

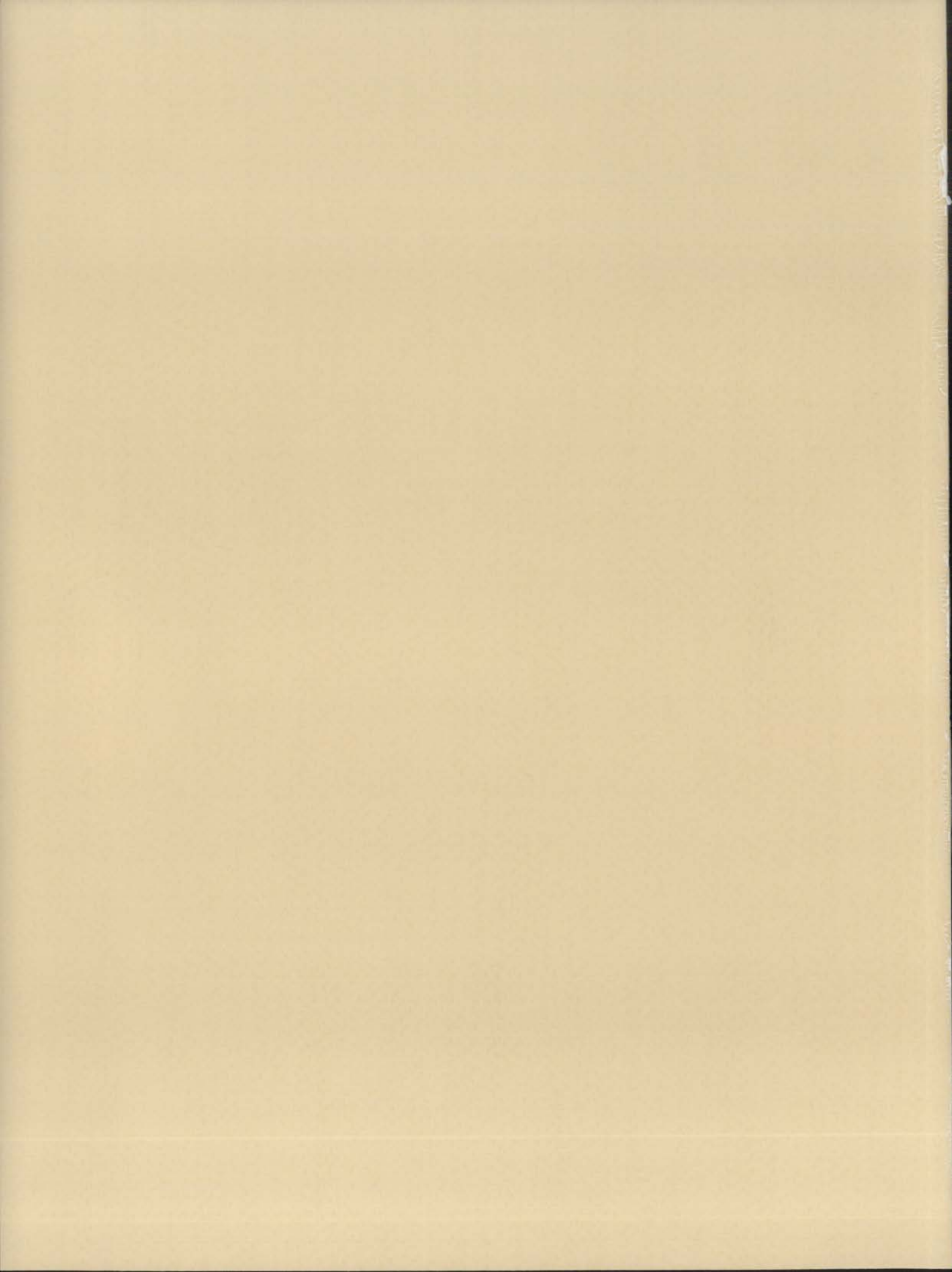
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 249

ΕΛΛΗΑΝΝΑΣ Γ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ

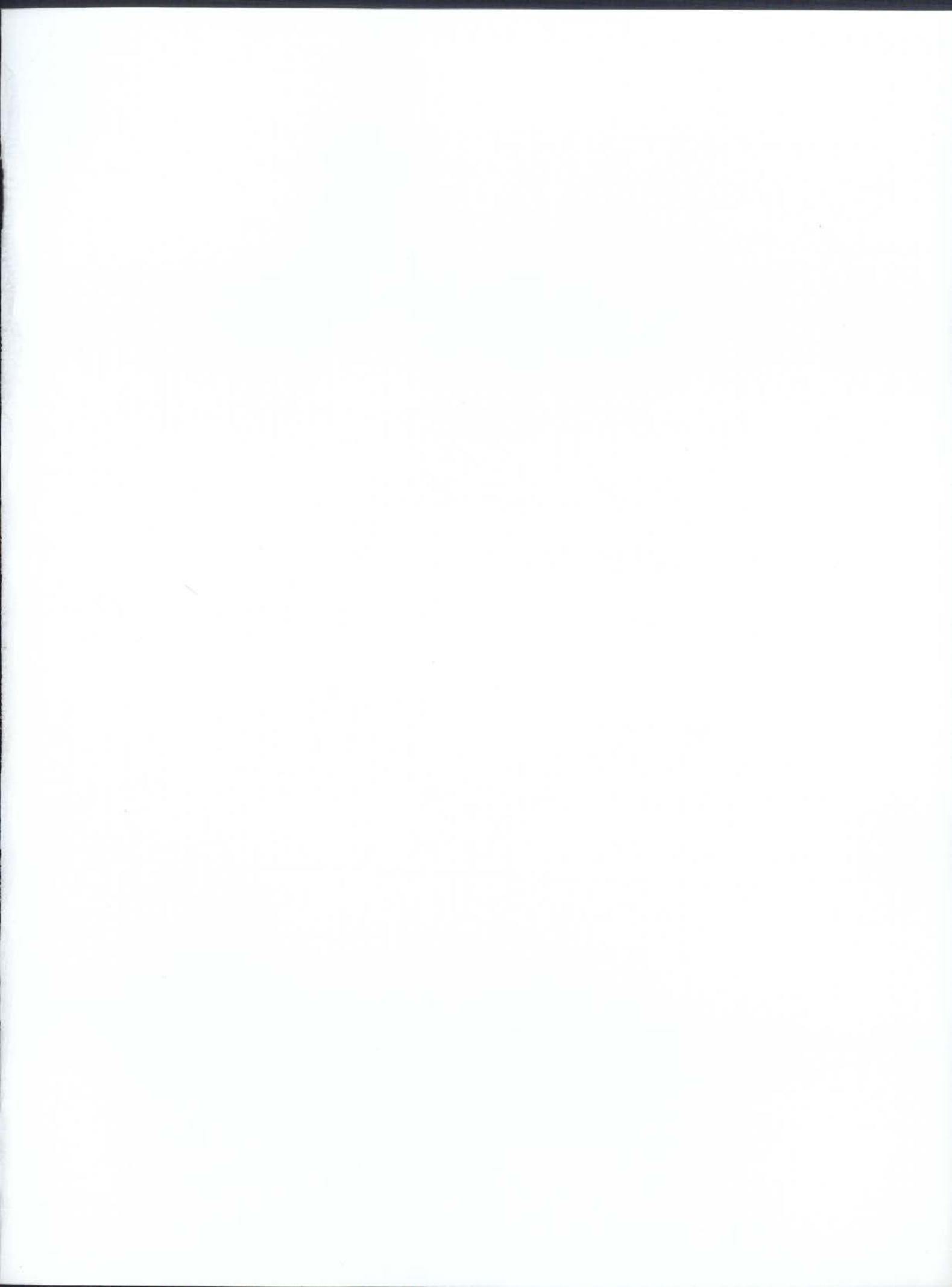
**ΜΕΛΕΤΕΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ  
ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ**



ΑΘΗΝΑΙ 2007









**ΜΕΛΕΤΕΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ  
ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ**

© Ἡ ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία, Πανεπιστημίου 22, Ἀθήναι 106 72  
Fax 210 3644996 • Τηλ. 210 3625531 • [archetai@otenet.gr](mailto:archetai@otenet.gr) • [www.archetai.gr](http://www.archetai.gr)

ISBN 978-960-8145-63-4



---

*Γενικὴ ἐπιμέλεια ἔκδοσης*  
Ἐλευθερία Κονδυλάκη Κόντου



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡ. 249

ΕΛΛΗΑΝΝΑΣ Γ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ

**ΜΕΛΕΤΕΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΓΛΥΠΤΙΚΗΣ  
ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ**

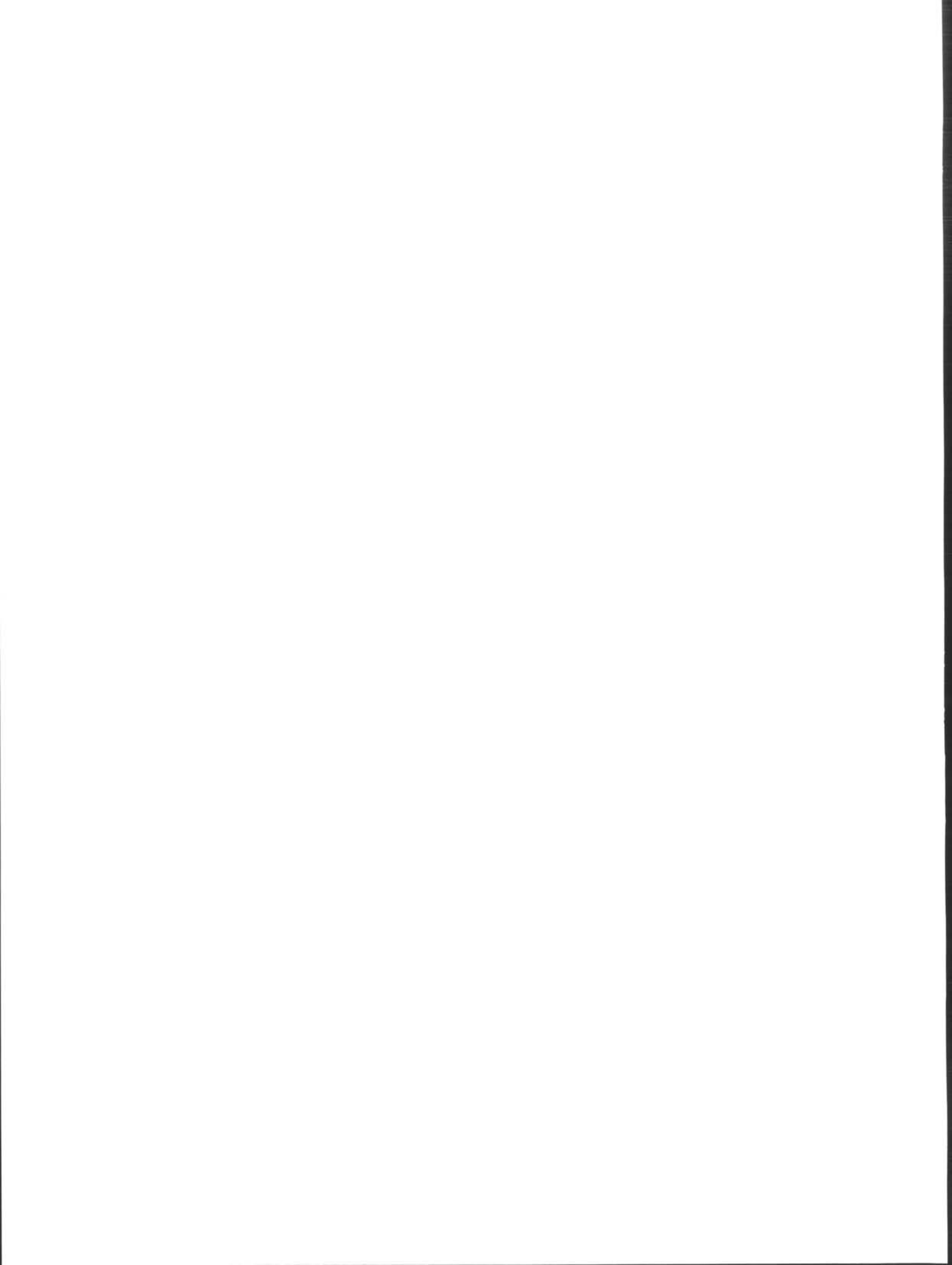


ΑΘΗΝΑΙ 2007



## Περιεχόμενα

Sculptures Argiennes (II) (σὲ συνεργασία μὲ τὸν Jean Marcadé)	7-161
Une statue Argienne d'Athéna	162-196
Un portrait Romain au Musée de Chania	197-221
Tête trouvée anciennement à Delphes	223-234
Remarques sur des bronzes provenant du sol grec	235-245
Παρατηρήσεις σὲ μερικά “κίβδηλα” τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου	247-268
Συσχέτιση θραυσμάτων κεφαλῆς σὲ τὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο	269-286
À propos du torse de Chonika	287-305
En marge du Parthénon: Fragments d'une statue masculine	307-316
Autour de nouveaux documents du courant classicisant au Musée National	317-324
Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις πάνω σὲ νεανικὰ κεφάλια τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου	325-342
Neue Zeugnisse archaistischer Plastik im Athener Nationalmuseum	343-360
Ἀναθηματικὸ ἄγαλμα ἀπὸ τὴ Μελιταία: Ἀπήχηση ἑνὸς θεϊκοῦ τύπου	361-375
Étude iconographique sur un thème de la toreutique	377-399
Sur certains archétypes de thèmes iconographiques provenant du centre du Péloponnèse	401-412
A fine example of toreutic art from Epirus	413-418
Φειδιακὲς εἰκονογραφικὲς ἀπηχῆσεις	419-426
Fragmente attischer Grabreliefs	427-451





## SCULPTURES ARGiennes (II)\*

L'article « Sculptures argiennes » du *BCH* 81 (1957), p. 405-474, a fait connaître les sculptures du musée d'Argos provenant des fouilles conduites par l'École Française en 1954, 1955 et 1956 sur l'emplacement des Thermes romains et dans la région du Théâtre, plus quelques trouvailles fortuites récentes dont M<sup>r</sup> N. M. Verdélis, épheure des antiquités d'Argolide, avait bien voulu nous abandonner la publication (1).

Le présent article réunit toutes les autres sculptures en marbre actuellement conservées au musée d'Argos, qu'elles proviennent du vieux fonds de la démarchie, des recherches anciennes de W. Vollgraff ou des fouilles postérieures à 1956. Sauf exception, il ne s'agit que de ronde-bosse, l'étude des bas-reliefs ayant été confiée à H. Mussche. Il restera, ultérieurement, à chercher au Musée National d'Athènes, au musée de Nauplie et dans les différentes collections d'Europe et d'Amérique les pièces qui, ayant été découvertes à Argos, en ont, jadis ou naguère, été emportées, pour une raison ou pour une autre.

Le vieux fonds de la démarchie, tel qu'il était constitué en 1878, a été sommairement décrit par A. Milchhoefer dans les *AM* 4 (1879), p. 148 sqq. ; un peu plus tard, I. K. Kophiniotis en a répété le catalogue dans son *Ἱστορία τοῦ Ἄργου* (1892), p. 95 sqq. (2) : mis à part les fragments de l'Héraion, la majorité des pièces mentionnées sous les n<sup>os</sup> 481 et suivants sont encore à Argos, mais non toutes. De même tous les morceaux de

\* *BCH* LXXXVII, 1963, 1.

La rédaction définitive de cet article est entièrement de J. Marcadé. Conviée dès 1959 à participer à l'entreprise, M<sup>lle</sup> Éliane Raftopoulou a contribué à la préparation de plusieurs notices, et on lui doit aussi nombre de remarques ou compléments dont le manuscrit a bénéficié. — Les photographies de l'illustration ont été exécutées par Émile Séraf. [G. Daux].

(1) *ADDENDA*. Deux fragments proviennent très vraisemblablement du même ensemble que nos numéros 28-31. Ce sont (fig. 1) :

**28a.** Élément de draperie adhérent à un morceau de plaque épais de 8 centimètres; le revers est piqueté; la sculpture venait près d'un bord de la plaque. — Grandes dimensions : 33 centimètres et 15 centimètres; épaisseur totale max. : 11 centimètres.

**29a.** Avant-bras droit en haut-relief sur une plaque piquetée au revers, épaisse de 8 centimètres. La main est arrachée; le bras est cassé au coude. — Longueur conservée : 31 centimètres; épaisseur max. : 16 centimètres.

(2) Nous nous contenterons ci-après d'indiquer la référence à Milchhoefer.

sculpture rencontrés par W. Vollgraff au cours des recherches qu'il poursuivit à Argos comme membre, puis ancien membre étranger de l'École Française de 1902 à 1930 (1) ne se trouvent plus à Argos : certains des documents mentionnés, commentés, voire reproduits, soit dans le *BCH* 82 (1958), p. 516-570, soit surtout dans le premier volume des *Études Péloponnésiennes (Le sanctuaire d'Apollon Pythéen à Argos)* paru en 1956,

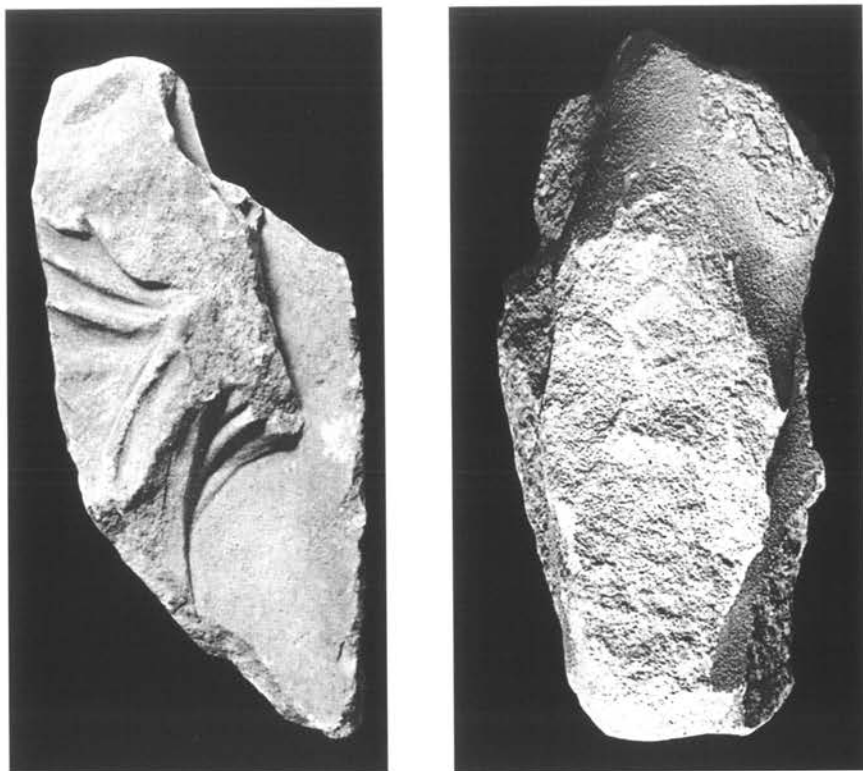


Fig. 1. — Fragments de grands reliefs : à gauche, draperie n° 28a ; à droite, bras n° 29a.

sont probablement à Athènes. Enfin, si les trouvailles françaises postérieures à la guerre n'ont pas bougé d'Argos, il est possible que quelques trouvailles grecques aient été transférées au siège de l'éphorie.

Nous voudrions maintenant exprimer notre très vive reconnaissance à M<sup>r</sup> W. Vollgraff. Non seulement, en effet, il a bien voulu nous autoriser à publier ses découvertes inédites, mais en nous communiquant avec libéralité divers extraits de ses carnets de fouille, il a beaucoup facilité pour nous le regroupement des morceaux trouvés ensemble et la recherche des raccords matériels, ce qui était une tâche préliminaire indispensable.

(1) Voir dans le *BCH* 77 (1953), Chron. des fouilles, p. 243, la bibliographie de ces travaux.

Grâce à lui, deux nouveaux lots « d'après la provenance » peuvent être présentés ici avant l'énumération des pièces isolées, groupées « par sujet ».

L'article de 1957 comprenait trois parties :

- I. Trouvailles faites dans les Thermes romains (n<sup>os</sup> 1-17) ;
- II. Trouvailles faites dans la fouille du Théâtre (n<sup>os</sup> 18-31) ;
- III. Trouvailles diverses (n<sup>os</sup> 32-36).

Nous ajoutons dans les pages qui suivent :

- IV. Trouvailles de la salle Hypostyle (n<sup>os</sup> 37-52) ;
- V. Trouvailles du versant oriental de la Larissa (n<sup>os</sup> 53-62) ;
- VI. Effigies divines et de type divin. Statue féminine drapée (n<sup>os</sup> 63-83) ;
- VII. Statues viriles. Fragments de statues et de statuettes (n<sup>os</sup> 84-153) ;
- VIII. Têtes d'hommes, portraits et buste acéphale (n<sup>os</sup> 154-165) ;
- IX. Supports de tables (n<sup>os</sup> 166-170) ;
- X. Fragments de sculptures funéraires et sujets divers (n<sup>os</sup> 171-179).

#### IV. TROUVAILLES DE LA SALLE HYPOSTYLE

En mai-juin 1912, W. Vollgraff avait trouvé dans des murs de basse époque implantés sur un édifice antique qu'il interprétait alors comme un temple, « une centaine de fragments de sculpture en marbre blanc » (1). On sait aujourd'hui que le pseudo-temple n'était qu'une partie de la salle hypostyle (bouleuterion ?) située à l'angle Sud-Ouest de l'agora d'Argos (2) ; mais le savant hollandais ne se trompait pas en attribuant la plupart des débris sculptés à « une statue plus grande que nature qui représentait une déesse habillée d'un vêtement long ». Une trentaine de morceaux s'ajustent entre eux pour nous rendre, à peu de chose près, sur toute la hauteur des jambes, l'avant de l'effigie (3).

##### **37-48. Bas d'une grande effigie féminine drapée (probablement Athéna) et compléments éventuels (fig. 2 à 9)**

**37.** L'arrière, qui était travaillé de façon très sommaire comme on voit au revers de la jambe gauche, paraît impossible à recomposer avec les éclats informes dont on dispose. Heureusement la face antérieure, malgré des lacunes et des épaufrures du marbre, suffit à définir le type statuaire. — Haut. totale conservée : 1 m. 33.

(1) Cf. *BCH* 44 (1920), p. 219.

(2) Voir G. Roux, *BCH* 77 (1953), Chron. des fouilles, p. 244-248.

(3) Les morceaux utilisés portent les numéros suivants correspondant au carnet de fouille de W. Vollgraff : 321, 322, 327, 331, 333, 336, 362, 370. Comme le même numéro était donné à toutes les trouvailles faites le même jour sur le même chantier, chacun de ces numéros revient plusieurs fois sur les éléments du puzzle. Deux morceaux qui se raccordent matériellement ont été omis par le restaurateur : l'un se place à la bordure inférieure de l'himation devant la jambe droite, l'autre sur le côté interne du genou gauche (fig. 3).



Fig. 2. — Bas de statue n° 37.

analogue à la figure centrale du relief de la Base de Mantinée où l'on voit trois muses debout (1). Il faut imaginer la partie supérieure du manteau passant horizontalement, comme une épaisse et large ceinture, sous les seins du personnage, le chiton reparaissant sur le buste, mais l'épaule et le bras gauche enveloppés dans un pan de l'himation et retenant

Dressé sur une plinthe épaisse de 10 centimètres, le personnage était figuré debout sur la jambe droite d'appui, la jambe gauche détendue, le pied un peu écarté ne touchant le sol que par la pointe ; le hanchement ne devait pas être très accentué. La jambe droite, dont le bas manque, disparaissait jusqu'au pied sous les plis tombants et serrés d'un chiton talaire, dont le genou et le côté externe de la jambe gauche tendaient en revanche le tissu. Un himation drapé autour des reins ne descendait guère plus bas que les genoux ; sa bordure était même remontée sur le bas de la cuisse par l'avancée du genou gauche. L'ampleur de ce manteau se marque au pli débordant qui élargit la silhouette sur le côté de la cuisse droite et se révèle plus encore dans la chute de plis massés qui tombe contre la cuisse gauche. A l'avant, les plis courbes qui descendent de l'une et l'autre hanche s'équilibrent sensiblement en nombre et en longueur, indice d'une pression égale du tissu sur le côté droit et sur le côté gauche de la taille.

Le drapé de l'himation est assez particulier pour que l'on puisse restituer sans grand risque d'erreur une statue

(1) Voir, par ex., G. E. Rizzo, *Prassitele*, pl. 132.



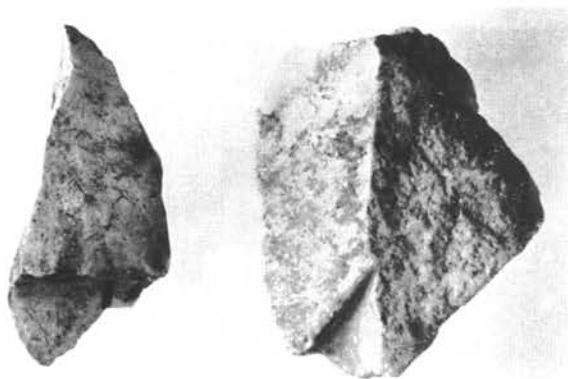


Fig. 3. — Fragments omis dans l'assemblage n° 37 ; à gauche, bordure inférieure de l'himation devant la jambe droite ; à droite, bordure inférieure de l'himation sur le côté interne du genou gauche.

contre le corps la dernière retombée des plis du vêtement. L'incertitude malgré tout reste grande pour les détails : ils devaient varier selon le sujet que l'artiste avait à traiter.

On ne croit guère ici à une simple muse. Les proportions de l'effigie, qui a la taille d'une statue de culte, font attendre une vraie déesse. Or parmi les appropriations du type praxitélisant, celle qui a connu le plus de succès concerne Athéna. W. Amelung déjà s'en était avisé (1), et le nombre des répliques publiées avoisine aujourd'hui la vingtaine (2) : en général, le poing gauche caché sous l'étoffe de l'himation est posé sur la hanche ; le bras droit, avec ou sans manche, est abaissé, plus ou moins écarté du corps ; l'égide, écailleuse ou lisse, bordée ou non de serpents, avec ou sans gorgoneion, couvre en oblique le haut du buste et dégage le sein droit, sauf dans le cas de l'Athéna en bronze de Florence, où elle forme un véritable plastron (3) ; l'himation remonte plus ou moins sous les seins, les plis sont plus ou moins nombreux, plus ou moins réguliers, plus ou moins souples, mais le schéma essentiel demeure inchangé (4).

A Argos, la découverte des fragments d'une Athéna en bordure de l'Agora et en contre-bas du Théâtre ne serait pas pour surprendre. En descendant du temple d'Aphrodite vers la place publique, Pausanias mentionne, après les sanctuaires d'Asklépios et d'Artémis, après la place nommée Delta, aux abords immédiats par conséquent de l'Agora, le

(1) *Die Basis des Praxiteles*, p. 16 sq.

(2) A. J. B. Wace, dès 1906 (*JHS* 26, p. 237-238), citait quatorze documents. Depuis, la liste ne cesse de s'allonger : cf. G. E. Rizzo, *Praxiteles* (1932), p. 118 ad p. 93 sq. ; O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage III* (1936), p. 4-5 ; G. Becatti, *Annuario*, N. S. 1-2 (1939-1940), p. 97-98 ; G. A. Mansuelli, *Riv. dell' Ist.*, N. S. 7 (1958), p. 68.

(3) Voir, par ex., G. E. Rizzo, *Praxiteles*, pl. 139, et comparer pl. 142.

(4) Notons que, dans cette série, le bas de l'himation dégage presque toujours le genou gauche en dessinant la même ligne que nous observons sur l'effigie d'Argos.

temple d'Athéna Salpinx (1). De là pouvait venir la grande statue de marbre qui fut débitée en menus morceaux sur l'emplacement de la Salle Hypostyle. Le type conviendrait assez bien pour une Athéna musicienne, qui tenait peut-être son instrument de la main gauche, comme la muse de la Base de Mantinée tient son rouleau. Une chose est certaine : un léger bossage carré, sur le devant de la cuisse gauche, à mi-hauteur environ, impose l'idée d'un attribut venant tout près de la jambe à cet endroit ; il est presque impossible que la main gauche ait été ici enveloppée dans le manteau et simplement posée sur la hanche.

A la fois pour l'intérêt de semblables détails qu'on aimerait préciser, et pour la qualité du travail plutôt supérieure (dans les parties visibles de face) à la qualité moyenne des répliques comparables, il faut déplorer les désastreuses mutilations de cette statue.

Les menus morceaux qui n'ont pu être utilisés dans la restauration de la moitié inférieure de l'effigie sont insignifiants.

**38.** N° 362. — Cet éclat (recomposé de deux morceaux) montre une partie sculptée lisse, entre deux arrachements de plis ; il provient certainement de la face externe de la jambe gauche tendant l'étoffe de la robe. — Grandes dimensions : 23 centimètres et 16 cm. 5.

**39.** N° 321. — Ce fragment, à plis verticaux serrés appartient sans doute au bas de la robe et se situait soit devant la jambe droite soit entre les deux jambes. — Grandes dimensions : 20 cm. 5 et 17 centimètres.

**40.** N° 336. — S'il provient bien de la statue, ce morceau qui conserve l'indication d'un pli vertical entre les arrachements d'autres plis verticaux doit être rapporté à l'un des pans latéraux du vêtement. — Longueur : 14 centimètres.

**41.** N° 321. — Grands plis provenant, semble-t-il, du côté droit de l'himation, avec début du travail caractéristique du revers. — Grandes dimensions : 37 centimètres et 18 centimètres.

**42.** N° 331. — Fragment (recomposé de trois morceaux) appartenant au dos de la statue, comme le prouvent les vestiges de quelques plis piquetés. — Grandes dimensions : 26 centimètres et 25 centimètres.

**43.** N° 331. — Autre fragment du revers. — Grandes dimensions : 24 cm. 5 et 17 centimètres.

De la partie haute nous avons sûrement des débris, mais tous ne se laissent pas identifier de façon évidente. Le moins douteux est un morceau de visage.

**44.** N° 362. — Il comprend la moitié supérieure du masque, détaché par une cassure verticale qui part du sommet du front et passe par les tempes, puis recoupé par une cassure horizontale au-dessus de la bouche. Dans l'arrachement du nez, on distingue à peine le fond des narines ; la joue gauche est emportée presque

(1) Paus. II, 21, 1-3.

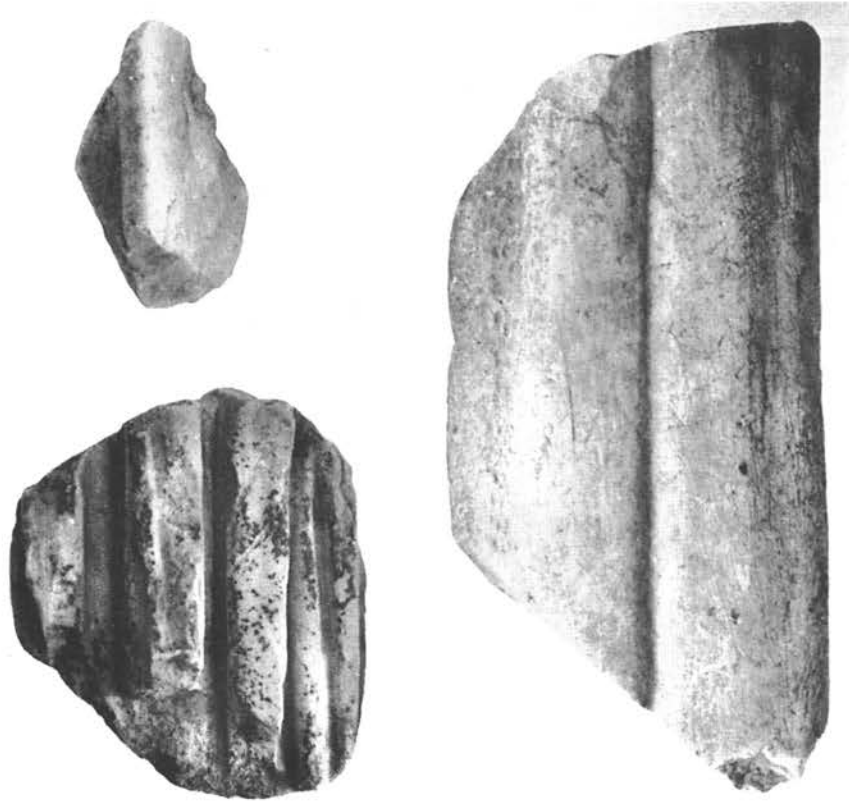


Fig. 4. — Fragments de draperie ; à gauche, n° 39 (en bas) et n° 40 (en haut) ; à droite, n° 41.

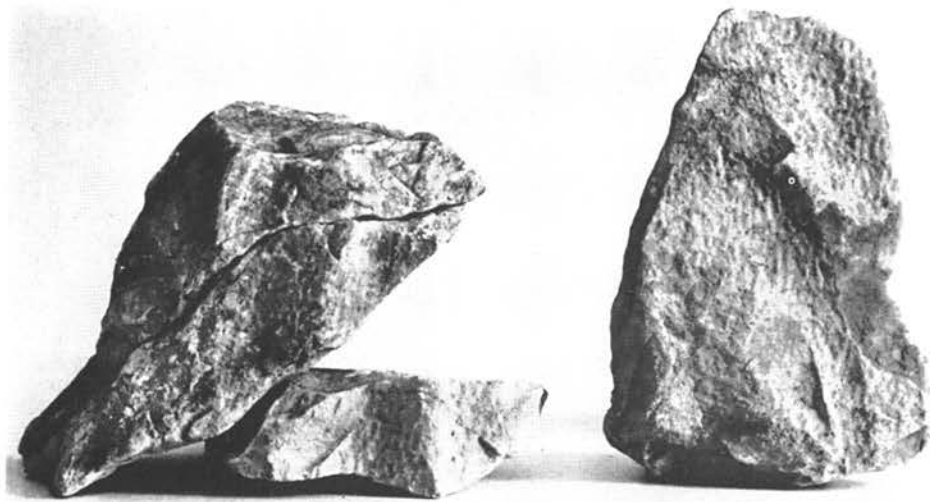


Fig. 5. — Fragments provenant du revers de la statue ; à gauche, n° 42 ; à droite, n° 43.



Fig. 6. — Fragment de tête n° 44.

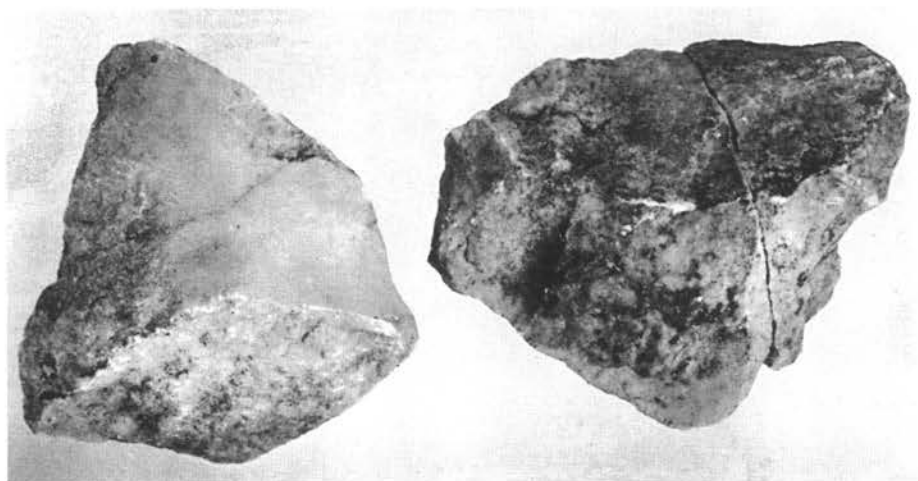


Fig. 7. — Débris n° 45 (à gauche) et n° 38 (à droite).





