἑλληνικῶν γλυπτῶν. Ἡ διάκρισις τῶν διαφόρων μερῶν τοῦ κορμοῦ τῆς μορφῆς ταύτης ἐμφανίζεται οὕτω χαλαρὰ καὶ ἄσχετος τῆς λειτουργίας τοῦ κινητικοῦ συστήματος αὐτῆς, ἐν σχέσει πρὸς τὰ ἀντίστοιχα σύγχρονα αὐτῆς ὅμοια ἔργα τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς, ἡ δὲ φυσικὴ δυναμικότης αὐτῆς φαίνεται οὕτω μειωμένη αἰσθητικῶς λόγῳ τῆς ἐλλείψεως τῆς ὑποδομῆς αὐτῆς.

Ὁ κορμὸς ὅμως οὗτος τῆς περωτῆς αὐτῆς μορφῆς (πίν. 14β), ὁ ἔχων μειωμένην τὴν φυσικὴν δυναμικότητα, λόγῳ ἐλλιποῦς ἀποδόσεως τοῦ κινητικοῦ συστήματος αὐτοῦ, παρουσιάζει σχεδὸν τὴν δόμησιν πηλίνης τυρρηνο-ἑλληνικῆς ἐφηβι-

¹ *Arte etrusca* ἐν *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale* III, 1963, 20.

² E. KUNZE, *Etruskische Bronzen in Griechenland* ἐν *Studies Presented to David M. Robinson*, 741.

κῆς μορφῆς προερχομένης ἐκ Veii (πίν. 14α) καὶ χρονολογουμένης πιθανῶς εἰς τὸ τέλος τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. κατὰ τὴν ΒΑΝΤΙ¹. Αἱ δύο αὗται ἐφηβικαὶ μορφαί, τοῦ ἐφήβου ἐκ Veii καὶ τοῦ περωτοῦ ἐφήβου τοῦ, ἐκ Ρώμης, ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης, παρουσιάζουν καὶ γενικὴν τάσιν «κυλινδρομόρφου» κατασκευῆς. Ἡ περωτὴ μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης μάλιστα, ἥτις καὶ φαίνεται προωμότερα, παρουσιάζει τὴν τάσιν αὐτὴν ἰσχυροτέραν. Σημειωτέον ὅτι ἡ αὐτὴ τάσις χαρακτηρισρίζει καὶ πολλὰ ἄλλα ἔργα τῆς τυρρηνο-ελληνικῆς τέχνης, παλαιότερα ἄλλα καὶ νεώτερα τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης. Παρουσιάζεται αὕτη ἤδη ἐπὶ τῆς γνωστῆς μορφῆς τοῦ Ἀπόλλωνος ἐκ Veii², τῶν ἀρχῶν τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π. Χ., λίαν ἔντονος μάλιστα· σὺν τῷ χρόνῳ δὲ ἀποβαίνει, ὡς φαίνεται, ἀσθενεστέρα, καθὼς μαρτυρεῖ ἡ ὠραία ἐφηβικὴ μορφή τῆς Κοπεγχάγης (πίν. 14γ) ἐκ Janiculum³ τῆς Ρώμης (ἥτις καὶ παρουσιάζει ὡσαύτως δόμησιν μετὰ μειωμένης σχετικῶς τῆς φυσικῆς δυναμικότητος αὐτῆς), ἀλλὰ ἐξακολουθεῖ πάντως νὰ ὑφίσταται καὶ κατὰ τὸν 4^{ον} π.Χ. αἰῶνα, καθὼς μαρτυρεῖ ἡ γνωστὴ ὠραία μορφή τοῦ Ἄρεως ἐκ Todī⁴. Ἡ τάσις αὕτη τῆς «κυλινδρομόρφου» κατασκευῆς δὲν παρατηρεῖται ἐπὶ τῶν μικροσκοπικῶν μορφῶν τοῦ ζυγοῦ, ἰδίως ἐπὶ τῆς μορφῆς τοῦ δεξιοῦ δίσκου αὐτοῦ (τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης). Αἱ μορφαὶ αὗται εἶναι πρόστυποι μᾶλλον ἢ ἀνάγλυφοι, ὡς ἤδη ἐλέχθη προηγουμένως, ἐνθυμίζουσαι τὴν τεχνικὴν ἐλασμάτων. Σημειωτέον, ἔχει ἤδη παρατηρηθῆ ὑπὸ τῶν ἐρευνητῶν⁵ ὅτι αἱ πτέρυγες τῆς περωτῆς ἐφηβικῆς μορφῆς (πίν. 13α) στεροῦνται τῆς ἀπαραιτήτου τεκτονικότητος καὶ φαίνονται διακοσμητικὰ μᾶλλον ἢ ὀργανικὰ στοιχεῖα αὐτῆς. Ἄνευ τεκτονικότητος ὅμως παρουσιάζονται αἱ πτέρυγες ἐφηβικῶν μορφῶν πρὸ τοῦ 5^{ου} αἰῶνος ἐπὶ τυρρηνικῶν ἀγγείων⁶ καὶ μετὰ τὸν 5^{ον} αἰῶνα π.Χ. ἐπὶ τυρρηνικῶν τοιχογραφιῶν, π. χ. τοῦ τάφου τῆς Pulcella⁷ (εἰκ. 16) καὶ τοῦ τάφου τῶν Scudi (εἰκ. 14)⁸, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ ἐρυθρομόρφων ἰταλιωτικῶν ἀγγείων γενικῶς (π.χ. εἰκ. 13). Ὡς πρὸς τὴν γενικὴν κατασκευὴν τῆς περωτῆς ταύτης μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης προσθετέα καὶ ἡ ἰδιομορφία τοῦ μικροῦ σχετικῶς πέους αὐτῆς, ἣν παρατηρεῖ ὁ ΜΩΒΙΟΥΣ⁹, ἥτις, ἐπιβίωσις ἴσως ἀρχαϊκῆ, ἀπαντᾷ καὶ ἐπὶ τινῶν ἄλλων τυρρηνικῶν ἔργων πλαστικῆς¹⁰, καὶ ἀγγειογραφίας¹¹.

1 ΒΑΝΤΙ, ἔ.ἀ. πίν. 75.

2 ΗΑΝΦΜΑΝΝ, ἔ.ἀ. πίν. 17. ΒΑΝΤΙ, ἔ.ἀ. πίν. 44 - 5.

3 Ρ. J. RIIIS, *Tyrrenica*, 1941, πίν. 4, 1. An Introduction to Etruscan Art, πίν. 32, εἰκ. 64. Βλ. ἐπίσης ν. ΡΟΥΛΣΕΝ, *Etruscan Art in Etruscan Culture, Land and People*, 1962, πίν. 50 καὶ εἰκ. 459. Περὶ τοῦ ἀγάλματος τούτου ὁ RIIIS παρατηρεῖ (ἔ.ἀ. An Introduction, 70): «so much «ethos» is embodied in the figure that it might appear quite Greek; but the best connoisseurs of contemporary Hellenic sculpture agree in regarding it as a Central Italian work made about 460 B.C. under South Italian influence; there are, in fact, several Caeretan and Latin terracottas of the same character». Περὶ τῆς ἐνίοτε συγχύσεως τυρρηνικῶν καὶ ἐλληνικῶν ἔργων πλαστικῆς λόγῳ μεγάλης ὁμοιότητος αὐτῶν βλ. καὶ ΗΑΝΦΜΑΝΝ, ἔ.ἀ. 5: «Wenn sich die bester Kenner oft darum streiten ob ein Kunstwerk griechisch

oder etruskisch ist».

4 ΗΑΝΦΜΑΝΝ, ἔ.ἀ. πίν. 31.

5 Βλέπε βιβλιογραφίαν ὑπὸ ΒΑΣΤΕΤ, *Das Bostoner Relief in Bulletin van de Vereeiging tot Bevordering der Kennis van de antike Beschaving te's - Gravenhage* (κατωτέρω ὡς ΒΑΒesch) 38, 1963, 11. Ὁ ΒΑΣΤΕΤ (αὐτόθι 7, σημ. 50) προσφέρει παραλληλισμὸν τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης πρὸς ἰταλιωτικὰς ἀγγειογραφίας.

6 Ρ. ΔΟΥΚΑΤΙ, *Pontische Vasen*, πίν. 5 - 6, 21.

7 ΡΟΥΛΣΕΝ, *Etruscan Tomb Painting*, εἰκ. 41.

8 Αὐτόθι εἰκ. 27.

9 Ἐ.ἀ. σ. 63, σημ. 1.

10 Ρ. J. RIIIS, *An Introduction to Etruscan Art*, πίν. 64.

11 Βλ. π.χ. Sir JOHN BEAZLEY, *Etruscan Vase-Painting*, πίν. 5, 1 (σ. 37): *Early Red-Figure*.

Σημειούνται περαιτέρω έτερα στοιχεία τυρρηνικής τέχνης πιθανώς ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης:

Αἱ πτυχαὶ τῶν ἐνδυμάτων τῶν δύο καθημένων γυναικείων μορφῶν τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου τούτου (πίν. 13α) παρουσιάζονται ὡς ρευσταί, ὑπερεκχειλίζουσαι τρόπον τινά, ἔστιν ὅτε δὲ καὶ ἀναχαιτιζόμεναι μᾶζαι, ἰδίως πρὸς τὰ κράσπεδα ἢ τὴν ὀσφύν (πίν. 19α). Τοιαῦται πτυχαὶ ἐμφανίζονται ἐπὶ ἔργων τοῦ 5^{ου} π.Χ. αἰῶνος τῆς Δυτικῆς Ἑλλάδος ἀλλὰ καὶ τῆς ἐξ αὐτῆς καλλιτεχνικῶς ἐξηρημένης Τυρρηνίας. Ἐπὶ τυρρηνικῶν ἔργων ἐξ ἄλλου τοῦ 5^{ου} αἰῶνος (πβλ. Ἀπόλλωνα ἐκ Veii¹ — ἀρχῶν τοῦ αἰῶνος τούτου —, κάτοπτρον μετ' ἀναγλύφου παραστάσεως τοῦ Λονδίνου²) ἐμφανίζονται ἐπίσης καὶ ὀγκώδεις σχετικῶς σωληνοειδεῖς πτυχαὶ



Εἰκ. 9. Καίρετανὴ ὕδρεια.

συστάδην, ἀρχαϊκῆς προελεύσεως ὅπωςδὴποτε. Τοιαῦται δὲ πτυχαὶ παρατηροῦνται καὶ ἐπὶ τοῦ ἱματίου τῆς ἀριστερᾶ καθημένης γυναικείας μορφῆς τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (πίν. 19α). Τὸ ἱμάτιον τοῦτο (πίν. 13α) παρουσιάζει καὶ ἀκάμπτους διχαλωτὰς σωληνοειδεῖς πτυχάς, ἐκβλαστήσεις ἀπλῶς σωληνοειδῶν πτυχῶν, τοιαῦται δὲ πτυχαὶ ἐμφανίζονται ἐπὶ ἔργων τυρρηνικῆς πλαστικῆς καὶ τοῦ 4^{ου} αἰῶνος π. Χ. (πβλ. μορφὴν ναοῦ τοῦ Orvieto³).

Τὸ στήθος τῶν γυναικείων μορφῶν, τῆς ἀριστερᾶς ἰδίως μορφῆς, τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (πίν. 19α), παρουσιάζεται πλούσιον καὶ σχεδὸν ἡμισφαιρικόν, ἐνθυμίζει δὲ καί, ὡς φαίνεται, συνεχίζει μᾶλλον τὴν παράδοσιν τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς (βλ. σ. 63). Τὸ στήθος τοῦτο δυνατὸν νὰ παραβληθῆ πρὸς τὸ στήθος τῆς γυναικὸς τῆς γλυπτῆς τεφροδόχου ἐκ Chianciano⁴, ὡς πρὸς τὴν γενικὴν μορφὴν αὐτοῦ, τοῦ τέλους τοῦ α' ἡμίσεος τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ., ἔτι μᾶλλον δὲ πρὸς

1 Βλ. BANTI, ἔ.ά. σ. 65, σημ. 1.

2 JHS 69, 1949, πίν. 2a (Sir JOHN BEAZLEY, The World of the Etruscan Mirror).

3 BIANCHI-BANDINELLI, Arte etrusca, ἔ.ά. 19, εἰκ. 22.

ANDRÉN, Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples, 1939, πίν. 64, ἀρ. 209.