Fig. 8 a. — Épaule gauche drapée  
n° 46.

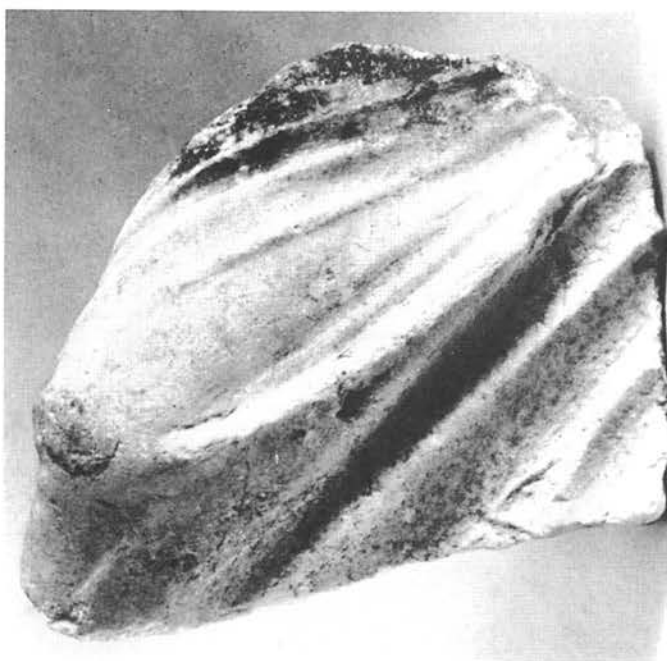


Fig. 8 b. — Cuisse  
gauche drapée n° 47.

entière ; l'arête des orbites et le globe des yeux sont plus ou moins meurtris. Hauteur conservée : 22 cm. 5 ; largeur max. : 19 centimètres ; épaisseur max. : 8 cm. 5. Les dimensions s'accordent avec l'échelle de la statue. Le front lisse, les joues sans ride, le traitement simplifié des grands yeux conviennent à une effigie divine, idéalisée. Quant au style, d'après l'enfoncement de l'angle interne de l'œil au canthus bien marqué, et d'après le prolongement au-delà de l'angle externe du pli de la paupière supérieure (qui se gonfle et s'abaisse au voisinage des tempes), on peut croire qu'il imite un modèle du IV<sup>e</sup> s.

On peut ajouter un fragment probable du côté droit du cou (1).

**45.** N° 362. Dans la cassure verticale, traces d'un scellement profond. Dans le haut, traces d'un scellement plus petit et transversal, venant de l'arrière où le travail de surface est plus sommaire. — Hauteur : 16 centimètres.

En revanche, une grande épaule gauche drapée, avec le haut du bras également drapé, ne nous semble pas attribuable de façon formelle (2).

**46.** Les proportions vont bien (h. max. conservée : 42 centimètres) ; les traces d'outil au dos ressemblent à celles que l'on voit au revers de la jambe gauche de la statue ; la cavité d'encastrement pour une tête travaillée à part et rapportée ne constitue pas une objection. Mais le départ du bras n'est point tel qu'on l'attendrait, ni la direction des plis qui le couvrent, pour le type statuaire qu'implique le bas de l'effigie (3).

Il est illusoire, à notre avis, de chercher à reconnaître un coude demi-fléchi comme chez la muse de la Base de Mantinée dans tel autre morceau, où il s'agit plutôt du genou, avec une part importante de la cuisse gauche, d'une figure assise (4).

**47.** Les plis de l'himation, qu'il faut imaginer enveloppant les jambes jusqu'à la cheville, se creusaient en oblique sur le côté externe de la jambe. D'autres plis moins profonds tournent sur le dessus de la cuisse vers le dessous du genou. Les jambes étaient peut-être croisées. — Longueur max. conservée : 30 centimètres.

Il est clair que les murs tardifs construits sur l'emplacement de la Salle Hypostyle ont rendu les restes de *plusieurs* statues drapées. Un grand morceau de plinthe, avec le bas d'une tunique talaire à gros plis, d'où dépasse la pointe d'un pied droit chaussé de sandale, ne peut être rapporté à l'effigie dont nous avons recomposé la moitié inférieure.

**48.** N° 331. — La plinthe, arrondie, est épaisse en moyenne de 7 centimètres ; elle est cassée en oblique sous le pied gauche. Le pied droit est lui-même très mutilé,

(1) L'interprétation qui vient d'abord à l'esprit (tronçon de bras) ne résiste pas à l'examen.

(2) Sans numéro.

(3) Seule une variante, du genre qu'atteste au Vatican l'une des figures du putéal néo-attique de la Galleria dei Candelabri (G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatic.-Museums* III<sub>2</sub>, p. 240 sqq., n° 16, et pl. 112 en bas, à droite) admettrait à la rigueur cette disposition.

(4) Sans numéro.



Fig. 9. — Bas de statue drapée n° 48.

et les plis portent de nombreuses cassures (1). — Hauteur totale conservée : 18 centimètres ; grandes dimensions : 37 et 28 centimètres.

Nous avons d'autre part reconstitué presque entier, avec une dizaine de fragments trouvés en 1912 au même endroit, le corps d'une nouvelle statue.

#### 49. Statue féminine drapée (fig. 10-12)

Raccords effectués en 1959 entre certains des morceaux (2) mentionnés par W. Vollgraff dans son rapport du *BCH* 44 (1920), p. 219. Manquent : la tête, qui était travaillée à part et montée sur un bouchon de marbre aux dimensions de la cavité d'encastrement ovale creusée entre les épaules ; le bras droit, arraché au ras de l'épaule ; la partie antérieure de l'avant-bras gauche, avec le poignet et la main qui y étaient goujonnés ; enfin divers fragments de plis ; mais sur la poitrine, sur le ventre et sur le genou droit, les dommages sont beaucoup plus superficiels qu'un plâtrage excessif et maladroit ne le donnerait à croire. Hauteur totale conservée : 1 m. 135.

(1) La photographie ne donne pas la vue normale, de face, mais une vue de trois-quarts par la gauche.

(2) Numéros inscrits sur les fragments utilisés : 321, 322, 326 et 331. Trois morceaux ont été omis par le restaurateur : la partie médiane du haut du buste, un élément du bourrelet supérieur de l'himation, et le bas de l'himation devant le genou gauche (fig. 11).



Fig. 10. — Statue féminine drapée n° 49.

Dressé sur une plinthe arrondie, épaisse en moyenne de 6 centimètres, le personnage est debout, la jambe gauche raidie portant le poids du corps, la jambe droite au repos, le pied de côté et un peu en retrait, la pointe légèrement tournée vers l'extérieur, le talon soulevé. Un chiton fermé jusqu'au cou et doublé sur les seins par une péronatris est reconnaissable sur le buste : les petits plis serrés de l'étoffe sont tendus par la saillie de la gorge ; ils indiquent aussi sur le haut du bras droit la présence ancienne d'une courte manche. Le bas de la tunique tombe jusqu'à la plinthe en plis plus épais, verticaux et raides, qui se cassent ou dévient sur les pieds chaussés de sandales fermées à mince semelle. La partie moyenne du

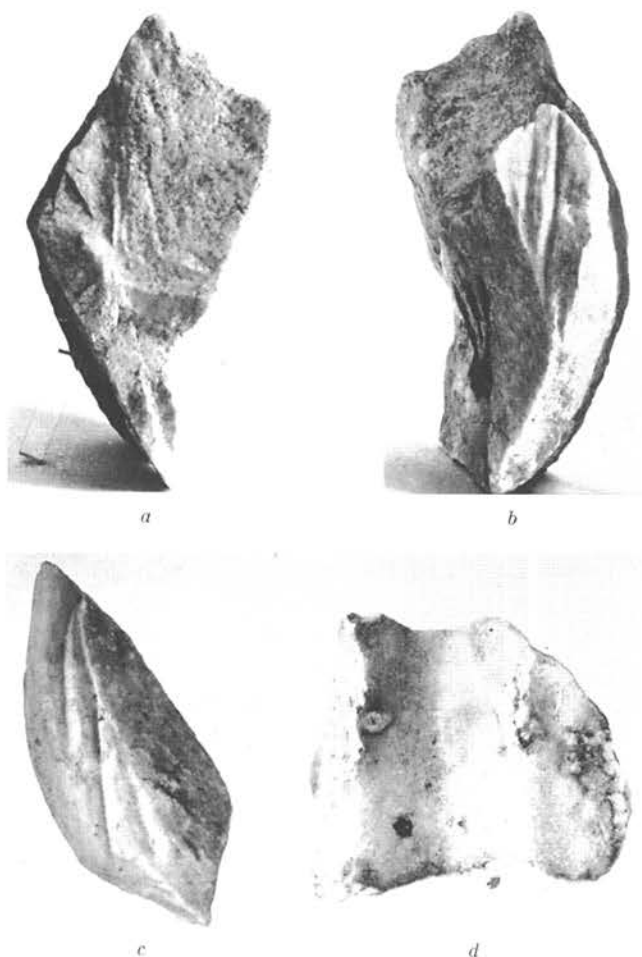


Fig. 11. — Fragments omis dans la restauration de la statue n° 49 : *a-b*, partie médiane du haut du buste (revers et face) ; *c*, élément du bourrelet supérieur de l'himation ; *d*, bas de l'himation devant le genou gauche.



Fig. 12. — Profil gauche de la statue n° 49.

corps est drapée dans un himation dont le bourrelet supérieur passe en sautoir de l'aisselle droite sur l'épaule gauche, derrière laquelle descend un grand pan vertical. La bordure inférieure du manteau passe de même, en oblique, du mollet droit au genou et au jarret gauches, et les plis les mieux marqués, résultant de la flexion du genou droit, se tendent et montent en direction soit du flanc, soit de l'épaule gauche. Le bras gauche est entièrement enveloppé par l'himation ; l'avant-bras soulevé en rassemble l'ampleur et reporte sur le côté de la jambe gauche la retombée d'un double flot de plis.

La construction d'ensemble est solide et bien nette ; le travail est poussé à l'arrière presque autant qu'à l'avant pour une partie importante du dos ;

malheureusement l'exécution reste dure et sèche à peu près partout. Malgré le nombre des petits plis superficiels dont le sculpteur a froissé l'étoffe de l'himation, l'impression qui domine reste celle d'un drapé schématique, conduit à grands traits de forêt courant, et la roideur de l'attitude, où le hanchement à peine indiqué n'a pratiquement aucun effet sur la ligne des flancs ni sur la ligne des épaules, a quelque chose de froid.

Mérites et défauts de cette œuvre rejoignent ceux d'une effigie de type analogue découverte dans la fouille des Thermes romains (1). La « pondération » est la même, et les grandes lignes du vêtement sont les mêmes. L'himation descend un peu moins bas sur les jambes, mais le drapé est analogue, mis à part dans le dos la grande retombée verticale du pan jeté derrière l'épaule : il est probable qu'ici aussi, au-dessous du bourrelet supérieur de l'himation, la bordure du manteau formait un repli, d'une largeur croissante et qui finissait par couvrir tout le haut du bras gauche, jusqu'à la saignée du coude ; les grands plis en tout cas, retrouvent d'une statue à l'autre les mêmes directions. Ce qui diffère essentiellement, c'est le rendu des étoffes. Non seulement la péronatris qui enveloppe le sein droit se distingue cette fois de façon bien plus nette (2), mais le bas du chiton traité en quelques gros plis profondément creusés et refouillés ne ressemble en rien au plissé menu de la statue trouvée dans les Thermes ; quant au détail de l'himation, il est indiqué d'un outil moins incisif et moins aigu, il manifeste un effort de traduction plastique dont la réussite sans doute est discutable, mais qui n'est plus aussi superficiellement linéaire. Malgré la qualité médiocre de l'un et l'autre marbre et malgré leur typologie commune, on devine chez les auteurs deux tempéraments presque opposés.

Le modèle dont une deuxième adaptation argienne nous est ainsi rendue, et dont la liste des reprises à l'époque romaine ne cesse de s'accroître (3), dérive très vraisemblablement d'une création du IV<sup>e</sup> s. On peut au moins comparer l'Uranie du Vatican pour l'accentuation concertée et déterminante de la diagonale de l'himation sur la poitrine (4), et le profil gauche de la nouvelle statue d'Argos ressemble fort, sauf les ailes bien entendu, à l'une des Nikés de la grande base de la rue des Trépieds au Musée National

(1) *BCH* 81 (1957), p. 427 sqq., n° 7, fig. 14.

(2) Les plis du chiton sous le cou n'ont ni le même tracé ni la même facture que les plis de la péronatris sur le sein, et une ligne bien nette séparant les deux jeux de plis descend en oblique de l'épaule droite vers le milieu de la poitrine. — Sur la péronatris, voir M. Bieber, *Entwicklungsgeschichte der gr. Tracht*, p. 35.

(3) Surtout si l'on veut prendre en considération des variantes comme celles de Ince Blundell Hall (B. Ashmole, *A Catalogue of the Ancient Marbles*, n° 4 et pl. 19) ou de Cyrène (E. Rosenbaum, *Cyrenaican Portrait Sculpture*, n° 159 et pl. 72).

(4) G. Lippold, *Die Skulpturen d. Vatic.-Museums* III<sub>1</sub>, p. 30 sqq., n° 504 et pl. 8. — L'Uranie est elle-même à rapprocher de la Coré praxitélienne (cf. p. ex., B. Neutsch, *Studien zur vorlana-gräisch-altischen Koroplastik* [= *JDAI*, 17. Ergänzungsheft, 1952], p. 38 sqq.), et les reprises de la Coré ont été particulièrement nombreuses, comme on voit par une étude récente de A. Balil à propos d'une statue romaine du musée de Barcelone (*Archivo de Arqueologia* 32 [1959], p. 142-156).

d'Athènes (1). A l'origine, il s'agissait peut-être d'un type divin ; mais à l'époque de nos effigies argiennes, on ne peut guère imaginer pour compléter le corps qu'une tête-portrait.

#### 50-52. Autres fragments (fig. 13-15)

Dans le même lot de trouvailles provenant de la Salle Hypostyle figure un reste de statue vraisemblablement masculine.

**50.** N° 321. — Extrémité d'un pied droit, nu, posé sur une semelle épaisse de 3 cm. 5. Le morceau était travaillé à part pour être rapporté, encastré et collé par l'arrière où l'on a une coupure verticale grossièrement piquetée. Le bout du

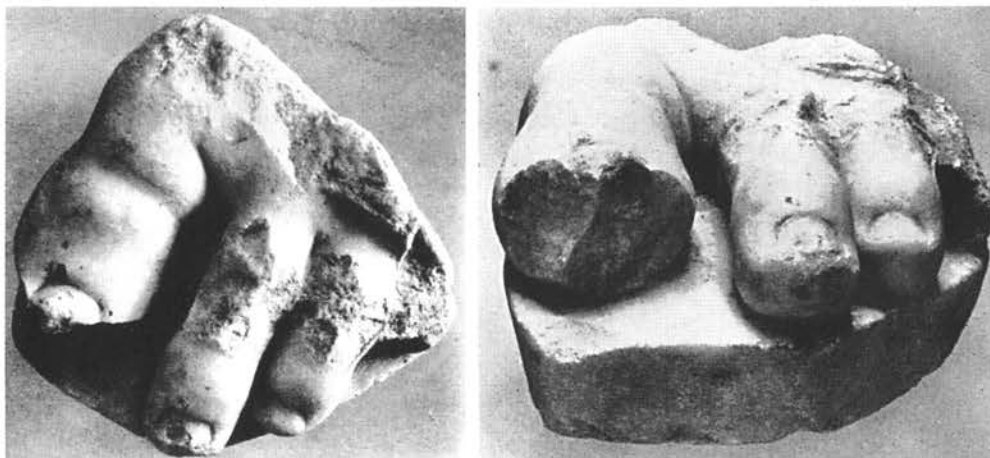


Fig. 13. — Pied n° 50, vu de dessus et vu de face.

gros orteil est cassé ; les deux doigts suivants sont épaufrés sur le dessus ; le troisième est arraché presque entièrement ; sur le bord de la surface de joint, l'épiderme du marbre a également souffert (2). On imagine une statue colossale long drapée, ce fragment constituant la seule partie visible du pied droit dépassant de la robe. Le modelé est d'un réalisme assez brutal. — Hauteur max. : 9 centimètres ; longueur : 13 centimètres.

En même temps que les fragments de grandes statues, avaient été trouvés en 1912 quelques débris de sculptures plus petites. Nous avons identifié :

**51.** N° 323. — Éclat provenant peut-être d'une petite tête virile portant un étroit strophion. On aurait l'arrière de la tête avec, au-dessous de la nervure du

(2) Cf. G. E. Rizzo, *Prassitele*, pl. 47. La base date du milieu du 1<sup>er</sup> s.

(3) Il y avait peut-être à cet endroit l'indication sculptée d'une bride de la sandale.



*a**b*

Fig. 14. — *a*, fragment de tête (?) n° 51 ;  
*b*, petit torse n° 52.



Fig. 15. — Détail du petit torse n° 52 (revers).



strophion, des mèches de cheveux nombreuses se massant sur la nuque. L'interprétation reste très incertaine. — Hauteur totale conservée : 7 cm. 5.

Signalons enfin que, dans la même région, W. Vollgraff avait trouvé dès 1906 le petit torse suivant :

**52.** N° 310. — Haut d'une statuette féminine drapée, limité par une cassure oblique montant de la hanche droite jusqu'au biceps du bras gauche. Le cou et le dessus de l'épaule droite sont arrachés, mais le fond d'un trou de goujon indique que la tête était travaillée à part. Une tunique sans manches, serrée à la taille par une cordelette, forme au creux de la gorge quelques plis en V et « blouse » un peu sous les seins ; l'étoffe s'appliquait étroitement sur la hanche droite (correspondant à la jambe d'appui) et sur le ventre. Dans le dos, couvrant la ceinture, on voit le bourrelet supérieur d'une sorte de châle maintenu à la hauteur des reins par le double geste des bras : le bras droit, brisé à l'épaule, était séparé du corps, mais ramenait probablement le poing sur la hanche (arrachement d'un tenon [ ? ] près de la taille) et l'étoffe devait, de ce côté-là, s'enrouler autour du poignet ; le bras gauche était abaissé et le châle pouvait envelopper l'avant-bras appliqué contre la cuisse. — Hauteur totale conservée : 8 cm. 5.

La façon dont le châle était maintenu dans le dos en position basse est insolite dans la sculpture en marbre : elle est surtout attestée par la coroplatie (1). Le fait que la ceinture du péplos est ici nouée à la taille, et non directement sous les seins, conseille d'attribuer le modèle à un artiste conservateur du second classicisme.

## V. TROUVAILLES DU VERSANT ORIENTAL DE LA LARISSA

En 1906, les fouilles et sondages de W. Vollgraff sur le flanc oriental de la Larissa (2) avaient amené la découverte de quelques sculptures dans un Nymphée romain et sur une terrasse qui semble avoir porté un sanctuaire des dieux égyptiens. La trouvaille la plus importante du Nymphée romain reste un torse de statue impériale dont l'inventeur a donné depuis peu la première publication. Pour le Sanctuaire égyptien, on tiendra compte surtout d'une statuette d'Harpocrate ultérieurement apparue à proximité de la terrasse.

### **53. Torse d'une statue d'empereur romain (fig. 16-17)**

N° 242. — Trouvé en 1906 dans le bassin Ouest du Nymphée romain, sur le versant oriental de la Larissa : cf. W. Vollgraff, *BCH* 82 (1958), p. 550-555, fig. 25-26.

Le personnage, nu, était figuré debout, la jambe droite raidie, la jambe gauche

(1) Cf. Fr. Winter, *Die Typen der figürl. Terrakotten* II, p. 72, nos 4, 6, 7, et p. 73, n° 4.

(2) Cf. *BCH* 82 (1958), p. 516-570.

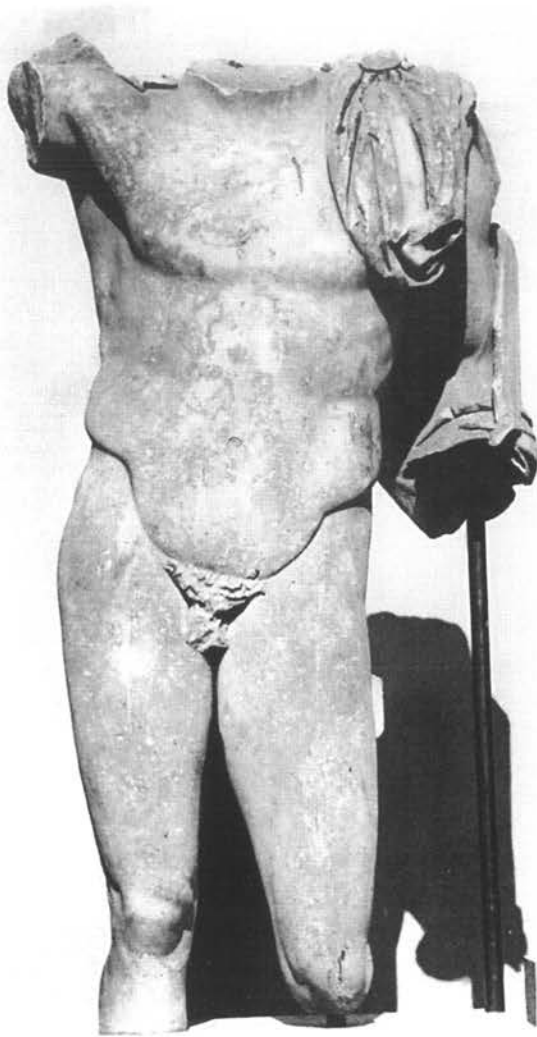


Fig. 16. — Torse n° 53 (de face).

coude — élevé latéralement, à l'horizontale ; la main haute devait serrer une lance, car on voit sur l'épaule le départ d'une tige de marbre qui servait sans doute à renforcer l'avant-bras verticalement dressé (3). La tête a disparu ; de

détendue : le genou fléchi ramenait en arrière le pied gauche qui ne touchait probablement le sol que par la pointe. Les deux jambes sont rompues au-dessous du genou ; derrière la cuisse droite, on a le haut du support informe qui étayait l'effigie (1). Le hanchement est net, mais les épaules se retrouvent sensiblement horizontales. L'épaule gauche est chargée d'une chlamyde ou plus exactement d'un paludamentum à fibule ronde, dont un pan descend devant l'aisselle, mais dont l'ampleur, massée derrière le bras abaissé, était reprise sur l'avant-bras et tombait ensuite en un flot de plis serrés le long de la jambe gauche : le départ d'un tenon de marbre transversal subsiste sur le côté de la cuisse. La main gauche (perdue, avec la majeure partie de l'avant-bras et la retombée latérale du manteau) tenait un glaive engainé dont le fourreau, décoré dans le sens de la longueur de cinq bandes parallèles, monte contre la face externe du bras gauche (2). Le bras droit, brisé près de l'épaule, était — jusqu'au

(1) Dans l'omoplate gauche, un trou de scellement prouve que la statue était en même temps « ancrée » à un mur.

(2) W. Vollgraff, *BCH*, I. c., p. 552, suggère ingénieusement que le sculpteur a voulu rendre « un fourreau revêtu de lames d'ivoire ».

(3) Cet étai disgracieux n'était pas toujours supprimé, même dans la statuaire féminine (voir, p. ex., G. E. Rizzo, *Prassitele*, pl. 39, pour une Aphrodite du Palais des Conservateurs, à Rome).

part et d'autre de la cassure du cou, ondulent les deux pans d'une ténie, jadis peinte en rouge. — Hauteur totale conservée : 1 m. 93.

Malgré les traces de pointe et de ciseau à dents laissées telles quelles dans toutes les parties de la statue qui n'étaient pas visibles de face, malgré aussi les taches rousses ou brunes qui maculent le marbre, ce torse est un assez beau morceau d'atelier, traité dans la tradition classicisante, selon un modèle académique élaboré à la fin de l'hellénisme en combinant les enseignements de l'art polyclétéen et de l'art praxitélien (1). W. Vollgraff a rappelé à son sujet l'effigie délienne de C. Ofellius, sculptée par Dionysios et Timarchidès d'Athènes vers 100 av. J.-C. pour l'Agora des Italiens : l'esprit et le type sont en effet comparables (2) ; le style est seulement beaucoup plus froid à Argos, et la date plus tardive.

Cette version de l'*effigies Achillea* a connu, en effet, une longue faveur dans le monde romain hellénisé (3), et elle fut utilisée notamment pour des

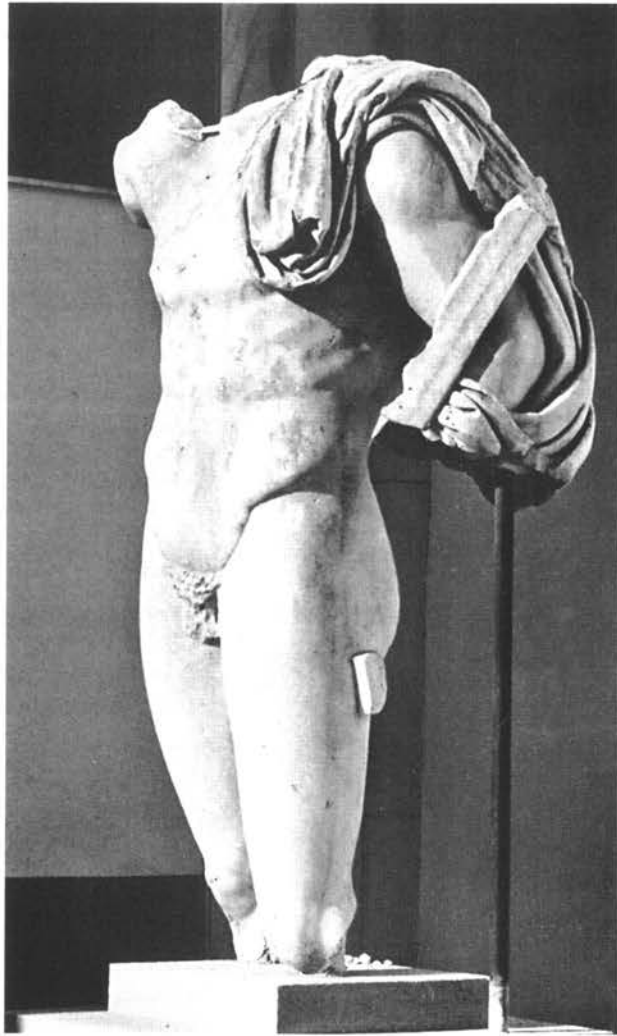


Fig. 17. — Torse n° 53 (de côté).

(1) Réminiscences du Doryphore et réminiscences de l'Hermès type Andros. Sur le modèle statuaire en question et ses variantes, voir G. Lippold, *Kopien und Umbildungen*, p. 185-186.

(2) Il n'est pas sûr que le geste du bras droit ait été identique ; le rendu de la draperie est en tout cas différent ; mais la pondération est la même et l'anatomie est comprise de la même façon.

(3) « Pompée » Spada, « Trajan » de Genève, etc. (cités par W. Vollgraff). Tantôt le bras

statues d'Hadrien : un document de Pergame et un document de Vaison en témoignent de façon sûre grâce à la tête conservée (1). La statue de Pergame est particulièrement intéressante pour nous : le glaive engainé y est conservé comme à Argos ; la chute des plis du manteau militaire le long de la jambe gauche permet de restituer par la pensée une partie manquante de l'effigie argienne ; enfin le choix d'un *Panzertrunk* pour renforcer la jambe droite nous aide à concevoir pour quelle raison d'équilibre et de balancement entre les attributs guerriers (armure et paludamentum), le sculpteur d'Argos avait fait tenir une lance par la main droite de son personnage. La tête de l'Hadrien de Vaison prouve d'autre part, sans erreur possible, que malgré la « nudité héroïque » du corps, l'empereur pouvait être couronné ; or la ténie dont les extrémités apparaissent sur les épaules de la statue d'Argos, était associée sans aucun doute, sur la tête disparue, avec une couronne de feuillage (2).

Tout porte à admettre, avec Vollgraff, que la statue acéphale découverte dans le bassin Ouest du Nymphée romain, au flanc oriental de la Larissa, était, comme le suggère la vraisemblance historique, une statue d'Hadrien (3).

#### 54-58. Autres fragments provenant du Nymphée (fig. 18-19)

Parmi les débris de marbre recueillis avec la statue précédente, il n'en est que fort peu qui n'aient pas été matériellement recollés. Citons deux fragments de draperie.

54. N° 243. — Extrémité d'un pli tombant du paludamentum ; les traces d'outil non effacées prouvent qu'il se situait sur le côté ou au revers de l'effigie. — Longueur : 12 centimètres.

55. N° 248. Éclat provenant des plis du paludamentum. — 12 cm. × 11 cm.

Citons aussi deux fragments du corps.

56. N° 243. — Tronçon (recomposé de deux morceaux) d'une jambe colossale avec l'arrachement du support qui la renforçait. — Longueur conservée : 19 centimètres.

57. N° 243. — Morceau de jambe plutôt que de bras. Il n'était que partiellement visible dans la vue principale comme l'indique le travail de la surface, où les traces d'outil sont de plus en plus apparentes de l'avant vers l'arrière. — Longueur max. : 25 centimètres.

droit est levé, tantôt il est abaissé. La statue d'Italica reproduite dans l'article du *BCH*, l. c., p. 552, fig. 27, a une pondération inversée, ce qui est à notre avis un changement beaucoup plus considérable.

(1) M. Wegner, *Hadrian* (1956), pl. 14a et b.

(2) Comme dans les statues cuirassées d'Olympie et d'Istanbul (M. Wegner, l. c., pl. 16c, 17a et 25b).

(3) Sur le passage d'Hadrien en Argolide en octobre ou novembre 124, voir *BCH*, l. c., p. 554-555.

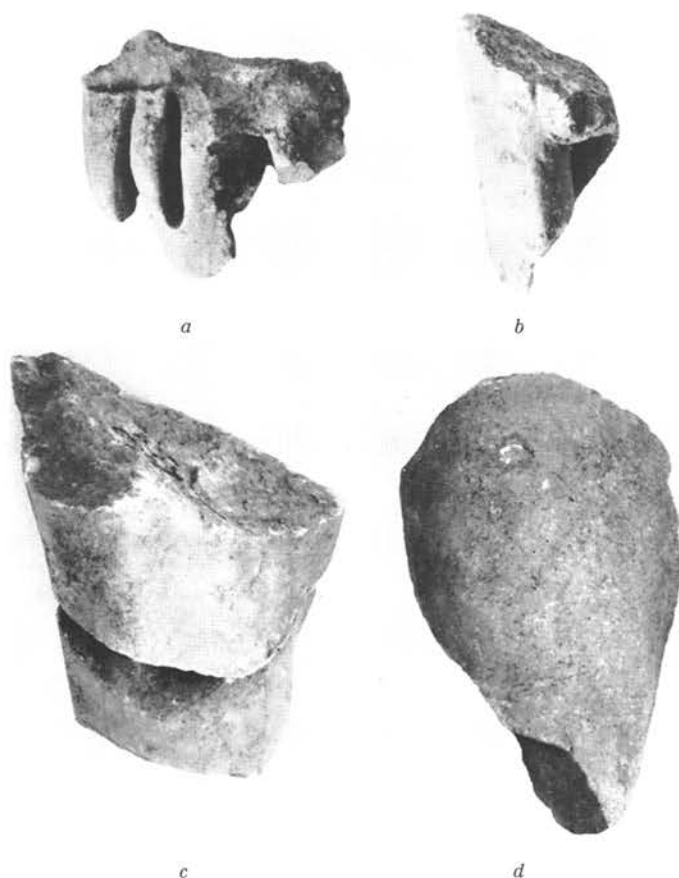


Fig. 18. — Fragments provenant de la statue d'empereur : *a*, n° 55 ; *b*, 54 ; *c*, n° 56 ; *d*, n° 57.



Fig. 19. — Main n° 58.

En petite sculpture, W. Vollgraff ne signale qu'une main de statuette (1) que nous avons identifiée.

**58.** N° 258. — Main gauche soulevant une draperie massée. Dans la cassure qui a détaché le fragment au-dessus du poignet, on voit un trou de goujon. Longueur conservée : 9 centimètres. — Bien que le haut de l'étoffe au-dessus de la main qui la serre tombe ici vers le poignet au lieu de basculer en avant, on peut croire que la statuette était une interprétation libre de la Cnidiene. Le motif de l'Aphrodite au bain convenait bien dans un nymphée.

(1) *BCH* 82 (1958), p. 549, n° 7.

## 59. Harpocrate (fragment d'un groupe) (fig. 20)

Trouvé en 1958 dans un sondage au pied de la Larissa, quelque 250 mètres au N.-N.-E. du Théâtre : cf. *BCH* 83 (1959), Chron. des fouilles, p. 760 et fig. 12.



Fig. 20. — Harpocrate n° 59.

Sur une plinthe arrondie, haute en moyenne de 2 cm. 3, un enfant aux longs cheveux bouclés, vêtu d'une sorte de chemise à courtes manches qui lui tombe sans aucun pli jusqu'au bas des mollets, se présente debout, la main droite ramenée vers sa bouche souriante. Le hanchement est à peine marqué ; la position des pieds prouve cependant que la jambe droite était raidie et la jambe gauche détendue. — Hauteur totale conservée : 37 centimètres.

Aucun modelé n'indique le bras gauche. C'est que, de ce côté de la statuette, venait au contact un autre personnage dont la proximité gênait ou rendait inutile le travail du sculpteur. Une ligne d'arrachement continue descend de l'épaule gauche de l'enfant jusqu'à la plinthe ; sur la tête bouclée subsiste, d'autre part, la main droite aux doigts allongés de cette seconde figure qui était évidemment beaucoup plus grande. Le revers du fragment conservé est lisse ; le marbre n'est pas découpé entre les chevilles et les pieds du personnage.

La sculpture est très sommaire. Du moins reconnaît-on sans erreur possible le petit dieu Harpocrate au geste caractéristique qu'il fait de la main droite : τῷ στόματι τὸν

δάκτυλον ἔχει προσκείμενον (1). Il est ici vêtu, mais cela n'a rien d'insolite. Sans doute apparaît-il très souvent nu, mais il porte aussi, fréquemment, une chemisette, ou un vêtement frangé, ou une sorte de *galabieh*, que les artistes gréco-romains interprètent à l'ordinaire en himation ou en chlamyde (2). Seule la transcription sous forme d'une chemise sans pli

(1) Plut., *de Iside et Osiride*, 68.

(2) Ex. : P. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la collection Fouquet* (1921), pl. 26, 30, 33, etc. H. C. Van Gulik, *Cat. of the Bronzes in the Allard Pierson Museum* (1940),

rend exceptionnel le document argien : peut-être la cape toute droite dans laquelle s'enveloppe Télésphore a-t-elle inspiré au sculpteur ce parti original (1) ; peut-être aussi ce rendu simplifié lui a-t-il paru commode.

Notre Harpocrate n'a pas la tresse égyptienne rejetée sur l'oreille droite, mais en Grèce on ne l'attendait guère ; les mèches bouclées qui encadrent le visage et tombent sur les épaules font normalement partie du type hellénisé, et le groupe dont provient ce fragment n'était pas, à coup sûr, de pur style égyptien. On imagine volontiers la figure principale (perdue) qui posait la main droite sur la tête d'Harpocrate, comme une Isis-Tyché portant au bras gauche la corne d'abondance et seulement caractérisée par le nœud de son châle et par sa coiffure (2). L'ensemble devait être traité dans le même esprit que le groupe de Munich, par exemple (3). Il existait probablement à Argos, à en juger par le monnayage de l'époque impériale romaine (4), des effigies d'Isis et d'Harpocrate d'un exotisme plus authentique : la déesse assise qui offre le sein à l'enfant Horus, sur un type monétaire du temps d'Hadrien (5), est mieux dans la tradition iconographique égyptienne. Tel quel pourtant, notre fragment apporte une confirmation matérielle non négligeable pour la localisation d'un sanctuaire des dieux égyptiens sur le versant Est de la Larissa (6).

#### 60-62. Autres sculptures du Sanctuaire égyptien (fig. 21)

Parmi les fragments de sculpture en marbre trouvés en 1906 par W. Vollgraff dans la même région et signalés par lui dans le *BCH* 82 (1958), p. 561, nous n'avons pas revu au musée d'Argos l'hékataion (*l. c.*, n° 5) reproduit dans *Le sanctuaire d'Apollon Pythéen* (1956), p. 64, fig. 51. Voici du moins les deux morceaux désignés comme « main et fragment d'un bras » (*BCH*, *l. c.*, n° 3) et le « fragment d'une tête d'oiseau » (*ibid.*, n° 4).

60. N° 264. — Main droite avec le poignet et quelques centimètres de l'avant-bras (cassé). Les doigts, qui étaient médiocrement fléchis sont tous arrachés avec une partie de la paume. — Longueur totale conservée : 16 centimètres.

n°s 60, 65. S. Reinach, *Rép. Stat.* I, 448, 4 et 612, 5 ; II, 484, 7-10 et 486, 1 ; IV, 299, 1 ; V, 228, 2... A. Adriani, *Repertorio d'Arte dell' Egilto greco-romano* A-II (1961), n°s 149-153.

(1) Sur les interférences entre Harpocrate et Télésphore, voir W. Deonna, *De Télésphore au « moine bourru »* (= Coll. Latomus, vol. XXI, 1955), p. 74 sqq.

(2) Si le bras gauche d'Harpocrate avait été visible, c'est sans doute lui qui aurait eu la corne d'abondance (comme, entre autres, sur le relief romain de la triade alexandrine : Picard-Lauer, *Les statues ptolémaïques du Sarapieion de Memphis* [1955], fig. 140). Mais à Argos, nous l'avons dit, ce bras, caché par la robe d'Isis, n'était même pas sculpté.

(3) H. Brunn, *Beschreibung d. Glyptothek... zu München*, n° 126 = S. Reinach, *Rép. Stat.* I, p. 612, 5.

(4) Cf. A. Rusch, *de Serapide et Iside in Graecia cullis* (1906), p. 34.

(5) *BMC*, *Peloponnesus*, pl. 28, 13.

(6) Les indices étaient jusqu'ici essentiellement épigraphiques : cf. W. Vollgraff, *BCH* 82 (1958), p. 556 sqq.



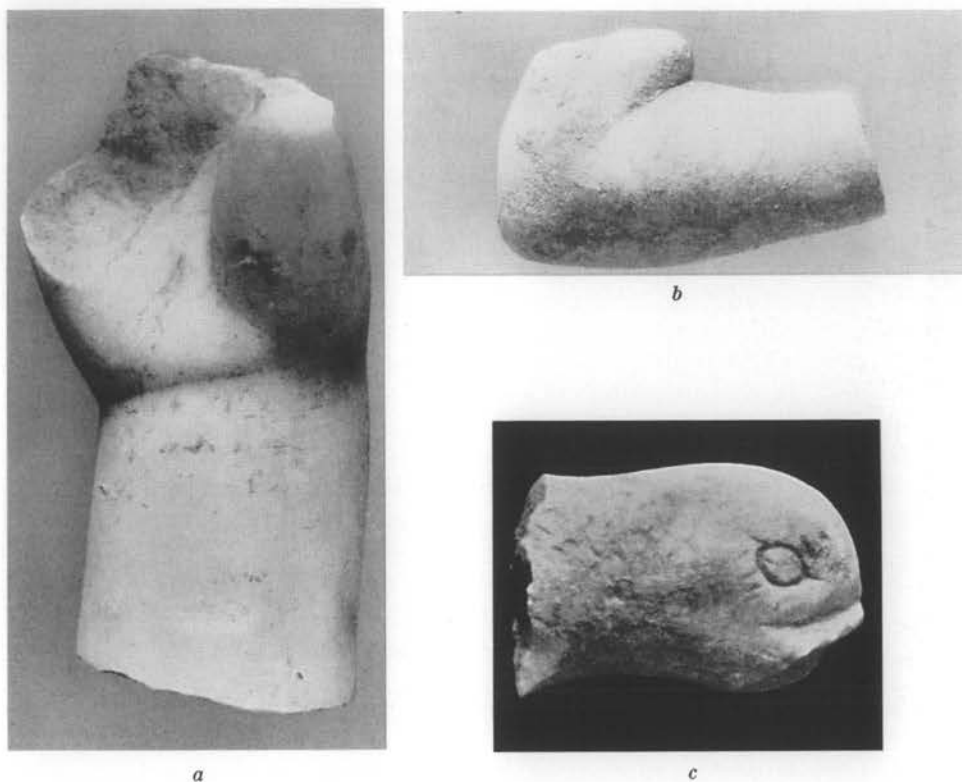


Fig. 21. — *a*, main n° 60 ; *b*, bras n° 61 ; *c*, tête d'oiseau n° 62.

**61.** N° 271. — Avant-bras droit violemment plié au coude. Il s'agissait d'une statuette, et le fragment était une pièce rapportée, goujonnée au bas du biceps. La main était elle-même travaillée à part et collée au poignet. Le personnage était probablement féminin. — Longueur mesurée de la coupure du poignet à la pointe du coude : 11 centimètres.

**62.** N° 271. — Tête d'oiseau. Le cou est brisé au départ du corps, le bec a disparu. L'amorce du plumage est sommairement indiquée par quelques incisions rapides ; l'œil est dessiné sur les deux côtés de la tête. Il s'agit, semble-t-il, d'une sorte de pigeon. — Longueur conservée : 6 cm. 5. — Rappelons que, dans le Sarapieion C de Délos, a été trouvée « une colombe en marbre blanc, acéphale » : cf. P. Roussel, *Cultes Égyptiens*, p. 67, n° 7 (A 1811).



## VI. EFFIGIES DIVINES OU DE TYPE DIVIN. STATUE FÉMININE DRAPÉE

De nombreux marbres sculptés du musée d'Argos sont des trouvailles isolées ; plusieurs ne portent ni numéro ni indication de provenance. Nous abandonnerons donc maintenant la classification « topographique » pour une classification « logique », et nous commencerons par les effigies divines.

Il est des divinités expressément caractérisées, comme Athéna, Pan ou Aphrodite. D'autres sujets sont si bien fixés par la tradition iconographique qu'un fragment suffit à les faire reconnaître : ainsi Polymnie, Cybèle ou Hécate. On est plus embarrassé devant certains torses drapés dont la tête et les attributs ont disparu : l'hésitation est alors permise entre deux ou trois identifications ; il est même possible que la tête ait été un portrait ; mais dès l'instant que le corps pourrait convenir à une divinité, nous les admettrons aussi dans cette section. Nous joindrons enfin une grande statue féminine drapée du type « Herculanais ».

### 63. Athéna (fig. 22)

Trouvée en 1956 dans la fouille de la partie S.-E. du terrain situé entre le Théâtre et la rue Gounaris ; cf. *BCH* 81 (1957), Chron. des fouilles, p. 673 et fig. 14.

Debout et en présentation frontale, le corps bien droit malgré la flexion du genou gauche qui ramène le pied en arrière et de côté, la déesse, chaussée de sandales ouvertes à épaisses semelles, porte le péplos et l'égide. Le péplos est ouvert sur le côté droit du corps, et les deux bords du vêtement, dont la lisière est crépelée, associent sur la hauteur de la jambe leurs courbes ondulantes. Par-dessus l'apoptygma une ceinture est nouée à la taille ; elle fronce le tissu dont les lignes convergent vers le nœud, et permet par ailleurs d'équilibrer sur l'une et l'autre hanche deux replis latéraux. Aucune symétrie excessive, au demeurant, dans le détail, et le bord inférieur de l'apoptygma, plus haut devant la jambe droite que sur la cuisse gauche, dessine des sinuosités assez différentes de part et d'autre du large pli central, pour qu'on ait l'impression d'un drapé naturel. Il y a davantage de roideur dans les grands plis verticaux qui encadrent la jambe droite et descendent d'un trait pour s'arrêter au ras de la plinthe : le pli qui, tombant devant la jambe d'appui, se casse sur la pointe dépassante du pied n'est guère plus réaliste et la façon dont l'étoffe se plaque sur la cuisse et sur le côté externe de la jambe gauche détendue, sent la formule.

L'égide, sur le haut de la poitrine et sur les épaules, forme comme un grand col. Ouverte en pointe sous le cou, elle est bordée d'un motif de perles imitant une chaîne à laquelle serait pendue, tel un médaillon, la tête de Gorgone. La limite inférieure dessine une sorte d'accolade renversée dont les branches remonteraient vers les épaules. Quatre serpents, au-dessus des deux seins et à la hauteur des deux aisselles, inscrivent en saillie l'enroulement de leurs corps lovés sur la surface

écaillée de l'égide ; leurs têtes ont disparu. Deux mèches parotides, tirebouchonnées, très raides, tombent devant chaque épaule. A l'arrière, l'égide s'arrondit et couvre les omoplates (sur l'omoplate droite, dessin d'un serpent en relief plat) ; la nappe dorsale des cheveux a disparu dans une cassure.

Le bras droit est conservé jusqu'au coude, collé au flanc. Le bras gauche est arraché dès l'épaule. Sur le côté de la hanche gauche et sur un pli latéral du péplos près de la cheville sont deux arrachements correspondant à des tenons de marbre rattachant, semble-t-il, au personnage le poignet et l'attribut tenu de la main gauche. La tête, qui était travaillée à part, est perdue. — Hauteur totale conservée : 85 centimètres.

La pondération et le vêtement sont ceux de la Parthénos : la jambe d'appui est la jambe droite ; le péplos à long apodygma serré à la taille par une ceinture s'accompagne d'une égide, mais non d'un himation (1) ; comme dans la réplique du Varvakeion, des mèches parotides descendent de chaque côté du cou, et les serpents sont sculptés sur l'égide, près du bord inférieur. Cela dit, les différences sont sensibles avec le type de la Parthénos, et toutes ne peuvent pas être rapportées à la fantaisie du copiste d'époque romaine : son modèle est une œuvre classique — ou l'adaptation d'une œuvre classique — distincte de la Parthénos. La forme de l'égide, le dessin de l'apodygma, et même la conception générale de l'effigie, en témoignent.

L'égide ici ne couvre pas les seins en deux plaques réunies par le gorgoneion comme par un gros clips. Elle dégage les seins et descend en pointe sur le creux de la gorge, comme entraînée par le poids du gorgoneion qui couvre toute sa hauteur. Or, si la Parthénos de Patras emprunte cette forme d'égide (2), elle est surtout courante pour les Athénas du type Ince Blundell Hall (3), et le torse découvert en 1947 sur l'agora d'Athènes a l'intérêt de nous prouver qu'elle existait bel et bien avant la fin du v<sup>e</sup> s. (4). Il s'en faut pourtant que la petite statue d'Argos soit une simple réplique du type Ince Blundell Hall : nous n'y retrouvons pas le léger mouvement de torsion qui sollicite le corps vers la droite ; les parotides montrent que la tête était entièrement de face ; le rendu de l'apodygma est enfin tout différent.

Ici, point de courbe continue du kolpos : au-dessus de la ceinture, nous n'avons pas cet effet de blousant, traité à petits plis, qui s'accroît progressivement sur les hanches. Le tissu de l'apodygma a d'abord été tiré sur le devant vers le bas ; d'où les plis tendus en oblique qui vont des

(1) Rien à voir par conséquent avec la série des Minerves « type Ingres » étudiées par Fr. Chamoux, *BCH* 68-69 (1944-45), p. 206-239.

(2) *BSA* 3 (1896-97), pl. IX. Avec le bouclier complété : Ph. D. Stavropoulos, 'Η άσπίς τής 'Αθηνάς Παρθένου του Φειδίου (1950), p. 36, fig. 21.

(3) Sur ce type, cf. D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (1939), p. 129-130. Variante, à la Villa Hadriana : *JDAI* 72 (1957), *AA*, col. 322, fig. 100.

(4) H. A. Thompson, *AJA* 17 (1948), p. 175-176 et pl. 51. — Le schéma de la tête de Gorgone est d'ailleurs très semblable à celui que nous rencontrons à Argos.



Fig. 22. — Athéna n° 63, vue de face et vue de côté.

seins vers le nœud de part et d'autre d'une bande axiale lisse ; d'où aussi la ligne droite, médiane, de la ceinture. On dirait qu'ensuite, pour atténuer la sévérité trop stricte de ce corsage et pour étoffer la taille, on a remonté sur les côtés l'ampleur de l'apoptygma ; d'où les deux replis latéraux qui équilibrent leurs pointes à droite et à gauche. Cette simplicité dans la coquetterie, très juvénile, fait penser à l'Athéna de Myron, que rappelle aussi le pli large qui s'inscrit en trapèze allongé au-dessous du nœud.

Ce n'est pas que nous imaginions un modèle inspirateur antérieur à Phidias : le colosse chrysléléphantin du Parthénon a marqué de son hiératisme le type que reflète la statue argienne, mais la volonté d'alléger la silhouette et de clarifier les lignes du drapé semble peu douteuse et procède d'une sorte de réaction. Cet effort de rajeunissement qui stylise les types officiels légués par l'époque de Phidias, pourrait se situer dans le cours du IV<sup>e</sup> siècle, et l'interprétation de la Parthénos que l'on trouve sur un relief en-tête de décret du Musée National d'Athènes daté vers 332 en serait, à notre avis, un indice (1). Quant à savoir si le document d'Argos reproduit fidèlement une telle re-création du IV<sup>e</sup> s., il est difficile de le dire : le rendu « naturaliste » de l'apoptygma est digne d'un grand modèle ; la raideur des parotides et la dureté des plis dans le bas du péplos laisseraient concevoir en revanche un intermédiaire hellénistique, peut-être contemporain de la Parthénos de la Bibliothèque de Pergame.

Restituer le geste des bras de la statue mutilée d'Argos est une entreprise hasardeuse. Rien ne s'oppose à supposer dans la main droite (avancée) une Niké ou une patère, et le bras gauche (abaissé, un peu à l'écart du corps) pouvait poser la main sur un bouclier (2).

#### 64. Statue de Pan (fig. 23)

Milchhoefer, n° 495 (« Früher im Dorfe Kutzopodi, wohin sie aus der Gegend des alten Lyrkeia gebracht war... Pentel. Marmor »).

Ce beau fragment, recomposé de deux morceaux, nous garde plus de la moitié du personnage, auquel manquent malheureusement le buste, les bras et la tête ainsi que la jambe droite. — Hauteur totale conservée : 1 m. 02.

Sur une plinthe *grosso modo* triangulaire (3), épaisse en moyenne de 12 centimètres et laissée à dessein irrégulière, le dieu chèvre-pied, ithyphallique, apparaît debout, le poids du corps réparti, sans hanchement notable, sur ses deux jambes, dans une attitude de marche plutôt que de repos. La jambe droite, portée en avant, se laisse restituer d'après le départ de la cuisse et l'arrachement du sabot. La jambe gauche, conservée en entier, montre une cuisse velue, couverte de

(1) J. N. Svoronos, Τὸ ἐν Ἀθήναις Ἐθνικὸν Μουσεῖον, pl. 197, 1 ; H. K. Süsserott, *Gr. Plastik des 4. Jhh. v. Chr.* (1938), pl. 5, 4.

(2) Cf. le relief de décret que nous avons cité. — N. B. : M<sup>lle</sup> Éliane Raftopoulou se propose de revenir sur la petite Athéna d'Argos dans un article qu'elle prépare et où l'on trouvera un complément d'illustration.

(3) Le plus long côté mesure 56 centimètres.

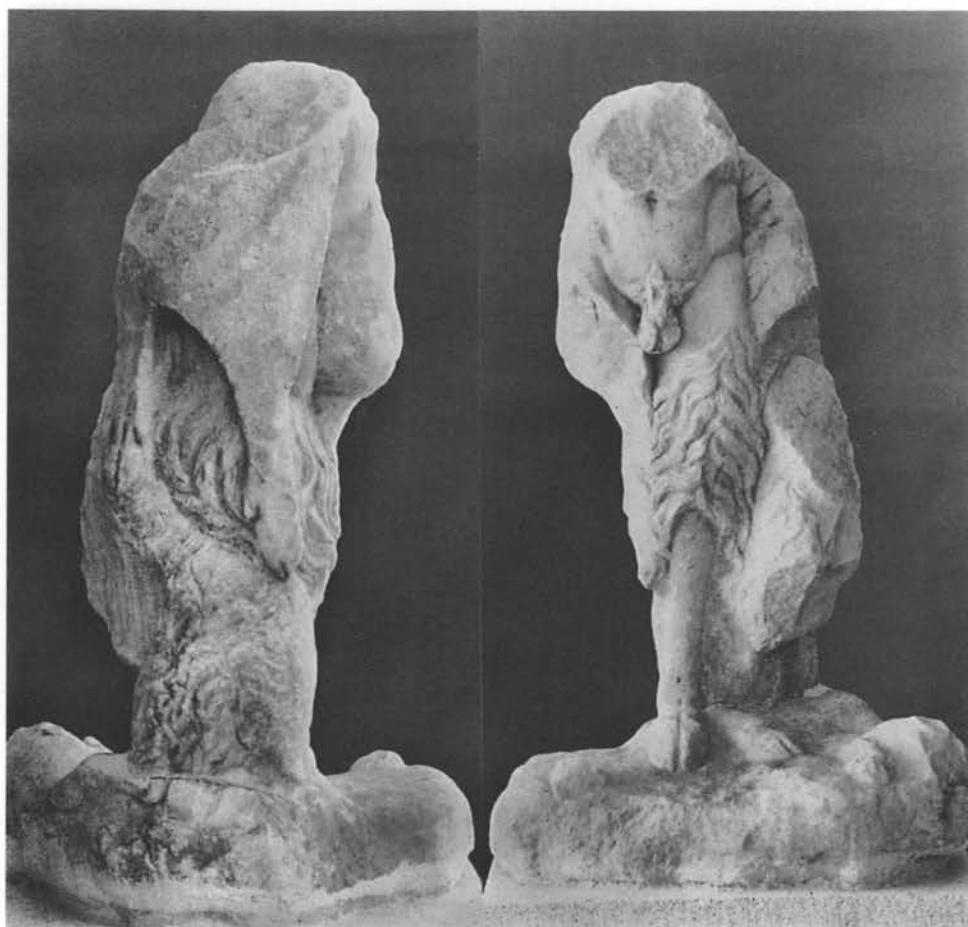


Fig. 23. — Pan au bouc n° 64 : revers et face.

grosses mèches de poils ; au-dessous du genou, le canon (si l'on peut ainsi parler) descend, lisse, jusqu'au sabot. Pour étayer à cet endroit la statue et pour renforcer sa solidité, le sculpteur a figuré contre la jambe gauche de Pan un bouc accroupi sur son arrière-train. A en juger par les arrachements que l'on voit dans l'angle antérieur droit de la plinthe, ce bouc, les pattes antérieures inégalement raidies, se laissait traîner ; le dessin de la patte postérieure gauche, très réaliste, confirme l'impression d'une bête rétive et qui se fait tirer. C'est sans doute par les cornes que Pan, de sa main gauche, avait empoigné l'animal dont il guidait la glissade en oblique ; le corps du bouc est en effet détourné vers l'extérieur, et si la tête de l'animal est arrachée ainsi que la main du dieu, les plis de vêtement qui débordent sur le côté de la hanche gauche de Pan indiquent que le bras était plus ou moins écarté.

La toison du bouc et les cuisses velues du chèvre-pied font d'autant mieux

ressortir le modelé tout humain du bassin et du ventre. La patine ambrée du marbre et le travail de sculpture excellent donnent à cette partie de l'œuvre, hélas ! mutilée, un intérêt réel. Nu par devant, le dieu portait au cou, comme une chlamyde, une peau de chèvre (ou de bouc) qui lui battait les reins ; on en voit, dans le dos, une bonne moitié, avec deux pattes tombantes ; la direction des plis vagues qui parcourent ce mantelet de cuir, d'ailleurs déporté vers la gauche du corps divin, prouve que l'avant-bras gauche le soulevait et l'entraînait un peu sur le côté.

Les difficultés inhérentes à la représentation de Pan capripède debout paraissent avoir été surmontées ici avec un rare bonheur. Le sculpteur a su éviter de faire monter trop haut par-devant la toison des cuisses, et l'on n'a pas l'impression parfois si déplaisante d'une culotte de poils d'où sortent les bourses énormes et le sexe dressé (1). D'autre part, l'attitude contrainte qui est celle de Pan, même au repos, en équilibre sur ses deux pattes comme sur deux échasses (2), trouve ici un palliatif dans l'action qui unit le groupe du dieu et du bouc : ce bouc n'est plus l'animal familier qui ailleurs, burlesquement « fait le beau » à seule fin dirait-on, de prêter l'appui de ses cornes au dieu chancelant (3) ; nous ne pensons pas nous tromper en disant qu'ici il se faisait traîner, comme un gros chien qui ne veut pas suivre son maître (4), et la vérité de l'expression plastique crée une ambiance de « naturalisme » animal où les pattes du dieu agreste deviennent aussi acceptables que la chlamyde en peau de bête.

Il faut ajouter que l'artiste est expert dans le rendu anatomique. Le peu qui subsiste de la partie humaine du corps hybride du dieu Pan est traité avec beaucoup d'adresse. L'intersection aponévrotique transversale visible à la hauteur du nombril est indiquée exactement et sans emphase ; la séparation entre le grand oblique et le grand droit, sur chaque côté de l'abdomen, est nette, mais différenciée d'après l'attitude ; de même la saillie du « bourrelet athlétique » sur l'épine iliaque. Une sorte d'élégance musculaire l'emporte ainsi sur la monstruosité des formes.

Comment classer la composition dont le marbre d'Argos nous transmet la séduisante image ? Sans être une œuvre à proprement parler classique, ni du premier classicisme « polyclétéen » ni du second classicisme « praxi-

(1) Comp., par exemple, E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959), pl. 159, n° 349.

(2) Comp., par exemple, le Pan du groupe Aphrodite et Pan de l'Établissement des Poseidonias de Bérytos à Délos : cf. M. Bulard, *BCH* 30 (1906), pl. XIII-XV et commentaire p. 626-627 ; Ch. Picard, *Délos* VI, fig. 100.

(3) Ex. : E. Paribeni, *l. c.*, pl. 159, n° 348 (ronde-bosse) ; R. Herbig, *Pan* (1949), pl. XXII, 3 (relief).

(4) Pour restituer ici les pattes antérieures du bouc pliées, l'animal étant dressé sur son arrière-train selon le schéma ordinaire, il faudrait admettre que les deux arrachements ronds à l'avant de la plinthe proviennent d'un support fait de deux tiges jumelles sur lesquelles auraient reposé les deux sabots antérieurs. Ce système est attesté (comp. E. Paribeni, *l. c.*, pl. 159, n° 346). Mais dans le cas présent, non seulement on croit bien reconnaître dans l'un des arrachements de la plinthe la trace d'un sabot fourchu, mais le départ de la patte avant droite et la ligne générale du dos s'accordent mal, à nos yeux, avec l'attitude en question.



télien » (1), elle mérite d'être jugée classicisante, et il est permis de l'imaginer dans la suite des créations scopasiques, telles que l'Héraclès à la léonté, le Méléagre au chien ou la Pandémios. Peut-être d'ailleurs n'est-il pas utile d'en trop abaisser la date : Pan semble avoir retrouvé ses cuisses velues avant la fin du IV<sup>e</sup> s. (2), et l'on accorde une date haute dans le III<sup>e</sup> s. au groupe reconstitué par Studniczka où Artémis s'avance, tenant par les bois un chevreuil pour substituer sur l'autel une victime animale à la tendre Iphigénie (3). Notre groupe est d'un mouvement un peu comparable, et — supérieur à la plupart des rondes-bosses traitant le motif de Pan accompagné du bouc — l'exemplaire du musée d'Argos pourrait être lui-même assez proche encore, dans le temps, de l'œuvre originale. La distinction au dos, entre la toison du bouc, les touffes de poils qui couvrent les fesses de Pan, la peau de bête enfin qui pend de ses épaules, est exprimée avec une conscience vraiment exceptionnelle, et c'est à peine si, sur l'avant de la cuisse gauche du dieu, les mèches divergentes annoncent la schématisation de part et d'autre d'une « raie » médiane, qui deviendra de règle sur les pièces tardives.

#### 65. Aphrodite et Pan (fig. 24)

La figurine a été trouvée remployée dans un mur du Kallergeion. Ce n'est pas à proprement parler une statuette, mais plutôt un petit relief découpé en suivant le contour extérieur du sujet. Le revers est à peu près plat ; de prime abord, on dirait une terre cuite. Des concrétions calcaires brunes maculent le marbre. Manque la tête, cassée, de la déesse. — Hauteur totale conservée : 26 centimètres ; épaisseur : 4 cm. 5.

Aphrodite est figurée debout, la jambe gauche raidie portant le poids du corps, la jambe droite au repos, le genou fléchi et le pied en avant (4). Elle porte une longue et fine tunique, serrée sous les seins par une ceinture mince, et un himation drapant les jambes, qu'elle retient de la main gauche sur la hanche gauche et soulève de la main droite au-dessus de l'épaule droite. Le manteau, dont un pan couvrait peut-être en partie les cheveux, reparait sur l'épaule gauche et enveloppe le bras gauche, maintenu par une pression du coude contre le flanc. De face, il constitue ainsi une sorte d'écrin, ouvert par le geste du bras droit, pour le torse gracieux dont la chemisette dénude coquettement le sein droit. Contre la jambe droite de la déesse se tient un Pan capripède minuscule ; on devine à peine ses cornes de bouc, et il reste douteux s'il portait un pedom appuyé sur son épaule gauche : le bâton, s'il y en a un, se confond avec un pli latéral de l'himation d'Aphrodite.

(1) Sur « Pan im 5 und 4. Jahrhundert » voir l'étude de Fr. Brommer dans le vol. 15 (1949-50) du *Marburger Jahrbuch f. Kunstwissenschaft*, p. 5-42.

(2) Cf. R. Herbig, *Pan*, p. 58-59.

(3) Cf. Marg. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955), p. 77, avec bibliogr., et fig. 268-269.

(4) Ce pied droit est légèrement surélevé par rapport au pied gauche. Le hanchement est peu prononcé.

On ne peut guère hésiter à nommer la déesse. La jambe gauche d'appui, le sein nu, le mouvement du bras droit plié de côté, la main haute, tandis que le coude gauche est abaissé contre le flanc : ce sont là autant de réminiscences du type callimachéen d'Aphrodite. Souvenirs très lointains bien entendu, et très déformés : le pied droit est ici avancé et non plus reculé ; le sein nu est le sein droit, non plus le gauche, et une ceinture haute retient la tunique ; le coude droit est moins levé, et l'avant-bras entier écarte le manteau que la main seule étirait en pointe dans le modèle du <sup>v</sup>e siècle. Pourtant cette référence implicite à une Aphrodite qui fut célèbre à travers toute l'antiquité païenne dispense de chercher un autre nom qu'Aphrodite pour la figurine d'Argos, malgré le drapé nouveau de l'himation et le voisinage de Pan.

Le drapé de l'himation est assez rare. Ce n'est ni le drapé sévère des « orantes » que le mouvement des bras entr'ouvre seulement sur le buste, ni le drapé ample et souple que déploient comme pour un envol Néréides et autres danseuses. On pense tout au plus aux *velificantes* assises sur le dos des monstres marins. Mais ici la figure est debout, au repos, et plutôt que de tendre au vent un pan de son manteau, elle prend, avec une fausse nonchalance, la pose maniérée qui rendra sa beauté plus troublante. Elle dévoile, en fait, la rondeur de la hanche, le ventre, la taille et le buste. On attendrait que ces parties du corps soient nues, et non même moulées dans une tunique diaphane dont la bretelle droite s'est dénouée. Aussi bien est-ce le cas dans certains exemplaires tardifs d'un type myrinéen (1) dont notre figurine de marbre et quelques documents comparables (2) ne sont en somme que des variantes, des doublets plus pudiques ou plus raffinés.



Fig. 24. — Aphrodite et Pan n° 65.

(1) Cf. Fr. Winter, *Die Typen d. figürlichen Terrakotten* II, p. 98 (avec divers jeux de jambes et parfois un pilier d'appui).

(2) Statue de l'agora d'Izmir : *AJA* 51 (1947), pl. 38 ; peut-être statuette 'Αρχ. 'Εφ. 1910, col. 47, fig. 6 ; comp. G. Kleiner, *Tanagrafiguren* (note suivante), pl. 37, 2.



Depuis le temps de Praxitèle, depuis le double succès de l'Aphrodite nue achetée par la cité de Cnide et de l'Aphrodite *velata specie* choisie par les gens de Cos, les artistes avaient sans doute l'habitude d'élaborer deux versions pour chaque type d'Aphrodite.

Il va de soi que la discrétion plus grande du vêtement n'impose pas du tout d'imaginer ici une tête portrait. D'ailleurs, s'il est aimable de laisser au côté d'une Aphrodite personnalisée, ou du moins modernisée par quelque coiffure à la mode, le gentil bambin Éros que font apparaître les terres cuites ou à l'occasion les marbres (1), la substitution d'un Paniskos au *pulto* divin n'est concevable que dans un groupe mythologique ou, peu ou prou, cultuel. Groupe mythologique ? Pan n'est en l'occurrence ni le partenaire d'Aphrodite au jeu de dés comme sur le charmant miroir de Londres (2), ni son agresseur lubrique et ridicule comme dans le groupe délien de l'Établissement des Poseidoniastes de Bérytos (3) ; ni le spectateur étonné d'une épiphanie de la déesse comme il arrive sur les peintures de vases (4) : son rôle est devenu, comme dans le petit groupe en marbre du Musée National d'Athènes n° 3367 (5), celui d'un petit serviteur ou d'un petit compagnon. Association locale et particulière, ou résultat plus général des interférences entre le cycle d'Aphrodite et le cycle de Dionysos qui, peu à peu, se sont multipliées au cours de la période hellénistique ? Il est prématuré d'en décider, mais il se pourrait qu'à Argos, comme à Thasos, une commune dévotion se soit adressée à Pan et à Aphrodite (6).

#### 66. Déesse au pilier (fig. 25-26)

N° 505. — Milchhoefer, p. 156, b.

Le personnage (dont la tête est perdue) se présente debout, la jambe droite raidie, la jambe gauche au repos, le pied posé légèrement de côté. Le hanchement est médiocre et l'attitude plutôt roide, bien que le bras gauche prenne appui sur le chapiteau mouluré d'un haut pilier rectangulaire qui monte jusqu'à l'aisselle. Les deux pieds sont mutilés, ainsi que la base du pilier (7).

Le vêtement est double : en plus d'une tunique boutonnée sur les épaules, avec, semble-t-il, de courtes manches, la déesse porte un himation très long qui

(1) Pour un type très proche de celui qui nous occupe, la terre cuite du Musée National d'Athènes 4973, reproduite par G. Kleiner, *Tanagrafiguren* (= *JDAI*, XV. Ergänzungsheft, 1942), pl. 51 d, fournit un bon exemple.

(2) W. Züchner, *Gr. Klappspiegel* (= *JDAI*, XIV. Ergänzungsheft, 1942), pl. 15.

(3) R. Herbig, *Pan*, pl. XIX, 2.

(4) R. Herbig, *l. c.*, pl. XIX, 1.

(5) *Ἀρχ. Δελτ.* 1916, Παρ., p. 79, fig. 9 (trouvé à Chostia de Mégaride).

(6) Sur les rapports entre les deux cultes, voir Fr. Brommer, *RE*, Suppl. VIII (1956), Nachtrag, col. 1000. Pour Thasos, en dernier lieu, Fr. Salviat, *BCH* 83 (1959), p. 395-396. A Argos, sur l'Aspis, non loin d'un autel d'Aphrodite, a été trouvée la tête d'une statuette hellénistique en terre cuite qui représentait le dieu Pan : cf. W. Vollgraff, *Le sanctuaire d'Apollon Pythéen* (1956), p. 21.

(7) Épaisseur de la plinthe : 1 cm. 7 environ.



Fig. 25. — Déesse au pilier n° 66 : face et profil gauche.

l'enveloppe étroitement depuis les seins jusqu'aux pieds. La main gauche (disparue avec l'avant-bras cassé près du coude) en soulevait un pan au-dessus de l'épaule. Le haut du bras droit est collé au corps, mais l'avant-bras (brisé au-dessus du coude) devait être fléchi en avant ; dans la cassure que l'on voit au-dessous de l'épaule, le reste d'une petite broche métallique est enfoncé latéralement. — La conservation du marbre laisse à désirer, surtout au revers où l'épiderme crevassé est taché par des mousses tenaces. Hauteur totale du fragment : 45 centimètres.

L'intérêt de la statuette (au demeurant assez sommaire et maladroitement aplatie) réside dans le drapé de l'himation. Le manteau est roulé autour du corps, strictement appliqué sur la hanche et sur la jambe droites, refermé sur le côté gauche, et maintenu par la pression du flanc contre le pilier : une partie de l'étoffe est pincée entre le bras et le chapiteau, et deux longs pans s'écoulent, à l'avant et

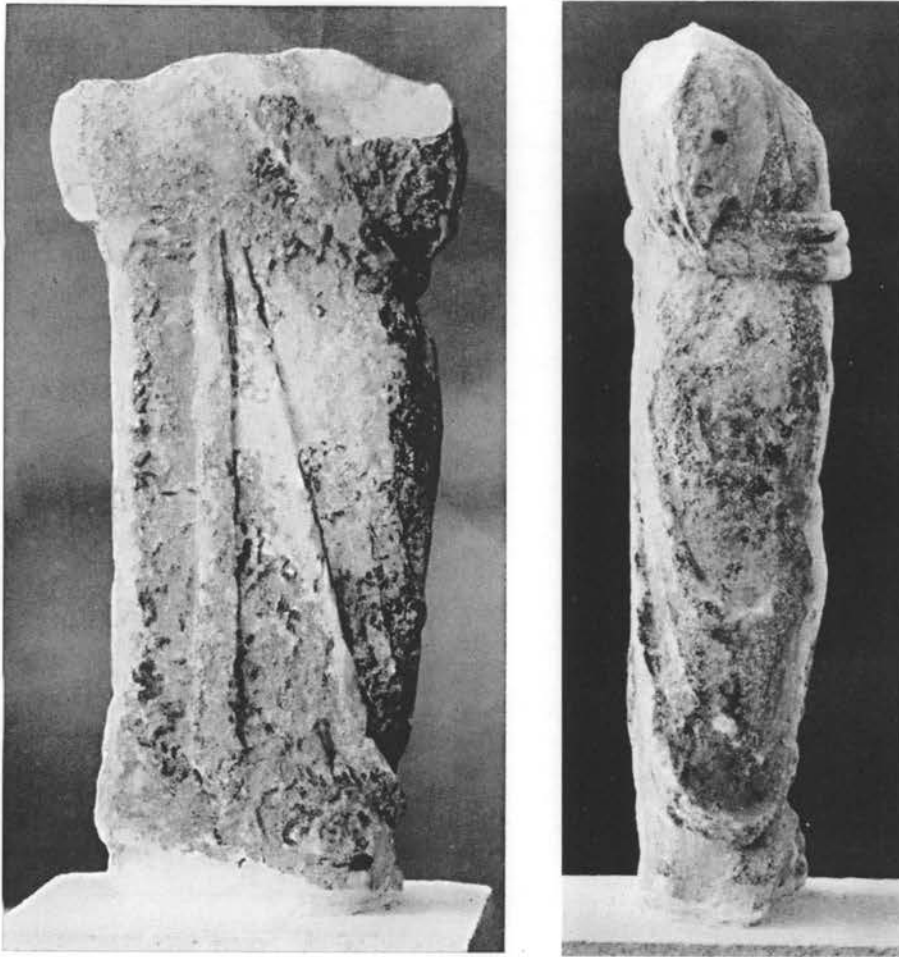


Fig. 26. — Déesse au pilier n° 66 : revers et profil droit.