4 BANTI, ἔ.ά. πίν. 71 κάτω.

τὸ στήθος πηλίνης Μαινάδος¹ τοῦ α' τετάρτου τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π. Χ. Δέον νὰ παρατηρηθῇ σχετικῶς ὅτι, πρὸς τονισμόν τῆς ἐλαφροῦς κλίσεως τοῦ κορμοῦ, ὁ ἕτερος τῶν μαστῶν τῆς δεξιᾶ καθημένης γυναικείας μορφῆς τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης, ὡς καὶ ὁ ἕτερος τῶν μαστῶν τῆς Μαινάδος ταύτης, ἔχει τοποθετηθῇ δυσαναλόγως ὑψηλότερον τοῦ ἄλλου μαστοῦ.

Σημειωτέον ἐξ ἄλλου ὅτι ἡ ἀνδρική μορφή τῆς γλυπτῆς τεφροδόχου ἐκ Chianciano (460-450 π.Χ.) δυνατὸν νὰ παραβληθῇ ἐν γενικαῖς γραμμαῖς ὡς πρὸς τὸ ἄνω μέρος τοῦ κορμοῦ πρὸς τὴν περωτὴν μορφήν τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης. Ἡ περωτὴ δὲ αὕτη μορφή δυνατὸν, τέλος, νὰ παραβληθῇ καὶ πρὸς νεανικὰς περωτὰς μορφὰς ἐρυθρομόρφου ἰταλιωτικοῦ κρατῆρος², τοῦ Ἀγγειογράφου τοῦ Σισύφου, χρονολογουμένου εἰς τοὺς περὶ τὸ 420 π.Χ. χρόνους.



Εἰκ. 10. Ἐρυθρόμορφος τυρρηνικὸς κρατῆρ ἐκ Falerii (Villa Giulia).

Σημειωτέον εἰσέτι ὅτι ὁ δωρικοῦ τύπου χιτῶν, ὁ ἄνευ πορπουμένης παρυφῆς ἢ καὶ ραφῆς ἀπλῶς τοῦ ὤμου τῆς γηραιᾶς μορφῆς τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης δυνατὸν νὰ παραβληθῇ ὡς πρὸς τὴν λεπτομέρειαν ταύτην (βλ. σ. 60) πρὸς δωρικοὺς χιτῶνας μορφῶν τοῦ ἰταλιωτικοῦ τούτου κρατῆρος³ τοῦ Ἀγγειογράφου τοῦ Σισύφου. Ἡ γαμψὴ ρις ἐπίσης τῆς γηραιᾶς αὐτῆς μορφῆς δυνατὸν νὰ παραβληθῇ πρὸς τὴν γαμψὴν ρίνα πολλῶν μορφῶν τῆς τυρρηνικῆς τέχνης (βλ. π.χ. εἰκ. 9 καὶ 19). Ἀλλὰ καὶ αἱ ρυτίδες τῆς γηραιᾶς ταύτης μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης ἀποτελοῦν γνώριμον στοιχεῖον μορφῶν τῆς τυρρηνικῆς τέχνης, ἀπαντοῦν π.χ. ἐπὶ τῆς μορφῆς τοῦ Ἀλκυνέως (εἰκ. 9) εἰκονιζομένης ἐπὶ ὑδρίας⁴ Καιρετανῆς ἐπὶ τῆς μορφῆς γηραιῶν πολεμιστῶν⁵, ἐπὶ μορφῶν τῶν μυθικῶν Γραῶν (πίν. 18α)⁶ (αἵτινες ὑπὸ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης τοῦ 5^{ου} αἰῶνος ἀποδίδονται ἔχουσαι μὲν κόμην πολιάν, ἄνευ ρυτίδων ὁμῶς, βλ. εἰκ. 4), ἐπὶ μορφῆς τοῦ Πριάμου (εἰκ. 10)⁷.

1 HANFMANN, ἔ.ἀ. πίν. 19 δεξιᾶ. Βλ. ἐπίσης ANDRÉN, ἔ.ἀ. πίν. 148 ἀρ. 511.

2 TRENDALL, Frühitaliotische Vasen, πίν. 19.

3 Ἀπόθλι.

4 ARIAS καὶ HIRMER, Greek Vase-Painting, 1960, πίν. 77.

5 Πήλινα γλυπτὰ ἐκ Satricum: ANDRÉN, ἔ.ἀ. πίν. 142 (BANTI, ἔ.ἀ. πίν. 72, ἄνω δεξιᾶ). Πήλινα γλυπτὰ ἐκ Pyrgi (ἐπίγειον Caere): BIANCHI-BANDINELLI, ἔ.ἀ. 10, εἰκ. 12.

6 JHS 69, 1949, πίν. VIIb.

7 Sir JOHN BEAZLEY, Etruscan Vase - Painting, πίν. 23. BANTI, ἔ.ἀ. πίν. 82.

Τὸ πρόσωπον μάλιστα γενικῶς τῆς γηραιᾶς μορφῆς τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης δυνατὸν νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς πρόσωπον ἑνὸς «Anglican vicar», ὡς χαρακτηρίζει εὐστόχως ὁ Sir JOHN BEAZLEY¹ τὸ πρόσωπον ὠρισμένων γηραιῶν ἐπίσης γυναικείων μορφῶν ἐρυθρομόρφων τυρρηνικῶν ἀγγείων.

Ἄξιζει δὲ νὰ προστεθῆ, σχετικῶς πρὸς τὴν τεχνοτροπία τοῦ ἀναγλύφου, ὅτι οἱ Τυρρηνοὶ ἠγάπων, ὡς ἄλλωστε καὶ οἱ Ἕλληνες, τὰ προσκεφάλαια, διετήρουν ὁμως αὐτὰ λίαν ἐξωγκωμένα καὶ μετὰ τὴν ἀπόδοσιν τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς, ἦτοι καὶ κατὰ μέγα μέρος τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, ἀντιστοιχοῦν εἰς τὴν ὑπο-ἀρχαϊκὴν ἐποχὴν αὐτῶν. Τοιοῦτο προσκεφάλαιον, σχετικῶς ἐξωγκωμένον, ἐν συγκρίσει πρὸς τὸ προσκεφάλαιον τῆς δεξιᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (πίν. 13γ, 19β), εἶναι τὸ προσκεφάλαιον τῆς ἀριστερᾶ καθήμενης γυναικείας μορφῆς τῆς κυρίας πλευρᾶς αὐτοῦ (πίν. 13α). Ὁ τρόπος μάλιστα τῆς ἀναδιπλώσεως αὐτοῦ ἐνθυμίζει καὶ τὸν τρόπον τῆς ἀναδιπλώσεως ἄλλων γνωστῶν τυρρηνικῶν² προσκεφαλαίων.

Τῆς τυρρηνο-ἐλληνικῆς προελεύσεως τοῦ ἀναγλύφου ἐνδεικτικὸς ἴσως εἶναι καὶ ὁ τύπος τῶν σανδαλίων³, ἅτινα φέρουσιν αἱ ἐπ' αὐτοῦ μορφαί (πίν. 13α.γ, 19β). Χαρακτηριστικὸν γνώρισμα τοῦ τύπου τούτου εἶναι τὸ σχετικῶς γωνιῶδες καὶ ὑψηλὸν⁴ κάττυμα αὐτοῦ: Τοιοῦτον ἦτο τὸ κάττυμα τῶν σανδαλίων τοῦ τυρρηνικοῦ συρμοῦ, ὅπερ ἐτύγγανε πολλάκις καὶ τῆς προτιμήσεως αὐτοῦ τοῦ ἐλληνικοῦ πληθυσμοῦ, ὥστε ὁ Φειδίας νὰ χρησιμοποιήσῃ τὸν τύπον αὐτοῦ ἐπὶ τοῦ ἀγάλματος τῆς χρυσελεφαντίνης Ἀθηνᾶς⁵ αὐτοῦ.

Συνελόντι εἰπεῖν, προκειμένου περὶ τῆς τέχνης τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης δυνατὸν νὰ ἐπαναληφθοῦν ὅσα παρατηρεῖ ὁ Sir JOHN BEAZLEY ἀφ' ἑνὸς περὶ παραστάσεως ἐρυθρομόρφου τυρρηνικοῦ ἀγγείου: «If this is Greek, it is Greek spoken with a strong accent»⁶ καὶ ἀφ' ἑτέρου περὶ τῶν τυρρηνικῶν ἐν γένει ἀγγειογραφιῶν: «In style they imitate Greek models but they have a characteristic flavour which is sometimes racy»⁷· εἰσέτι δὲ καὶ ὅσα παρατηρεῖ οὗτος περὶ τυρρηνικῶν κατόπτρων τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. (βλ. καὶ σ. 63): «The style tends to be sub-archaic, only slightly modified by the new Greek art of the time; or at least to retain archaic features»⁸.

Εἰδικώτερον ὡς πρὸς τὴν τέχνην τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης δεόν νὰ προστεθοῦν τὰ ἀκόλουθα:

Τὸ ἀνάγλυφον τοῦτο θεωρεῖται ὅτι ἔχει εὐρεθῆ εἰς τὴν Ρώμην⁹, ὑποστηρίζεται δὲ ὅτι ἡ τυρρηνίζουσα ἢ καὶ τυρρηνικὴ μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ.

1 Sir JOHN BEAZLEY, *Etruscan Vase - Painting*, 153.

2 ANDRÉN, ἔ. ἀ. πίν. 104, ἀρ. 370.

3 Βλ. ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΝ VII 86: ἀλλὰ καὶ Κρατῖνος ἐν τοῖς Νόμοις «σανδάλια Τυρρηνικά». 92: τὸ κάττυμα ἕλκινον τετράγωνον, οἱ δὲ ἱμάντες ἐπίχρυσοι· σανδάλιον γὰρ ἦν, ἐπέδησε δ' αὐτὸ Φειδίας τὴν Ἀθηνᾶν. ἐκάλουν δ' αὐτὰ τυρρηνικουρογῆ.

4 Βλ. ΗΣΥΧΙΟΝ ἐν λ. τυρρηνικά σανδάλια: (Cratin. fr. X p. 91) Κάττυμά τι ὑψηλὸν οὕτω καλεῖται.

5 Βλ. παραπλεύρως σημ. 3.

6 *Etruscan Vase - Painting*, 4.

7 Αὐτόθι 50.

8 JHS 69, 1949, 3 (*The World of the Etruscan Mirror*).

9 Βλ. NASCH, *Über die Auffindung und den Erwerb des «bostoner Thrones» ἐν RM 66, 1959, 104 κ.ε.* (ἐντὸς τοῦ κήπου τῶν Καπουσίνων τῆς Via Sicilia καὶ Via Romana).

καλλιτεχνική παράδοσις τῆς Ρώμης ἀρχίζει κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν νὰ παρουσιάζῃ νέον προσανατολισμόν, ἥτοι ἄμεσον ἐπίδρασιν ἐκ τῆς ἑλληνικῆς τέχνης¹, μαρτυρομένην καὶ ὑπὸ τῆς γραπτῆς παραδόσεως: συμφώνως πρὸς τὸν Πλίνιον², ἀρχομένου τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ., ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Δήμητρος (Ceres) τῆς Ρώμης ἀνετέθη εἰς δύο Ἑλληνας καλλιτέχνας, τὸν Δαμόφιλον καὶ τὸν Γόργασον, ἡ δὲ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ναοῦ αὐτοῦ δὲν ἐβασίσθη εἰς τὴν τοπικὴν καὶ μέχρι τότε ἐφαρμοζομένην παράδοσιν τῆς κεντρικῆς Ἰταλίας ἀλλ' εἰς τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν· συμφώνως ἔξ ἄλλου πρὸς τὸν Πλούταρχον³, ὅστις ἀρύεται τὴν πληροφορίαν αὐτοῦ ἐκ τοῦ ἐκ Πόντου Ἡρακλείδου, ἡ Ρώμη ἦτο ἀνέκαθεν πόλις ἑλληνική. Πόσον ἡ καλλιτεχνικὴ παράδοσις τῆς Ρώμης τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. παρουσιάζει πράγματι νέον προσανατολισμόν, καὶ δὴ πρὸς τὴν τέχνην τῆς Ἀττικῆς, ὡς ἐνίοτε ὑποστηρίζεται, ἀμφισβητεῖται ὑπὸ τοῦ RIIS⁴. Οὐδαμῶς ὅμως ἀμφισβητεῖται ὑπ' αὐτοῦ⁵ ὅτι Ἑλληνες καλλιτέχνη εἰργάζοντο εἰς διάφορα τυρρηνικὰ ἐργαστήρια καὶ παλαιότερον τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ.: «We should not forget», λέγει οὗτος, «that the presence of Greeks in the costal region of central Italy and Hellenization as a whole were *old* phenomena, nor that an artist with a Greek name might work in an Etruscan style». Ἐνδεχομένως ὅμως ὁ ἐνίοτε ὑποστηριζόμενος νέος οὗτος προσανατολισμὸς τῆς Ρώμης δὲν ἀποκλείεται νὰ προῆλθε κατόπιν ὀρισμένων ζυμώσεων⁶, ἥτοι ἀφ' ἑνὸς κατόπιν ἐσωτερικῶν ἐξελίξεων—λόγῳ τῆς πτώσεως τῆς, τυρρηνικῆς καταγωγῆς, ρωμαϊκῆς δυναστείας τῶν Tarquinii καὶ τῆς ἀκολούθου ἰδρύσεως νέων πολιτειακῶν θεσμῶν μὴ κληρονομικῶν, τῆς Δημοκρατίας—καὶ ἀφ' ἑτέρου κατόπιν ἐξωτερικῶν ἐξελίξεων—λόγῳ τῶν πολέμων, οἵτινες ἐπηκολούθησαν μετὰ τῆς Ρώμης καὶ ὀρισμένων τυρρηνικῶν πόλεων, αἵτινες ἐπεδίωκον τὴν παλινόρθωσιν τῶν Tarquinii καὶ τὴν ἐκ νέου ὑπ' αὐτῶν κηδεμόνευσιν αὐτῆς⁷. Τοῦτο προϋποθέτει ἀσφαλῶς ὡς ἔγκυρον τὴν ὑπὸ τῆς παραδόσεως πτώσιν τῶν Tarquinii τὸ 509 π.Χ., διότι ὑπάρχει καὶ ἡ γνώμη⁸ ὅτι ἡ δυναστεία αὕτη ἐξηκολούθησε νὰ ἄρχῃ μέχρι καὶ τοῦ α' τετάρτου τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ.