à l'arrière, le long du support ; le pan antérieur, plus mouvementé et recreusé de plis, dévie de la verticale et cache en grande partie l'avant du pilier. Dans la vue de face, la bordure supérieure de l'himation, massée, forme comme une large et grosse ceinture passant sous les seins ; mais dans le dos, le tissu reprend son épaisseur normale : il se déploie pour draper en diagonale l'omoplate gauche, l'épaule et même le bras, sollicité par la main gauche levée qui l'étirait de côté. Les grands plis ascendants, tendus en oblique, que l'on note au revers sont simples et schématiquement traités. A l'avant, le travail est un peu plus soigné : en opposition voulue avec les petits plis en V que la tunique dessine entre les seins, le bourrelet supérieur du manteau n'est parcouru que de quelques grandes incisions ; plus bas, un pli courbe souligne l'arrondi du ventre ; esquissé sur la cuisse droite, un mouvement ascendant s'affirme à la hauteur du genou, prolongeant jusqu'au

flanc gauche la branche droite du godet qui se creuse à cet endroit ; enfin, partant de la cheville droite, trois plis tendus vont s'amortir sur la cuisse gauche.

Une singularité retient aussitôt l'attention : le drapé du manteau que nous avons ici est plutôt masculin que féminin. Le pilier-support joue le rôle d'un bâton calé sous l'aisselle, et la façon dont le bourrelet supérieur de l'himation barre haut la poitrine rappelle maintes représentations d'Asklépios ; si l'on achève par la pensée le geste du bras gauche (1), on retrouve même l'enveloppement de l'épaule et du bras retenant toute l'ordonnance du vêtement.

Dans l'iconographie féminine, les parallèles sont difficiles à trouver. On songe d'abord à la Coré de Rome et Corinthe pour l'himation long, formant sous les seins un épais bourrelet et remontant dans le dos vers l'épaule gauche (2). Mais la pondération est inversée ; point de pilier ni d'autre support ; et le motif, tout de même important, de la main soulevant le tissu n'apparaît pas. Le jeu de jambes voulu existe bien dans une variante en terre cuite conservée au musée de Nauplie, mais les autres objections subsistent (3). Vice versa, parmi les « déesses au pilier », si nombreuses, il en est peu qui s'appuient ainsi du bras, non du coude, sur un support aussi haut, pour soulever un pan de leur manteau ; et celles qui le font sont en général des Aphrodites à demi ou plus qu'à demi nues (4). Il faut imaginer, semble-t-il, la combinaison tardive de deux types plastiques, à l'origine différents.

La déesse représentée n'était peut-être ni Coré ni Aphrodite, et la tigelle métallique enfoncée dans la face externe du bras droit conviendrait à la rigueur pour une corne d'abondance (5). L'hypothèse la plus raisonnable reste néanmoins celle d'une Aphrodite avec, contre le haut du bras droit un petit Éros voletant (6).

#### 67. Petite tête dionysiaque (fig. 27)

Brisée en haut du cou, sous le menton, cette petite tête a beaucoup souffert. La face est écrasée : dans le visage rond, on ne distingue plus que les yeux et la ligne de la bouche dont les commissures étaient approfondies d'un petit trou rond.

(1) Soulignons bien que dans la statuette argienne, le pan soulevé par la main gauche ne couvrait pas l'arrière de la tête.

(2) Cf. D. Mustilli, *Il museo Mussolini* (1939), p. 116-118 et pl. 74. L'original devait être une œuvre du v<sup>e</sup> s.

(3) Cf. G. Kleiner, *Tanagrafiguren* (= *JDAI*, XV, Ergänzungsheft, 1942), pl. 10 a : « Vers 300 ». — Même la position du pied gauche n'est pas au juste celle que nous avons dans la statuette argienne, et l'himation remonte au-dessus des chevilles.

(4) Ex. : Fr. Winter, *Die Typen d. figürl. Terrakotten* II, p. 93, 4, 5, 7 ; p. 97, 3. — Exception : la statuette en terre cuite n° 4960 du Musée National d'Athènes porte tunique et himation (mais le drapé est tout différent du nôtre).

(5) Pour la corne d'abondance au bras droit, cf. par exemple Fr. Winter, *l. c.*, p. 173, 5 ; et S. Reinach, *Rép. Stat.* V, p. 110, 6.

(6) Sur le culte d'Aphrodite à Argos, voir W. Vollgraff, *Le sanctuaire d'Apollon Pythéen* (1956), p. 20 et p. 68 sqq.



Fig. 27. — Tête dionysiaque n° 67 : face et profil droit.

Les cheveux, partagés au milieu du front en deux bandeaux bouffants qui couvraient le haut de l'oreille avant de se nouer sur la nuque, sont eux aussi gravement endommagés : cassure sur le devant, cassure sur le côté droit de la tête, et le chignon est arraché ; on comprend seulement que les mèches ondulées des bandeaux étaient séparées et aérées par des coups de foret, et qu'elles remontaient par-dessus la mince ténie qui barre le milieu du front. Le dessus du crâne est mieux gardé : des incisions tremblées s'y ordonnent de part et d'autre d'une ligne gravée marquant la raie jusqu'au vertex. En arrière de l'oreille, sur les deux côtés du cou, on voit le départ d'une mèche déroulée tombant sur les épaules. — Hauteur conservée : 8 centimètres.

La mitrè frontale est un indice pour reconnaître ici Dionysos imberbe (ou Ariane) d'après un modèle du IV<sup>e</sup> siècle. La forme de la cassure que l'on voit dans les cheveux au-dessus du front permet à la rigueur d'imaginer les corymbes d'une couronne de lierre ceignant la tête à la limite supérieure des bandeaux de cheveux (4).

#### 68. Tête de Pan (fig. 28)

La tête est brisée sous le menton. Sans doute n'était-elle pas d'un art très raffiné, mais elle a beaucoup souffert : le nez est arraché, l'arcade sourcilière gauche, la joue droite et les lèvres sont meurtries ; un peu partout, l'épiderme du marbre

(4) Pour la coiffure et la ténie, comparer, entre autres, le Dionysos de Bâle publié par K. Schefold, *OJh* 39 (1952), p. 93-101, mais la médiocrité de notre document ne se prête guère aux rapprochements stylistiques.

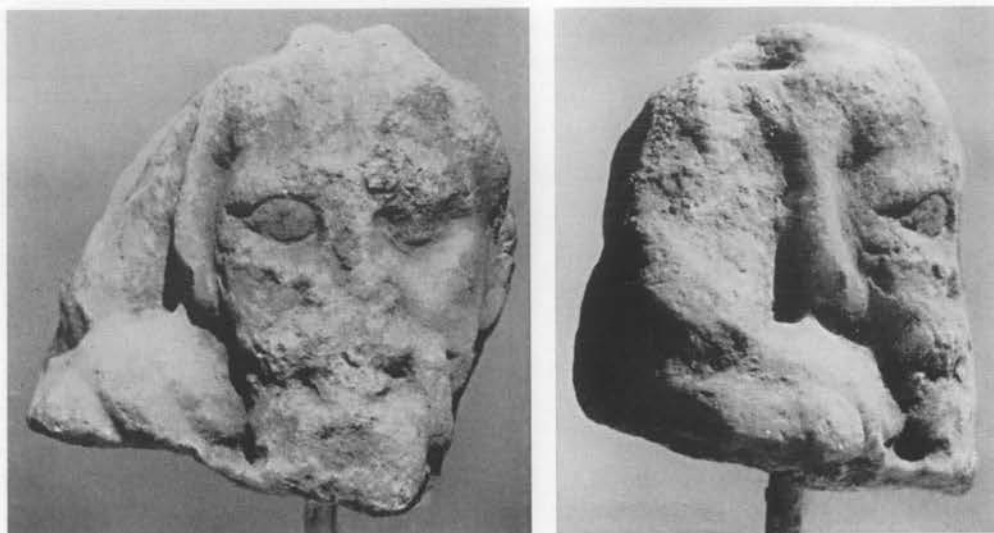


Fig. 28. — Tête de Pan n° 68 : face et profil droit.

est usé ou écrasé. Le relief qui débordé à gauche le contour de la tête est presque informe. — Hauteur totale conservée : 8 centimètres.

On reconnaît le personnage à ses longues oreilles pointues et aux deux fines cornes couchées en arrière qui bossuent le crâne au-dessus du front. La chevelure, pour autant qu'on en puisse juger, n'était pas gonflante, mais une grosse moustache tombante et une barbe étroite allongeaient le visage. Ce visage est maigre, avec des joues plates, des pommettes osseuses, et peu de chair sur le front. L'œil droit, curieusement cerné à la pointe sèche et prolongé d'un trait vers les tempes sous l'épaississement de l'arcade sourcilière, semble privé de paupières, énorme et hagard ; le rendu de l'œil gauche était apparemment plus nuancé, et de cette dissemblance il faut peut-être conclure à une présentation de la tête tournée de trois-quarts.

La caractérisation si nette de ce simple fragment lui confère un certain intérêt, car on croit y sentir l'influence du portrait « réaliste ». Rien n'évoque la caricature, et on ne reconnaît pas non plus la face camuse, intermédiaire entre l'homme et la bête, que l'art hellénistique a souvent adoptée (1). Il est malheureusement difficile de proposer une date pour un document aussi modeste. Quant au type, on imaginerait volontiers un Pan à jambes de bouc, debout, une peau de bête nouée à son cou, et le lagobolon sur l'épaule : l'arrachement allongé qui monte derrière l'oreille droite proviendrait du lagobolon ; la masse vaguement bourrelée qui, sous l'oreille, fait saillie contre la joue droite, proviendrait de la chlamyde

(1) L'humanisation devait être plus poussée même que dans la tête de Cyrène publiée par E. Paribeni (*Catalogo delle sculture*, 1959) sous le n° 351.





Fig. 29. — Tête d'Aphrodite n° 69 : face et revers.



Fig. 29 a. — Tête d'Aphrodite n° 69 : profil droit.

rustique du dieu chèvre-pied. Cependant, une autre hypothèse est peut-être meilleure : celle d'une main posée sur l'épaule droite de Pan ; le chèvre-pied aurait été, dans ces conditions, groupé avec un autre personnage, Dionysos par exemple (1), ou bien même une déesse comme dans le document n° 65.

#### 69. Tête d'Aphrodite (fig. 29 et 29 a)

Petite tête féminine conservée avec un tronçon du cou qui était légèrement fléchi vers l'épaule gauche. Un éclat a sauté sur le côté droit du cou et le bas du visage est arraché. Dans l'ovale plein du visage subsistent les yeux (dont l'angle interne est ponctué d'un trou rond) et le nez (en grande partie cassé). Les cheveux, partagés par une raie médiane, sont peignés sur les tempes en deux bandeaux bouffants qui cachent le haut de l'oreille et dont les mèches ondulées, jointes à celles, plus aplaties, qui couvrent le crâne, sont nouées sur la nuque en un chignon rond ouvert (2). La coiffure est maintenue par une large ténie qui tourne une première fois à la limite supérieure des bandeaux bouffants et passe une seconde fois, plus en arrière, sur le vertex. Au-dessus de la partie droite du milieu du front, quelques mèches ont disparu dans une cassure. — Quand il n'est pas taché par des concrétions, le marbre a, pour le visage, une blancheur de porcelaine. Hauteur totale conservée : 9 centimètres.

Le dessin des bandeaux dont la hauteur s'accroît d'avant en arrière et la façon dont le lien aboutit au-dessus du chignon au lieu de passer bas sur la nuque autorisent à parler d'une dérivation du type praxitélien de l'Aphrodite d'Arles (3).

#### 70. Tête d'Aphrodite (?) (fig. 30)

Il ne reste que la moitié postérieure de la tête, détachée par une cassure verticale. Partagés par une raie médiane, les cheveux couvrent le crâne en mèches ondulées descendant vers le lien qui maintenait la coiffure. Sur la nuque, les bandeaux venant des tempes sont réunis et repassés sous ce même lien pour former un chignon. Vers l'avant, au bord de la cassure, on distingue l'extrémité de la voilette qui couvrait les cheveux au-dessus du front. — Hauteur conservée : 16 centimètres ; largeur max. : 15 centimètres.

La forme du chignon remonte sans doute au iv<sup>e</sup> siècle (4), mais la voilette est une mode hellénistique, d'origine alexandrine semble-t-il (5). La déesse du groupe délien d'Aphrodite, Éros et Pan, porte — entre autres — ce genre de coiffure (6).

(1) Cf. R. Herbig, *Pan*, pl. 28, 2 ; 34, 2.

(2) Les boucles terminales sont apparentes.

(3) Comp. G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932), pl. 44. Le double tour de la ténie est plus normalement attesté pour la Cnidiennne : cf. *ibid.*, pl. 79-80, 86-88.

(4) Comparer, p. ex., G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932), pl. 42 et 44.

(5) Cf. A. Laumonier, *Délos XXIII (Les figurines de terre cuite)*, 1956), commentaire à n° 626 avec rappel des études de A. Adriani et D. Burr-Thompson.

(6) Cf. Ch. Picard, *Délos VI (L'Établissement des Poseidoniastes de Bérytos)*, 1921), fig. 96 et 100.





Fig. 30. — Fragment de tête féminine n° 70.

#### 71. Tête de Polymnie (fig. 31 et 32)

Petite tête féminine, détachée au ras du menton et mutilée de toute la moitié droite de la chevelure. Malgré des meurtrissures au-dessus de l'œil gauche, au nez et à la pointe du menton, le visage est assez bien conservé. D'un ovale plein, il apparaît comme celui d'une fillette; les yeux, marqués à l'angle interne d'un petit trou rond, ont un regard attentif; la bouche, dessinée d'un trait droit, au foret, est petite dans l'embonpoint du bas de la figure; les lèvres entr'ouvertes sont à peine modelées, mais un sillon sépare le menton rond de la lèvre inférieure. Les cheveux sont peignés en arrière, et les mèches, d'abord bouffantes sur les tempes, sont ensuite serrées par un bandeau d'étoffe et s'étirent vers la nuque où elles sont nouées en queue-de-cheval; les oreilles sont découvertes. La tête semble enfoncée dans les épaules et engoncée dans une draperie dont un pli se tend à l'arrière de la joue droite. Le profil gauche montre un allongement du crâne presque monstrueux. — Longueur (du nez à la touffe postérieure du chignon) : 14 centimètres; hauteur max. conservée : 9 cm. 5.

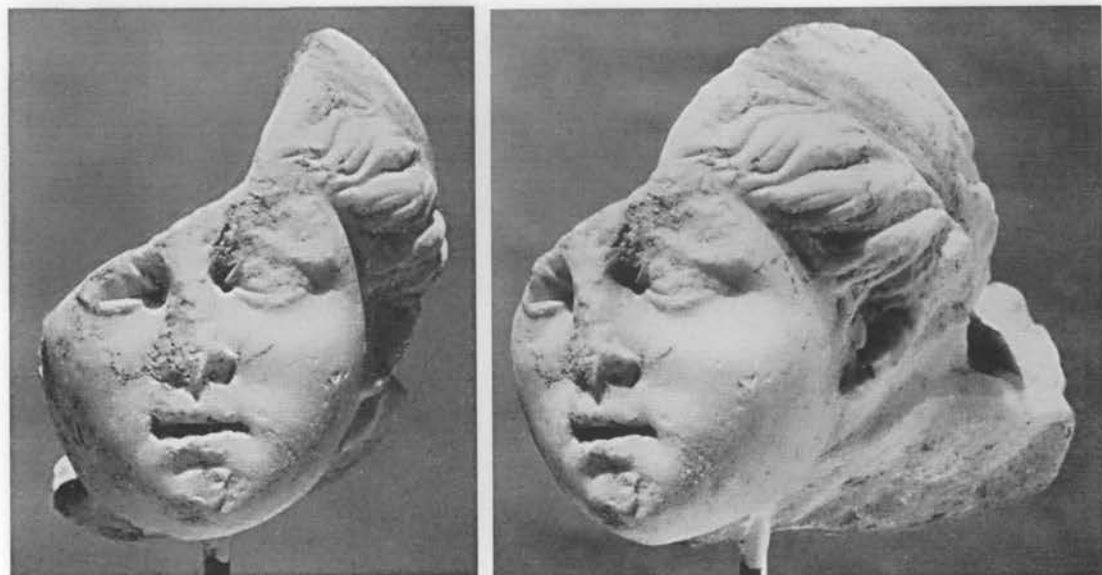
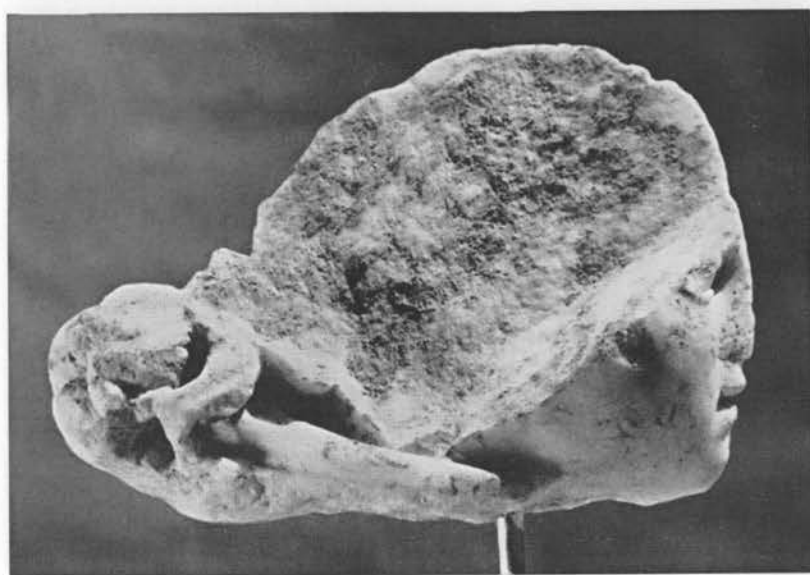
*a**b**c*

Fig. 31. — Tête de Polymnie n° 71 : *a*, face ; *b*, trois-quarts ; *c*, profil droit.



Fig. 32. — Tête de Polymnie n° 71 : profil gauche.

On reconnaît sans peine une Polymnie du type dit « de Philiscos » (1). La muse était représentée de profil à droite, accoudée du bras droit sur un haut support, la main, repliée sous le châle qui drapait les épaules, venant tout près du menton (2). La comparaison de notre petite tête avec la tête d'une réplique soignée de taille naturelle comme la statue du Museo Nuovo dei Conservatori montre à quel point le sculpteur d'Argos a simplifié, schématisé ou modifié l'ensemble et les détails (3).

#### 72. Tête divine portant un pòlos (fig. 33)

Petite tête de déesse au visage rond, avec coiffure en bandeaux et pòlos, sculptée à l'avant d'une masse arrondie qui pouvait appartenir au support latéral d'une statue. La cassure inférieure, qui tranche le cou à sa base, remonte en oblique vers la droite du spectateur. — Hauteur conservée : 15 centimètres.

L'hypothèse d'une idole plus ou moins archaïsante, complétant un

(1) Cf. G. Lippold, *Die gr. Plastik* (1950), p. 334 et n. 3 (bibliographie).

(2) Ajouter aux références de G. Lippold, la liste de répliques donnée en 1944 par Ch. Picard en appendice à un article de M. Aubert sur le mausolée du comte d'Ennery par Houdon : *Mon. Piot* 40, pp. 165-168.

(3) Voir la publication de D. Mustilli, *Bull. com.* 56 (1928), p. 173-185. Pour la rondeur des joues et le modelé du bas du visage, cf. la tête de Dresde reproduite par W. Klein, *ÖJh* 16 (1913), p. 184-185, fig. 92-93.



Fig. 33. — Tête coiffée d'un pôlos, n° 72.



Fig. 34. — Statuette mutilée de Cybèle, n° 73.

support est autorisée par de multiples exemples : Artémis de Larnaka, Apollon de Formies, etc. (1).

### 73. Cybèle (fig. 34)

Il ne reste que le torse drapé de la déesse qui était figurée assise, les jambes enveloppées dans un himation. Le chiton est serré sous les seins par une ceinture haute ; il est froncé à la taille et forme deux bouffants sur les côtés. La tête et les jambes sont arrachées ; les bras ont disparu dans les cassures latérales. A l'arrière, le marbre est lisse ; à droite, la partie latérale du trône est indiquée. — Hauteur totale conservée : 21 cm. 5 ; épaisseur max. : 8 cm. 2.

Le type est bien connu. Cybèle trône, un grand tympanon au bras gauche, une patère dans la main droite, un ou deux lions à ses côtés ou un lion sur ses genoux ; très souvent, elle est abritée sous un naïskos (2).

(1) Cf. G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932), pl. 15 et pl. 129.

(2) Comparer notamment la collection du Musée National d'Athènes : J. N. Svoronos, *Tò én 'Aθήναις 'Εθνικόν Μουσείον*, pl. 116-120, 198 et 239-240.

Une représentation plus insolite, où la déesse assise sur un trône accosté de lions tient, nous dit-on, un enfant sur les genoux, a été trouvée à Argos en 1952 par S. Charitonidis (1) ; mais ce document ne figure pas au musée d'Argos et nous ne l'avons pas revu (2).



Fig. 35. — Déesse trônante n° 74.

(1) Cf. *BCH* 77 (1953), Chron. des fouilles, p. 211, et *Πρακτικά... τοῦ ἔτους 1952* (1955), p. 424 et fig. 11.

(2) Il faudra vérifier si ce sont bien des jambes d'enfant et non les restes d'un lion qui subsistent sur les genoux de la déesse. Il arrive en effet que Cybèle ait à la fois deux lions à ses côtés et un lion sur ses genoux ; ex. : E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959), n° 232.

Les statuettes de Cybèle étaient nombreuses dans les maisons privées ; quelques découvertes éparses ne renseignent pas valablement sur un culte officiel.

#### 74. Déesse trônante (fig. 35)

Déesse trônante dans un naïskos. En fait, le sujet est traité comme un relief, à l'avant d'un bloc de marbre rectangulaire dressé à l'arrière et sur les côtés jusqu'à la saillie d'une moulure inférieure précédant la plinthe (arrachée). La figure est vêtue d'un chiton talaire à courtes manches, serré sous les seins par une ceinture haute, et d'un himation. Le chiton forme de petits plis sur la poitrine, sur le ventre et autour des pieds dont la pointe dépasse, chaussée de sandales fermées et posée sur un tabouret. L'himation drapé les jambes et dessine, en haut des cuisses, un flot de plis épais qui s'écoule sur le côté de la jambe gauche. Dans le dos, il remontait sur l'épaule gauche et peut-être même sur la tête de la déesse : le bras gauche enveloppé dans l'étoffe, la main haute, écartait du visage un coin du tissu. Le bras droit abaissé ramène l'avant-bras sur la cuisse et la main, sur le giron, tenait probablement une patère. La tête, qui était travaillée à part et goujonnée, a disparu. — Hauteur max. : 31 centimètres ; largeur max. : 20 centimètres ; épaisseur max. (relief compris) : 13 centimètres.

Rien ne permet d'affirmer qu'il s'agit de Cybèle. On penserait plutôt à Héra.

#### 75. Fragment d'un hékataion (fig. 36-37)

Pausanias signale à Argos un temple d'Hécate et mentionne des statues de la déesse, en marbre et en bronze, dues à Scopas, à Polyclète et à Naucydès (1). Un type monétaire argien porte la représentation d'une triple Hécate (2).

Milchhoefer connaissait dans le musée de la démarchie une statuette d'Hécate, décrite en ces termes sous le n° 481 : « Hekatestatuette ; H. 0,36. Geschenk des Hrn. Zographos, in dessen Hause bei der grossen Kaserne sie gefunden ist... Das dreifache Götterbild ist in der That einem im Centralmuseum befindlichen nah verwandt. Eine der Frauen hält in der Linken einen langen, nach oben stärker werdenden Stamm, der nicht Rest einer Fackel ist (3). Zu ihrer Rechten der Rest eines sitzenden Hundes. » Ce document, que W. Vollgraff paraît avoir vu (4), ne semble plus se trouver à Argos.

Deux autres petits hékataia argiens ont été publiés en 1956 dans le volume des *Études Péloponnésiennes* consacré au *Sanctuaire d'Apollon*

(1) II, 22, 7.

(2) *JHS* 6 (1885), pl. LIV, 41 ; cf. pour la bibliographie ultérieure, Th. Kraus, *Hekate* (1960), p. 164, n. 680.

(3) *Contra* : E. Petersen, *AEM* 4 (1880), p. 157 b.

(4) *Le sanctuaire d'Apollon Pythéen à Argos* (1956), p. 64 : « un petit monument acéphale du musée d'Argos ».

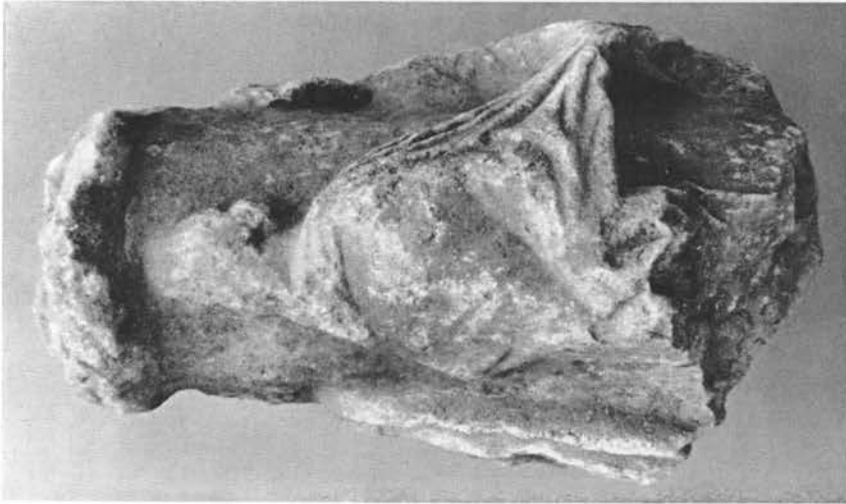


Fig. 36. — Hékataton n° 75 : première et seconde danseuse.

Fig. 36 a. — Troisième danseuse.



*Pythéen à Argos* (1) ; le premier provient de la citerne rectangulaire de l'Aspis, le second de la région du versant Est de la Larissa où il y avait un sanctuaire des dieux égyptiens (2). Nous ne reviendrons pas ici sur ces sculptures qui ne sont pas au musée d'Argos. Un fragment sans numéro, encore inédit, retiendra seul notre attention.

L'effigie de la triple Hécate se dressait sur une base-colonne cylindrique moulurée à sa partie supérieure et ornée au pourtour de trois figures féminines en relief accentué (3). La statuette d'Hécate a disparu, ne laissant qu'un arrachement sur le dessus de la base ; celle-ci est elle-même brisée vers le milieu de sa hauteur. Le marbre, dont l'épiderme endommagé est couvert par endroits de concrétions calcaires, présente une belle patine blonde. Hauteur totale conservée : 27 centimètres.

Les trois figures féminines, interrompues pour nous en haut des cuisses, défilent vers notre gauche, l'une suivant l'autre, en farandole. Toutes sont étroitement enveloppées dans un himation sous lequel le bras droit est replié, la main haute, accompagnant le mouvement d'un pan de l'étoffe jeté derrière l'épaule gauche. Le bras gauche, abaissé et plus ou moins fléchi en avant, est à son tour caché sous le vêtement jusqu'aux doigts. La main gauche de la première jeune femme pend simplement, le poignet souple ; la main gauche de la seconde saisit la retombée de l'himation de la première derrière le bras gauche, et l'étoffe s'étire en pointe à l'arrière du coude ; la troisième en fait autant pour la seconde : d'où des plis tendus particulièrement longs et marqués barrant à mi-corps la figure médiane, tandis que le pan du manteau retrouve chez la dernière figure sa chute et son ampleur naturelles.

La présentation varie d'un personnage à l'autre. Le torse de la première jeune femme se tourne légèrement de trois-quarts vers le spectateur, mais la tête, aujourd'hui très fruste, était sculptée de profil, le visage un peu levé, comme en témoigne la position du chignon abaissé sur l'arrière du cou. Le buste de la seconde jeune femme est travaillé en plein profil, et la tête ne devait pas s'écarter beaucoup du profil ; le chignon, autour duquel sont nets les plis d'un kékryphale, est plus haut ici que dans le cas précédent : sans doute le visage s'inclinait-il légèrement. Enfin un net trois-quarts reparaît pour le torse de la troisième jeune femme, et l'arrachement du masque semble indiquer que cette fois le visage se tournait vers le spectateur.

On reconnaît sans peine dans les trois figures féminines qui ornent notre base-colonne les trois « Nymphes » d'une série de reliefs votifs dérivés d'une création que W. Fuchs situe dans la seconde moitié du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. (4). Le motif, en faveur dans les ateliers néo-attiques, fut, on le savait

(1) W. Vollgraff, *l. c.*, p. 60 sqq., fig. 50 et fig. 51.

(2) Cf. W. Vollgraff, *BCH* 82 (1958), p. 561, n° 5. Ce second hékataion est dit « en calcaire » dans le *Sanctuaire d'Apollon Pythéen* (d'où Th. Kraus, *Hekate*, p. 173, A 3), mais « en marbre » — comme le premier — dans l'article du *BCH*.

(3) La saillie atteint 3 cm. 5.

(4) Voir *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (*JDAI*, XX. Ergänzungsheft, 1959), p. 20-27, « Typus A ».

déjà, utilisé à l'occasion pour des monuments ronds : témoin le putéal Albani ou la base de Vérone. Comment d'ailleurs l'idée ne serait-elle pas venue, de faire tourner, matériellement, la ronde gracieuse, et de substituer à la guirlande végétale le rythme vivant de la danse, lié par l'enchaînement graphique des attitudes et des draperies ?

Les particularités de détail du document argien ne changent rien au schéma essentiel. Peu importe qu'ici la main droite du second personnage ne soit pas indiquée, que sa tête s'écarte très peu du profil et que ses cheveux ne s'échappent pas du kékryphale ; peu importe que le troisième personnage se laisse malaisément restituer avec la tête renversée et tout à fait retournée en arrière comme on voit ailleurs ; peu importe que le voile de tête attendu soit ici indiscernable et que le pan de l'himation rejeté sur l'épaule gauche s'incurve derrière le bras pour être, semble-t-il bien, relevé ensuite sur le poignet. Ce sont là de minimes variantes et il est, ajoutons-le, difficile de démêler si ce sont au vrai les libertés d'un adaptateur tardif ou, à l'inverse, la reprise fidèle d'une interprétation ancienne.

Il faut souligner en effet que le style n'a rien ici de typiquement néo-attique. Le relief garde du volume et de la vigueur plastique ; les figures n'ont ni l'aplatissement ni l'allongement maniéré qui sont les caractères habituels des silhouettes archaïsantes, et le souci de la ligne ne dégénère pas en un pur jeu décoratif. Les attitudes sont simples et sobres, les trois-quarts sans contorsion, le modelé sans mièvrerie, et les plis essentiels sont marqués d'un trait gras avec une franche netteté. L'artisan adroit qui a sculpté le petit monument d'Argos retrouve ou garde, sciemment ou non, la fermeté logique du classicisme. On peut même se demander s'il ne nous transmet pas le souvenir d'une grande œuvre : le goût des structures étagées n'est pas étranger à l'époque classique, plusieurs constructions funéraires et chorégiques l'attestent, et tant d'offrandes « en hauteur » parmi lesquelles la colonne delphique des Thyiades tient une place insigne ; on ne saurait donc invoquer comme une preuve d'arrangement tardif les vestiges d'un élément terminal superposé au tambour orné de la ronde de nos trois danseuses ; il n'est pas exclu qu'il ait fait partie du modèle.

De quoi s'agissait-il ? D'une triple Hécate, certainement (1). Deux pieds serrés l'un contre l'autre et encadrés par deux arrachements en pointe conviennent au hiératisme de ce type statuaire, et la répétition de traces analogues au pourtour de la cassure centrale, presque circulaire, confirme l'interprétation ; il faut simplement comprendre que, entre les deux corps dont les pieds sont le mieux reconnaissables, une figure annexe ou deux torches dressées l'une auprès de l'autre ont également laissé leur marque. On aurait tort sans doute d'imaginer la triple Hécate, d'après la petitesse des pieds conservés, minuscule par rapport aux danseuses ; il faut juger plutôt d'après le périmètre total de la cassure et d'après l'arrachement des plis, car les pieds n'étaient en réalité que des pointes de pieds dépassant

(1) Sur Hécate, voir maintenant la monographie de Th. Kraus, *Hekate* (1960).

sous la robe. Dès lors rien de choquant, mais le seul fait que la triple Hécate n'était sûrement pas plus grande que les danseuses vaut d'être remarqué.

On aimerait savoir dans quelle mesure la triple Hécate était archaisante et quelles formules plastiques elle utilisait : ce pourrait être décisif pour la chronologie d'un monument où l'association à Hécate de trois figures féminines dansantes revêt une forme insolite. A l'ordinaire, en effet, la ronde des « Nymphes », ou des « Heures » ou des « Charites » selon l'interprétation des divers commentateurs, se noue directement autour du triple hermès ou de la triple statue d'Hécate qui émerge au centre ; or ici les danseuses sont sculptées sur la base-colonne de l'effigie divine ; celle-ci les domine non par la taille mais par sa position plus élevée ; enfin le type iconographique utilisé pour les danseuses n'est pas de ceux que l'on connaît jusqu'ici dans les Hékataia composites (1). Le document d'Argos constitue, en l'état actuel des publications, un *hapax*.

Il est d'abord tentant de comparer le morceau argien avec les piliers hermaïques triangulaires ornés, tantôt sur les faces, tantôt sur les arêtes du prisme, de trois figures féminines, isolées ou se tenant par la main : elles sont souvent archaisantes, mais parfois de « style libre », et la façon dont leur silhouette mouvante se détache sur le fond neutre du fût est semblable à celle dont les danseuses d'Argos se détachent sur le cylindre lisse de la base-colonne. Pourtant deux remarques s'imposent : non seulement il est fort douteux que le triple hermès d'Hécate soit une forme classique, mais le type et le style des figures féminines qui entourent le pilier prismatique, sur les exemplaires conservés, paraissent sensiblement plus éloignés de l'esprit classique que la représentation argienne (2). Mieux qu'un simple doublet de la création, à la haute époque hellénistique au plus tôt, de l'hermès féminin tricéphale entouré de trois figures dansantes, le petit marbre d'Argos reflète à notre avis une œuvre antérieure, du temps où la triple Hécate était, selon le schéma alcaménien, normalement représentée en pied : ἀγάλματα τρία προσεχόμενα ἀλλήλοις (3).

Il ne manque pas, à la vérité, d'exemples où la triple effigie d'Hécate en pied est ceinturée par une ronde de trois jeunes filles ; l'hékataion de la collection Lamberg à Ottenstein autorise, nous dit-on, à faire remonter l'idée de cette association jusque vers la fin du IV<sup>e</sup> s. (4) ; dédoublés, les deux éléments de la composition se retrouvent dans notre hékataion d'Argos : ne s'agirait-il pas vraiment, cette fois, de deux variantes, contemporaines l'une de l'autre ? Nous en doutons. L'hypothèse toujours possible d'une re-création classicisante étant mise à part, l'hékataion d'Argos témoignerait

(1) Voir Th. Kraus, *l. c.*, p. 129-152 : « Der Tanz um die Dreigestaltige ».

(2) Comp. W. Fuchs, *Vorbilder*, p. 40, n. 100.

(3) Paus. II, 30, 2.

(4) Cf. Th. Kraus, *l. c.*, p. 146 (non sans réserves : « wenn es überhaupt noch der Spätklassik und nicht, was viel wahrscheinlicher ist, erst dem Hellenismus angehört »). — Les reproductions les plus accessibles de l'hékataion d'Ottenstein restent celles des *ÖJh* 13 (1910), fig. 50-53 et pl. III-IV.



Fig. 37. — Cassure supérieure du fragment n° 75 et traces de l'Hécate disparue.

plutôt à notre avis, d'une recherche antérieure au prototype de l'hékataion d'Ottenstein, et cela pour deux raisons : d'une part, la formule décorative de l'hékataion d'Argos appartient à la tradition des VI<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> s. ; d'autre part et inversement, l'hékataion d'Ottenstein, dans sa structure et dans son esprit, n'est déjà plus classique.

Disons d'abord que le décor de la base-colonne d'Argos procède d'un principe que les artistes archaïques auteurs de *bômospeira* et les peintres de vases, en particulier pour les pieds de lébès gamiques et les cols de loutrophores, avaient de bonne heure appliqué : la surface tournante d'un support de section ronde et de diamètre réduit par rapport à la hauteur, se prête naturellement à représenter la procession ou la conversation de personnages debout, le corps de profil. L'hékataion d'Argos reprend la technique des imagiers de l'Artémision de Crésus à Éphèse, ou, si l'on préfère, se borne à transposer en sculpture un schéma longtemps maintenu dans la décoration peinte. La *columna caelata* attribuée à Scopas est d'une conception déjà différente car la plupart des personnages y offrent au

spectateur leur corps de face, et les Thyiades de la colonne aux acanthes de Delphes constituent, de leur côté, une version en haut-relief beaucoup plus hardie, non seulement parce que ces figures n'occupent que la partie supérieure du support monumental, mais aussi parce qu'elles sont frontales et presque indépendantes de la colonne. De profil ou de discret trois-quarts, nos danseuses d'Argos appartiennent sans contrainte au champ qu'elles décorent et leur ronde se modèle spontanément sur la forme circulaire du support : cette correspondance reste bien davantage dans l'esprit du grand classicisme.

L'hékataion d'Ottenstein, quant à lui, est d'inspiration « moderne ». On a pu le comparer au groupe de la Danse, par Carpeaux (1), et le principe est en effet le même, d'un personnage-pivot autour duquel s'anime une farandole. Si les trois figures dansantes adhèrent matériellement à la triple Hécate, c'est par nécessité technique, comme font les Thyiades à la colonne delphique : au vrai, elles tournent autour et en avant de l'effigie centrale, lui présentant le dos et exécutant leur ronde en « pas croisé ». L'effort de l'artiste tend à distinguer en les opposant les deux éléments de son groupe : l'animation, la grâce enfantine et le rendu naturaliste des danseuses contrastent avec l'immobilité, la sévérité, le hiératisme archaïsant de l'idole. C'est bien plus que l'association statique, imaginée vers le milieu du *iv<sup>e</sup> s.*, d'un personnage à la pose alanguie et d'un support archaïsant sur lequel il s'accoude. Malgré la rigueur formelle du double rythme ternaire, on sent ici que s'annoncent les « reliefs pittoresques », et les proportions menues des trois danseuses confirment cette impression d'un art déjà hellénistique.

Certes l'archaïsme avait placé sur la main droite de l'Apollon de Délos trois Charites musiciennes, et le classicisme sur la main droite de Zeus trônant ou d'Athéna debout des Victoires dont la taille ne pouvait être que réduite par rapport à celle de l'effigie principale ; du moins le doute n'était-il pas permis sur l'identité de ces figures, au lieu que l'on se demande d'abord si les adolescentes joueuses de l'hékataion d'Ottenstein sont seulement plus qu'humaines. Ailleurs, autour de l'herme à fût triangulaire, le souvenir demeure d'un trio plus solennel, hypostases de la déesse Hécate elle-même ou Charites gardiennes, et il faut croire que les petites danseuses d'Ottenstein ont la même signification ; mais leur apparence rajeunie et tout humanisée, l'interprétation en sujet de genre de leur ronde préservatrice, peuvent difficilement avoir appartenu à un original classique.

Pour chercher dans l'hékataion d'Ottenstein un reflet plus ou moins direct de l'Hécate Épipyrgidia, œuvre d'Alcamène, que Pausanias situe « à côté du temple de la Victoire Aptère » (2), on avait invoqué jadis un rapport probable entre la déesse triple et les Charites, ses voisines à l'entrée de l'Acropole. L'inscription de l'un des sièges réservés du Théâtre de Dionysos à Athènes mentionne un *ἱερεὺς Χαρίτων καὶ Ἀρτέμιδος Ἐπιπυργιδίας* (3), et il y a bien des chances en effet pour que l'Artémis en question ne soit autre qu'Hécate. Faut-il en déduire que l'effigie cultuelle de

(1) Ch. Picard, *Manuel* II, p. 559, n. 3.

(2) Paus. II, 30, 2.

(3) *IG* II<sup>a</sup>, 5050.



l'Épipyrgidia s'accompagnait d'une représentation des Charites ? C'est une autre affaire, mais si tel devait être le cas, le fragment d'Argos fournirait désormais l'idée d'une restitution possible à laquelle nul, sauf erreur, n'avait encore songé, et où la ronde dansante des trois Grâces se placerait au pourtour d'une haute base cylindrique portant l'image d'Hécate elle-même. Thématiquement, l'hypothèse ne paraît pas absurde ; certaines reprises néo-classiques comme la « Base de Kléoménès » à Florence permettent d'imaginer une mode, vers la fin du v<sup>e</sup> siècle, des piédestaux ronds historiés (1). Enfin, nous aurions peut-être ainsi la véritable explication de l'épiclèse Épipyrgidia : rappelons qu'aucun texte ancien, épigraphique ou littéraire, ne désigne comme πύργος ce que les modernes appellent le « bastion » d'Athéna Niké (2) ; une allusion d'abord populaire, à la base-colonne (« la tour ») sur laquelle la statue était juchée, pourrait avoir donné naissance à une épithète dont, avec la topographie de l'Acropole, les qualificatifs militaires d'Athéna (Épipyrgitis à Abdère) (3) auraient ensuite facilité l'adoption officielle (4).

#### 76. Petit ex-voto à Asklépios (Hypnos) (fig. 38)

E. 24. — Trouvé en 1953 dans un sondage à l'Est du Théâtre : cf. *BCH* 78 (1954), Chron. des fouilles, p. 167 et fig. 17.

Une plinthe approximativement rectangulaire (longue à l'avant de 31 centimètres, large de 9 centimètres, haute en moyenne de 3 centimètres) supporte la représentation d'un enfant nu, dormant sur le côté gauche ; au dos du corps rondlet, deux ailes fermées sont schématiquement dessinées. Le flanc soutenu par un rembourrage indistinct, le coude gauche appuyé sur une sorte de coussin, le personnage a le torse soulevé par rapport au bassin et aux jambes. La tête, aujourd'hui brisée, reposait sur la main gauche, et le bras droit, replié sur la poitrine, ramène la main droite vers l'épaule gauche. La jambe gauche fléchie git à plat, le genou vu de face s'avancant jusqu'au bord de la plinthe. La jambe droite, le genou haut, est croisée par-dessus la jambe gauche : elle se présente de profil. La face interne de la cuisse droite est arrachée, et le bout du pied droit est cassé. — D'un style médiocre et cursif, la sculpture (hauteur totale conservée : 16 centimètres) vaut au moins par ses lignes simples et logiques.

Sur la tranche antérieure de la plinthe se lit l'inscription dédicatoire (hl. : 1 cm. 2 en moyenne) : Αὐρ. Κορινθῶς θεῶ Ἀσκληπιῶ εὐχαριστήριον.

(1) Cf. en dernier lieu G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture I* (1958), n° 116, p. 145-147.

(2) Cf. G. Welter, *AM* 48 (1923), p. 194, n. 1 ; Judeich, *Topogr. v. Athen*<sup>2</sup>, p. 217.

(3) Hétychius, s. v. Ἐπιπυργίτις.

(4) L'hypothèse vaut ce qu'elle vaut ; mais le fût rond, ceinturé de trois danseuses et haut de 1 m. 80, qui se trouve au Vatican dans la Sala de' busti (n° 389 et pl. 65 du catalogue de W. Amelung, t. II) ne portait-il pas, comme la petite base-colonne d'Argos, une triple Hécate ? On l'imaginerait volontiers en songeant aux fûts triangulaires sculptés dans le même esprit, et qui ne peuvent être, quant à eux, que des hermès de la triple Hécate.

Le rôle essentiel de l'*incubation* pour obtenir du dieu d'être guéri est maintes fois attesté par les sources antiques (1) ; il était normal qu'Hypnos finit par avoir des images et un culte dans les Asklépieia. De fait, dans l'Asklépieion d'Athènes, une consécration de la fin du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. s'adresse Ἀσκληπιῶι καὶ Ὑγίαιαι καὶ τῶι Ὑπνῶι (2), et des dédicaces tardives à Hypnos ont été trouvées à Épidaure (3) ; d'autre part, Pausanias signale à Sicyone, dans l'hiéron d'Asklépios, parmi les premières œuvres d'art qu'il rencontre, une tête d'Hypnos, une statue d'Oneiros (le Songe) et une statue d'Hypnos Épιδὸτῆς (4). On ne s'étonnera donc pas que notre petit ex-voto argien à Asklépios représente Hypnos.

Le type plastique est proche des « Éros endormis » qui, en marbre et en bronze, dans la sculpture décorative, dans la sculpture funéraire, dans la sculpture votive certainement aussi, ont connu, à l'époque hellénistique et à l'époque romaine, la faveur que l'on sait (5). Le thème est toujours sensiblement le même : sur une couche rustique, le petit dieu ailé est allongé tout nu, les yeux clos, dans l'attitude du sommeil, sa tête bouclée se trouvant vers la droite du spectateur (6). Dans le détail, les variantes sont multiples : le corps, plus ou moins potelé, est plus ou moins tourné sur le côté gauche, le torse et la tête sont plus ou moins soulevés par les inégalités du sol, qu'adoucissent souvent l'étoffe d'une chlamyde ou une peau de lion ; parfois de petits animaux s'approchent de l'enfant divin ; la coiffure est plus ou moins apprêtée, les ailes plus ou moins fermées ; tantôt les jambes sont abandonnées, ouvertes, tantôt elles sont croisées, la jambe droite passant en général sur la jambe gauche ; le bras droit peut être rejeté en arrière ; plus souvent il revient sur la poitrine, la main remontant vers l'aisselle ou l'épaule gauche, ou bien pendant à l'avant du socle ; le bras gauche est plié sous la tête, ou bien la main sert d'appui au dormeur, ou bien encore le bras fléchi retombe sur le sol ; fréquemment, un bouquet de pavots s'échappe des doigts serrés de l'une ou l'autre main ; une torche allumée git parfois à côté de l'enfant, ou un carquois, ou une massue (7).

Il est hors de doute que plusieurs des prétendus « Éros endormis » représentent en réalité Hypnos. Même les attributs héracléens lui conviennent aussi bien qu'à Éros, car, comme Éros, il est invincible et susceptible d'accaparer les trophées et les armes du héros redoutable.

(1) Voir E. J. et L. Edelstein, *Asclepius* II (1945), chap. III.

(2) *IG* II<sup>2</sup>, 4467.

(3) *IG* IV<sup>2</sup>, 572, 573, 574.

(4) Paus. II, 10, 2. — A Trézène, c'est dans le Mouseion que l'on sacrifiait à Hypnos en même temps qu'aux Muses (Paus. II, 31, 3).

(5) Cf. la bibliographie rappelée par G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le Sculpture I* (1958), p. 141, et les références données par G. M. A. Richter, *AJA* 47 (1943), p. 370, n. 3.

(6) Exceptionnelle est la présentation inversée (tête à gauche) dont une statuette en bronze du Metropolitan Museum offre l'exemple : G. M. A. Richter, *AJA*, l. c., p. 373, fig. 9.

(7) L'un des « Éros endormis » de Florence (G. A. Mansuelli, l. c., n° 108) porte un baudrier.





Fig. 38. — Statuette d'Hypnos n° 76 : vue de face et vue de trois-quarts arrière.

Quand, dans un marbre du Museo Nuovo dei Conservatori, nous voyons l'enfant endormi coiffé du mufle néméen et les pattes antérieures de la léonté nouées sous le cou (1), il est permis d'imaginer une allusion précise à l'épisode d'Omphale, mais, dans la plupart des cas, la peau de lion jetée sur le rocher où l'enfant est endormi sert seulement, à notre avis, à désigner un petit dieu qui, comme Héraklès, triomphe des grands fauves, ce qui est valable pour Hypnos non moins que pour Éros. Hypnos aussi est *πάγκρατης*, et la restitution par Wilamowitz des deux premiers vers de l'épigramme *IG IV<sup>2</sup>, 574*, est singulièrement tentante :

Μυρίος ἀνθρώπο[ισι πόνος · σὺ δέ, πάγκρατες Ὕπνε,]  
Νυκτὸς πρεσβυτάτ[ης παῖς, ἀνάπαυμα δίδως.]

Rappelons, d'autre part, le sujet du groupe mentionné par Pausanias dans l'Asklépieion de Sicyone : *Ὕπνος κατακοιμίζων λέοντα* (2). La composition ne devait pas être très éloignée des « Éros endormis » serrant au creux de leur épaule une tête de lion aux yeux clos, non certes désossée comme dans une léonté banale, mais évocatrice pourtant de la fourrure léonine jetée ailleurs comme une couverture sous le corps de l'enfant (3). L'imagerie d'Éros dormant et l'imagerie d'Hypnos étaient appelées à se confondre.

Cela dit, revenons au petit ex-voto d'Argos. Proche du type générique des « Éros endormis », il se distingue néanmoins par certaines particularités. La couche sur laquelle repose ici l'enfant Hypnos est moins rustique qu'il n'est habituel : la forme assez régulière de la plinthe fait penser à un matelas, et c'est, semble-t-il bien, un coussin sur quoi s'appuie le coude gauche. L'attitude est d'ailleurs intermédiaire entre celle d'un dormeur et celle d'un banqueteur. Le corps, franchement tourné vers le côté gauche, présente les épaules et le torse de face, en position beaucoup plus relevée qu'on ne l'attendrait ; de même le genou de la jambe droite, vue de profil, dessine au-dessus de la jambe gauche, posée à plat sur sa face externe, un angle beaucoup plus net et beaucoup plus haut qu'on ne voit à l'ordinaire : sur le lit des « banquets héroïques », le défunt ou le héros se tient parfois d'une façon qui n'est pas tellement différente. Bien entendu, la main droite ramenée vers l'épaule gauche et la main gauche soutenant le poids de la tête accommodent ici à la position couchée le motif, célèbre dans la sculpture funéraire, des génies dormant debout appuyés sur leur flambeau, mais ce changement même n'efface pas à nos yeux toute analogie. Le corps est d'un enfant, mais la pose est plutôt d'un adulte.

Faut-il attribuer une intention particulière au sculpteur du petit

(1) D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (1939), pl. 111, fig. 424.

(2) Paus. II, 10, 2.

(3) Ex. : G. A. Mansuelli, *l. c.*, n<sup>os</sup> 107 et 110. — G. Roux, *Pausanias en Corinthie*, p. 154, pense plutôt à une sculpture du genre Éros ou Bacchos domptant ou chevauchant un lion. Mais à quoi aurait-on reconnu Hypnos s'il n'avait été étendu près du lion qu'il berçait ? Le point de vue de A. Furtwängler (cité, mais apparemment mal compris par G. Roux) rejoignait le nôtre : cf. *Meisterwerke*, p. 649, n. 2.

ex-voto argien ? Faut-il imaginer qu'il a voulu rappeler l'attitude des malades couchés dans les portiques d'incubation ? Ou bien qu'il a cherché à « grandir » l'enfant Hypnos en donnant à son sommeil moins d'abandon puéril et une retenue plus noble ? Peu importe, mais la modeste statuette offerte à Argos au III<sup>e</sup> s. de notre ère (1) par Aurélios Korinthas en remerciement au dieu Asklépios, n'est pas en définitive aussi insignifiante qu'on aurait pu le craindre (2).

### 77. Effigie de type artémisiaque (fig. 39-41)

Milchhoefer, n° 488 (« angeblich in der Nähe des Theaters gefunden »).

Les deux jambes sont rompues au-dessous du genou, et l'attitude est assez difficile à interpréter exactement. Il est clair que la jambe gauche était raidie et la jambe droite fléchie, le pied ramené en arrière, mais la question se pose de savoir si le sculpteur voulait représenter une figure immobile ou une figure en mouvement. En fait le torse est droit, donc immobile, mais la fuite, vers les côtés, des lignes essentielles de la composition paraît avoir été conçue pour une effigie en mouvement.

Le personnage porte un chiton court, sans manche, qui, par l'effet d'une invisible ceinture, forme un bouffant autour des hanches et s'arrête sur les cuisses au-dessus du genou. Sur la poitrine, sur le côté droit du torse au-dessous de l'aisselle, sur le devant de la cuisse droite, l'étoffe, plaquée au corps, est parcourue par de simples lignes gravées ; les incisions sont plus profondes devant la cuisse gauche, et de vrais plis se creusent sur la hanche droite dans le bouffant, puis entre les cuisses et à droite et à gauche des cuisses, dans l'ampleur de la tunique.

Par-dessus le chiton est drapée une peau de bête, serrée à la taille par une ceinture large et plate. Nouée sur l'épaule droite au départ de deux pattes dont les lanières tombent librement, devant et derrière l'épaule, jusqu'à la hauteur de la ceinture (3), cette peau de bête couvre le sein droit avant de se déployer autour de la taille et sa bordure dessine comme un baudrier passant de l'épaule droite au flanc gauche. La ceinture qui la presse détermine sur le côté droit du buste deux plis verticaux déviés à la taille vers la droite du spectateur par une pliure de la peau, qui n'empêche pas la tête désossée de l'animal de s'étaler ensuite sur la partie droite du bas-ventre (4), tandis qu'une patte descend, légèrement déportée vers notre droite par rapport à l'axe de la statue, jusqu'au bord inférieur du chiton.

Une chlamyde enfin complète le vêtement. Agrafée sur l'épaule droite par une fibule ronde, elle est toute entière renvoyée vers l'épaule et le bras gauches, et sa bordure passe en diagonale de l'épaule droite au coude gauche, devant la poitrine. Le manteau, en double épaisseur sur l'épaule, enveloppe le bras et le coude, tourne sur l'avant-bras, couvre la main et forme une grande chute de plis oblique, qui

(1) Après la Constitution antonine de 212, d'après le nom du dédicant.

(2) Elle peut avoir aussi un certain intérêt pour la localisation de l'Asklépieion d'Argos mentionné par Pausanias II, 21, 1, quand, descendant de l'Aphrodision, on se dirige vers l'Agora.

(3) L'extrémité des pattes est brisée.

(4) Un morceau du mufle est cassé, à l'endroit où il se détachait en avant de l'aîne.

descendait certainement jusqu'au sol (renforçant l'aplomb de la statue), mais qu'une cassure interrompt aujourd'hui un peu plus bas que le genou. Dans tout le haut de la chlamyde, le froissement du tissu est exprimé par des nervures superficielles suivant le mouvement du drapé ; le marbre n'est recreusé que pour les plis du grand pan terminal.

Le bras gauche est abaissé, mais le coude fléchi ramène l'avant-bras en avant, et la main sous l'étoffe tient un objet rond, une sorte de grosse pyxide. Le bras droit, brisé à l'épaule, était haut levé. La tête est arrachée. — Le travail de sculpture est sec, linéaire, « graphique », mais précis, dans toutes les parties visibles de face ; l'usage du foret était limité aux plis profonds. Au revers, le travail est beaucoup plus sommaire : seuls les motifs principaux du chiton et de la chlamyde sont schématiquement indiqués dans le dégrossissage à la pointe. Un épais dépôt de calcaire brun, au dos, contraste avec la patine dorée, uniforme, de la face principale. — Hauteur totale conservée : 80 centimètres.

Milchhoefer tenait le personnage pour masculin et, rappelant le Dionysos sacrificiant du Bêma de Phaidros au théâtre d'Athènes, il parlait d'une « bacchische Statue » (1). De fait, la poitrine est plutôt plate : le sein droit gonfle à peine la double épaisseur du chiton et de la peau de bête, et le renflement n'est pas beaucoup plus marqué pour le sein gauche que couvrent le chiton et la chlamyde. Il est vrai, d'autre part, que le Dionysos du Bêma porte sur sa courte tunique une pardalide et un grand manteau (2) : nouée sur l'épaule droite, la pardalide qui passe en diagonale sur la poitrine et dont la tête s'étale en haut de la cuisse droite, ressemble à la peau de bête de notre personnage argien. Dans le détail pourtant, la comparaison entre les deux figures ne saurait être poussée très loin : le Dionysos du théâtre d'Athènes présente une tunique sans repli, la pardalide n'est pas prise sous la ceinture, et le manteau, porté en châle, n'est pas une chlamyde. Précisons aussi que nous n'avons pas à Argos comme croyait Milchhoefer un « Pantherfell », mais une nébride : l'extrémité conservée de la patte qui tombe à l'avant, en témoigne.

C'est à d'autres représentations de Dionysos qu'il serait plutôt tentant de se référer. Le torse du Giardino della Pigna au Vatican (3) et les statues du « type Hope » (4) montrent le dieu en chiton amazonien blousant sur les hanches, avec une peau de bête nouée à l'épaule, puis serrée à la taille par une ceinture et laissant pendre sur le devant une patte de l'animal ; du « type de Copenhague » il existe aussi des adaptations où la peau de bête

(1) *AM* 4 (1879), p. 150.

(2) Br.-Br., *Denkm.*, pl. 15 ; J. N. Svoronos, *Τὸ ἐν Ἀθήναις Ἐθνικὸν Μουσεῖον*, pl. 62 ; R. Herbig, *Das Dionysos-Theater in Athen II (Die Skulpt. vom Bühnenhaus, 1935)*, pl. 10 et pl. 13, 2-3.

(3) W. Amelung, *Die Skulpt. des Vatic. Museums I*, pl. 120 ; E. Langlotz, *Alkamenes-Probleme* (= 108. *BWPr.*, 1952), fig. 2.

(4) Cf. D. Zancani, *Bull. com.* 52 (1924), p. 65 sqq., et O. Waldhauer, *Die ant. Skulpt. der Ermitage II*, n° 128.



Fig. 39. — Effigie n° 77 : face.



Fig. 40. — Effigie n° 77 : profil droit.

(2) *Not. degli Scavi*, 1927, pl. 24 ; *BCH* 55 (1931), pl. II.

(3) *Abh. d. arch.-epigr. Seminares...* Wien 8 (1890), p. 124, fig. 12.

(4) Cf. P. Hartwig, *Bendis* (1897), pl. I et II ; M. P. Nilsson, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek III* (1942), p. 171, fig. 1 et p. 175, fig. 3. La pondération est la même que pour les Dionysos dont nous venons de parler ; le bras gauche est levé pour tenir une hampe, le bras droit est abaissé dans un geste de libation comme c'est le cas pour les Dionysos « type Hope », « type de Copenhague », « type de Chalcis », etc.

est prise sous la ceinture (1), et dans tous ces cas un manteau constitue la troisième pièce du vêtement. Sans doute s'agit-il en principe d'un himation, mais le Dionysos que l'on voit à droite sur le relief éleusinien de Mondragone-Sinuessa porte un manteau qui lui tombe, dans le dos, des épaules jusqu'aux mollets et qu'il faut bien appeler chlamyde (2) ; de même, sur le relief de Koropi qu'il publiait en 1890 dans ses *Griechische Weihgeschenke*, E. Reisch reconnaissait à droite Dionysos « mit Chiton, Nebris, Chlamys und Endromides bekleidet » (3).

Il n'est pourtant que de comparer le relief de Koropi avec le relief 231 de la Glyptothèque Ny Carlsberg, et le Dionysos du relief de Mondragone avec la Bendis du célèbre relief du British Museum, pour se demander si la chlamyde, quand nous la trouvons aux épaules de Dionysos n'est pas un emprunt au type, très voisin en vérité, de l'Artémis Thrace (4) ;

(1) Pour la statue de la Glyptothèque Ny Carlsberg, cf. Fr. Poulsen, *Catalogue*, n° 155a, et E. Langlotz, *l. c.*, fig. 1. Comp. le Dionysos du relief éleusinien de Chalcis : *BCH* 68-69 (1944-1945), p. 264, fig. 13 ; le Dionysos du relief n° 1489 d'Athènes : J. N. Svoronos, *l. c.*, pl. 114 ; le Dionysos du proskénion de Thasos : *BCH* 84 (1960), p. 301, fig. 1, etc. Ajouter diverses terres cuites, du genre *BCH* 77 (1953), pl. VI, 13.



d'autant mieux que nulle part dans les représentations dionysiaques la chlamyde n'est aussi explicitement dessinée que sur le relief de Bendis à Londres où, agrafée sous le cou, elle couvre les épaules et une partie du bras gauche avant de tomber dans le dos. D'ailleurs ce ne sont pas seulement les reliefs qui donnent à Bendis une chlamyde : les statuettes les plus caractéristiques de la déesse n'omettent pas l'indication de ce manteau ; il constitue le champ sur lequel se détache la Bendis du Musée de Mariemont (1) ; la chlamyde est pendue à l'épaule gauche et tombe sur le bras de la Bendis chypriote du British Museum (2) ; la chlamyde reparaît à l'épaule gauche de la Bendis du Laurion conservée au Musée National d'Athènes, et là elle couvre le bras gauche, elle est reprise sur l'avant-bras, et elle descend enfin sur le côté du corps (3).

Or d'où vient la chlamyde de Bendis, sinon de l'iconographie de l'Artémis grecque, tout comme la peau de bête adoptée de bonne heure par la Chasserresse (4) ? Voici au moins quatre exemples indiscutables. Sur le relief 1380



Fig. 41. — Effigie n° 77 : profil gauche.

(1) M. P. Nilsson, *l. c.*, p. 173, fig. 2 ; *Les antiquités du Musée de Mariemont* (1952), G. 22, pl. 24.

(2) P. Hartwig, *Bendis*, p. 19, fig. 4.

(3) *Ibid.*, p. 16 sq., fig. 3.

(4) Cf. G. Bruns, *Die Jägerin Artemis* (1929) ; K. Hoenn, *Artemis* (1946), en particulier, p. 128, pl. VIII. Pour la peau de bête sur une effigie archaïque d'Artémis, à Délos, voir J. Marcadé, *BCH* 74 (1950), p. 193 sqq. Sur les Artémis à la pardalide ou à la nébride, voir aussi Fr. Poulsen, *Cat. of Ancient Sculpt. in the Ny Carlsberg Glypt.* (1951), nos 82 et 89 ; E. Paribeni, *Cat. delle sc. di Cirene* (1959), nos 159-60 (peut-être Bendis), et bibliographie. — Drapé de la peau très semblable au nôtre : Marg. Wyndham, *Cat. of the Collections... of Lord Leconfield* (1915), n° 52 ; cf. C. C. Vermeule, *AJA* 59 (1955), p. 145. — Pondération semblable : Artémis Alba EA 1797.



du Musée National d'Athènes, figure la triade apollinienne ; Artémis porte, par-dessus son chiton et sa peau de bête, une chlamyde attachée sous le cou (1). Sur un relief de Gonos en Thessalie apparaît aussi la triade apollinienne : Artémis, à gauche, est debout avec la même pondération que notre personnage d'Argos et le même costume : chitoniskos, nébride et chlamyde ; la chlamyde, passée au cou, enveloppe l'épaule gauche et le bras gauche jusqu'à la main (2). Une statuette de Dresde représente de nouveau Artémis en tunique amazonienne ; la nébride lui couvre ici le sein gauche ; sous le cou est attachée une chlamyde qui tombe dans le dos (3). Quant au dernier document, qui n'est pas le moins important, c'est une figurine en terre cuite peinte de la collection Sabouroff montrant la Chasseresse au repos, le carquois à l'épaule, appuyée du bras gauche sur un pilier-support : elle porte le chiton court et la nébride ; une chlamyde teintée en rose, qu'il faut nécessairement imaginer boutonnée sur l'épaule droite, tourne autour du cou, drapé en diagonale le torse, enveloppe l'épaule, le bras gauche plié (y compris l'avant-bras et la main complètement cachée) et forme une chute de plis le long du pilier (4). — En bref, rien dans le vêtement du personnage d'Argos n'impose l'idée d'une « bacchische Statue », et la chlamyde convient bien davantage à un type artémisiaque. Avant de renoncer à l'interprétation « Artémis », il est nécessaire de peser exactement les difficultés qu'elle soulève.

Que la poitrine soit très peu développée, n'est pas une objection dirimante : Artémis est une déesse juvénile, et dans le lot des sculptures argiennes, on trouverait d'autres cas d'effigies juvéniles, sûrement féminines, aux seins très peu marqués (5) ; ajoutons que la nébride et la chlamyde font ici une vraie cuirasse devant le torse. Nul carquois derrière l'épaule ? C'est indéniable ; mais la bordure repliée de la nébride tendue en diagonale à travers la poitrine, ressemble tant à un baudrier qu'il est aisé d'imaginer une allusion à l'arme habituelle de la déesse (6). L'attitude est immobile sans que nous retrouvions aucune des poses que prend à l'ordinaire Artémis au repos, c'est enfin vrai, mais il y a dans le jeu des lignes obliques fuyant vers les côtés comme un souvenir des courses de la Chasseresse ; mouvement tournant de la nébride, rejet sur l'épaule de la chlamyde, déviation sensible du flot de plis qui tombe à l'écart de la jambe gauche, gonflement du bouffant sur la hanche droite souligné par la pliure voisine de la peau de bête, toutes ces particularités concourent à créer une impression de vivacité,

(1) J. N. Svoronos, *Τὸ ἐν Ἀθήναις Ἐθνικὸν Μουσεῖον*, pl. 49 (tr. à Pharsale).

(2) Vl. Milojevic, *JDAI* 75 (1960), *AA*, col. 173-174, fig. 16.

(3) Br.-Br., *Denkm.*, pl. 759 à gauche (commentaire de W. Müller).

(4) A. Furtwängler, *La collection Sabouroff* II, pl. 125 ; K. Hoenn, *Artemis*, pl. X.

(5) *BCH* 81 (1957), p. 429 sqq., nos 8 et 9. — Ici même n° 78.

(6) Baudrier et carquois ne sont d'ailleurs absolument pas indispensables pour Artémis, en particulier quand elle porte la nébride et la chlamyde, et même quand la chlamyde est simplement pendue à l'épaule gauche ; ex. : J. Schneider-Lengyel, *Griechische Terrakotten* (1936), pl. 41.

insolite pour une figure « à l'arrêt » mais qui s'expliquerait au mieux par les réminiscences d'un type « en marche » familier à l'esprit du sculpteur. Les seules hésitations permises peuvent naître, à notre avis, du geste et de l'action des deux bras.

Le bras droit haut levé, et qui ne ramenait évidemment pas la main vers le carquois puisque le carquois est absent, que tenait-il ? Un thyrsos ou une grappe de raisin, répondrait Milchhoefer. Mais on peut aussi penser à une lance ou un épéon : c'est l'attribut habituel de Bendis et l'une des armes favorites d'Artémis. La lance ou l'épéon, dans les représentations « au repos » de la déesse, est le plus souvent tenu de la main gauche, mais pas toujours : un marbre de Ince Blundell Hall montre Artémis, avec la même pondération qu'à Argos, et le bras droit haut levé pour s'appuyer sur une hampe (1). Le motif existait donc, et nous en sommes d'autant mieux assurés qu'il se retrouve sur un bronze de Cassel (2) : qu'il se soit maintenu quand au simple costume amazonien se superposa la nébride, puis la chlamyde, n'a rien d'impensable. Le bras gauche de la petite statue d'Argos pose une énigme bien plus sérieuse : la main est voilée, mais les doigts transparaissent sous l'étoffe ; or ils ne sont pas repliés en un poing fermé, ils tiennent un objet arrondi, sur lequel repose le pouce, les autres doigts étreignant le contour du volume.

Bizarre est le rendu plastique de la main (3), bizarre la façon dont l'objet est tenu, bizarre l'objet lui-même. Car enfin de quoi peut-il s'agir ? Est-ce une *cista mystica* ? Dans les représentations les plus sûres du culte éleusiniens et du culte dionysiaque, la ciste est une grande corbeille sur laquelle on peut s'asseoir, que l'on soulève par une anse mobile ou que l'on transporte à deux mains, ce n'est pas une boîte ronde que l'on peut étreindre d'une seule main (4). Or on dirait bien ici une boîte, en deux parties d'égale hauteur, la moitié supérieure cylindrique, la moitié inférieure tronconique. Une pyxide donc ? Mais que ferait Artémis, que ferait même Dionysos d'une pyxide ? Donnerait-on au mot l'acception, qu'il peut avoir, d'un coffret cultuel (5) renfermant par exemple les parfums que l'on fait brûler sur le thymiaterion ou bien tels instruments de sacrifice, l'objet ne se conçoit qu'aux mains d'un prêtre ou d'une prêtresse... Mais ne sommes-

(1) B. Ashmole, *Cat. of Anc. Marbles at Ince Blundell Hall* (1929), n° 23 et pl. 6 (chiton amazonien, sans nébride ni chlamyde).

(2) Marg. Bieber, *Skulpt. und Bronzen in Cassel* (1915), n° 147, pl. 42 (rythme polyclétéen).

(3) On n'explique rien en rappelant les effets de transparence et les *Coae vestes* de certaines effigies hellénistiques : le sculpteur d'Argos se soucie peu, dans les autres parties de la statue, de tels raffinements ; il faut qu'il ait ici une intention bien précise.

(4) Une ciste en réduction est représentée avec d'autres symboles bachiques auprès d'un Dionysos de l'ancienne collection Chablais à Rome (S. Reinach, *Rép. Stat.* I, 381, 6 ; cf. Fr. Muthmann, *Statuenstützen* [1951], p. 75) : du moins garde-t-elle la forme d'une corbeille en vannerie. — Quant à la ciste de la fameuse Athéna « à la ciste » du Louvre (n° 847), ce n'est pas à proprement parler une *cista mystica*, et malgré ses dimensions modestes, elle n'est pas à proprement parler tenue dans la main.

(5) J. Tréheux, *RA* 1951, II, p. 1-11 (ΠΙΣΤΙΣ).

nous pas ainsi, justement, sur la voie d'une explication plausible ? Sauf quand il s'agit pour elle de protéger son poing dans l'action de la chasse, Artémis a les mains nues (1) ; Dionysos, dans toutes les représentations dont nous avons parlé, a les mains nues. En revanche, il serait moins inattendu qu'un desservant du culte d'Artémis, ou un desservant du culte de Dionysos ait eu la main voilée lorsqu'il portait certains objets sacrés. Reste à savoir si un officiant pouvait être représenté sous le costume de la divinité qu'il servait. Il semble que oui, et les nombreuses Aphrodites à tête-portrait ne sont pas seules à nous en persuader (2).