Ὁ προσδιορισμὸς τῆς συμβολῆς τῆς Ρώμης εἰς τὴν ἀνάπτυξιν τῆς τέχνης τοῦ νοτίου τμήματος ἐν γένει τῆς Τυρρηνίας κατὰ τοὺς χρόνους τούτους εἶναι σήμερον μᾶλλον δυσχερῆς, συμφώνως πρὸς τὴν γνώμην τοῦ RIIS⁹ λόγῳ τῆς σχετικῆς σπάνιως τῶν προ-ελληνιστικῶν εὐρημάτων αὐτῆς. Τὰ εὐρήματα ταῦτα, ἥτοι τὰ προ-ελληνιστικά, παρουσιάζουν κατ' αὐτὸν¹⁰ ὁμοιότητα πρὸς ἔργα ἀφ' ἑνὸς τῆς γείτο-

1 Βλ. RIIS, An Introduction to Etruscan Art, 122.

2 Ν.Η. XXXV 154.

3 Κάμυλλ. XXII 3.

4 Βλ. ἀνωτ. σημ. 1.

5 Αὐτόθι.

6 NIESE, Römische Geschichte, 14 κ.έ., 37 κ.έ.

7 Ὁ GJERSTAD, The Etruscans and Rome in Archaic Times ἐν Etruscan Culture, Land and People, 1962, 158, κ.έ. ὑποστηρίζει ὅτι τὰ ἀττικὰ μελανόμορφα καὶ πρῶμα ἐρυθρόμορφα ἀγγεῖα, αἵτινα εὐρέθησαν πολλαχοῦ τῆς Ρώμης, οὐδὲν ἄλλο μαρτυ-

ροῦν ἢ τὴν ἐπὶ τῆς πόλεως ταύτης τυρρηνικὴν κηδεμονίαν. Κατὰ τὸν R. BLOCH (Rev. étud. lat. 37, 1959, 118 κ.έ.) ἑλληνικὰ ἀγγεῖα δὲν εἰσήγοντο πλέον εἰς τὴν Ρώμην μετὰ τὴν δεκαετίαν 480-470 π.Χ., κατὰ τὸν GJERSTAD ὅμως (ἔ.ά. 161, σημ. 73) ἐξηκολούθησαν νὰ εἰσάγονται μέχρι καὶ τῶν μέσων τοῦ 5^{ου} π.Χ. αἰῶνος (πβλ. καὶ GJERSTAD, Early Rome III, 1960, 461-2).

8 Βιβλιογραφίαν βλ. ἐν Opuscula Romana 3, 1961, 69 κ.έ. (ὑπὸ GJERSTAD).

9 An Introduction κλπ., 118.

10 Αὐτόθι.

νος πόλεως Veii, ἀφ' ἑτέρου τῆς ἑτέρας γείτονος πόλεως Caere, ἐξ ἄλλου δὲ καὶ ἄλλων περιοχῶν τῆς Τυρρηνίας γενικῶς (τοῦ Vulci π.χ.) ἀλλὰ καὶ τοῦ Λατίου συγχρόνως. Οἱ ἀρχαῖοι συγγραφεῖς δέχονται ὅτι ἡ τέχνη τῆς Ρώμης ἀρχεται οὐσιαστικῶς διὰ τῆς ἐπιδράσεως τῆς τυρρηνικῆς τέχνης, πλὴν δὲ τοῦ λαϊκοῦ στρώματος, ὅπερ ὑπῆρχεν εἰς τὴν πόλιν αὐτήν, διαρκούσης τῆς πρωΐμου ταύτης ἐποχῆς, ὑπῆρχεν, ὡς φαίνεται, καὶ τυρρηνίζουσα ἢ καὶ καθαρῶς τυρρηνικὴ ἀριστοκρατία¹, ἐξ οὗ καὶ Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεὺς παρατηρεῖ: *τὴν τε Ρώμην αὐτὴν πολλοὶ τῶν συγγραφέων τυρρηνίδα πόλιν εἶναι ὑπέλαβον*² (βλ. ὁμοίως καὶ σ. 81).

Τὰ ἐκ τῆς Ρώμης προερχόμενα προ-ελληνιστικά τυρρηνο-ἑλληνικὰ ἔργα³ πλὴν πηλίνης ζωφόρου μετὰ παραστάσεως ἀρματοδρομίας, πηλίνου Σειληνοῦ, πηλίνης ζωφόρου μετὰ παραστάσεως ἀρμάτων ἐκ περωτῶν ἵππων⁴, ὡς καὶ πηλίνου ἀναγλύφου μετὰ παραστάσεως αἰλουροειδῶν καὶ Μινωταύρου, εἶναι κυρίως γυναικεία πηλίνη κεφαλὴ ἐκ τοῦ Καπιτωλίου, εὐρεθεῖσα παρὰ τὸν χῶρον τοῦ μετέπειτα ναοῦ τῆς Juno Moneta, καὶ χαλκοῦν ἄγαλμα ἐφήβου, ἐκ τοῦ Janiculum (πίν. 14γ), ὡς καὶ πηλίνη Ἀθηνᾶ (πίν. 17α) καὶ πήλινος Ἡρακλῆς, ἐκ τοῦ Forum Boarium, ἔνθα τὸ ἱερόν τῆς Mater Matuta καὶ τῆς Fortuna. Ἡ πηλίνη αὕτη Ἀθηνᾶ χρονολογεῖται εἰς τὸ ἀ' τέταρτον τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. ὑπὸ τοῦ RIIS⁵, θεωρεῖται δὲ ἐκπροσωποῦσα τὰς καλλιτεχνικὰς τάσεις τῆς περιοχῆς τοῦ Λατίου, συγκρινομένη κυρίως πρὸς γυναικείαν πηλίνην κεφαλὴν ἐκ Velletri. Πολύτιμα εἶναι εἰδικῶς ὅσα σημειοῖ ὁ RIIS⁶ περὶ τῶν ἔργων τούτων τῆς Ρώμης, δὲν εἶναι δὲ ἄνευ σημασίας, ὡς λέγει καὶ οὗτος, ὅτι τὰ δύο ἐκ τῶν ὡς ἄνω ἔργων, ἢ γυναικεία κεφαλὴ καὶ ὁ ἔφηβος, δυνατὸν νὰ θεωρηθοῦν ἐκ πρώτης ὄψεως ἑλληνικά. Ἀλλὰ καὶ τὸ ἀνάγλυφον τῆς Βοστόνης ἔχει εὐρεθῆ ἐπίσης εἰς τὴν Ρώμην—εἰς ἣν καὶ σημειοῦται ὑπὸ τῆς γραπτῆς παραδόσεως ἢ δρᾶσις Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν—ἀποσπασμένην πιθανῶς ἐκ τῆς τυρρηνικῆς ἐπιρροῆς κατὰ τὸ ἀ' ἡμισυ τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π.Χ. Σημειωτέον ὅτι καὶ ἡ χαλκῆ λύκαινα τοῦ Καπιτωλίου προέρχεται ἐκ Ρώμης⁷. Αὕτη δέ, ἐνῶ ἐθεωρεῖτο ἄλλοτε ἐπίσης ἔργον Ἑλλήνου τεχνίτου τῆς Ἰταλίας, ἀπεδείχθη ἐκ τῶν ὑστέρων προῖδων τυρρηνο-ιταλιωτικοῦ(ἑλληνικοῦ) ρυθμοῦ⁸. Ὅτι ἡ Ρώμη φθινούσης τῆς ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς παρουσιάζει ὀπωσδήποτε καλλιτεχνικὴν προβολήν, φαίνεται καὶ ἐκ τοῦ ναοῦ τοῦ Καπιτωλίνου Διός, μεγίστου κατὰ τὰς διαστάσεις πάντων τῶν συγχρόνων αὐτοῦ τυρρηνικῶν ναῶν⁹, προσελκύουσα ὡς ἐκ τούτου καλλιτέχνας ἢ καὶ ἔργα παντοδαπῆς προελεύσεως ἐκ τῆς γείτονος χώρας. Πάντα τὰ ρυθμολογικὰ ταῦτα στοιχεῖα δὲν βοηθοῦν ἀσφαλῶς εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ἀναγλύφου—τῆς Βοστόνης—εἰς συγκεκριμένην σχολὴν γλυπτικῆς. Ἡ κεφαλὴ τῆς Ἀθηνᾶς (πίν. 17α)

1 RIIS, An Introduction to Etruscan Art, 120.

2 Πβλ. καὶ ΔΙΟΝ. ΛΙΚ. I 29: *Τὴν τε Ρώμην αὐτὴν πολλοὶ τῶν συγγραφέων τυρρηνίδα πόλιν ὑπέλαβον*.

3 RIIS, An Introduction κλπ. 118, 143, βλ. ἐπίσης GJERSTAD, The Etruscans and Rome in Archaic Times ἐν Etruscan Culture, Land and People, 1962, 147 κ.έ.. Βλ. ἐπίσης ANDRÉN, ἔ.ἀ. πίν. 103-5.

4 Περὶ τῶν ζωφόρων τούτων γενικῶς βλ. ÅKESTROM, Untersuchungen über die figürlichen Ter-

rakotta - friese aus Etrurien und Latium ἐν Opuscula Romana 1, 191 κ.έ.

5 Opuscula Romana 3, 1961, 89 κ.έ. σημ. 10.

6 Ἐ.ἀ. An Introduction κλπ., 118 κ.έ.

7 Βλ. GJERSTAD, The Etruscans and Rome, 158.

8 Βιβλιογραφίαν βλ.: MATZ, Zur kapitolinischen Wölfin ἐν Studies Presented to David M. Robinson I, 760.

9 Βλ. GJERSTAD, The Etruscans and Rome, 152.

τοῦ Forum Boarium, ἐκπροσωποῦσα τὸν ρυθμὸν τοῦ Λατίου, ἐνθυμίζει ἐλαφρῶς τὴν ἀριστερᾶ καθημένην γυναικείαν μορφήν (πίν. 16α) τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου, ἐνῶ ἡ γυναικεία κεφαλὴ ἐκ Veii (πίν. 17β) ἐνθυμίζει ἐλαφρῶς κατὰ τὴν αὐστηρὰν ἔκφρασιν τῶν χειλέων τὴν δεξιᾶ καθημένην γυναικείαν μορφήν (πίν. 16β) τῆς πλευρᾶς ταύτης τοῦ ἀναγλύφου αὐτοῦ. Ὑπάρχουν ὁμως ἤδη καὶ πολλὰ ἄλλα ἔργα τυρρηνο-ελληνικῆς πλαστικῆς, ἡ λύκαινα τοῦ Καπιτωλίου λόγου χάριν, ἐπίσης ἀπροσδιορίστου εἰσέτι σχολῆς. Τὰ ρυθμολογικὰ ταῦτα στοιχεῖα ἐξ ἄλλου ὀλίγον μόνον βοηθοῦν ἀσφαλῶς καὶ εἰς τὴν πλήρη κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἤττον ἐξακριβώσιν τῆς ταυτότητος τῶν ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου τούτου εἰκονιζομένων μορφῶν. Πρὸς τὸν σκοπὸν αὐτὸν εἶναι ἀπαραίτητος ὁπωσδήποτε ἡ συνδρομὴ τῶν εἰδικῶν περὶ τὴν τυρρηνικὴν τέχνην καὶ τὴν τυρρηνικὴν μυθολογίαν ἐρευνητῶν. Τὰ προβλήματα, ἅτινα προκύπτουν, εἶναι πολλὰ, τελικῶς ἴσως ὠρισμένα ἐξ αὐτῶν μείνουν ἅλυστα καὶ διὰ παντός, ἡ καλυτέρα πάντως προσφορὰ τῆς παρούσης ἐργασίας εἶναι ἴσως ἐνδεχομένη μελλοντικὴ συζήτησις περὶ αὐτῶν.

Ἐνδείκνυται μολαταῦτα ἴσως ἡ προσθήκη γενικῶν τινῶν παρατηρήσεων προκαταρκτικῶς:

Ὡς πρὸς τὴν κεντρικὴν πλευρὰν τοῦ ἀναγλύφου παρατηρητέα:

Ἡ πένθιμος χειρονομία τῆς ἄνευ προσκεφαλαίου δεξιᾶ καθημένης γυναικείας μορφῆς τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου (πίν. 13α) εἶναι χαρακτηριστικὴ, καθὼς δεικνύει ἡ RICHTER¹, τῶν τεθλιμμένων μορφῶν. Εἶναι ἄγνωστον ὁμως ἂν ἡ σχετικὴ κλίσις τοῦ ὑπὸ τῆς παρ' αὐτὴν περωτῆς μορφῆς φερομένου ζυγοῦ ὑποδηλοῖ πράγματι τὴν αἰτίαν τῆς θλίψεως ταύτης, διότι ἐκ τῶν δύο μετὰ πεδίλων καθημένων γυναικείων μορφῶν τῆς πλευρᾶς αὐτῆς τοῦ ἀναγλύφου, ἐκατέρωθεν τῆς ἐφηβικῆς περωτῆς μορφῆς, ἡ μὲν ἀριστερᾶ αὐτῆς, ἡ ἐπὶ προσκεφαλαίου, πλεονεκτεῖ τῆς ἑτέρας, τῆς δεξιᾶ αὐτῆς καὶ ἄνευ προσκεφαλαίου, γυναικείας μορφῆς, λόγῳ θέσεως κυρίως, εὐρισκομένη παρὰ τὸ δεξιὸν πλευρὸν τῆς ἐφηβικῆς μορφῆς². Ἡ θέσις αὕτη, ἡ περίχαρις ἔκφρασις, τὸ προσκεφάλαιον, ὡς καὶ ἡ χειρονομία αὐτῆς, ὁμοῦ πιθανῶς μετὰ τῆς σχετικῆς κλίσεως τῆς κεφαλῆς τῆς περωτῆς μορφῆς, ἦρκουν εἰς τὸν ἀρχαῖον θεατὴν ἴσως νὰ χαρακτηρίσουν τὸν λόγον τῆς εὐφροσύνης τῆς μορφῆς αὐτῆς.

Μορφαὶ περωταὶ ἐμφανίζονται ἐπὶ πολλῶν ἔργων τῆς τυρρηνικῆς τέχνης (καὶ τῆς τυρρηνο-ελληνικῆς ἀσφαλῶς) σχέσιν ἔχουσαι πολλάκις πρὸς τὴν μετὰ θάνατον τύχην, φέρουσαι διάφορα ὀνόματα ἐνίοτε καὶ ἀνήκουσαι εἰς τὸ ἐν ἢ τὸ ἕτερον ἢ καὶ εἰς ἀκαθόριστον εἰσέτι φῦλον. Αἱ μορφαὶ αὗται ἐμφανίζονται μεμονωμένως ἢ καὶ κατὰ ζεύγη ἄλλα καὶ καθ' ὁμάδας ἐνίοτε, κρατοῦσαι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον διὰ τῆς δεξιᾶς, ἀλλ' ἔστιν ὅτε καὶ δι' ἀμφοτέρων τῶν χειρῶν, σύμβολον ἢ σύμβολα τῆς χθονίας ὑποστάσεως αὐτῶν, ὄφιν ἢ ὄφεις, ξίφος ἢ καὶ τὸν κο-

1 G. M. A. RICHTER, *Ancient Italy*, 48.

2 Τοιοῦτον νόημα ἔχει περίπου καὶ ἡ παρὰ τὸ δεξιὸν πλευρὸν τοῦ Διὸς παράστασις τῆς Ἀφροδίτης καὶ ἡ παρὰ τὸ ἀριστερὸν πλευρὸν αὐτοῦ ἀντίστοιχος παράστασις τῆς Περσεφόνης ἐπὶ τοῦ τυρρηνικοῦ κατό-

πτρου τῶν Παρισίων (1728: JHS 69, 1949, 10 - ἐνθα καὶ ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία -, εἰκ. 11), ἐφ' οὗ ἡ σκηνὴ τῆς ὑπὸ τοῦ Διὸς κρίσεως τῆς τύχης τοῦ Ἀδωνιδος.

λεὸν αὐτοῦ, πυρσόν, δέλτον ἢ πάπυρον, νεκρικὸν ὕφασμα (σάβανον), φέρουσαι ἢ ὀδηγοῦσαι ἢ παρακολουθοῦσαι ἢ ἀπλῶς συνοδεύουσαι μορφὰς μυθικῶν ἡρώων ἢ ἀφηρωιζομένων (κοινῶν θνητῶν) νεκρῶν μεγάλων τυρρηνικῶν γενῶν εἰς τὸν Ἄδην.



Εἰκ. 11. Τυρρηνικὸς ἀμφορεὺς Ἐθν. Βιβλ. Παρισίων.

ἄλλοτε δὲ ἐπιβλέπουσαι ἢ καὶ ἐπιβάλλουσαι ἢ ἔστω παρατηροῦσαι ἀναγκαίαν τι-



Εἰκ. 12. Ἐπιτύμβιος στήλη. Bologna.

μωρίαν εἰς αὐτάς. Αἱ μορφαὶ αὗται ἐμφανίζονται ἐπὶ τυρρηνικῶν ἔργων ἀπὸ τῆς ἀρχαϊκῆς μέχρι τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς, π.χ. ἐπὶ πηλίνης πλακὸς τῶν Παρισίων¹, ἔνθα πτερωτὴ μορφή μεταφέρει αὐτὴν ταύτην τὴν νεκράν, ἐπὶ ἀμφορέως τῆς

¹ M. PALLOTINO, *Etruscologia*, πίν. XLV. ΒΑΝΤΙ, ἔ.ἀ. πίν. 65, κάτω δεξιᾶ.

Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκῆς τῶν Παρισίων (εἰκ. 11)¹, ἔνθα τοιαύτη μορφή παρουσιάζεται ὁδηγοῦσα ζεῦγος μορφῶν εἰς τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Ἄρτεμιν, ἐπὶ ἐπιτυμ-



Εἰκ. 13. Ἄγγειον Ἀμύκου (Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη Παρισίων).



Εἰκ. 14. Τοιχογραφία τοῦ τάφου τῶν Scudi.



Εἰκ. 15. Τεφροδόχος ἐκ Chiusi.



Εἰκ. 16. Τοιχογραφία τοῦ τάφου τῆς Pulcella.

βίου στήλης τῆς Bologna (εἰκ. 12)² καὶ ἐπὶ ἐπιτυμβίου στήλης τῆς Βοστόνης³, ἔνθα

1 DUCATI, *Pontische Vasen*, πίν. 5-6, σ. 18. Βλ. καὶ Sir JOHN BEAZLEY, *Etruscan Vase-Painting*, 8.
2 RIIS, *An Introduction κλπ.*, πίν. 89. PALLOTINO,

Etruscologia, πίν. XII.

3 VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Art*, 1963, 185b.

περωτή μορφή προηγείται του νεκρικού ἄρματος, ἐπὶ τεφροδόχου ἐκ Chiusi¹, ἔνθα ὁμοία μορφή παρουσιάζεται μεταξύ τῶν νεκρῶν τοῦ Πολυνείκουσ καὶ τοῦ Ἑτεοκλέουσ (εἰκ. 15), ἐπὶ σαρκοφάγου², ἔνθα τοῦ νεκρικοῦ ἄρματος προηγείται ἐπίσης περωτή μορφή, ὡς καὶ ἐπὶ πλείστων τυρρηνικῶν τοιχογραφιῶν, π. χ. τοῦ τάφου τοῦ Francois³, τοῦ τάφου τοῦ Orco (εἰκ. 17⁴), τοῦ τάφου τῆς Pulcella (εἰκ. 16)⁵, τοῦ τάφου τῶν Scudi (εἰκ. 14)⁶, τοῦ τάφου τοῦ Cardinale⁷, τοῦ τάφου τοῦ Colliini⁸ καθὼς καὶ ἐπὶ πολλῶν ἄλλων χθονίων ἐν γένει τυρρηνικῶν παραστάσεω.

Μία τῶν περωτῶν τούτων χθονίων μορφῶν τῆς τυρρηνικῆς παραδόσεως συνεπῶς δυνατὸν νὰ εἶναι καὶ ἡ κεντρικὴ περωτὴ ἐφηβικὴ μορφή τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης φέρουσα ζυγὸν «ψυχοστασίας», σύμβολον σχετιζόμενον ὁπωσδήποτε πρὸς ὑπαρχούσας δοξασίας περὶ τῆς τύχης ἡρώων ἢ ἔστω καὶ ἀφηρωιζομένων ἐπιφανῶν κοινῶν θνητῶν.

Ζυγὸς φερόμενος ὑπὸ μορφῆς ἀπαντᾷ ἐπὶ τυρρηνικῆς παραστάσεως: Ἐπὶ τυρρηνικοῦ ἐρυθρομόρφου κρατῆρος⁹ τοῦ Ἀγγειογράφου τῆς Ἡσιόνης εἰκονίζεται μορφή φέρουσα τὸ ὄνομα *Talνίω* κρατοῦσα ζυγόν, παρ' αὐτὴν δὲ εἰκονίζεται ὁ Ἑρμῆς, μορφή ὁπωσδήποτε τοῦ κόσμου τῶν νεκρῶν. Ἄγνωστον ὅμως ἐὰν ἡ σκηνὴ αὕτη τοῦ ἀγγείου τούτου σχετίζεται πρὸς μυθικὴν ψυχοστασίαν τῆς τυρρηνικῆς παραδόσεως.

Ὁ μῦθος τῆς ψυχοστασίας γενικῶς ἦτο, ὡς φαίνεται, παλαιόθεν γνωστὸς εἰς τοὺς Τυρρηνοὺς, προελθὼν ἴσως ἐκ τῆς αὐτῆς ἢ ὁμοίας πηγῆς, ἐξ ἧς προῆλθε καὶ ὁ ἀντίστοιχος ἑλληνικὸς. Ἐκ τῆς παραστάσεως χαλκοῦ ἐλάσματος¹⁰ ἐκ Chiusi(;) εἰκονίζοντος περωτὴν ἐφηβικὴν μορφήν φέρουσαν τὸ νεκρὸν σῶμα ἡρώος, πιθανῶς τοῦ Μέμνονος, ὡς ὑποστηρίζεται, ἑνὸς τῶν ἡρώων τῆς ψυχοστασίας ὡς γνωστόν, εἰκάζεται ὅτι ὁ κύκλος τῆς ψυχοστασίας Μέμνονος - Ἀχιλλέως ἦτο γνωστὸς εἰς τοὺς Τυρρηνοὺς, ἐὰν ὅμως πράγματι τὸ νεκρὸν σῶμα τῆς παραστάσεως ταύτης εἶναι τοῦ Μέμνονος-φερόμενον ὑπὸ τοῦ Ἑρωτος(;). Ἡ περωτὴ μορφή τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης ἐπομένως δυνατὸν νὰ ἀποτελῇ μέλος τοῦ τυρρηνικοῦ κύκλου τοῦ μύθου τούτου.

Πλὴν ὅμως τοῦ ζεύγους τούτου, Μέμνονος καὶ Ἀχιλλέως, καὶ ἕτερον ζεύγος ἡρώων φέρεται συγγενὲς πρὸς ὅμοιον περίπου μῦθον: τὸ ζεύγος Θησέως-Πειρίθου. Συμφώνως πρὸς τὴν ἀρχαίαν παράδοσιν, οἱ δύο οὔτιοι ἡρωες κατελθόντες εἰς τὸν Ἄδην πρὸς ἀπαγωγὴν τῆς Περσεφόνης ὑπέστησαν ἐκεῖ τὴν διὰ δεσμῶν τιμωρίαν, ἐπὶ βράχου ἢ καθίσματος, εἰς τὸν Θησέα δὲ ἀκολούθως μόνον ἐπετράπη ἢ ἐκ τοῦ Ἄδου ἐπάνοδος εἰς τὴν ζωὴν. Ἐκ τῆς παραστάσεως τοιχογραφίας τοῦ τυρρηνικοῦ τάφου τοῦ Orco¹¹, ἔνθα εἰκονίζεται ἔνθεν καὶ ἔνθεν περωτῆς μορφῆς τὸ μὲν ὁ Πειρίθους τὸ δὲ ὁ Θησεύς (εἰκ. 17), εἰκάζεται ὅτι ὁ μῦθος οὗτος ἦτο ἐπί-

1 BANTI, ἔ.ἀ. πίν. 104 κάτω.

2 Αὐτόθι πίν. 100.