Laissons de côté les monuments funéraires qui montrent la défunte ou le défunt sous l'aspect d'une Isis ou d'un Attis : le cas des sectateurs des cultes étrangers pourrait être un cas particulier (3). Laissons de côté la question de l'assimilation avec Hermès et le problème des origines de l'hermès-portrait (4). Laissons même de côté, puisqu'il s'agit d'une statue nue, un document comme le marbre n° 2779 du Musée National d'Athènes, effigie de Dionysos flanqué de la panthère et tenant le canthare, mais avec pour tête un portrait de Romain. Voici qui intéresse plus directement encore notre propos.

On a retrouvé à Milo le *Körperherme* inscrit d'un hiérophante de Dionysos, Marcus Marius Trophimus, consacré par les mystes (5). Or si la tête est un portrait, le torse est celui d'un Dionysos portant chiton amazonien, nébride serrée à la taille par une ceinture, et himation en châle retenu par l'avant-bras droit et l'épaule avec le haut du bras gauche : très proche, en un mot, du Dionysos du relief éleusinien de Chalcis (6). Pourquoi le même genre d'effigie n'aurait-il pas été admis pour une dignitaire du clergé d'Artémis ? Délos fournit dès l'époque hellénistique de précieux jalons : c'est vraisemblablement une reine que nous voyons, sur le relief en bronze de la Fontaine Minoé, sacrifier, torches en mains, habillée (comme la déesse) d'un chiton amazonien et chaussée d'endromides (7), et dans la Maison du Diadumène, une Artémis long vêtue avec tête-portrait a été exhumée (8). A Rome, pour le 1<sup>er</sup> et pour le 11<sup>e</sup> s. de notre ère, on connaît

(1) Exceptionnelle est à ce point de vue la terre cuite Sabouroff citée plus haut (la main en tout cas ne tient rien sous l'étoffe).

(2) L'identification avec la déesse de beauté et d'amour peut avoir dans ce cas-là d'autres raisons.

(3) Cf. *DA* II, p. 1207-1208 ; A. Conze, *Die attischen Grabreliefs* IV, nos 1954 sqq.

(4) Cf. *BCH* 77 (1953), p. 517-527.

(5) *IG* XII 3, 1125 ; R. C. Bosanquet, *JHS* 18 (1898), p. 74, fig. 6. Puisqu'il y a, au pied du fût, une acanthe sculptée, le document aurait pu trouver place dans l'étude de H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (1961) ; il y est omis. — L'hermès du Braccio Nuovo (W. Amelung, *Die Sculpt. d. Vatican. Museums* I, pl. I, n° 1) se complétait peut-être comme l'hermès mélien, d'une tête-portrait.

(6) *BCH* 68-69 (1944-1945), p. 264, fig. 13.

(7) R. Vallois, *CRAI* 1929, p. 32 sqq. ; Ch. Picard, *AJA* 38 (1934), p. 148-149.

(8) A. Plassart, *BCH* 40 (1916), p. 353-356, pl. XI.

des Dianes à tête-portrait (1). Nous croirions volontiers que le torse d'époque romaine conservé au Musée d'Argos se complétait lui aussi d'une tête-portrait féminine : celle de quelque prêtresse ou sous-prêtresse d'Artémis, qui, pour être figurée en Artémis, n'en tenait pas moins dans sa main gauche, en rappel de sa charge sinon en témoignage d'initiation (2), un objet cultuel que les Anciens savaient bien reconnaître (3).

Un temple d'Artémis Peitho est signalé par Pausanias, « sur le chemin de l'Agora d'Argos quand on descend de l'Aphrodision » (4), c'est-à-dire à proximité du théâtre (5). Le lieu de trouvaille prétendu de l'effigie que nous venons d'étudier (6) ne contredit donc pas l'interprétation proposée.

### 78. Torse féminin drapé (fig. 42-43)

Taillée dans un marbre à gros grains dont la surface est aujourd'hui brunie par de fines concrétions calcaires, l'effigie est conservée de la base du cou jusqu'à mi-cuisses. Le coude droit est arraché avec une partie du dessous de l'avant-bras ; les doigts de l'une et l'autre main sont plus ou moins rongés. — Hauteur maximum conservée : 54 centimètres.

Le personnage était debout, en appui sur la jambe gauche raidie, la jambe droite détendue, le pied posé de côté. Le hanchement est compensé par un redressement du buste, l'épaule droite un peu haussée. Le corps est tout entier enveloppé dans un himation dont un long pan est rejeté dans le dos derrière l'épaule gauche. L'étoffe, qui tourne autour du cou en plis épais, enserre le bras droit plié contre la poitrine, la main haute, s'applique sur l'épaule, le flanc, le ventre et la hanche, dessine deux grands plis courbes au départ de la jambe droite détendue, et drapé étroitement le bras gauche abaissé, qui rassemble l'ampleur du tissu et guide, au-dessous de la main sur le côté de la jambe gauche, la chute d'un flot de plis verticaux.

La facture n'est pas sans mérite. Même au dos où le travail est évidemment moins poussé, le modelé général et les détails essentiels sont exprimés avec logique et netteté. A l'avant du moins, les traces d'outil sont assez discrètes, et le foret est utilisé avec à-propos pour animer les gros plis ou pour cerner le contour de la hanche gauche. Les lignes directrices de la composition étant ainsi accentuées, les plis superficiels sont ensuite tracés par nervures légères, voire par simples

(1) Ex. : statue d'Ostie au Musée des Thermes : B. M. Felletti Maj, *I ritratti* (1953), n° 119 ; statue du « Dolichenum » : *JDAI* 50 (1935), *AA*, col. 557-558, fig. 10.

(2) Nous ne connaissons pas de « mystères » artémisiaques, mais, après tout, les rapports tant de fois soulignés entre Dionysos et Artémis (cf. Ch. Picard, *BCH* 68-69 [1944-45], p. 261-263 et références) ont bien pu, un jour, amener des contaminations du culte où une pyxide sacrée tenait pour Artémis le même rôle, un peu, que la ciste mystique pour Dionysos.

(3) La tradition iconographique des divinités sacrifiant elles-mêmes (cf. E. Simon, *Opfernde Götter*, 1953) rend fort admissible un tel mélange entre les aspects divins et la matérialité du culte.

(4) Paus. II, 21, 1.

(5) Cf. *Ibid.*, 20, 8 : ὑπὲρ δὲ τὸ θέατρον Ἀφροδίτης ἐστὶν ἱερόν.

(6) « Angeblich in der Nähe des Theaters gefunden » (Milchhoefer).

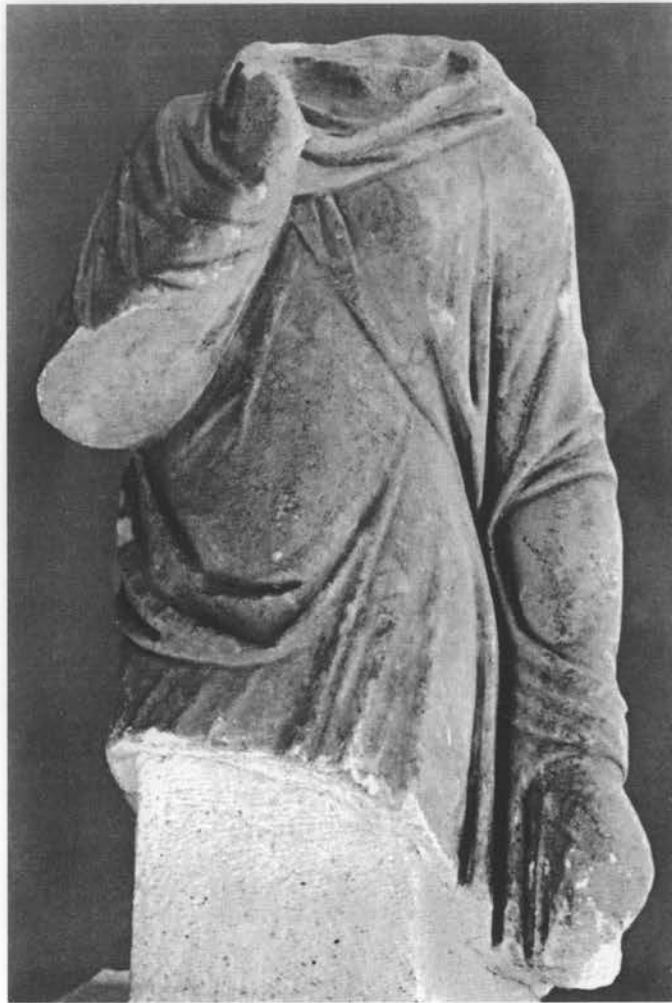


Fig. 42. — Torse n° 78 : face.

incisions, sur les parties du corps plaquées par le vêtement : ce jeu graphique est peut-être un peu sec, mais sa sobriété empêche qu'il nuise à la clarté et à l'harmonie du volume.

La première question qui se pose est celle du sexe d'un tel personnage. La réserve extrême de l'attitude, l'ampleur du vêtement qui monte jusqu'au cou et tombait certainement jusqu'au sol semblent désigner une figure féminine. L'« Aspasia » de la première moitié du v<sup>e</sup> s. rejetait déjà sur son épaule gauche un pan du grand manteau dans lequel elle s'enveloppait toute et s'encapuchonnait ; déjà elle était debout sur la jambe gauche d'appui, le genou droit pointant sous l'étoffe, et son bras droit était replié



Fig. 43. — Torse n° 78 : revers.

contre la poitrine, par-dessous l'himation (1). Repris et interprété dans l'esprit de son époque par un artiste de la fin du second classicisme, ce schéma de figure féminine drapée pouvait et devait devenir quelque chose de très semblable au modèle que reflète le document argien. Ici, de fait, la pondération s'assouplit comme dans la Coré de Vienne ; le manteau cesse d'être une chape et, plus fin encore que l'himation de la Petite Herculanaise, évoque le châle aux plis ruisselants dans lequel se drape la

(1) Dans son second mémoire sur Calamis (*Calamide*, 1950), P. Orlandini donne d'abondantes reproductions de ce type statuaire.



Polymnie du Vatican (1) ; on pense enfin à la statue de Trentham Hall et à divers types de danseuses voilées pour cet enveloppement complet du corps, les bras compris, dans l'étoffe moulante d'un drapé ajusté (2).

Cela dit, il faut convenir qu'à Argos, les formes n'ont rien de spécifiquement féminin ; rien ne dénonce la présence d'un chiton sous l'himation ; il y a dans l'attitude et dans l'interprétation même du drapé, quelque chose de strict qui surprend de prime abord. Sans doute faut-il compter avec la sécheresse d'exécution imputable au copiste ; il est vrai d'autre part que les types féminins drapés du iv<sup>e</sup> s. que nous rappelions plus haut sont en général juvéniles, sans grand épanouissement ni du buste ni des hanches. Pourtant, on peut se demander s'il n'y aurait pas eu, à l'époque hellénistique tardive, certaine contamination entre un type de la statuaire féminine et un type voisin de la statuaire virile, le premier dérivé de l'« Aspasia » en passant par l'iconographie féminine du iv<sup>e</sup> s., et le second inspiré par une tradition elle aussi lointaine : celle de l'attitude et de la mise que, dès le temps de Phintias et de Douris (3), on voit aux petits jeunes gens qui fréquentent l'école. Des effigies masculines, des *Körperhermen* masculins sont, en effet, connus aux temps « gréco-romains », qui montrent le bras droit replié sous le manteau, le bras gauche et la main eux aussi voilés, et le mouvement de l'himation, un pan jeté derrière l'épaule gauche, déterminant autour du cou un bourrelet d'étoffe : on les baptise parfois « Téléphore » ou « Harpocrate » (4).

L'hésitation est-elle pour autant permise dans le cas précis d'Argos ? Il ne semble pas. Dans les séries considérées, l'himation masculin dégage les chevilles et les pieds, tandis que l'himation féminin descend jusqu'au sol. Or les plus proches répliques de notre torse portent l'himation long, et c'est par erreur que S. Reinach, dans son *Répertoire de la statuaire*, classe l'une d'entre elles, qui appartient au Musée Rodin, parmi les « hommes drapés (sans tête) » (5). On approuvera plutôt O. Waldhauer d'avoir publié une autre réplique, celle-là conservée au musée de l'Ermitage, comme « weibliche Statuette » (6).

(1) Cf. G. Lippold, *Gr. Plastik*, pl. 86, 3 (pour la Coré de Vienne) ; pl. 86, 2 (pour la Petite Herculanaise) ; pl. 107, 2 (pour la Polymnie du Vatican).

(2) Cf. G. Lippold, *l. c.*, pl. 99, 4 et notes 7-8 de la p. 290 (Pour la chronologie du prototype de la statue de Trentham, opinion contraire de R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen*, p. 87). — Ne pas oublier, bien entendu, les figurines en terre cuite : cf. G. Kleiner, *Tanagrafiguren* (= *JDAI*, XV. Ergänzungsheft, 1942), *passim*.

(3) Hydrie de Phintias à Munich : Lullies-Hirmer, *Gr. Vasen der reifarchaischen Zeit* (1953), pl. 33-34. — Coupe de Douris à Berlin : E. Pfuhl, *Masterpieces of Gr. Drawing and Painting* (1955), pl. 47.

(4) Ex. : torse de Thespies (*BCH* 46 [1922], p. 225, fig. 4) ; hermès de Délos A 4263. Comp. O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage* II, nos 194, 195, 196 (bibliogr.), et G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums* III<sub>2</sub>, p. 155, n° 4. — Sur d'autres types statuariers de formes et de drapés équivoques, voir G. E. Rizzo, *Antike Plastik... Amelung* (1928), p. 191-200.

(5) *RS* V, p. 360, 2. L'état actuel des collections du musée Rodin n'a malheureusement pas permis de revoir cette pièce.

(6) *Die antiken Skulpturen der Ermitage* III, n° 276 et fig. 34.



Le document de Leningrad est présenté comme « *ausgezeichnete Variante* des Typus der Vatikanischen Polyhymnia » ; c'est peut-être beaucoup dire, car si le bas du corps suit de près le dessin de la Polymnie (1), l'attitude changée du bras droit détruit le rythme « hélicoïdal » essentiel qui, dans la statue du Vatican, monte du pied droit à l'épaule gauche, tourne dans le dos de l'épaule gauche vers l'épaule droite et part vers la droite selon le mouvement du bras droit. La statuette de l'Ermitage n'a plus qu'un rythme en S, où le haussement de l'épaule droite, la rondeur de la hanche gauche et la courbe basse des plis traïnants du vêtement entre les pieds prennent une importance toute nouvelle. Le sculpteur a mis l'accent, du reste, sur la souplesse des flexions de la jambe droite et du flanc gauche, sur la plénitude du hanchement, sur l'arrondi du ventre ; le bras gauche est légèrement écarté du corps, et l'on ne s'étonne pas de trouver sur l'épaule gauche la trace d'une mèche de cheveux déroulée tant l'impression de féminité est manifeste.

La mèche de cheveux, qui s'observe de nouveau sur une très médiocre réplique du Museo Arqueologico de Madrid (2), n'est pas absente de l'exemplaire argien, mais il est douteux qu'elle existe sur le document du Musée Rodin. L'attitude, sensiblement redressée, perd de son élasticité ; le hanchement, moins prononcé, étire sur le flanc une courbe plus tendue qui allonge le buste ; le bras gauche abaissé tombe, presque vertical, contre la hanche ; l'impression est moins gracieuse, plus austère, plus garçonnière. Ce n'est pourtant pas une raison pour restituer une tête autre que féminine. On imaginera seulement que ce type de jeune fille drapée, peut-être adopté à l'origine pour Coré (3), a finalement admis des têtes diversement coiffées, et que certains exemplaires portaient un chignon serré (4).

#### 79. Torse d'une statuette féminine drapée (fig. 44)

Le personnage se présentait de face, la jambe gauche raidie, la jambe droite au repos, le genou pointant en avant : l'une et l'autre jambes sont rompues au-dessus du genou. La main gauche revenait contre la hanche : le bras gauche est brisé en haut du biceps, mais des doigts se distinguent encore sur la courbe de la hanche, accentuée de ce côté qui est celui de la jambe d'appui. Le geste du bras droit se laisse malaisément restituer : l'épaule est mutilée et le bras lui-même s'interrompt à l'endroit où il cessait d'être collé au corps. La tête est arrachée. L'épiderme du marbre est passablement usé. — Hauteur totale conservée : 19 cm. 5.

Le vêtement est curieux. Il comprend une longue tunique sans ceinture, sorte

(1) *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums* III<sub>1</sub>, pl. 4, n° 503.

(2) *EA*, 1736.

(3) D'où sa reproduction dans la coroplastie funéraire ? Cf. Fr. Winter, *Typen d. figürl. Terrakotten* II, p. 47, n° 5.

(4) Type très voisin avec tête-portrait à Nîmes : E. Espérandieu, *Recueil général...*, III, p. 447, n° 2711.



Fig. 44. — Torse n° 79 : face et profil gauche.

de péplos fermé, dont l'apodygma s'arrête droit en haut des cuisses. Partant de l'encolure large, un mouvement en V anime l'étoffe de cet apodygma dans l'axe de la figure ; la saillie des seins et l'étrécissement de la taille ne provoquent que de rares plis secondaires. Sur les cuisses, le tissu tombe, parcouru de quelques plis verticaux sans profondeur du côté de la jambe gauche d'appui, ou tendu par l'avancée du genou sur la cuisse de la jambe droite. Entre les jambes au contraire, deux plis se creusent assez profondément pour tracer deux lignes d'ombre parallèles dans le prolongement de la pointe du V axial de l'apodygma. Une cape, agrafée aux épaules, couvre le dos et déborde légèrement les contours de la silhouette dans la vue de face.

La simplicité de la tunique, le long apodygma sans ceinture et la pauvreté des plis, rappellent le vêtement des quatre derniers personnages, les plus jeunes, de la procession de femmes se tenant par la main, que l'on voit sur un relief votif de Naples dédié aux Charites et aux Nymphes (1).

(1) Guida Ruesch, 145. R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen* (1931), pl. 7 ; cf. p. 13.

Il est vrai qu'il y a là des manches qui ne se retrouvent pas à Argos, et que l'ampleur du péplos suffit à souligner le contour des figures sans l'adjonction de la cape que le sculpteur argien a tenu à indiquer (1). Mais cette comparaison suggère qu'il s'agit d'un vêtement juvénile et invite à situer avant la fin du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. le modèle inspirateur (2). Parmi les antécédents possibles, on serait bien entendu tenté de nommer l'Artémis du « type de Dresde » qui a la même pondération et porte le même péplos à long rabat que notre statuette (3). Pourtant les fronces déterminées par le baudrier du carquois et la largeur constante du pli médian de l'apoptygma procèdent, à notre avis, d'un esprit différent et ne permettent guère de parler à Argos de la dérivation, sinon très indirecte, d'une œuvre de Praxitèle.

Notre statuette représentait-elle seulement Artémis ? C'est bien douteux, puisqu'il n'y a pas de baudrier et que la main à la hanche, assez fréquente pour les chasseresses au repos court vêtues, est insolite dans le cas des déesses long vêtues (4). Tyché paraît être une meilleure candidate : l'Artémis « type de Dresde », sans perdre son baudrier, a été plusieurs fois adaptée en Tyché (5) ; *a fortiori* est-il aisé dans le cas de la statuette d'Argos d'imaginer la corne d'abondance sur le bras gauche et le gouvernail tenu de la main droite. Certaines terres cuites confirment la vraisemblance de cette restitution (6), et nous savons par Pausanias qu'il y avait à Argos un très vieux culte de Tyché (7).

#### 80. Torse de statuette (fig. 45)

N° 133 + n° 135. — Torse de statuette, recomposé de deux morceaux. La tête manque, et le bas du corps à partir du ventre. Le personnage, probablement féminin, porte une tunique à courtes manches, serrée à la taille par une ceinture nouée sur le devant, et une sorte de chlamyde qui tombe vague dans le dos et tourne sous le cou, couvrant le sein gauche et chargeant l'épaule gauche. Le bras droit est abaissé le long du corps, le coude un peu fléchi ; la main et le poignet (qui formaient peut-être une pièce rapportée et collée) ont disparu. Le bras gauche,

(1) On dirait qu'il a voulu « rationaliser » un dessin qu'il comprenait mal.

(2) Sur l'évolution du péplos aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> s., voir E. Langlotz, *JDAI* 61-62 (1946-47), p. 100 sqq. — Le relief EA 1329 (= H. K. Süsserott, *Gr. Plastik des 4. Jhh. v. Chr.*, pl. 20, 5) attribué au troisième quart du IV<sup>e</sup> s., montre à gauche un type de péplophore qui n'est pas sans rapport avec le nôtre.

(3) G. E. Rizzo, *Praxitele*, pl. XVI-XVII (cf. p. 13). Bibliographies plus complètes dans le *Catalogue of Ancient Sculpture* de Fr. Poulsen (1951) à propos d'un document de la Glyptothèque Ny Carlsberg, n° 85 ; dans Fr. Brommer, *Marb. WPr.* 1950/51, p. 3-12 ; et dans Ch. Picard, *Manuel IV* (1954), p. 349 sqq.

(4) Ex. : l'Artémis de Mytilène à Istanbul, dont W.-H. Schuchhardt a donné une bonne reproduction dans ses *Epochen der Gr. Plastik* (1959), p. 101, fig. 82.

(5) Cf. Ch. Picard, *Manuel*, I. c., n. 1 de la p. 349 (avec références).

(6) Cf. Fr. Winter, *Die Typen d. figürl. Terrakotten* II, p. 170, n° 8 (où le baudrier n'apparaît plus).

(7) Paus. II, 20, 3. Palamède aurait consacré dans le temple de la déesse les dés dont il avait inventé le jeu.



Fig. 45. — Torse de statuette, n° 80.

peu distinct, posait, semble-t-il, la main sur un enfant nu (?), debout devant la jambe gauche qui devait être la jambe d'appui. Le genou droit était en effet fortement avancé. — Hauteur max. conservée : 28 centimètres.

Le travail était soigné dans les parties drapées comme dans les parties nues, au revers comme à l'avant. Il est dommage que la mauvaise conservation du côté gauche du corps ne permette plus de comprendre exactement le sujet.

#### 81. Bas d'une statuette féminine drapée (fig. 46)

Une grande cassure oblique prend en haut de la cuisse droite et descend à la hauteur du mollet gauche. On ne distingue nettement que la jambe droite fléchie, le pied ramené en arrière (la jambe gauche était donc raidie). La tunique talaire moule le devant de la cuisse et de la jambe droite, au bas de laquelle se forme un pli courbe montant de la cheville à la face interne du genou. Un autre petit pli courbe s'observe sur le côté externe du genou. Ailleurs, l'étoffe ne dessine que des plis verticaux, creusés devant la jambe gauche et sur les côtés où ils encadrent la silhouette. A l'arrière, les plis sont plats et sommairement dessinés. Le devant de la plinthe est arraché avec la pointe des deux pieds. — Hauteur max. conservée : 27 centimètres ; largeur max. : 14 centimètres.

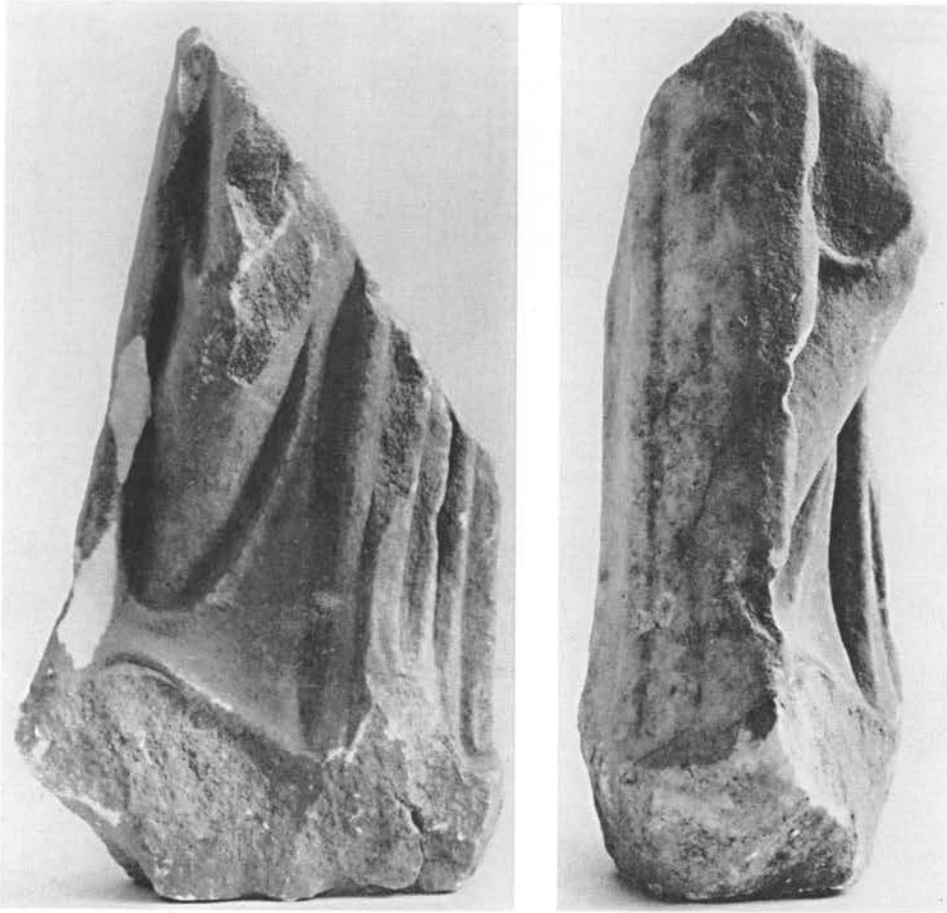


Fig. 46. — Bas de statuette drapée n° 81 : face et profil droit.

Il ne saurait être question, bien entendu, d'identifier le personnage (probablement une déesse) ni d'en restituer le type statuaire. De même pour le fragment suivant.

**82. Bas d'une statuette féminine drapée (fig. 47)**

Une cassure oblique descend du bas de la cuisse gauche vers le milieu de la jambe droite, à mi-hauteur du genou et de la cheville. Le personnage, debout sur une plinthe épaisse de 3 à 4 centimètres, avait la jambe droite raidie, la jambe gauche au repos, le pied un peu écarté. Le revers prouve qu'il était vêtu d'un chiton talaire, sous l'himation très ample et très long dont les plis tournent autour de la cheville droite, tombent droits entre les jambes, s'effacent sur la jambe gauche dont le modelé transparait sous l'étoffe, puis reviennent à droite pour le spectateur. Les pieds presque entièrement arrachés, étaient chaussés de sandales découvertes. — Hauteur max. conservée : 25 centimètres.



Fig. 47 b. — Bas de statuette n° 82 : revers.

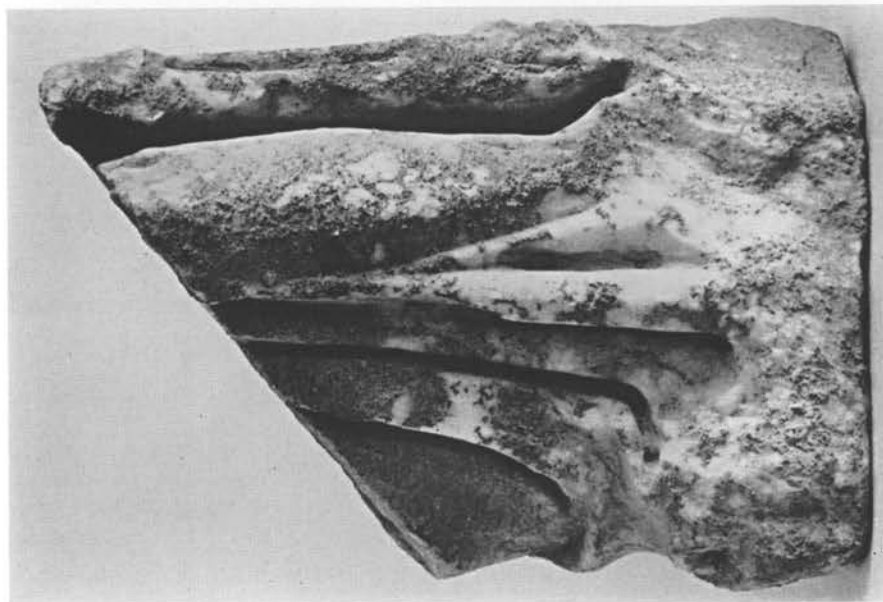


Fig. 47 a. — Bas de statuette n° 82 : face.



**83. Statue féminine du type de la « Petite Herculanaise » (fig. 48)**

La tête est perdue (elle était travaillée à part pour être encastrée dans une cavité creusée entre les épaules) ; les chutes de plis sous la main gauche et derrière le bras gauche sont cassées et incomplètes ; pour le reste, mis à part quelques épaufrures vénielles, la conservation est très bonne ; elle permet d'apprécier les qualités de la sculpture. — Hauteur totale conservée : 1 m. 53.

Debout sur une plinthe épaisse de 5 centimètres, la jambe gauche raidie, le pied droit écarté et ramené en arrière, l'effigie est vêtue du chiton talaire et de l'himation. Le chiton, visible sur le haut de la poitrine et dans le bas de la statue, dessine sous le cou quelques plis superficiels qui se dirigent vers le creux de la gorge ; autour des jambes, il se creuse en plis serrés, verticaux, qui se brisent sur l'avant du pied gauche dont seuls dépassent les orteils et s'étalent sur le cou du pied droit plus largement découvert. Les pieds nus sont chaussés de sandales dont la semelle épouse à l'avant le contour des orteils et dont les brides prennent entre le gros orteil et le doigt voisin, divergeant à partir d'une pièce de cuir découpée en forme de losange. L'himation, très ample, drapé le corps depuis les épaules jusqu'à la cheville droite : maintenu contre le flanc gauche par le bras gauche abaissé, lui-même enveloppé dans l'étoffe, la main guidant la chute des plis massés de la bordure, il tourne dans le dos autour des épaules, des reins et de la jambe droite, puis se referme par-devant, du côté gauche du corps, pincé à hauteur de la taille sous le coude gauche et ramené vers l'épaule gauche par le geste du bras droit qui passe devant la poitrine, la main sortant du manteau pour rejeter derrière le bras gauche un grand flot de plis terminal. Ce pan, comme celui qui tombait de la main gauche, était en partie détaché de la masse et relié au corps de la statue par des tenons de marbre dont on voit l'arrachement. La lisière inférieure du tissu, qui monte en oblique de la cheville droite et se soulève devant la jambe gauche, est marquée par une ligne gravée.

Les plis du manteau accompagnent et soulignent le mouvement hélicoïdal, essentiel, de la statue. Un bourrelet tourne derrière le cou ; le système de plis ascendants qui, de face, convergent du bas de la jambe droite vers le haut de la hanche gauche, rend immédiatement sensible la correspondance cherchée entre le retrait latéral du pied droit et l'avancée de la main droite en direction de l'épaule gauche ; enfin si l'on complète par la pensée les flots de plis mutilés, le triangle d'étoffe soulevé par la main droite devant le haut du bras gauche retrouve toute sa signification.

Il s'agit, bien entendu d'une réplique de la « petite Herculanaise » : une de plus, car on sait la faveur de ce type statuaire à l'époque hellénistique et à l'époque romaine, où il fut reproduit avec prédilection pour des portraits de femmes, funéraires ou autres. Mais le rendu particulièrement adroit, ici, des plis de l'himation, l'usage très discret du foret, le travail assez poussé du revers, et quelques vellétés (à l'aplomb du genou droit par exemple) pour faire disparaître sous la souplesse du manteau les plis raides du chiton, confèrent à l'exemplaire argien une certaine valeur : la copie n'est pas trop indigne sans doute de l'original que l'on attribue à Praxitèle ou à son école (1).

(1) Cf. G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932), p. 92 et notes ; Ch. Picard, *Manuel IV* (1954), p. 364 sqq.



Fig. 48. — Statue féminine n° 83.

VII. STATUES VIRILES  
FRAGMENTS DE STATUES ET DE STATUETTES

En l'absence d'un critère aussi évident que la cuirasse ou le vêtement civil, il est difficile de juger si les morceaux de statues viriles nues proviennent d'effigies humaines ou s'ils proviennent d'effigies divines. Par convention, nous les grouperons dans la même section que les torsos certains de statues-portraits. Par convention encore, nous ajouterons ici — à l'exception des têtes — tous les fragments isolés de statues ou de statuette, sans méconnaître que plusieurs d'entre eux pouvaient appartenir à des représentations féminines aussi bien qu'à des représentations masculines.

**84. Torse d'une statue cuirassée (fig. 49-50)**

Milchhoefer, n° 492 (« geschenkt aus Nauplia »).

Une grande cassure descendant en oblique d'arrière en avant, a emporté la tête, les épaules et la poitrine du personnage. Une autre cassure, à peu près parallèle à la première, prend au creux des reins et se termine au bas du ventre, suivant approximativement la limite inférieure du corselet de la cuirasse et arrachant les ptéryges. Il reste le haut du bras gauche, qui était abaissé, un peu écarté du corps, et la partie moyenne du tronc. Sur le haut du bras gauche apparaissent, superposés à la courte manche fendue de la tunique militaire, les lambrequins frangés de l'épaule, et l'on voit au revers le départ du paludamentum plié et rejeté dans le dos, tandis qu'un pan de l'étoffe massée couvrait, par-devant, l'aisselle.

Lisse à l'arrière où elle épouse la forme et la musculature du dos, la cuirasse est richement décorée sur sa face antérieure (1). Au plus profond de la courbe que le bord nervuré du corselet dessine sur le ventre, est sculpté un calice d'acanthe : trois larges feuilles dentelées, l'une au centre étalée de face, sa pointe retombant vers l'avant, les deux autres, à droite et à gauche, figurées de profil, la pointe retournée vers le bas. Deux petits trous de foret ponctuent la séparation des trois feuilles. De ce bouquet jaillissent latéralement deux rinceaux symétriques et au milieu un trophée. Chaque rinceau porte trois fleurons ; le premier, détaché de la partie basse de la tige sous laquelle il pend, est assez profondément creusé en son centre ; les deux autres, l'un vers l'extérieur, l'autre vers l'intérieur, accompagnent la montée du motif végétal qui encadre la scène principale ; ils sont sculptés en relief beaucoup plus plat ; de petites feuilles alternent avec les courtes hélices qui portent les fleurons.

Posées, vers le premier tiers de la longueur, sur les deux rameaux flexibles, deux Nikés symétriques s'occupent à parer un trophée ; elles sont vêtues d'un ample péplos dont l'apoptygma flotte autour de la taille, tandis que des plis se

(1) Les deux pièces de la cuirasse (plastron et dos) sont expressément distinguées par deux nervures parallèles courant de haut en bas sur le côté droit du torse.



Fig. 49 a. — Torse cuirassé n° 84 : face.

creusent autour des jambes et entre les jambes, elles-mêmes moulées, ainsi que le ventre, par l'étoffe diaphane. Avec des attitudes inversées, elles répètent le même geste : les jambes de trois-quarts (jambe droite raidie pour la Niké de droite, jambe gauche raidie pour la Niké de gauche, le pied de la jambe fléchie ramené en arrière), les épaules sensiblement de face et la tête de profil, elles tiennent sur leur bras gauche abaissé la palme de victoire et tendent l'autre bras vers le haut du trophée (1) ; derrière le chignon qui noue leurs cheveux à l'arrière du crâne, leurs ailes s'effilent longuement. Le trophée est un tronc d'arbre dont deux départs de branches sont encore apparents dans le bas ; on y a pendu un *Muskelpanzer*

(1) L'arrachement de la main gauche tenant la palme se voit, croyons-nous, devant la cuisse gauche de la Niké de gauche ; le bras droit de cette figure devait passer devant la ligne des épaules.