3 Αὐτόθι πίν. 97 ἄνω.

4 POULSEN, ἔ.ἀ. 36 κ.έ., εἰκ. 36, 37.

5 Αὐτόθι εἰκ. 41.

6 Αὐτόθι εἰκ. 27.

7 Bl. St. Etr. 2, πίν. 19 - 22. F. WEEGE, Etruskische Malerei, πίν. 59.

8 POULSEN, ἔ.ἀ. εἰκ. 47.

9 Sir JOHN BEAZLEY, Etruscan Vase-Painting, 127.

10 MÜHLESTEIN, Kunst der Etrusker, 1929, εἰκ. 156.

11 POULSEN, ἔ.ἀ. εἰκ. 35 - 6.

σης γνωστὸς εἰς τοὺς Τυρρηνοὺς καὶ μάλιστα ἡ παραλλαγή τῆς ἐπὶ καθίσματος τιμωρίας αὐτῶν. Καὶ τρίτον ὁμοῦς ζευγὸς ἡρώων συνδέεται πρὸς ὁμοῖον μῦθον: τὸ ζευγὸς Προμηθεύς - Χείρωνος. Ὡς γνωστὸν, ὁ Χείρων προσεφέρθη νὰ ὑποστῇ τὸν θάνατον καὶ νὰ κατέλθῃ εἰς τὸν Ἄδην προκειμένου ὁ Προμηθεὺς νὰ ἀπαλλαγῇ τοῦ μαρτυρίου αὐτοῦ.

Σημειωτέον ὅτι ὁ BASTET¹ ὑποστηρίζει ἐσχάτως ὅτι αἱ δύο μικροσκοπικαὶ μορφαὶ ἐφήβων τοῦ ζυγοῦ τοῦ φερομένου ὑπὸ τῆς περωτῆς μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (πίν. 20α,γ), εἰκονίζου μορφὰς δεσμίων πιθανῶς, ὡς ἀνάλογον δὲ δεῖγμα τῆς στάσεως αὐτῶν προτείνει οὗτος τὴν μορφήν τοῦ δεσμίου Μαρσίου. Ὅτι ἡ γνώμη αὕτη τοῦ BASTET εἶναι πιθανῶς ὀρθὴ φαίνεται καὶ ἐκ τῆς παραστάσεως ἰταλιωτικοῦ ἐρυθρομόρφου κρατῆρος² τῆς Νέας Ὑόρκης (πίν. 20β), ἐνθα εἰκο-



Εἰκ. 17. Τοιχογραφία τάφου τοῦ Orco.

νίζεται σκηνὴ τῆς Νέας Κωμωδίας, ἐν ἣ κλέπτῃς γηνὸς ἔχει παρασταθῆ ὄρθιος εἰς τὴν αὐτὴν καὶ αἱ δύο μικροσκοπικαὶ μορφαὶ τοῦ ζυγοῦ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης στάσιν, μετ' ἀνατεταμένων χειρῶν δηλαδὴ, ἄνευ χειροπέδης, ἀλλὰ καὶ ἀκροποδητί, ἄνευ πέδης, παρ' αὐτὸν δὲ ἔχει γραφῆ: *κατέδησ' ἄνω τῶ χεῖρε*, καίτοι, ὡς μόλις ἐλέχθη, αἱ χεῖρες αὐτοῦ δὲν ἔχουν δευῆ.

Καὶ αἱ δύο συνεπῶς μικροσκοπικαὶ μορφαὶ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (πίν. 20α,γ) πιθανῶς νὰ εἰκονίζου ἐπίσης δεσμίους ἡρώας, ἐξ ὧν ὁ εἰς νὰ ἀπαλλάσσεται ἐνδεχομένως τῆς ποινῆς αὐτοῦ, τὸ γεγονός δὲ τοῦτο νὰ εὐφραίνῃ τὴν παρακειμένην μητέρα ἢ τὴν σύζυγον αὐτοῦ (πίν. 13α). Ὅτι δὲ ἡ ποινὴ αὕτη, τοῦ δεσμίου ἡρώας, ἦτο γνωστὴ εἰς τοὺς Τυρρηνοὺς φαίνεται καὶ ἐκ τοῦ κύκλου τοῦ μύθου τοῦ Ἀμύκου. Ὁ ἡρὼς οὗτος εἰκονίζεται ὑπὸ τῶν Τυρρηνῶν ἐκτίων τὴν ποινήν αὐτὴν διαφοροτρόπως: καθήμενος, ὡς ὁ Πειρίθους καὶ ὁ Θησεύς (ἐπὶ κατόπτρου)³, ὄρθιος ἐπὶ δένδρου (ἐπὶ ἄλλων ἔργων)⁴, ἀλλαχοῦ δὲ γονυκλινῆς καὶ ἐπὶ βράχου (εἰκ. 13 : ἀγγεῖον

¹ BABesch 1963, 14, εἰκ. 15 - 17.

² A. D. TRENDALL, *Frühitaliotische Vasen*, πίν. 28b.

³ St. Etr. 18, 49 εἰκ. 1 (Il mito di Amico nell'arte etrusca ὑπὸ L. MARCHESI).

⁴ Αὐτόθι σ. 57, εἰκ. 2, πίν. VIII, 1, πίν. IX, 1-3. Sir JOHN BEAZLEY, *Etruscan Vase - Painting*, πίν. XIV, πίν. X, 2. Περὶ τῆς παραστάσεως τοῦ μύθου τοῦ Ἀμύκου βλ. Sir JOHN BEAZLEY, *Etruscan Vase - Painting*, 59 - 60.

του Ἀμύκου)¹. Ἐς σημειωθῆ ὅτι παρὰ τὸν τιμωρούμενον Ἀμυκὸν τοῦ ἀγγείου τούτου ἔχουν εἰκονισθῆ καὶ πτερωταὶ ἐφηβικαὶ μορφαὶ παρακολουθοῦσαι τὴν ποιὴν αὐτοῦ, ἀνακαλοῦσαι εἰς τὴν μνήμην τὴν πτερωτὴν ἐφηβικὴν μορφήν τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης. Ἐπὶ ἑτέρου ἔργου ἐξ ἄλλου, τυρρηνικοῦ, ἦτοι ἐπὶ σφραγιδολίθου², ὁ ἦρωσ οὗτος ἔχει εἰκονισθῆ δέσμιος, ὄρθιος ἐπὶ κωνικοῦ στύλου ἐπέχοντος τὴν θέσιν δένδρου πιθανῶς.

Δὲν ἀποκλείεται συνεπῶς αἱ δύο ἐπὶ τοῦ ζυγοῦ τῆς πτερωτῆς ἐφηβικῆς μορφῆς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης εἰκονιζόμεναι μικροσκοπικαὶ μορφαὶ νὰ εἰκονίζον δεσμίας μορφάς, νὰ παριστοῦν δὲ ζευγὸς δεσμιῶν ἡρώων ἐκτιόντων ποινὴν ἐπιστατουμένην ὑπὸ πτερωτῆς χθονίας μορφῆς, ἐκ τούτων δὲ ὁ εἷς νὰ ἀπαλλάσσεται ἐνδεχομένως αὐτῆς· καὶ ἡ παράστασις νὰ σχετίζεται πρὸς τυρρηνικὸν κύκλον συναφῆ πρὸς τὸν κύκλον τοῦ Θεσέως-Πειρίθου μᾶλλον ἢ πρὸς τὸν κύκλον Ἀχιλλέως-Μέμνονος.

Ἡ ἀγάπη τῶν Τυρρηνῶν πρὸς τὰς ἡρωικὰς μορφὰς εἶναι γενικῶς γνωστὴ καὶ ἀξίζει ἐπὶ τοῦ προκειμένου νὰ ἐπαναληφθοῦν ὅσα λέγει σχετικῶς ὁ Sir JOHN BEAZLEY³: «I cannot believe that the intense interest in the great heroic and tragic figures of Greece, which is proved by their constant appearance in Etruscan art was due to no more than the love of exciting tales of adventure and violence; but must suppose that there was a heroic strain in the Etruscan character to which these figures made a natural appeal».

Ἐς σημειωθῆ παρεμπιπτόντως ὅτι ὁ μῦθος οὗτος τιμωρίας καὶ ἀπαλλαγῆς κατόπιν ἐπὶ ζυγοῦ κρίσεως καὶ ψυχοστασίας ἦτο γενικῶς γνωστὸς μεταξὺ τῶν κατοίκων τῆς Ἰταλίας καὶ κατὰ τὴν ἑλληνιστικὴν ὡς καὶ κατὰ τὴν Ὑστέρην Ἀρχαιότητα εἰσέτι. Τοῦτο φαίνεται: α) ἐξ ἀγγείου ἰταλιωτικοῦ, δημοσιευθέντος ὑπὸ τῆς SCHNEIDER-HERMANN⁴, καθὼς δὲ παρατηρεῖ ὁ van ESSEN⁵, τὸ θέμα τῆς ψυχοστασίας, ὅπερ εἶναι δημοφιλὲς ὡς παράστασις ἀττικῶν ἀγγείων πρὸ ἢ μετὰ τὸ 500 π. Χ., ἐπαναλαμβάνεται ὑπὸ τῶν ἰταλιωτῶν ἀγγειογράφων μετὰ τὸ 300 π. Χ., καὶ β) ἐξ ἀναγλύφου παραστάσεως ρωμαϊκῆς σαρκοφάγου εἰκονιζομένης ὑπὸ τοῦ BASTET⁶: Ἐκατέρωθεν τῆς φερούσης τὸν ζυγὸν τοῦτον τῆς ψυχοστασίας μορφῆς τῆς σαρκοφάγου (ἦτις κατὰ τὸν BASTET εἶναι ὁ Θάνατος) εἰκονίζεται ἐντὸς ἰδίου πλαισίου τὸ μὲν μορφὴ νέου ἀνδρός (ὅστις κατὰ τὸν BASTET εἶναι ὁ Καιρός), τὸ δὲ δύσμορφος γυναικεία μορφὴ (ἦτις κατὰ τὸν BASTET εἶναι ἡ Larva). Ἡ σαρκοφάγος αὕτη οὐδεμίαν σχέσιν ἔχει ἀσφαλῶς ἄμεσον πρὸς τὸ ἀνάγλυφον τῆς Βοστόνης, αἱ τρεῖς ὅμως αὗται παραστάσεις αὐτῆς ἀνακαλοῦν κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦττον εἰς τὴν μνήμην τὰς παραστάσεις τῶν τριῶν πλευρῶν τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης. Τὸ θέμα αὐτῶν, ἔχον πιθανῶς ὁμοίαν πρὸς τὸ ἀνάγλυφον τῆς Βοστόνης ἀπωτάτην καταγωγὴν, ὑποστὰν δὲ τροποποιήσεις ἐν καιρῷ, ἐξηκολούθησε, φαίνεται, νὰ ἐλκύη συνεχῶς, κατὰ τὴν μίαν ἢ τὴν ἄλλην παραλλαγὴν αὐτοῦ, τοὺς κατοίκους τῆς Ἰταλίας. Δὲν εἶναι δὲ τυχαῖον ὅτι τὸ

1 St. Etr. 18, πίν. VIII, 2 (TRENDALL, Früh-italiotische Vasen, πίν. 5).

2 FURTWÄNGLER, Ant. Gemmen, πίν. 61 ἀρ. 22.

3 Etruscan Vase - Painting., 8.

4 Bl. BABesch 1962, 40 - 51.

5 Αὐτόθι 1964, 126 - 128.

6 Αὐτόθι 1963, εἰκ. 27 (σχέδ. εἰκ. 28), σ. 25-26 μετὰ τῆς παλαιότερας βιβλιογραφίας.

αὐτὸ θέμα ἐνταχθὲν εἰς τὴν χριστιανικὴν παράδοσιν ἀπέβη λίαν δημοφιλὲς εἰς τὴν Δύσιν¹ (ἐπὶ πολλῶν ἐκκλησιῶν αὐτῆς εἰκονίζεται Ἄρχάγγελος φέρων ζυγὸν καὶ κρίνων δι' αὐτοῦ τὰς πράξεις τῶν χριστιανῶν), ἐνῶ εἶχε μικροτέραν σχετικῶς ἀπήχησιν μεταξὺ τῶν Βυζαντινῶν².