Fig. 49 b. — Torse cuirassé n° 84 : revers.

à longue jupe de lambrequins et, au moins à droite, un bouclier dont les arrachements du marbre dessinent la partie inférieure. Au pied du trophée sont deux boucliers chacun accompagné d'un casque : à gauche un bouclier rond sur lequel est posé de trois-quarts un casque à cimier, et à droite un bouclier oblong à nervure centrale sur lequel est posé de face un casque dont il est difficile de préciser s'il s'agit d'un casque à bouton ou d'un casque à cimier.

Malgré les vermiculures qui déparent le côté droit de l'effigie, la conservation du marbre est dans l'ensemble satisfaisante. En dépit des lacunes (la moitié supérieure de la Niké de gauche manque, ainsi que le haut du trophée, et la tête de la Niké de droite est effacée), le décor de la cuirasse frappe par la netteté de la composition et l'élégance des formes. — Hauteur totale conservée : 70 centimètres.

Les statues cuirassées ont fait l'objet de nombreuses études (1). La faveur particulière de ce genre d'effigies pour l'iconographie impériale dans la dernière partie du 1<sup>er</sup> s. et dans la première moitié du 11<sup>e</sup> s. après J.-C. ressort des catalogues qui ont été dressés, et la publication récente d'une nouvelle statue de Trajan, entrée dans les collections du Fogg Museum de Harvard (2), confirme que notre torse d'Argos appartient, en gros, à cette période. Avec une pondération inversée (car c'est ici le flanc gauche qui est creusé, et la jambe d'appui était par conséquent la jambe gauche), le rythme devait être sensiblement le même, avec un souvenir polyclétéen dans le léger chiasme qui soulevait l'épaule du côté de la jambe détendue ; le paludamentum jeté sur l'épaule gauche était disposé et traité de façon analogue : dans le dessin des plis qui animent l'épaisse retombée du manteau sur l'omoplate, la ligne zigzagante de la bordure est semblable d'un document à l'autre ; à Argos comme au Fogg Museum, l'avant-bras gauche soulevait probablement un pan plus long passant sur la saignée du coude : la cassure du bras se situe sans doute à la hauteur où, venant de derrière, apparaissait ce nouvel élément de draperie ; enfin, ici et là, le même type de cuirasse se retrouve, sans cingulum, avec tout au plus une continuité plus souple à Argos dans la courbe inférieure du plastron. La différence essentielle réside dans le sujet du décor historique.

Le principe de la composition que nous avons à Argos n'est d'ailleurs pas insolite. Le calice d'acanthé au lieu et place de la palmette renversée se rencontre dès l'époque flavienne et l'on peut dire qu'il est de règle sous le règne d'Hadrien ; le bouquet devient de plus en plus fourni, et les rinceaux qui s'en échappent de plus en plus longs et riches en volutes, s'immiscant même entre les personnages, avant de se dessécher finalement. Le thème des deux Nikés symétriquement placées de part et d'autre d'un élément central, suit une évolution parallèle : archaïsantes, classicisantes, puis de plus en plus schématisées, elles sont debout sur la tige des rinceaux avant de se dresser au temps de Marc-Aurèle sur une ligne de sol horizontale. Elles alimentent un thymiatérion, ou bien elles ornent un trophée près duquel fréquemment sont deux captifs assis à terre, ou bien elles couronnent le palladium ou Roma-Virtus, au pied desquels, sous Hadrien, apparaît très souvent la louve allaitant Romulus et Rémus (3). Les qualités stylistiques du relief de la cuirasse d'Argos et la sobriété raffinée d'un tableau qui n'est pas encore altéré par la routine, permettent d'envisager une date dans l'époque trajanienne tardive ou dans le début de l'époque d'Hadrien : nous inclinons à penser que l'effigie était une statue de Trajan.

(1) Dernier travail d'ensemble : C. C. Vermeule III, « Hellenistic and Roman cuirassed Statues » (= *Berytus*, vol. XIII, fasc. 1 [1959]), où l'on trouvera rappelée la bibliographie plus ancienne.

(2) G. M. A. Hanfmann and C. C. Vermeule, with contributions by W. J. Young and H. Jucker, *AJA* 61 (1957), p. 223-253 et pl. 68-75.

(3) G. Mancini, dans son article du *Bull. com.* 50 (1923), p. 151-204, a particulièrement bien étudié ces questions. Voir aussi J. Sieveking, *91. BWPr.* (1931), p. 15 sqq.



Un détail mérite en effet l'attention. Au pied du trophée nous avons ici deux boucliers et deux casques, non point gisant à terre, au hasard, en attendant de compléter le trophée, mais placés en pendants, chacun des boucliers posé de telle sorte que les deux formes différentes soient bien visibles, et chacun des casques surmontant l'un des boucliers comme s'il faisait partie du même armement. Il semble que l'on ait voulu faire allusion



Fig. 50. — Torse n° 84 : détail.

d'un coup à plusieurs succès militaires, remportés sur des peuples distincts, et les cognomina de Trajan viennent tout naturellement à l'esprit : *Germanicus, Dacicus, Parthicus*. Sans doute, ni la cuirasse à lambrequins, ni l'aspis ronde ni le thyréos oblong n'apportent d'indice vraiment spécifique des victoires de Trajan ; mais le trophée-épisode du monument d'Adamklissi lui-même présente bien une cuirasse à ptéryges et lambrequins, et l'aspis se rencontre auprès du thyréos sur les édifices triomphaux relatifs à Trajan (1). Ajoutons autre chose : le trophée guerrier convient assez peu à Hadrien ; il est vrai que les cognomina qui avaient été ceux de Trajan lui furent décernés par le Sénat au début de son règne, mais

il s'empessa de les faire supprimer (2), et sur les statues cuirassées les plus sûrement attribuables à Hadrien, c'est de préférence une image divine qu'encadrent les Nikés (3).

Pour autant que l'absence de la tête-portrait autorise une conclusion ferme, nous attribuons donc le torse cuirassé d'Argos à une effigie de Trajan.

(1) Voir Fl. Bobu Florescu, *Monumentul de la Adamklissi* (2<sup>e</sup> éd., 1961), fig. 179, fig. 331 et chap. X. Cf. aussi G. Ch. Picard, *Les trophées romains* (1957), chap. VI. — Le *rheno*, la toque de fourrure, la faux de guerre seraient inespérés dans un décor de cuirasse historiée.

(2) Cf. L. Perret, *La titulature impériale d'Hadrien* (1929), p. 25-30.

(3) Les monographies de W. H. Gross, *Bildnisse Traians* (1940) et de M. Wegner, *Hadrian* (1956) réunissent un matériel de comparaison commode. — C. C. Vermeule (*Berytus, l. c.*, p. 57, n° 197) classe parmi les torsos de l'époque d'Hadrien la cuirasse de Corinthe qui porte dans le catalogue de F. P. Johnson (*Corinth IX, Sculpture*) le n° 143 ; au pied du trophée que parent deux Nikés sont disposés deux casques, et la comparaison est de prime abord tentante avec notre document argien ; mais ni la forme de la cuirasse ni le style ne sont les mêmes, et d'ailleurs la chronologie de cette pièce continue, à nos yeux, de faire difficulté.



Fig. 51. — Statue virile n° 85.

**85. Statue virile acéphale** (fig. 51-52)

Signalée par I. K. Kophiniotis, *Ἱστορία τοῦ Ἄργους*, p. 116, n° 15 (« Ἀγαλμα ἀνδρὸς τηβεννοφόρου ἐν τινὶ ἰδιωτικῇ οἰκίᾳ »).

La tête est brisée au cou, mais le bouchon de marbre qui la portait reste engagé dans la cavité d'encastrement. Le personnage, debout sur la jambe gauche d'appui, la jambe droite au repos ramenant le pied de côté, est vêtu d'une tunique et d'un manteau. On ne distingue la tunique que sous le cou où elle dessine quelques plis en V. Le manteau est enroulé autour du corps, il enveloppe le bras droit replié sur la poitrine et un pan très long terminé par un gland est rejeté derrière l'épaule

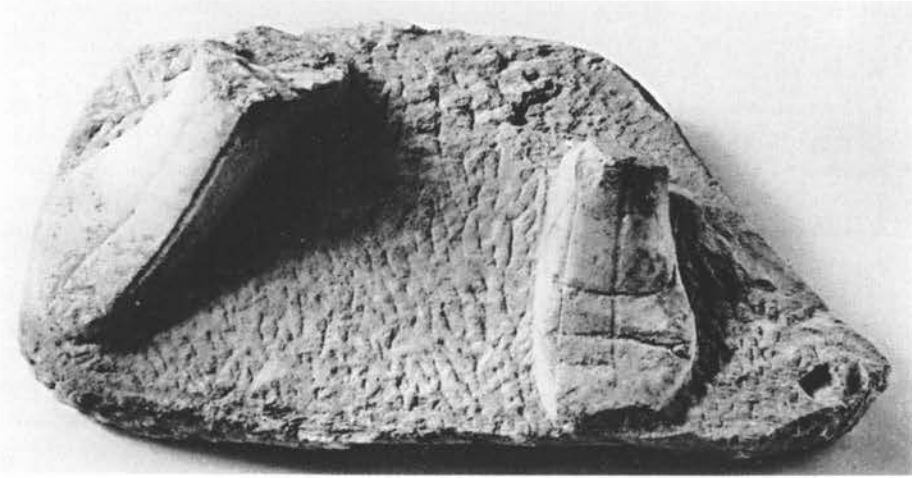


Fig. 52. — Pieds de la statue n° 85.

gauche ; le bras gauche abaissé, un peu fléchi, soulève l'ampleur du vêtement qui forme le long de la jambe, à l'aplomb du poignet une double chute de plis verticaux aboutissant sur un support indistinct (*scrinium*?). La main gauche était travaillée à part, encadrée et goujonnée. — Hauteur conservée : 1 m. 70.

La partie manquante de la plinthe (épaisse en moyenne de 7 centimètres) avec les deux pieds chaussés de sandales est conservée dans les réserves du musée d'Argos. Ce morceau était travaillé à part, le corps drapé étant goujonné aux chevilles ; deux crampons, dans le bas de l'effigie, renforçaient sa stabilité sur la base.

Sans être un chef-d'œuvre, la statue est d'une exécution encore très grecque, dans la tradition des portraits d'orateurs (1), et le travail assez

(1) Comparer, p. ex., pour la pondération et la position du bras droit l'Eschine de Naples : K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943), p. 103. — La différence essentielle est, à Argos, l'accentuation du contour du côté gauche du corps par le sillon profond qui sépare la jambe du pan d'étoffe tombant au-dessus de la main gauche, cette fois abaissée et

poussé, même dans les parties non visibles, est adroitement conduit. Le dessin des plis est conventionnel, mais l'interprétation garde le sens du volume et de l'effet plastique.

En contraste avec le corps, les pieds paraissent étrangement ratés. Dans leurs sandales fermées à languette montante, ils sont plats et mal formés. La bizarrerie d'une plinthe en deux éléments, et l'étonnante technique des chevilles goujonnées rendent tentante l'hypothèse d'un remploi : peut-être avait-on cassé la plinthe en arrachant la statue de sa base d'origine pour réutiliser le corps ; d'où l'obligation de remplacer le morceau brisé lors de la substitution d'une nouvelle tête au portrait initial.

### 86. Statue d'un romain en toge (fig. 53)

Milchhoefer, n° 487 (« Einst im Hause von P. Divanis »).

Manquent la tête (jadis rapportée dans une cuvette d'encastrement) ; le coude, l'avant-bras et la main droite (ils constituaient une pièce travaillée à part fixée par un goujon rond qui pénétrait dans le flanc et par deux tiges métalliques qui assujettissaient la main sur le devant du corps) ; enfin la majeure partie de l'avant-bras gauche avec le poignet et la main (autre pièce rapportée, jadis engagée dans une cuvette ronde et fixée par un goujon carré). — Hauteur conservée : 1 m. 69.

Le personnage, debout sur une plinthe épaisse de 5 centimètres, a la même pondération que la statue précédente : jambe gauche d'appui, jambe droite au repos. Il porte la tunique à manches et la toge. La tunique apparaît sur le torse et le haut conservé du bras droit : sous le cou, les plis descendent en pointe vers le nombril ; ils sont roides sur le côté droit de la poitrine ; ils sont moins accentués et plus courbes sur la manche. La toge aux bords arrondis est drapée « à la romaine ». Couvrant le dos depuis les épaules (et peut-être cachait-elle aussi l'arrière de la tête), elle forme sur le ventre un *umbo* peu volumineux, mais un flot de plis très marqués passe sous le genou droit (*sinus*) avant de remonter en direction de l'épaule gauche derrière laquelle est rejeté un long pan du vêtement ; le reste de l'étoffe retenu par l'avant-bras gauche s'écoule le long de la jambe d'appui jusqu'à un *scrinium* à poignée rabattue, qui fait office de support. Les pieds sont chaussés de sandales souples, dont les liens sont noués sur le cou-de-pied et, plus haut encore, au départ de la jambe ; entre les pieds reparaissent quelques plis (*lacinia*) tombant jusqu'au sol.

Mis à part la tête et les avant-bras travaillés séparément, la statue est constituée de trois morceaux. D'une part le bas de la jambe droite avec le pied et la partie correspondante de la plinthe, d'autre part l'épaule et le bras gauches avec une partie de la poitrine sont des pièces rapportées. Or il ne s'agit pas ici de réparation, mais d'économie du marbre : sur l'omo-

non plus posée sur la hanche ; comp. *Corinth IX (Sculpture, 1931)*, n° 202 ; E. Rosenbaum, *Cyrenaican Portrait Sculpture* (1960), pl. 66-67, etc. — Sur ce genre de statues, apprécié à l'époque romaine impériale et en particulier sous les Antonins, voir E. B. Harrison, *The Athenian Agora I (Portrait Sculpture, 1953)*, p. 74-76.



Fig. 53. — Statue virile n° 86.

plate gauche se voit encore le modelé initial de la statue nue dont on a retaillé un tronçon pour faire la seconde pièce dont nous parlons. L'œuvre, qui ne semble pourtant pas postérieure au II<sup>e</sup> s. (1), est d'une grande pauvreté artistique. La sculpture peut faire illusion de loin, mais son travail est grossier, et les plis, surtout pour la tunique, sont sans aucune nuance.

Le *scrinium* ne permet guère de préciser le rang ni le rôle du personnage représenté (2).

### 87. Torse viril colossal (fig. 54)

Recomposé de deux morceaux (le buste et le bassin avec le départ de la cuisse droite), ce torse nu, aux formes lourdes, maculé par les intempéries, provient soit d'un Héraklès, soit, plus vraisemblablement, d'une statue-portrait d'époque romaine. La tête manque, brisée au cou ; le bras droit est interrompu à la hauteur du biceps (une cassure nette descend en oblique d'arrière en avant, mais la rainure profonde d'un scellement externe suggère en même temps qu'il y avait là une pièce rapportée) ; l'épaule gauche est arrachée avec une partie de la poitrine (elle était certainement couverte par une draperie dont un pan, travaillé à part, tombait dans le dos le long de la cassure) ; enfin le côté gauche du bassin a disparu, avec la majeure partie de la fesse gauche et la cuisse gauche presque entière ; la cuisse droite, quant à elle, est cassée une vingtaine de centimètres au-dessus du genou (sur le côté, au ras de la cassure, arrachement d'un tenon). — Hauteur totale conservée : 1 m. 15.

Le personnage était figuré debout, la jambe droite raidie, le genou gauche pointant en avant. Selon le rythme « polyclétéen », l'épaule était penchée du côté de la jambe d'appui, haussée du côté de la jambe au repos ; la tête était tournée de trois-quarts vers la droite du spectateur. Le bras droit, abaissé, portait un attribut indistinct remontant jusque sur le devant de l'épaule. Le bras gauche, chargé d'une draperie, était écarté du corps.

Le ventre large et les cuisses grasses, le nombril rond profondément creusé, donnent à cette anatomie quelque chose de trivial qui contraste avec la solennité de la pose.

(1) Comp. *Corinth IX (Sculpture, 1931)*, nos 194-196 ; E. Rosenbaum, *Cyrenaican Portrait Sculpture (1960)*, pl. 65, etc. D'une conception très différente sont les *logai* étudiés par H. v. Heintze à propos d'un document du III<sup>e</sup> s. conservé à Rome dans la Villa Doria Pamphili (*Antike Plastik, Lief. I [1962]*, p. 20 sqq.).

(2) Cf. E. B. Harrison, *The Athenian Agora I (Portrait Sculpture, 1953)*, p. 76, n. 9.





Fig. 54. — Torse viril n° 87.

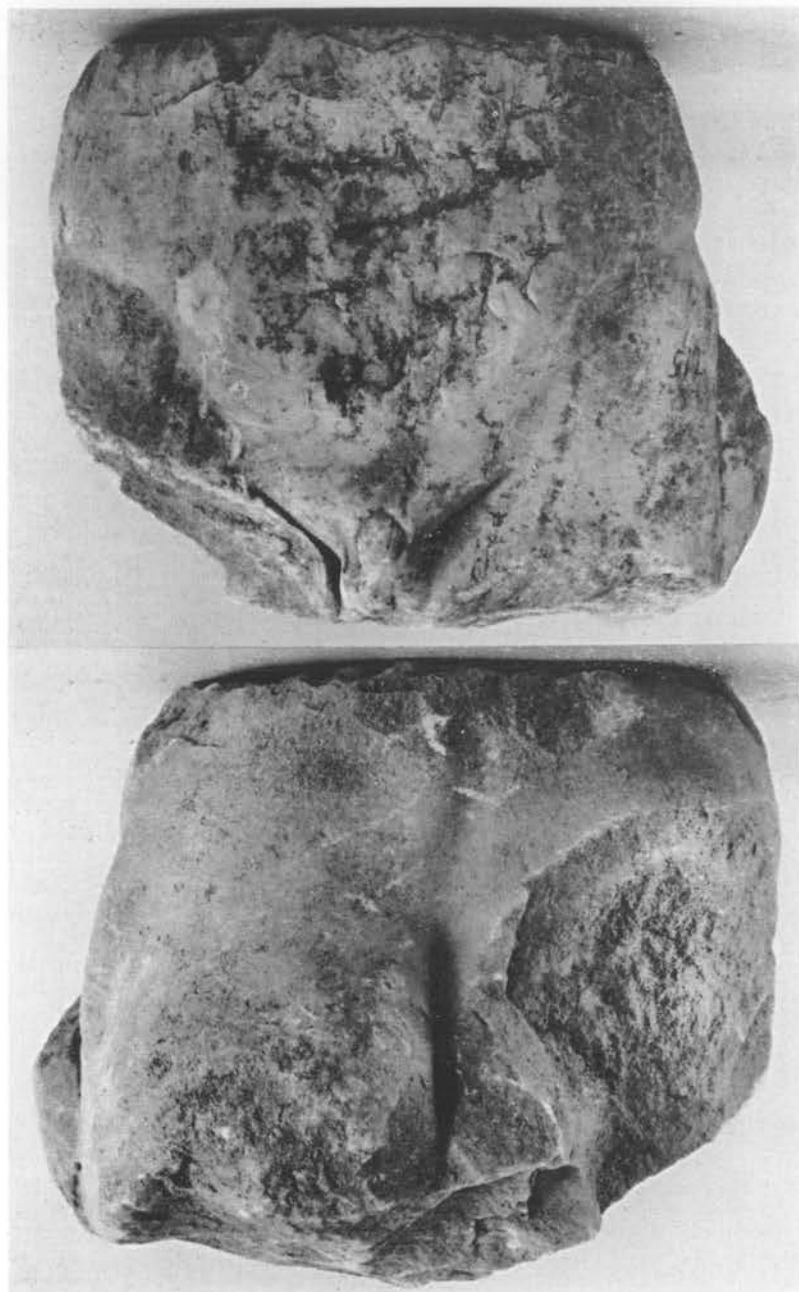


Fig. 55. — Bassin viril n° 88 : de face (en haut) et de dos (en bas).

**88-89. Fragments d'effigies masculines (fig. 55-56)**

**88.** N° 512 = Milchhoefer, p. 156, c?

Il ne reste que la hauteur du ventre avec, sous la ligne des aines, le départ des cuisses. L'avant a été partiellement ravalé à grands coups de pointe, et tout porte à croire que la statue a été volontairement tronçonnée pour être réemployée dans un mur. La fesse droite est arrachée avec le côté du bassin. Contre la cuisse gauche, un relief indistinct provient soit d'une main soit d'un pan de draperie tombant le long de la jambe d'appui. Il ne paraît pas qu'il y ait eu un hanchement sensible. L'absence de *Schamhaar* indique un melléphèbe. Le modelé était soigné, de dos comme de face ; on peut penser à la copie attentive d'une œuvre classique. — Hauteur conservée : 25 centimètres.

**89.** N° 122. — Trouvé en 1903 par W. Vollgraff « dans une tranchée ouverte sur l'agora ».

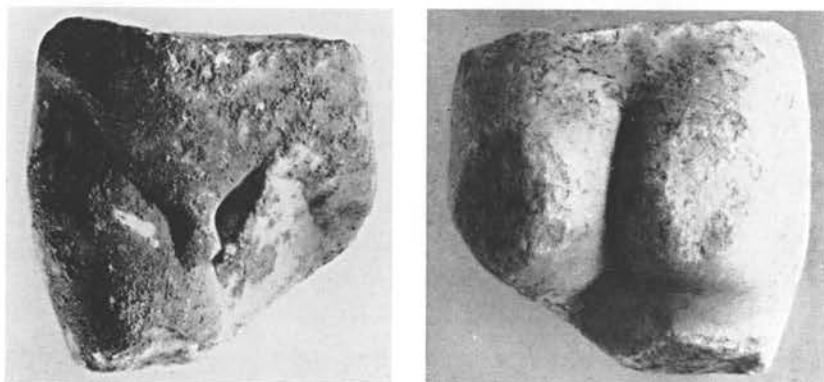


Fig. 56. — Petit bassin viril n° 89 : face et revers.

Fragment de statuette virile nue, comprenant le ventre au-dessous du nombril, le sexe et le haut de la cuisse droite. La jambe gauche, qui était détendue, est arrachée tout près de l'aine. Sur les fesses, le marbre est épaufré. Le hanchement, qui devait être assez marqué, conviendrait pour un type statuaire imitant une création du iv<sup>e</sup> s. — Hauteur conservée : 8 centimètres.

**90. Bas d'une statuette virile inachevée (fig. 57)**

Sur une plinthe ronde épaisse de 6 à 7 centimètres, subsistent les jambes, seulement dégrossies, d'un personnage viril, debout, la jambe droite raidie, le pied gauche sensiblement avancé. Contre sa cuisse gauche pend une tête ; ce pourrait être une tête humaine (tenue par les cheveux ?), mais il est plus vraisemblable d'imaginer une tête de lion, appartenant à une léonté portée au bras gauche, le reste de la dépouille tombant à l'écart de la jambe pour constituer le support



Fig. 57. — Bas de statuette n° 90 ; face et profil droit.

qui renforçait l'aplomb de la statuette. La cassure supérieure se situe un peu au-dessous du nombril ; le devant de la jambe gauche est en partie arraché. — Hauteur max. : 34 cm. 5.

Le galbe très élancé des jambes et l'espèce de pilier dorsal que l'on voit au revers font penser à un atelier égyptien ou égyptisant installé à Argos (1). Le personnage représenté pouvait être Horus identifié avec Héraklès (2).

#### 91. Pieds d'une statuette (fig. 58)

S 60 (Quartier Sud, 1956). — Une plinthe rectangulaire (longue de 16 centimètres, large de 12 centimètres, épaisse en moyenne de 4 centimètres) porte les pieds nus d'un personnage en marche, le pied droit en avant posé à plat sur le sol, le pied gauche en arrière ne touchant le sol que par la pointe. Contre le pied gauche est indiqué le corps d'un sanglier, la hure tournée vers la droite du spectateur, les

(1) Cas semblable à Délos ; cf. J. Marcadé, *BCH* 76 (1952), p. 96-135.

(2) Cf. P. Perdrizet, *Les terres cuites gr. de la coll. Fouquet* (1921), p. 37.



Fig. 58. — Pieds d'une statuette, n° 91.

pattes antérieures pliées, l'arrière-train affaissé. L'animal servait de support à la statuette : d'où la cassure (arrachement d'une draperie ?) que l'on voit au-dessus de sa tête. — Hauteur totale conservée : 13 centimètres.

Un Héraklès vainqueur du sanglier d'Érymanthe paraît possible, aussi bien qu'un Méléagre (ou une Atalante) après la chasse de Calydon.

### 92. Fragment de statuette (fig. 62)

Fragment d'un bras ou d'une jambe pliée recouvrant en partie ce qui paraît être un autre bras ou une autre jambe pliée. Il faut peut-être penser à une composition du genre « Éros endormi » (cf. notre n° 76). — Longueur du fragment : 8 centimètres.

### 93. Épaules d'une statue colossale drapée (fig. 59)

Milchhofer, n° 490 ? (« Schulterfragment einer Statue. Sehr zerstört ; Kopf und Hals fehlen »).

Il s'agit apparemment d'une pièce travaillée à part pour être rapportée dans une cuvette d'encastrement ovale, profonde de 11 centimètres environ, creusée dans le haut du buste. Elle comprenait, avec la tête et le cou (aujourd'hui arrachés), l'encolure d'une tunique et l'ébauche de l'himation drapé sur les épaules ; mais

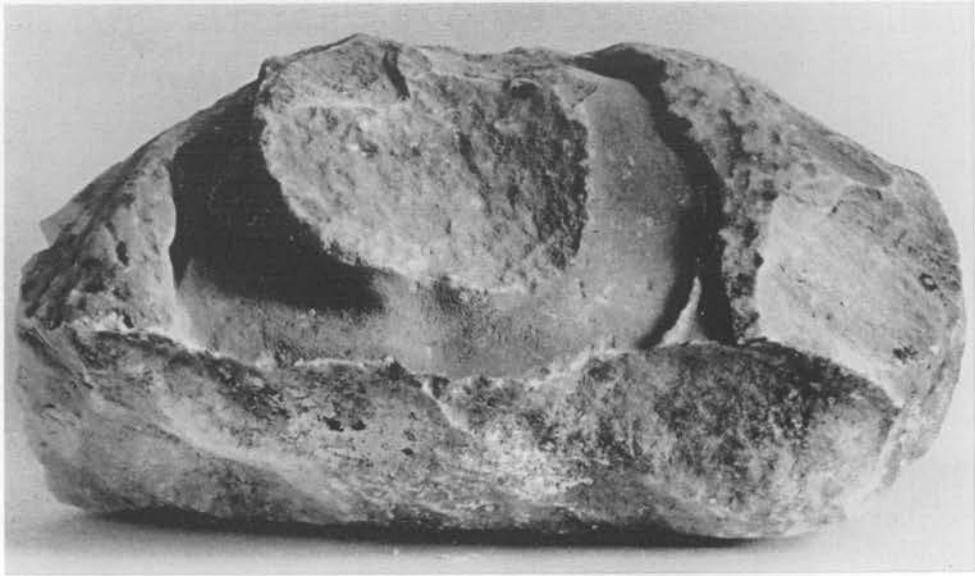


Fig. 59. — Épaules drapées n° 93.

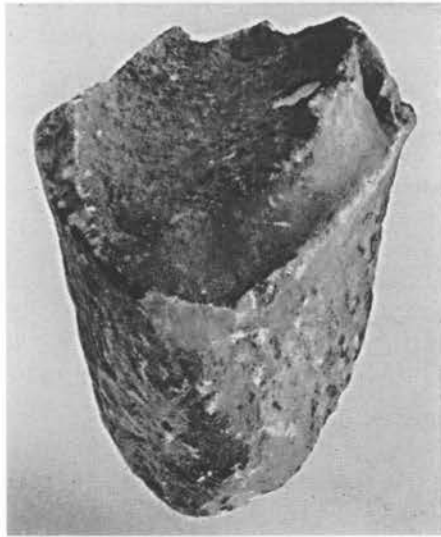


Fig. 60. — Cou n° 94 : face et profil gauche.



étant donné la façon dont le relief indiqué sur les épaules est piqueté (1), il faut probablement imaginer que les plis véritables du manteau étaient exécutés dans une ou plusieurs autres pièces de marbre superposées et collées sur celle-ci, masquant le raccord avec le reste de la statue. L'avant du morceau a disparu dans une grande cassure longitudinale. — Hauteur conservée : 22 centimètres ; largeur max. : 42 centimètres.

#### 94. Cou d'une tête rapportée (fig. 60)

Le bouchon d'encastrement s'enfonçait dans une cavité profonde creusée, peut-on croire, suivant la forme de l'encolure d'un vêtement. Le haut du dos et la gorge sont nus. De part et d'autre du cou, une sorte d'*infula* descend vers les épaules. La tête est arrachée avec la majeure partie du cou. — Hauteur max. conservée : 19 centimètres.

La bandelette de laine, serrée de place en place, et piquetée jadis, semble-t-il, de petits ornements rapportés, conviendrait mieux pour l'effigie d'un prêtre (ou d'une prêtresse) que pour l'image d'une divinité.

#### 95-115. Bras et mains (fig. 61-69)

Quelques tronçons de bras sont sans grand intérêt. Plusieurs ne portent pas de numéro ; l'interprétation n'est pas toujours certaine.

95. Haut d'un bras gauche (deltoïde, biceps, triceps) arraché de l'épaule et brisé au-dessus du coude ; le gonflement du biceps indique que l'avant-bras était plié en avant. — Longueur conservée : 18 centimètres.



Fig. 61. — De gauche à droite : bras n° 95, n° 96 et n° 97.

(1) Ce qui contraste avec le travail précis des parties nues.



Fig. 62. — De gauche à droite : fragments n° 98, n° 107 et n° 92.



Fig. 63. — De haut en bas et de gauche à droite : fragments n°s 99a, 103, 99 ; 104, 102, 153, 104a, et 125.

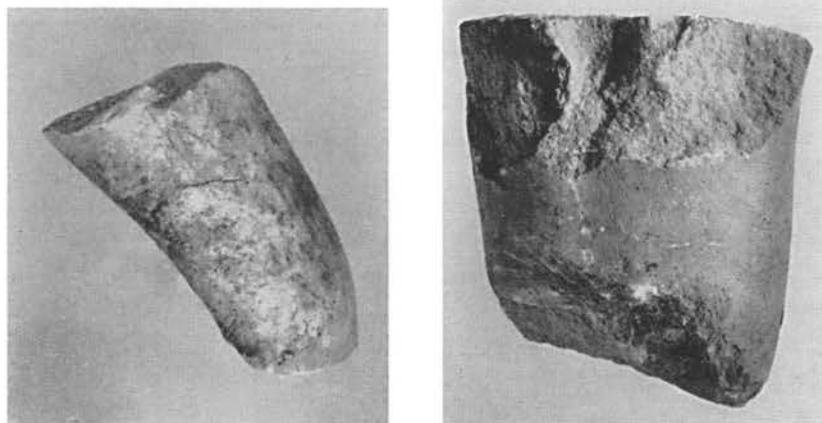


Fig. 64. — Tronçons de bras n° 105 (à gauche) et n° 105 a (à droite).

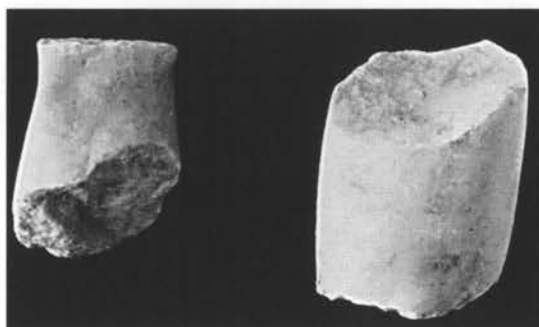


Fig. 65. — Tronçons n° 106 a (à droite) et 107 a (à gauche).

**96.** Bras gauche, nu, d'une statuette, conservé de l'épaule au coude. — Longueur : 14 centimètres.

**97.** S 36 (Quartier Sud, 1956). — Bras gauche, nu, d'une statuette, conservé sur la hauteur du biceps jusqu'à la pliure du coude. — Longueur max. : 13 centimètres.

**98.** S 47/N (Quartier Sud, 1956). — Petit bras droit plié au coude ; les doigts de la main sont arrachés. Il s'agissait d'une pièce rapportée, jadis collée, selon une surface de joint lisse, dans le haut du biceps. On imagine le bras levé latéralement, la main haute tenant une lance ou un sceptre. — Longueur développée du bras : 14 centimètres.

**99.** Fragment d'un grand bras (partie du biceps ?). Le coude devait être plié. Longueur : 12 centimètres.

**99 a.** Tronçon de bras (ou de jambe ?). Longueur : 10 centimètres.

**100.** N° 119. Trouvé en 1903 dans les tranchées ouvertes près de l'église byzan-

tine, sur le flanc de l'Aspis. Fragment probable d'un avant-bras cassé tout près du poignet. Longueur : 9 centimètres.

**101.** Partie antérieure probable d'un avant-bras, provenant d'une pièce rapportée qui comprenait aussi la main, aujourd'hui perdue. La fixation était assurée par un goujon. Le fragment est incomplet en épaisseur. Longueur conservée : 8 centimètres.

**102.** Fragment drapé provenant d'un bras (ou d'une jambe?). Longueur : 9 centimètres.

**103.** Tronçon présentant un relief arrondi : biceps? ou mollet? Longueur : 6 centimètres.

**104.** Fragment de surface courbe, provenant, semble-t-il, soit d'un avant-bras, soit d'une cuisse. Longueur : 13 centimètres.

**104 a.** Idem. Longueur : 12 cm. 5.

Trois avant-bras se laissent identifier sans erreur possible.

**105.** Moitié antérieure d'un avant-bras, dont le poignet fléchi est aujourd'hui amputé de la main. Longueur : 10 cm. 5.

**106.** Avant-bras droit, cassé au coude et au poignet. Longueur : 15 cm. 5.

**107.** Avant-bras gauche, nu, d'une statuette ; le bras était plié au coude ; le poignet et la main ont disparu. — Longueur de la cassure antérieure à la pointe du coude : 13 centimètres.

On interprète aussi comme tronçons d'avant-bras les trois morceaux suivants :

**105 a.** Débris d'un avant-bras de grande statue, se situant près du poignet. Longueur : 8 cm. 5.

**106 a.** Haut d'un avant-bras brisé à la saignée du coude. Longueur : 15 cm.

**107 a.** Idem, provenant d'une effigie plus petite. Longueur : 10 cm.

Les mains sont de diverses tailles.

**108.** N° 352. — Trouvée en 1912 dans la région de l'agora. Main gauche travaillée à part, et présentant au-dessus du poignet une section piquetée. Les doigts, dont l'extrémité est plus ou moins mutilée, sont repliés sans contraction violente. Le marbre n'est pas refouillé entre le pouce et l'index, ni entre les doigts et la paume. — Longueur totale : 22 centimètres.

**109.** Main gauche au poignet fléchi ; les doigts se referment sur l'extrémité de ce qui paraît être un pedum : l'objet remontait sur l'avant-bras, et le sillon qui divise sa tranche servait, imaginerait-on, à faciliter le collage et à renforcer le raccord avec la suite du bâton. La main était en effet travaillée à part, comme en témoigne un trou de goujon dans la cassure du poignet. L'échelle semble trop forte pour le personnage au pedum n° 14. — L'épiderme du marbre, quand il n'est pas sali de concrétions, a un poli de porcelaine. Longueur conservée : 21 centimètres.