Ὡς πρὸς τὴν δεξιὰν πτέρυγα τοῦ ἀναγλύφου παρατηρητέα:

Ἡ ἐφηβικὴ αὕτη μορφή τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου (πίν. 13γ, 19β) εἶναι ἴσως μορφή τοπικοῦ θεοῦ τῆς περιοχῆς λατρευομένου ὑπὸ μορφὴν ἐφήβου καὶ σχετίζονται πρὸς τὴν μουσικὴν καὶ ἰδίως πρὸς τὴν λύραν, ἣν εἰκονίζεται φέρουσα. Ἴσως πρόκειται Ἀπόλλων καθήμενος καὶ φέρων λύραν. Ἐφηβικὴ μορφή Ἀπόλλωνος καθημένου καὶ μετὰ λύρας ἀπαντᾷ ἐπὶ τυρρηνικῶν ἔργων³ (βλ. π. χ. εἰκ. 18). Ἴσως ὁμοίως καὶ νὰ πρόκειται Ὀρφεὺς ψάλλον, ἦτοι ψαύων μόλις διὰ τῶν δακτύλων τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς τὰς χορδὰς τῆς λύρας (τοῦτο ἀκριβῶς πράττει ἢ ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου καθημένη ἐφηβικὴ μορφή) καὶ ᾄδων συγχρόνως ἢ Ἀπόλλων⁴. Ὁ Ὀρφεὺς ἐξ ἄλλου συνδέεται ἀμεσώτερον ἢ ὁ Ἀπόλλων πρὸς τὸν χθόνιον κόσμον, ὃν ὑποβάλλει ἢ παραστάσις τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου, φέρεται δὲ ἐπίσης πολλάκις τιμώμενος ὑπὸ τῶν Τυρρηνῶν. Ὡς Ὀρφεὺς φέρων λύραν ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τοῦ KÖRTE⁵ ἄλλωστε καὶ μορφή εἰκονιζομένη παρὰ γηραιὰν δαιμονικὴν γυναικίαν μορφήν τυρρηνικῆς ἐρυθρομόρφου ἀγγειογραφίας (βλ. εἰκ. 19), διότι ἔχει ἀνδρικόνα μᾶλλον ἢ γυναικεῖον στήθος. Ἄλλ' ἐάν, ὡς πιστεύει ὁ Sir JOHN BEAZLEY⁶, ἢ μετὰ λύρας αὕτη μορφή τῆς τυρρηνικῆς ἀγγειογραφίας, παρ' ἣν καὶ εἰκονίζεται ἢ γηραιὰ γυναικεῖα δαιμονικὴ μορφή, δὲν εἶναι μορφή Ὀρφέως, ὡς πιστεύει ὁ KÖRTE, ἀλλὰ γυναικεῖα μορφή καθὼ φέρουσα καὶ ἐνώτια, ἀξίζει πάντως ἢ μορφή αὕτη νὰ παραλληλισθῇ ὁποσοδήποτε πρὸς τὴν μετὰ λύρας ἐφηβικὴν μορφήν τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης: ἀφ' ἑνὸς αὕτη εἶναι καθημένη καὶ φέρει λύραν, ὡς ἢ καθημένη ἐφηβικὴ μορφή τοῦ ἀναγλύ-



Εἰκ. 18. Ἐρυθρομόρφος κύλιξ (Berkeley).

¹ Βιβλιογραφίαν βλ. BABesch 1963, 26.

² Πβλ. v. WEIDLÉ, *Les mosaïques venitiennes*, 1956, πίν 38 (λεπτομέρεια: πίν. 44): Καθεδρικός ναὸς Torcello, 11^{ος} αἰὼν μ. Χ. G. MILLET, *Monuments d'Athos*, 1927, πίν. 149, ἀρ. 2: Τράπεζα Μονῆς Λαύρας: αὐτόθι πίν. 244, ἀρ. 2: Μονὴ Δοχειαρίου. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, 1935, πίν. 111: Ναὸς Θεολόγου Λευκωσίας (16^{ος} αἰὼν). Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ ἐν Σαλαμῖνι Μονὴ τῆς Φανερωμένης ἐν ΕΕΒΣ 1924, 126 σημ. 10, 18^{ος} αἰὼν. Θερωμὸς εὐχαριστῶ καὶ

ἐντεῦθεν τὴν δίδα Χαρίκλειαν Μπάρλα διὰ τὴν ὑπόδειξιν τῶν μνημείων αὐτῶν.

³ Sir JOHN BEAZLEY, *Etruscan Vase - Painting*, πίν. XV, 1 (σ. 84). TRENDALL, ἑ.ἀ. *Frühitaliotische Vasen*, πίν. 32.

⁴ Ὁ Ἀπόλλων σχετίζεται ἐνίοτε καὶ πρὸς τὸν χθόνιον κόσμον (βλ. NILSSON, *Gr. Rel.*, 1940, 498 κ. ἐ.) ὢν ποιμενικός θεὸς πιθανῶς ἀρχικῶς.

⁵ Βλ. *Annali* 1879, 305.

⁶ *Etruscan Vase - Painting*, 152.

φου τῆς Βοστόνης, καὶ ἀφ' ἑτέρου παρ' αὐτὴν εἰκονίζεται γηραιὰ γυναικεία (δαιμονική) μορφή, οἷα περίπου καὶ ἐπὶ τῆς δεξιᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου τούτου (πίν. 18β).

Ὡς πρὸς τὴν ἀριστερὰν πτέρυγα τοῦ ἀναγλύφου παρατηρητέα:

Τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς γηραιᾶς γυναικείας (πίν. 13β καὶ 18β) αὐτῆς μορφῆς φαίνονται (σ. 60) ξένα πρὸς τὸ κλίμα τῆς ἑλληνικῆς παραδόσεως, καὶ δὴ τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π. Χ. Τὰ χαρακτηριστικὰ ταῦτα ὅμως εἶναι ἀντιθέτως οἰκεία πρὸς τὸ κλίμα τῆς ἀντιστοίχου τυρρηνικῆς παραδόσεως (βλ. σ. 67). Ὑπάρχουν ἱκανὰ δείγματα τυρρηνικῶν ἔργων, ὠρισμένα μάλιστα τελοῦντα καὶ ὑπὸ ἰσχυρὰν ἐπίδρασιν τῆς ἑλληνικῆς τέχνης,



Εἰκ. 19. Παράστασις τυρρηνικοῦ ἐρυθρομόρφου στάμνου (Βιέννη).

παρουσιάζοντα ἀνθρωπίνους ἰδιομορφισμούς, ἐνίοτε δὲ καὶ ἀνθρωπίνους κακομορφισμούς. Ὁ τύπος τῆς γηραιᾶς μορφῆς ἰδίως τῆς γυναικείας μορφῆς (π.χ. βλ. εἰκ. 19), εἶναι μάλιστα κατ' ἔξοχὴν γνωστὸς εἰς τοὺς Τυρρηνοὺς, ἐνσαρκῶνων κατὰ τὸ πλεῖστον φύσιν δαιμονικήν. Περὶ τοῦ τύπου τούτου ὁ Sir JOHN BEAZLEY¹ λέγει τὰ ἀκόλουθα: «The demon who fronts her (δηλ. τὴν μετὰ λύρας καθημένην μορφήν τῆς μνημονευθείσης (εἰκ. 19) τυρρηνικῆς ἀγγειογραφίας) is also white and, as Körte saw, female. There are other representations of Etruscan demons in the guise of old women; for instance, on a sarcophagus lid from Chiusi in Perugia...» καὶ περαιτέρω: «In one of them the elderly demons who scort the dead

1 Etruscan Vase-Painting, 152.

are both white and should therefore be female, as Körte holds; we have already spoken of Etruscan demons in the form of a g e d f e m a l e s. In the replica only one or two is white; this would not prevent the other from being female also, for female flesh is not always painted white; not, to take an example on the stamnos in the Villa Giulia». Σημειωτέον ὅτι ἡ γηραιά γυναικεία δαιμονική μορφή τοῦ μνημονευθέντος τυρρηνικοῦ ἀγγείου (εἰκ. 19) φέρει χιτῶνα δωρικόν, καὶ δὴ μετὰ πτυχῶν στερουμένων τεκτονικότητος, οἷον δηλαδὴ καὶ ἡ γηραιά γυναικεία καὶ πιθανῶς δαιμονική ἐπίσης μορφή τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης.

Ὡς πρὸς τὴν χρῆσιν τοῦ ἀναγλύφου παρατηρητέα:

Ὁ καθαρισμὸς (ἢ ἄγνις, τὰ *πλυντήρια*) τῶν συνήθως μικρῶν διαστάσεων¹ ἀρχαίων ξοάνων ἐγένετο ἐντὸς μὴ ἀδρανούς ὕδατος², τῆς θαλάσσης ἢ τοῦ ποταμοῦ, ἢ διὰ ρέοντος ὕδατος ἐντὸς καθαρηρίου δεξαμενῆς³, ὁμοῦ δὲ ἐγένετο ἴσως καὶ ὁ καθαρισμὸς τῶν ἐξαρτυμάτων (τοῦ *κόσμου*) αὐτῶν, ὑφαντῶν κυρίως, καὶ δὴ τοῦ καλύμματος ἢ προκαλύμματος αὐτῶν. Ὁ καθαρισμὸς οὗτος συνωδεύετο πιθανῶς καὶ ὑπὸ καθαροῦ (*ἀφαγνισμοῦ, ὀργίων*) τῶν λατρευτῶν, οὗτος δὲ προϋπέθετε ἀσφαλῶς καὶ τι πλεόν τοῦ φυσικοῦ καθαρισμοῦ: κάθαρσιν ψυχικὴν. Τὸ θέμα συνεπῶς τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης δὲν εἶναι ἀσυμβίβαστον ἴσως καὶ ἄσχετον τοῦ ἐντὸς λατρευτικῆς δεξαμενῆς καθαρισμοῦ ξοάνου θεότητος, ὡς ἐκ πρώτης ὄψεως φαίνεται, παρ' ὅλα τὰ ἀσαφῆ εἰσέτι σημεῖα αὐτοῦ. Παρατηρητέον ἐξ ἄλλου ὡς πρὸς τὸ μικρὸν σχετικῶς μέγεθος τοῦ ἀναγλύφου ὅτι τὰ τυρρηνικὰ ξοάνα ἦσαν μικρῶν διαστάσεων, οἷα δηλαδὴ ἦσαν περίπου καὶ τὰ ἑλληνικά, συμφώνως πρὸς τὴν μαρτυρίαν τυρρηνικῶν παραστάσεων⁴ ἀφ' ἑνὸς καὶ τὴν ἀρχαίαν παράδοσιν⁵ ἀφ' ἑτέρου.

Υπήρχον ὅμως παραλλήλως καὶ καθαρτήριοι δεξαμεναὶ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα χρησιμεύουσαι εἰς τοὺς λατρευτὰς μόνον, κατὰ τὴν ὑπ' αὐτῶν ἄσκησιν ὠρισμένων χθονίας φύσεως τελετουργιῶν. Τοιαύτη δεξαμενὴ, ἥτοι λουτρόν, ἔχει εὐρεθῆ ἐσχάτως ὑπὸ τοῦ ΔΑΚΑΡΗ⁶ ἐντὸς τοῦ νεκρομαντείου τῆς Ἐφύρας, εἶναι ὅμως μεγαλύτερων σχετικῶς διαστάσεων, ἀσφαλῶς λόγῳ τῶν ἀναγκῶν ἐξ αἰτίας τῆς κοσμοσυρροῆς τοῦ νεκρομαντείου αὐτοῦ. Δὲν ἀποκλείεται συνεπῶς τὸ ἀνάγλυφον τῆς Βοστόνης νὰ ἐπλαισιούσιν καὶ λουτρόν πρὸς περιορισμένην τινὰ χρῆσιν λατρευτῶν, καθαρόν ἢ ἄλλην ἱεροπραξίαν συναφῆ, φαινομενικῶς ἄσχετον πρὸς τὴν λατρείαν ξοάνου, σχετικὴν πρὸς τὴν λατρείαν ἡρώων ἢ ἐπιφανῶν θνητῶν. Ὁ ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ⁷ ὅστις παρέχει πλήρη βιβλιογραφίαν τοιούτων λουτρῶν, τονίζει ὅτι «τὰ πλυντήρια τῶν ξοά-

1 Βλ. ΑΕ 1960, 188, σημ. 1.

2 NILSSON, Gr. Rel., 1940, 402. RE XXI, 1059 ἐν λ. *plynteria* (ZIEHEN).

3 AM 76, 1961, 86 κ.ε.

4 Πβλ. κρατήρα Ruvo (TRENDALL, ἔ.ἀ. Frühitaliotische Vasen, πίν. 18b) καὶ πλάκα ἐκ Gaere (RIIS, ἔ.ἀ. An Introduction to Etruscan Art, εἰκ. 72) καὶ κάτοπτρον τυρρηνικόν (G. MATTHIES, Die praenestinschen Spiegel, 75, εἰκ. 13. Βλ. ἐπίσης καὶ ἐρυθρόμορφον κύλικα τῆς Ἀπουλίας (M. R. SCHERRER, The Legends of Troy, 1963, εἰκ. 85).

5 Ἡ ἀρχαία παράδοσις (βλ. TAYLOR, Local Cults of Etruria, 1923, 31 κ.ε.) μνημονεύει μεταφορὰν τοῦ ξοάνου τῆς Ἡρας εἰς τὴν Ρώμην ἐκ τῆς πόλεως Veii κατὰ τὴν ὑπὸ τοῦ Καμίλλου ἐκπόρθησιν αὐτῆς τὸ 396 π.Χ. Τὸ ξοάnon τοῦτο ἐτοποθετήθη ἐντὸς τοῦ ἐπὶ τοῦ λόφου Aventinum πρὸς τοῦτο καθιερωθέντος ναοῦ αὐτῆς. Ἐτέρα μεταφορὰ τυρρηνικοῦ ξοάνου ἀναφέρεται καὶ μεταγενεστέρως (αὐτόθι 185, σημ. 10).

6 Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας κατὰ τὸ 1961, 121 κ.ε. εἰκ. 124.

7 Τὸ Ἐρέχθειον ὡς οἰκοδόμημα χθονίας λατρείας, 37.

νων ἔχουσι προφανῶς τὴν αὐτὴν σημασίαν, ἣν καὶ τὰ λουτρὰ ταῦτα τῶν ἡρώων». Ὁ NILSSON¹ ἐξ ἄλλου παρατηρεῖ σχετικῶς: «Zu den Bedürfnissen des täglichen Lebens, die sich im Kult der Heroen wiederfinden, gehört auch das Bad. Die Darbringung von Badewasser ist nicht leicht von den gewöhnlichen Wasserspenden zu unterscheiden, die Sache selbst ist aber durch die Zeugnisse des Sophokles (El. V. 84, πατρὸς χέοντες λουτρά, und V. 434, λουτρὰ προσφέρειν πατρί; vgl. Aisch., *Choeph.* V. 129)», περαιτέρω δέ²: «Den Heroen wurde wie den Toten Badewasser gebracht. In dem Dromos des Kuppelgrabes zu Menidi, wo ein Kult bis in die Zeit des Peloponnesischen Krieges bestanden hat, ist das häufigste und auffälligste Gefäß ein bauchiger Kessel auf hohem Fuss, den Wolters richtig als ein λουτήριον erklärt hat. Wenn bei der Totenfeier in Plataiai der Archon die Grabstelen mit Wasser wusch und salbte, so bedeutet dies dasselbe; die Grabstele tritt an die Stelle des Toten selbst». Κατὰ ταῦτα δὲν ἀφίσταται πολὺ ἡ ἑρμηνεία αὕτη τῆς ἑρμηνείας τοῦ καθηγητοῦ ASHMOLE³, καθ' ἣν τὸ ἀνάγλυφον Ludovisi ἐπλαίσίου φρέατο χθονίας λατρείας, τῆς Περσεφόνης, καὶ τοῦτο διότι πολλάκις τὰ φρέατα ταῦτα, ξηρὰ κατὰ τὸ πλεῖστον, ἐχρησιμοποιοῦντο δι' ἐναγνισμοὺς χθονίας λατρείας. Συναφῶς πρὸς τὴν ἡρωικὴν λατρείαν ἀξίζει νὰ σημειωθῇ ὅτι οἱ Τυρρηνοὶ εἶχον συνεχῶς λίαν ηὐξημένην τὴν μνήμην τῶν νεκρῶν αὐτῶν ὡς γνωστόν, ἰδίως τῶν ἐξ ἐπιφανῶν γενῶν, τοῦτο δὲ ἐξηγεῖ ἐν μέρει ἴσως καὶ τὴν προσήλωσιν αὐτῶν πρὸς τὰς μυθικὰς καὶ ἡρωικὰς ἐν γένει μορφάς.

Δέον ἐξ ἄλλου νὰ σημειωθῇ ὅτι ἡ θέσις τῆς γηραιᾶς δαιμονικῆς μορφῆς ἐπὶ τῆς ἀριστερᾶς πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (πίν. 13β) δὲν στερεῖται εἰδικωτέρας σημασίας πιθανῶς. Ἐνδειξιν ὅτι τὸ ἀνάγλυφον τοῦτο ἀποτελεῖ ἐπένδυσιν δεξιμένης ἢ ἄλλως λουτροῦ, πλὴν τοῦ μικροτέρου πλάτους τῆς πτέρυγος ταύτης, ἐπιτρέπουσιν οὕτω τὴν εἴσοδον ἐντὸς τοῦ λουτροῦ, παρέχει καὶ ἡ ὑπαρξίς ὀρθογωνίου ὀπῆς ἐπὶ τῆς στενῆς ἐσωτερικῆς πλευρᾶς τῆς πτέρυγος αὐτῆς: διὰ τῆς ὀπῆς ταύτης ἐστερεοῦτο πιθανῶς πυλὶς ἐπιτρέπουσα ἢ ἐμποδίζουσα, ἀναλόγως, τὴν εἴσοδον εἰς τὸν ἐσωτερικόν, ἄβατον ὑπὸ τοῦ κοινοῦ, ἱερὸν χώρον. Ἡ γηραιὰ γυναικεία δαιμονικὴ μορφή, εἰκονιζομένη ἐπὶ τῆς βραχυτέρας ταύτης πτέρυγος τοῦ ἀναγλύφου, παραπλεύρως δηλαδὴ τῆς πυλίδος αὐτῆς, ἀπετέλει ἴσως καὶ ἄγρουπνον, τρόπον τινά, πυλωρὸν τοῦ ἐσωτερικοῦ, κραδαίνουσα δὲ διὰ τῆς δεξιᾶς χειρὸς (πίν. 18β) ἀποτρόπαιον σύμβολον τῆς χθονίας φύσεως αὐτῆς, ὅφιν ἴσως, ὡς αἱ πλεῖσται ἄλλωστε δαιμονικαί, καὶ δὴ κυρίως γυναικεῖαι μορφαὶ τῆς τυρρηνικῆς λατρείας, ἐνεφανίζετο ὡς ἐλλοχεύουσα, οὕτως εἰπεῖν, ἐκεῖ ὅπως ἐπιτεθῆ κατὰ τυχὸν βεβήλου τοῦ ἀβάτου ἐσωτερικοῦ χώρου τῆς χθονίας λατρείας.

Ἄς σημειωθῇ τέλος ὅτι ἡ χεὶρ τῆς γηραιᾶς αὐτῆς μορφῆς (πίν. 18β), ἔχουσα τὰ δάκτυλα συνεσφιγμένα εἰς γρόνθον, σχεδὸν ἀφήνουσα μόνον νὰ διέρχεται ἄλλοτε δι' αὐτῶν στενῆς διαμέτρου σωληνοειδῆ στερεὸν ἀντικείμενον (βλ. σ. 54), ἀποτελεῖ γνώρισμα πλείστων ὄσων τυρρηνικῶν μορφῶν (βλ. π. χ. εἰκ. 17 δεξιᾶ, 19 ἀριστερᾶ καὶ

1 Gr. Rel.², 1, 1955, 180.

2 Αὐτόθι 187.

3 JHS 42, 1942 (Locri Epizephyrii and the Ludovisi Throne), 248 κ. ε.

δεξιᾷ), αὐται δὲ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον κρατοῦν ὄφιν. Ὅτι τὸ ἀντικείμενον, ὃ ἐκράτει ἢ μορφὴ αὐτῆ τοῦ ἀναγλύφου, ἦτο ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὄφιν μᾶλλον ἢ ἄλλο τι φαίνεται καὶ ἐκ τῆς ὑπεράνω καὶ πρὸς τὰ ἀριστερὰ τῆς χειρὸς αὐτῆς ἐξεργασίας τοῦ βάθους τοῦ γλυπτοῦ. Δὲν ἀποκλείεται ἐξ ἄλλου ἢ οὐρὰ τοῦ ὄφιν τούτου νὰ κατέληγεν ἐπὶ τοῦ ἀριστεροῦ γόνατος τῆς μορφῆς, ἐξ οὗ καὶ ἡ ἐπ' αὐτοῦ ὀπή (πίν. 18β).

Ἐν συνόψει: Ἡ τεχνοτροπία τῶν μορφῶν τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης φαίνεται εὐρισκομένη ἐντὸς τῶν πλαισίων δύο συγγενῶν συγγρόνων ἀρχαίων καλλιτεχνικῶν παραδόσεων: α) τῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ καθὼς καὶ β) τῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως τῆς γείτονος αὐτῆς Τυρρηνίας (καὶ τοῦ Λατίου), τελούσης ἀκριβῶς ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς παραδόσεως ταύτης (τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος). Ἡ τέχνη τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης φαίνεται δηλαδὴ νὰ ἀκολουθῆ τὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, ὡς καὶ ἡ τοῦ ἀναγλύφου Ludovisi, παρουσιάζει ὅμως αὐτὴ καὶ τινα ἐπὶ πλέον ιδιόμορφα χαρακτηριστικὰ μὴ ἑλληνικά, ἐντασσόμενα εἰς τὴν παράδοσιν τῆς γείτονος τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος Τυρρηνίας (καὶ τοῦ Λατίου). Τὰ στοιχεῖα ταῦτα παρέχουν σήμερον ὠρισμένας ἐνδείξεις μόνον ὡς πρὸς τὰ ἐπὶ τοῦ ἀναγλύφου τούτου εἰκονιζόμενα θέματα καὶ ἀπαραίτητος εἶναι ὁπωσδήποτε ἡ συνδρομὴ τῶν εἰδικῶν. Φαίνεται ὅτι ὁ τεχνίτης αὐτοῦ, ἀνήκων πιθανῶς εἰς τὸ προσωπικὸν τυρρηνικοῦ ἐργαστηρίου ἐξηρημένου ἐκ τῆς τέχνης τοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, ἐχρησιμοποίησε μέσα ἀποκλίνοντα τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως καὶ λόγῳ ἴσως τῆς ἑλληνιζούσης τυρρηνικῆς ἢ τῆς τυρρηνιζούσης ἑλληνικῆς προελεύσεως αὐτοῦ καὶ διότι εἶχεν ἴσως νὰ παραστήσῃ μορφὰς ξένας σχετικῶς εἰς τὸ θεματολόγιον τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς. Τυρρηνοὶ καλλιτέχναι εἰργάζοντο εἰς τὴν Ρώμην ἄλλωστε: συμφώνως πρὸς τὸν Πλίνιον¹ ἀρνούμενον τὴν πληροφορίαν αὐτοῦ ἐκ τοῦ Οὐάρωνος, ὁ Tarquinius Priscus, ὁ τελευταῖος Βασιλεὺς τῆς Ρώμης, μετεκάλεσεν ἐκ Veii τὸν καλλιτέχνην Vulca πρὸς κατασκευὴν πηλίνου ἀγάλματος τοῦ Καπιτωλίνου Διός, ὁ Vulca δ' ἐξ ἄλλου κατεσκεύασεν ἐπίσης ἐκεῖ καὶ ἄγαλμα τοῦ Ἡρακλέους συμφώνως δὲ καὶ πρὸς ἑτέραν πηγὴν, τὸν Πλούταρχον², καλλιτέχναι ἐκ Veii κατεσκεύασαν τέθριππον ὡς ἀκρωτήριον τοῦ ναοῦ τοῦ Καπιτωλίνου Διός. Ἄλλὰ καὶ Ἕλληνες καλλιτέχναι εἰργάζοντο καὶ εἰς τὴν Ρώμην, ὡς καὶ εἰς τὴν ἐγγὺς αὐτῆς περιοχὴν τῆς νοτίου Τυρρηνίας (βλ. καὶ σ. 68 κέ.). Ἡ Ρώμη οὐδέποτε, ὑποστηρίζεται ἄλλωστε, ὑπῆρξεν ἀμιγῆς τυρρηνικὸν κέντρον, ὁ δὲ GJERSTAD³ παρατηρεῖ σχετικῶς ἀφ' ἑνὸς ὅτι «οὐδέποτε ὑπῆρξε τυρρηνικὴ Ρώμη» καὶ ἀφ' ἑτέρου ὅτι καὶ κατὰ τὴν περίοδον τῶν Τυρρηνῶν βασιλέων (τῶν Tarquini) ἡ πόλις αὕτη οὐσιαστικῶς ἀπετέλει μᾶλλον πόλιν λατινικὴν.

Τὸ 1896 συνεπῶς ὁ Warren ἐνεργῶν ἐξ ὀνόματος τοῦ Μουσείου τῆς Βοστόνης δὲν φαίνεται νὰ ἠγόρασεν εἰς τὴν Ρώμην ἔργον κίβδηλον οὔτε ὅμως καὶ τοῦ αὐστηροῦ ἑλληνικοῦ ρυθμοῦ ἀλλ' οὔτε καὶ τοῦ 4^{ου} αἰῶνος ἢ πασιτελικῶν ἢ ρωμαϊκῶν, αὐτοκρατορικῶν χρόνων. Ἠγόρασεν οὗτος πιθανῶς ἔργον τυρρηνο-ἑλληνικοῦ

1 N. H. XXXV 157.

2 Ποπλ. 13.

3 Βλ. Opuscula Romana 3, 1961, 85.

ἐργαστηρίου ὑπο-αρχαϊκῆς ἐποχῆς τὰ μάλιστα ἐπηρεασμένον ἐκ τοῦ ἑλληνικοῦ αὐστηροῦ ρυθμοῦ τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος. Κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ ἑλληνικοῦ τούτου ρυθμοῦ οἱ Τυρρηνοὶ ὑφίσταντο, συμφώνως πρὸς τὴν γραπτὴν παράδοσιν (βλ. καὶ σ. 63), τὰς συνεπειὰς δύο μεγάλων προσφάτων ἀποτυχιῶν αὐτῶν, ἦτοι: α) τῆς ἥττης τῆς Κύμης, ἐνθα ἀνεχαιτίσθη ἡ πρὸς Νότον ἐπέκτασις τῆς ἐπιρροῆς αὐτῶν, καὶ β) τῆς στροφῆς τῆς Ρώμης πρὸς τὴν Ἑλλάδα, ὡς καὶ τῆς ἐπακολουθησάσης ἀκάρπου τελικῶς ἀποπειράς αὐτῶν πρὸς τὴν ἐκ νέου ὑπαγωγὴν αὐτῆς ὑπ' αὐτοὺς διὰ τῆς καταλύσεως τῆς νεοπαγοῦς Ρωμαϊκῆς Δημοκρατίας καὶ τῆς παλινορθώσεως τῆς ἐκπτώτου, τυρρηνικῆς καταγωγῆς, δυναστείας τῶν Tarquinii.

Τὸ ἐργαστήριον τοῦτο — ἡ ὁ γλύπτῃς ἔστω — τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης συνέχιζεν, ὡς φαίνεται, ὠρισμένα στοιχεῖα τοῦ ἀρχαῖζοντος τυρρηνο-ελληνικοῦ ρυθμοῦ, ἐνῶ υἰοθέτει παραλλήλως ἐξ ἄλλου ἄλλα στοιχεῖα τοῦ αὐστηροῦ ἑλληνικοῦ ρυθμοῦ.

Ἐξεταστέον ἐπομένως ἐὰν καὶ τὸ ἀνάγλυφον Ludovisi¹, εὑρεθὲν ὡσαύτως εἰς τὴν Ρώμην καὶ ἀμέσως συνδεόμενον πρὸς τὸ ἀνάγλυφον τῆς Βοστόνης², δυνατὸν νὰ μὴ εἶναι ἄλλο τι εἰμὴ ἔργον Ἑλλήνος τεχνίτου τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος ἐγκατεστημένου πιθανῶς κατὰ τὸ β' τέταρτον τοῦ 5^{ου} αἰῶνος π. Χ. εἰς τινὰ περιοχὴν τῆς νοτίου Τυρρηνίας ἢ τοῦ Λατίου³, διδασκάλου ἴσως τοῦ γλύπτου τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης.

ΧΡΥΣΟΥΛΑ ΚΑΡΔΑΡΑ

1 Τὸ ἀνάγλυφον Ludovisi φέρεται ὡς εὑρεθὲν μετὰ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (βλ. VERMEULE, ἔ.ἀ. Greek, Etruscan and Roman Art, 86) βλ. καὶ σ. 68 σημ. 9.

2 Βιβλιογραφίαν τῆς γνώμης, καθ' ἣν τὸ ἀνάγλυφον τῆς Βοστόνης ἀποτελεῖ αὐτοτελὲς ἔργον, ἦτοι χρήσεως ἀνεξαρτήτου τῆς τοῦ ἀναγλύφου Ludovisi βλ. ἐν ALSCHER, ἔ.ἀ. Götter vor Gericht, 107, σημ. 76 ὡς καὶ BASTET, ἔ.ἀ.

3 Τὸ ἀνάγλυφον Ludovisi ἔχει σχετισθῆ πρὸς τὴν λατρείαν Ἰοάνου τῆς Ἡρας (βλ. AM 76, 1961, 81 κ.έ.) Ἰοάνα δὲ τῆς Ἡρας ἀπετέλουν τὸ κέντρον τῆς λατρείας πολλῶν τυρρηνικῶν πόλεων. Χρήσιμα εἶναι ὅσα λέγει σχετικῶς περὶ τῶν Ἰοάνων τούτων ἡ TAYLOR (ἔ.ἀ. Local Cults of Etruria, 34-5): «There (at Veii) as at Falerii and Lanuvium and in various other towns of central Italy, Juno was a political divinity who was regarded as the presiding spirit of the state» καὶ (αὐτόθι 143): «This great divinity (Juno), familiar in Etruria from her early cult at Veii, and from her appearance in the Capitoline Triad, was very prominent at Tarquinii. Juno Regina probably had there something of the same political

character that she had at Veii and that characterised Juno in various Latin cities». Ὁρισμένα τῶν Ἰοάνων τούτων ἔφερον σύμβολον τῆς προστασίας, ἣν ἤσκει ἡ ἐντὸς αὐτῶν θεὰ ἐπὶ τῆς πόλεως ἐν καιρῷ ἀνάγκης λόγῳ ἐξωτερικοῦ κινδύνου, ἀσπίδα π. χ. (ἐξ οὗ ἡ ἐπίκλησις Curritis) ἢ κρᾶνος, ὡς μαρτυροῦν παραστάσεις αὐτῆς φερούσης κρᾶνος ἐν εἴδει πόλου μετὰ βοείων κεράτων. Τοιοῦτον περίπου πόλον - κρᾶνος ἔφερε καὶ τὸ Ἰοάνον τῆς Ἡρας τῆς Σάμου (AJA 64, 1960, 353 καὶ ΑΕ 1961, 61 κ.έ.). Ἡ ὁμοιότης τοῦ πόλου τούτου ὠφείλετο πιθανῶς εἰς τὴν κοινὴν προϊστορικὴν καταγωγὴν τῶν Ἰοάνων αὐτῶν. Κρᾶνος ἔφερον ἐξ ἄλλου, ὡς γνωστόν, καὶ τὸ ἐπὶ τῆς Ἀκροπόλεως Ἰοάνον τῆς Ἀθηναῶν ἀσχοῦν ὁμοίαν ἐπὶ τῆς πόλεως προστασίαν ἐν καιρῷ ἀνάγκης λόγῳ ἐξωτερικοῦ κινδύνου (ΑΕ αὐτόθι 80 κ.έ.). Ἡ προστασία αὕτη ἦν ἤσκει ἡ ἐντὸς τῶν Ἰοάνων τούτων θεὰ εἰς μὲν τὴν Ἑλλάδα συνετέλεσεν εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς ἐπικλήσεως τῶν Ἰοάνων τούτων διὰ τῶν ἐπιθέτων Σώτειρα ἢ Νίκη, εἰς δὲ τὴν Τυρρηνίαν διὰ τοῦ ἐπιθέτου Sospita.



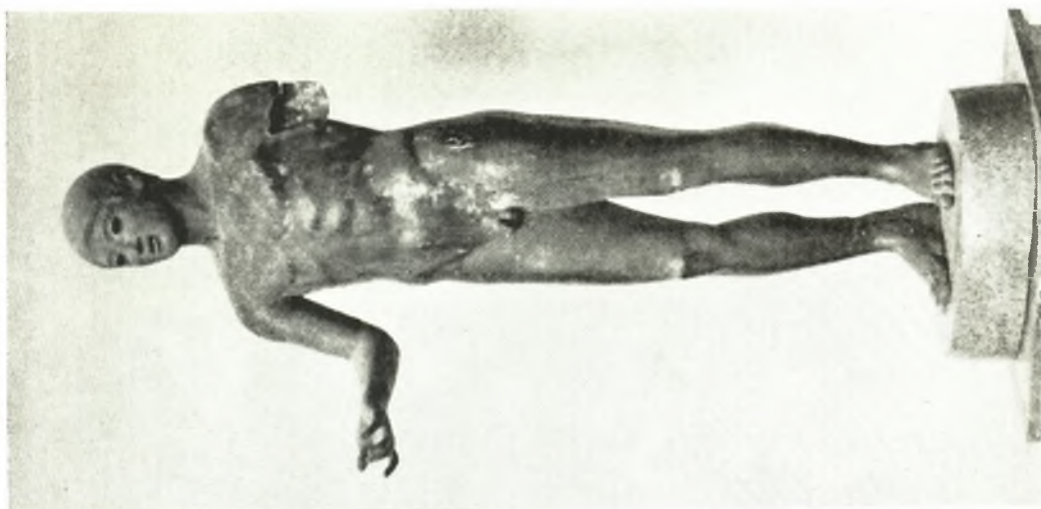
α. Κυρία πλευρά του ανάγλυφου της Βοστώνης.



β. Ἀριστερά πτέρυξ του ανάγλυφου της Βοστώνης.



γ. Δεξιά πτέρυξ του ανάγλυφου της Βοστώνης.



γ. Έφηβική μορφή ἐκ Janiculum.



β. Έφηβική πτερωτή μορφή (χορμός) τῆς κυρίας πλειστάς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστώνης.



α. Έφηβική μορφή ἐκ Veii.



β Κεφαλή της εφηβικής μορφής του πίν. 13α ἐκ τῶν κάτω.



α Κεφαλή της εφηβικής μορφής του πίν. 13α κατ' ἐνώπιον.



β. Κεφαλή της δεξιάς γυναικείας μορφής του ανάγλυφου της Βοιωτίας (λεπτομέρεια του πίν. 13α).



α. Κεφαλή της αριστεράς γυναικείας μορφής του ανάγλυφου της Βοιωτίας (λεπτομέρεια του πίν. 13α).



β. Πηλίνη κεφαλή γυναίκος ἐκ Βεΐη.



α. Πηλίνη κεφαλή Ἀθηνᾶς ἐκ Ρώμης.



α. Τυρρηνικόν κάτοπτρον Νέας Ὑόρκης.



β. Ἀριστερά πτέρυξ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης
(λεπτομέρεια τοῦ πίν. 13β).



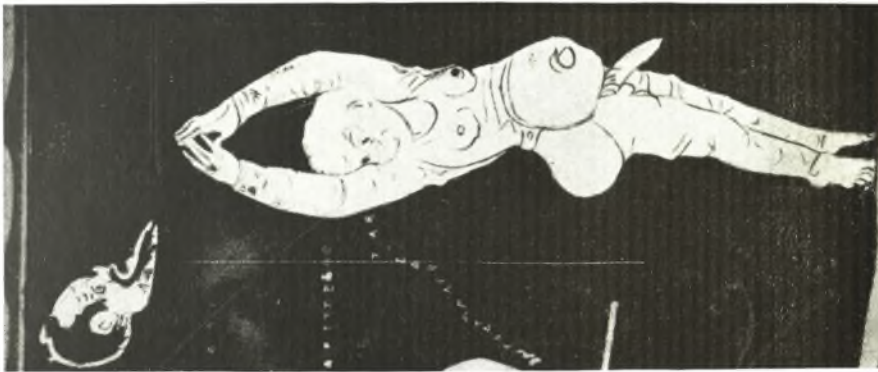
α. Ἄνω μέρος τοῦ κορμοῦ τῆς ἀριστερᾶς γυναικείας μορφῆς τῆς κυρίας πλευρᾶς τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης (λεπτομέρεια τοῦ πίν. 13α).



β. Δεξιὰ πτέρυξ τοῦ ἀναγλύφου τῆς Βοστόνης



γ. Δεξιά μορφή του δίσκου του ζυγού του αναγλύφου της Βοστώνης (λεπτομέρεια του πίν. 13α).



β. Τμήμα παρασπασέως χαρατήρος Νέας Υόρκης.



α. Αριστερά μορφή του δίσκου του ζυγού του αναγλύφου της Βοστώνης (λεπτομέρεια του πίν. 13α).