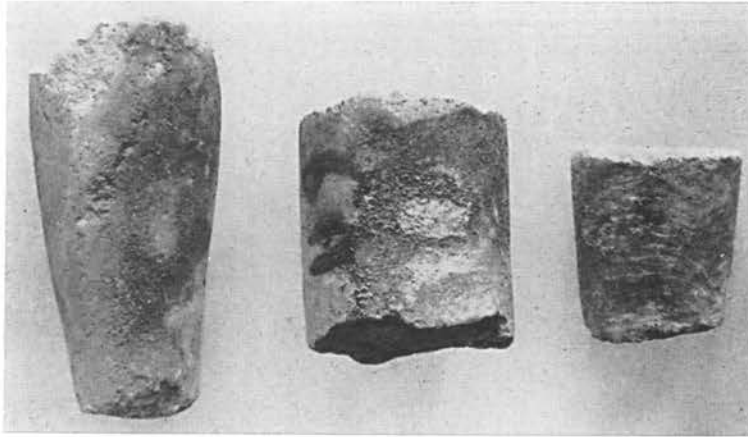


Fig. 66. — De gauche à droite : n° 106, n° 100 et n° 101.

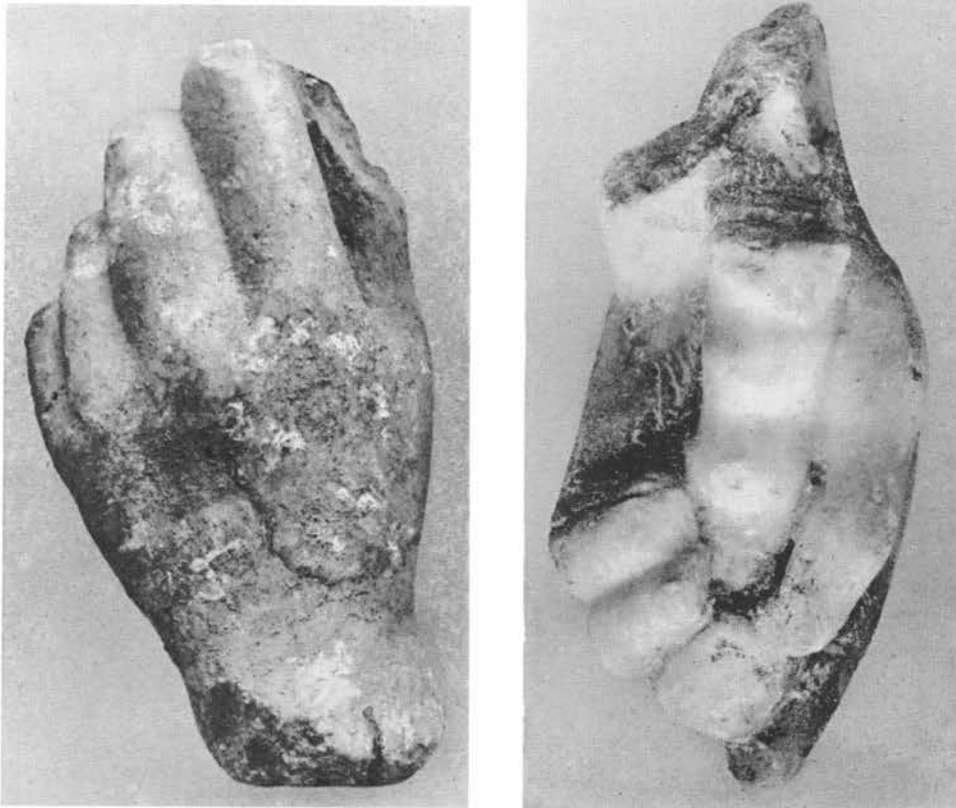


Fig. 67. — Mains n° 108 (à gauche) et n° 109 (à droite).

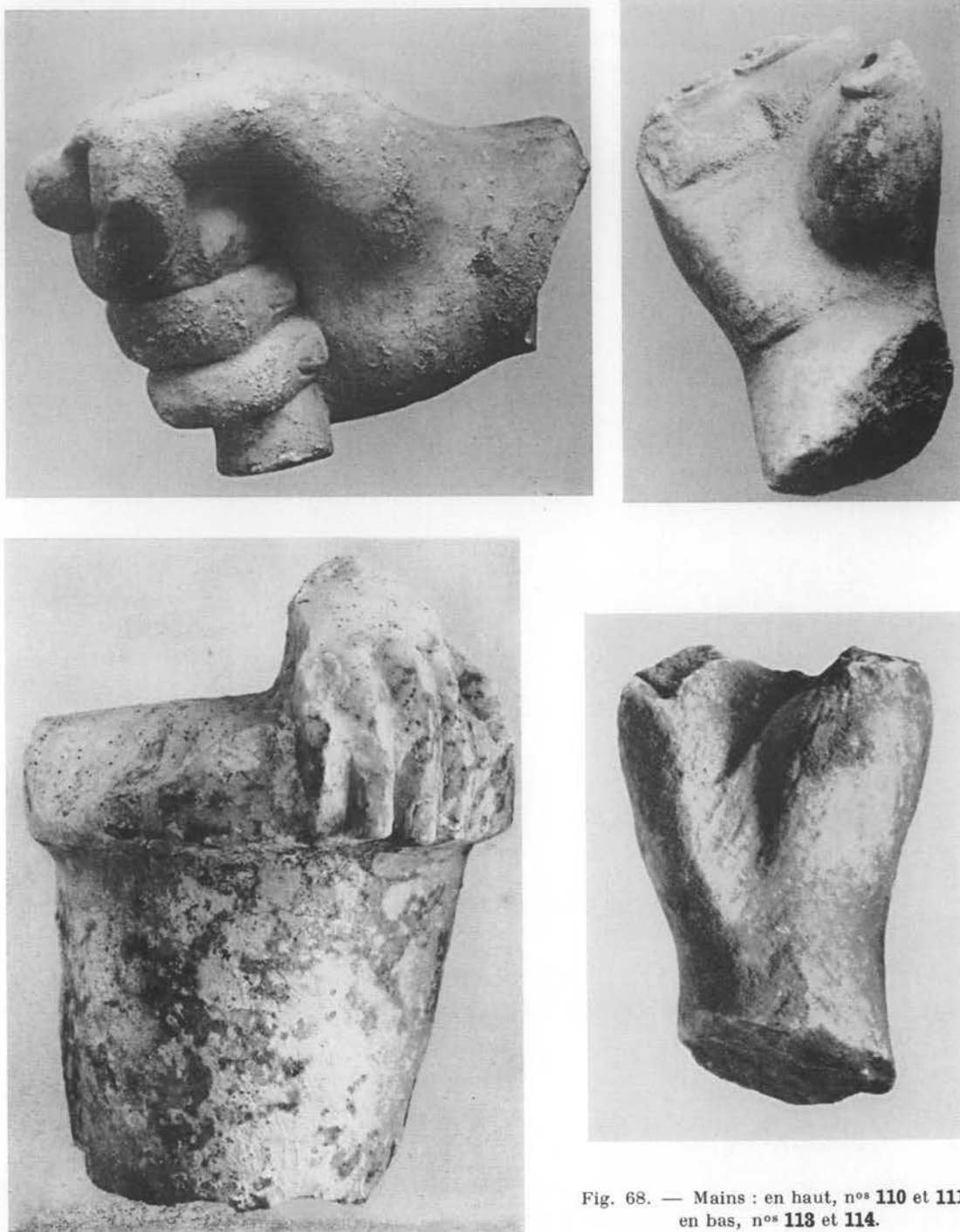


Fig. 68. — Mains : en haut, nos 110 et 111 ;  
en bas, nos 113 et 114.



**110.** F 2 G (nous ignorons le sens de cette référence). — Main droite brisée au poignet ; dans la cassure, trou de goujon. Le poing se referme sur une tige ronde, légèrement incurvée vers l'avant et interrompue près du petit doigt par une coupure nette ; entre le pouce et l'index se rattache une branche plus mince rabattue en direction du poignet (il s'agissait peut-être d'une canne). — Longueur : 16 centimètres.

**111.** Main droite cassée au poignet. Elle était goujonnée à l'avant-bras. Tous les doigts sont arrachés. Le pouce, l'index et le majeur étaient rapportés, fixés par des tigelles de bronze. Un morceau de l'une de ces tigelles subsiste au départ du majeur. Sur la paume sont indiquées deux « lignes de la main ». — Longueur du fragment : 15 cm. 5.

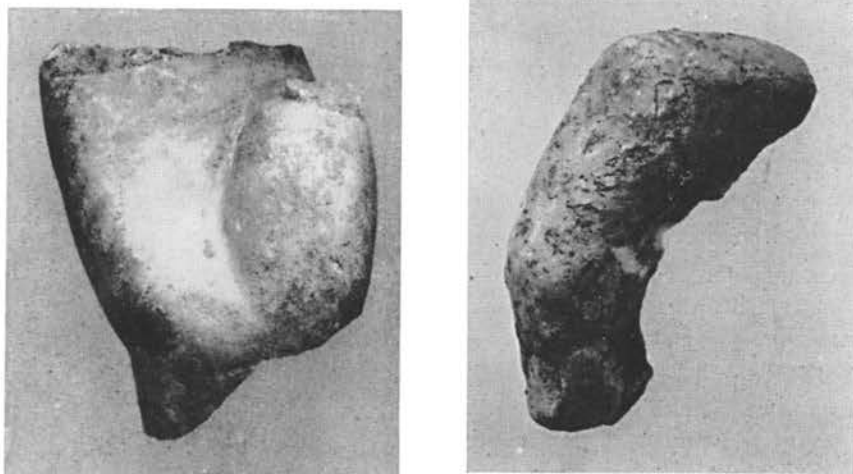


Fig. 69. — A gauche, main n° 112 ; à droite, doigt n° 115.

**112.** Petite main droite cassée au poignet. Tous les doigts sont arrachés. Sur la paume ouverte est indiquée une « ligne de la main ». Le poignet était fléchi en arrière. — Longueur du fragment : 10 cm. 5.

**113.** Main droite posée sur le bord mouluré d'un support cylindrique incomplet en hauteur et en épaisseur. La partie conservée du fût est lisse. Le côté de la paume et les doigts de la main sont plus ou moins mutilés. — Diamètre supérieur du support : 15 centimètres ; hauteur max. du fragment : 21 centimètres.

**114.** Main droite brisée au poignet. Tous les doigts sont arrachés, mais un sillon dans la paume de la main suggère qu'ils étaient repliés sur la hampe d'une lance ou d'un sceptre. — Longueur max. conservée : 14 centimètres.

**115.** S 43 bis/N (quartier Sud, 1956). Index arraché d'une main de grande statue. — Longueur développée : 13 centimètres.

**116-136. Cuisses, jambes et pieds (fig.70-75)**

Les tronçons de cuisses sont parfois d'une interprétation douteuse.

**116.** Cuisse droite nue, trouvée dans une maison privée en 1962 (1). La cassure supérieure, au départ de la cuisse, paraît avoir été volontairement provoquée ; la cassure inférieure se situe quelques centimètres au-dessus du genou. Sur le côté externe de la cuisse, arrachement d'un petit tenon de marbre. — Longueur conservée : 31 centimètres.

**117.** Moitié inférieure d'une cuisse droite, nue, brisée au genou. L'épiderme du marbre est très poli et très blanc. — Hauteur conservée : 13 cm. 5.

**118.** Cuisse gauche nue d'une petite statuette ; le genou était un peu fléchi. — Longueur : 8 cm. 5.

**119.** Moitié inférieure possible d'une cuisse gauche de grande statuette. Elle serait cassée au-dessus du genou ; sur le côté externe penderait une patte de nébride (comp. n° 21). L'épiderme du marbre a souffert sur la partie que nous interprétons comme l'avant de la cuisse. — Longueur conservée : 11 centimètres ; largeur max. : 9 centimètres.

**120.** Fragment d'une cuisse (?) sur le côté de laquelle passe une draperie. — Grandes dimensions : 23 centimètres × 18 centimètres. Voir fig. 77.

**121.** Éclat montrant de face le bas d'une cuisse droite et le renflement du genou, un peu fléchi, tendant le tissu d'une étoffe. — Longueur du fragment : 16 centimètres.

**122.** Éclat montrant de face le bas d'une cuisse (droite?) et la rotule du genou qui était un peu fléchi. Du côté droit pour le spectateur, tranche d'un relief ou d'une plaque (2) venant au contact de la jambe ; de l'autre côté, à hauteur du genou, bord d'une draperie. — Hauteur conservée : 19 centimètres ; largeur totale : 26 centimètres.

Les jambes se reconnaissent aisément.

**123.** Γ 504. — Jambe gauche nue, recomposée de deux morceaux, et conservée du haut de la cuisse (cassure nette) jusqu'à la cheville (dans la cassure, trou de goujon axial et, à l'arrière, trace d'un crampon vertical, externe). Le genou est fléchi. — Longueur développée : 65 centimètres.

**124.** Γ 503. — Jambe droite nue, brisée sous le genou et au-dessus de la cheville. Elle provient sûrement de la même statue. Dans la cassure inférieure, fond d'un trou de goujon axial et trace d'un crampon externe, à l'arrière. — Longueur conservée : 25 centimètres.

**125.** Fragment provenant du bas d'une jambe droite, un peu au-dessus de la cheville. La partie conservée n'intéresse que l'arrière et le côté droit de la jambe. — Hauteur max. conservée : 10 centimètres. Voir fig. 63.

(1) Οικία Γεωργ. Βίρλου, πάροδος Φορωνέως 10.

(2) Mais il ne s'agit pas à notre avis d'un nouveau fragment du groupe 28-31.



*a*



*b*



*c*



*d*

Fig. 70. — *a*, n° 116 ; *b*, nos 123-124 ;  
*c*, n° 127 ; *d*, nos 121-122.

**126.** Jambe gauche nue d'une grande statue, cassée sous le genou et une dizaine de centimètres au-dessus de la cheville. Le mollet est puissamment marqué. A l'arrière, arrachement d'un support. — Hauteur conservée : 29 cm. 5.

**127.** Genou gauche fléchi d'une petite statue, avec une partie de la cuisse et un tronçon de la jambe comprenant le haut du mollet. — Hauteur conservée : 24 centimètres.

**128.** Jambe gauche d'une grande statuette, cassée au genou et à la cheville. Sur le côté du mollet, départ d'un tenon de marbre qui rejoignait l'autre jambe. Le long de la face externe de la jambe, monte un support du genre tronc d'arbre terminé par une superposition de feuilles et de fruits ronds. Au sommet passe horizontalement pour aller buter contre la cuisse, un tronçon d'avant-bras droit dont la main (mutilée) se refermait sur une sorte de tige mince. Il s'agissait donc d'un groupe. — Hauteur conservée : 33 centimètres.

**129.** Jambe droite, nue, d'une statuette ; cassures sous le genou et au-dessus de la cheville. — Longueur max. : 15 centimètres.

Les pieds sont tantôt nus, tantôt chaussés de sandales.

**130.** Pied droit d'une grande statuette. Il ne touchait le sol que par la pointe, et le talon soulevé se raccordait à la plinthe par un tenon. Le gros orteil est arraché ; la jambe est brisée au-dessus de la cheville. — Noter l'épiderme très brillant du marbre. Hauteur totale conservée : 11 centimètres.

**131.** Étiquette illisible (= peut-être Milchhoefer, n° 493). Pied droit, nu, d'une grande statue. Il repose à plat sur un morceau de plinthe arrondi, épais de 7 centimètres (longueur de la cassure : 45 centimètres), mais la jambe devait être au repos, genou détendu. Sur le côté externe du pied, au bord supérieur de la plinthe, on voit la trace d'un crampon. Les orteils portent des épaufrures. La jambe est cassée à la cheville. — Hauteur totale conservée : 20 centimètres.

**132.** Pointe d'un pied droit chaussé d'une sandale fermée à mince semelle. Le talon était soulevé et le côté externe du pied débordait le contour de la plinthe (épaisse de 9 cm. 5). Sur le cou-du-pied, est indiqué le bas d'une tunique talaire en fin tissu qui s'étalait au sol entre les pieds. Le travail de sculpture paraît soigné et le rendu des plis assez délicat. — Hauteur totale conservée : 21 centimètres.

**133.** Petit pied droit, nu, posé à plat sur un morceau de plinthe. La plinthe était arrondie ; épaisse en moyenne de 6 cm. 5 à l'avant et de 8 centimètres à l'arrière, elle porte sur le dessus de nombreuses traces de pointe. La cheville est arrachée. — Hauteur max. du fragment : 11 centimètres.

**134.** Pointe d'un pied gauche, nu sur une mince semelle. Un morceau de la plinthe est conservé (épaisseur : 10 cm. 5 à 11 centimètres). Étant donné la proximité du bord de la plinthe par rapport à la face interne du pied, il est probable que le personnage avait les jambes croisées. Les traces d'outils sont nombreuses sur le dessus comme sur la tranche de la plinthe. Les doigts sont tous plus ou moins meurtris et un éclat de marbre a sauté en arrière du gros orteil. — Hauteur totale du fragment : 17 cm. 5.



Fig. 71. — De gauche à droite, nos 117, 129 et 118.

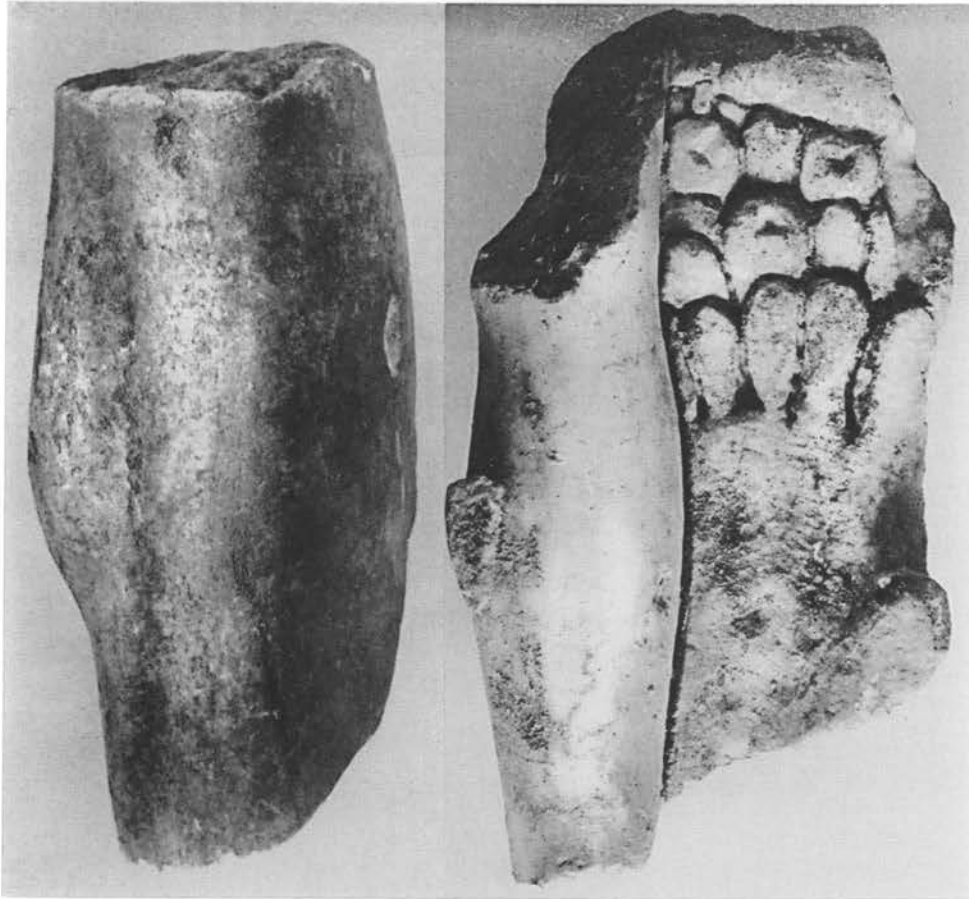
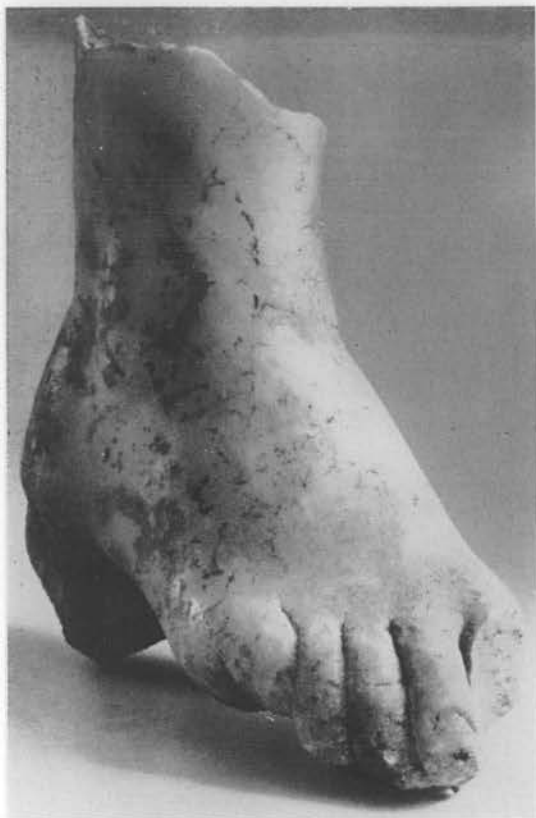


Fig. 72. — Jambes nos 126 (à gauche) et 128 (à droite).



*a*



*b*



Fig. 73. — Pieds : *a*, n° 130 ; *b*, n° 132 ; *c*, n° 135.

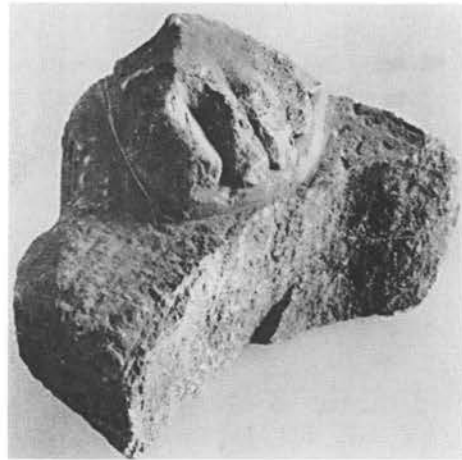




*a*



*b*



*c*

Fig. 74. — Pieds : *a*, n° 131 ; *b*, n° 133 ; *c*, n° 134.



**135.** Morceau d'une plinthe arrondie, épaisse en moyenne de 9 centimètres, grossièrement piquetée sur la tranche et ponctuée sur le dessus de coups de pointe et de traces de gradine. Il reste le pied gauche chaussé de l'effigie et le bas du support (tronc d'arbre, sur lequel tombait à l'avant un pan de draperie terminé par un gland) qui étayait la jambe gauche. La sandale comprend une semelle à bout carré, épaisse de 1 centimètre, sur laquelle le pied est enveloppé dans une pièce d'étoffe ou de cuir souple d'où dépasse le bout des orteils ; un réseau de cordelettes en œillets, dans lesquelles coulisse une lanière croisée trois fois en avant



Fig. 75. — Pied n° 136.

du cou-de-pied et sans doute ensuite autour de la cheville, maintenait le pied dans la chaussure. — Grandes dimensions de la plinthe : 55 et 49 centimètres ; longueur du pied : 31 centimètres ; hauteur totale conservée : 27 centimètres.

**136.** Partie antérieure (travaillée à part) d'un pied droit, nu, dépassant sous la robe d'une effigie féminine drapée. Le morceau était collé par l'arrière selon une surface de joint verticale. Le bout du second orteil est arraché ; épaisses concrétions calcaires. — Longueur max. : 13 cm. 5 ; hauteur max. : 8 cm. 5.

#### 137-149. Draperies (fig. 76-79)

Aucun des fragments suivants ne se laisse sûrement attribuer à telle ou telle des effigies drapées que nous avons étudiées plus haut.

**137.** Fragment d'une draperie tournant auprès d'une cuvette d'encastrement qui pouvait recevoir soit une tête soit un avant-bras rapporté. C'est en tout cas un morceau d'himation. — Longueur conservée : 14 centimètres.

**138.** N° 187. Cf. W. Vollgraff, *BCH* 31 (1907), p. 180, fig. 10 : tr. au lieu-dit Magoula « sur le bord de la route actuelle d'Argos à Myli, à cinq minutes au-delà de l'endroit où cette route franchit l'Érasinos ». — Tronçon d'un grand flot de plis qui, tombant du bras d'une statue debout, servait à contrefortifier l'effigie (comp. nos 13, 14, 16). Un arrachement marque l'endroit où un tenon de marbre unissait la draperie à la jambe du personnage. — Longueur conservée : 53 centimètres.

**139.** Fragment portant indication d'une draperie tombant soit à l'arrière d'un bras soit sur le côté d'un support. Deux petits trous de broche dans les plis de l'étoffe. — Longueur max. du fragment : 35 centimètres.

**140.** Fragment de draperie enveloppant un bras ou un avant-bras (droit?). Il s'agissait d'une pièce rapportée ; à gauche sur l'image, surface de raccord. — Grandes dimensions : 16 centimètres × 15 centimètres.

**141.** Morceau de marbre portant des arrachements de plis. — Longueur : 39 centimètres.

**142.** Flot de plis tombant sur le côté d'une jambe (gauche?) drapée. — Longueur : 26 cm. 5.

**143.** Fragment d'une énorme chute de plis tombant à l'écart du corps. — Longueur conservée : 31 centimètres.

**144.** Débris possible de la même chute de plis. — Longueur conservée : 17 centimètres.

**145.** Fragment d'une chute de plis tombant peut-être derrière une épaule. — Hauteur conservée : 28 centimètres.

**146.** Éclat portant l'indication de plis. — Hauteur conservée : 18 centimètres.

**147.** Bas d'une chute de plis ; le dessous est piqueté. Hauteur conservée : 10 cm. 5.

**148.** Départ d'un faisceau de plis. — Largeur : 14 centimètres.

**149.** N° 117. Fragment d'une draperie. — Longueur : 14 cm. 5.



Fig. 76. — Chute de plis n° 138.

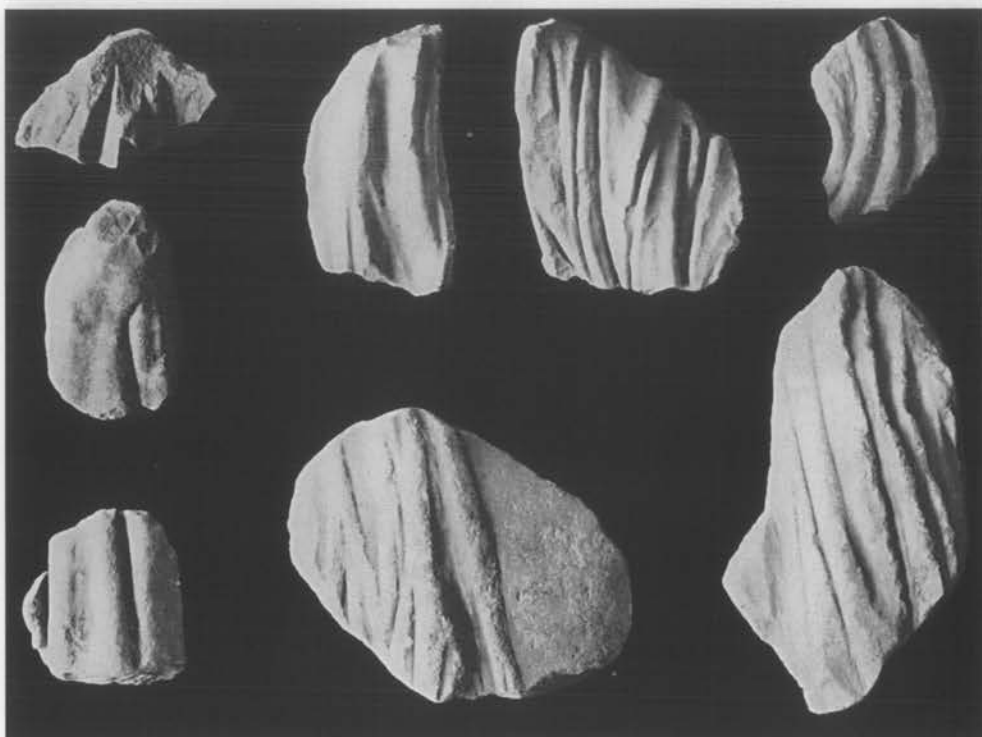


Fig. 77. — Fragments de draperie. De gauche à droite : en haut, nos 148, 146, 140, 137 ; puis, n° 149 ; et en bas, nos 147, 120 et 145.



Fig. 78. — De gauche à droite : nos 142, 144 et 141.

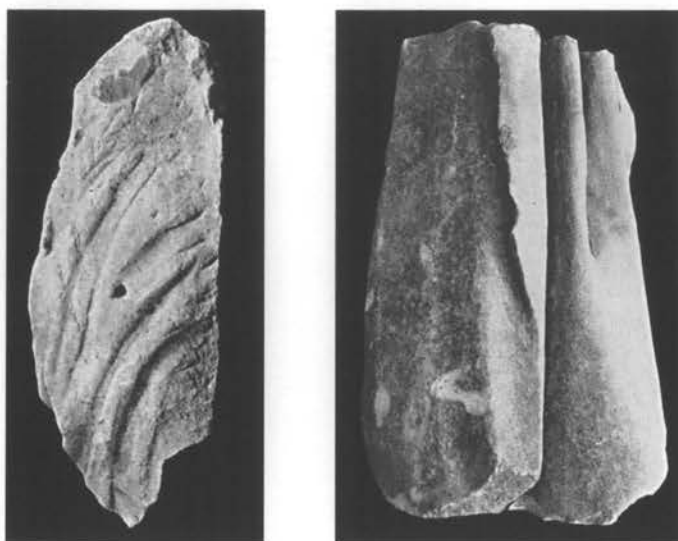


Fig. 79. — Fragments nos 139 (à gauche) et 143 (à droite).

#### 150-153. Supports de statues (fig. 80-81)

**150.** Corps de dauphin. Le « nez » de l'animal et la queue sont brisés. La nageoire dorsale et une nageoire latérale sont schématiquement indiquées. Les yeux sont cernés d'une incision profonde. Le travail prouve que le dauphin était vu de profil à gauche et la tête en bas. — Longueur conservée : 36 centimètres.

La queue s'appuyait contre la jambe droite du personnage : une Aphrodite sans doute, ou un Poseidon. Parmi les « Statuenstützen » du II<sup>e</sup> s. apr. J.-C., le dauphin est un motif des plus fréquents (1).

**151.** — Fragment (recomposé de deux morceaux) d'un gros tronc d'arbre-support pour une statue colossale. On note à gauche la fourche d'une branche ; au bord de la cassure inférieure, un nœud du bois ; au ras de la cassure supérieure, départ d'une saillie impossible à interpréter. Le revers était piqueté. — Hauteur conservée : 27 centimètres.

**152.** Fragment d'un tronc d'arbre-support (?) avec indication possible d'une draperie. — Longueur max. conservée : 28 centimètres.

**153.** N<sup>o</sup> 117. — Probablement tr. en 1902 dans le téménos d'Apollon Pythéen. Tronçon supérieur d'une sorte de cippe dont le diamètre décroît de bas en haut. Au sommet du fût lisse, une moulure forme coussinet. — Longueur conservée : 21 cm. 5. Voir fig. 63.

(1) Fr. Muthmann, *Statuenstützen* (1951), p. 94 sqq.



Fig. 80. — Dauphin-support n° 150.

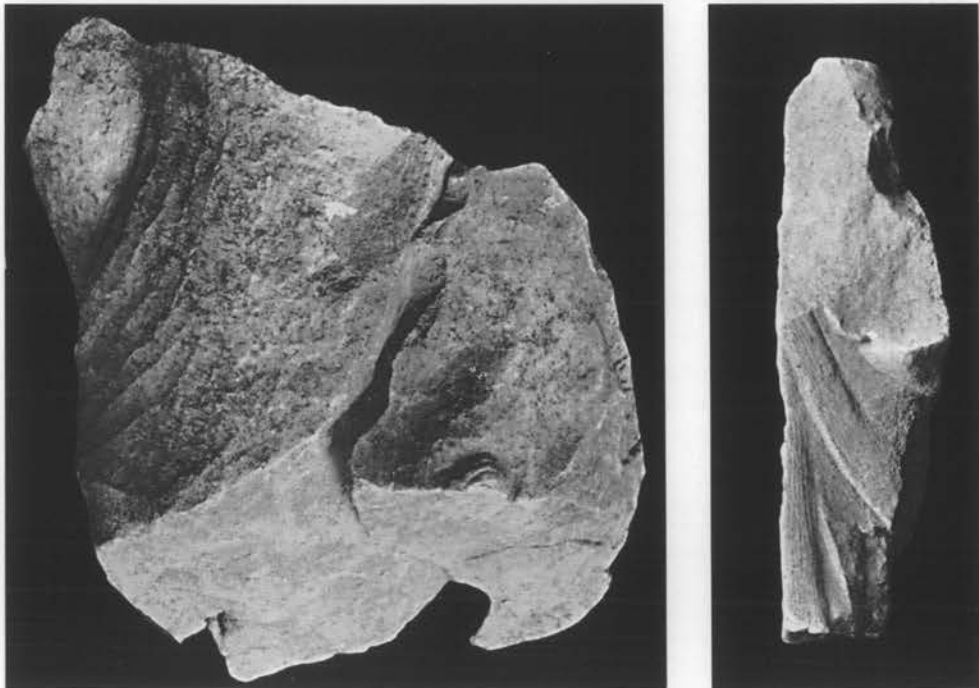


Fig. 81. — Fragments n°s 151 (à gauche) et 152 (à droite).

Si le fragment ne provient pas d'un meuble en marbre, il devait appartenir au support d'une grande statuette (accoudée ?). Soulignons pourtant qu'il ne s'agit ici, à proprement parler, ni d'une colonnette ni d'un tronc d'arbre.

### VIII. TÊTES D'HOMMES, PORTRAITS ET BUSTE ACÉPHALE

Rappelons que parmi les « trouvailles diverses » publiées en 1957 figuraient déjà deux portraits (n<sup>os</sup> 33 et 36) et un buste acéphale en marbre (n<sup>o</sup> 35).

A quelques nouveaux portraits en ronde-bosse, nous joindrons ici deux têtes travaillées en haut-relief (n<sup>os</sup> 154 et 157). La première adhérait sans doute au fond d'un naïskos funéraire. Pour la seconde, les choses sont moins sûres : elle pourrait provenir d'un groupe statuaire.

#### 154. Tête d'éphèbe (fig. 82-83)

Milchhoefer, n<sup>o</sup> 486.

La tête, conservée avec une partie du cou, est recomposée de trois morceaux : les deux plus gros sont recollés depuis longtemps ; le troisième, comprenant l'oreille droite, la tempe et la partie voisine de la chevelure paraît provenir d'une fracture récente (ce qui expliquerait que Milchhoefer n'en parle pas) ; nous l'avons retrouvé, isolé, parmi d'autres fragments. Une cassure nette supprime l'arrière gauche de la tête et descend en oblique vers la base du cou. Comme le prouve au bord supérieur de cette cassure une protubérance de marbre, et comme le confirme la conservation meilleure du côté gauche, que n'affectent pas les concrétions brunâtres qui maculent la moitié droite du visage, notre tête est arrachée du haut-relief d'une stèle et elle se présentait tournée de trois-quarts vers la droite du spectateur. D'où d'ailleurs les dissymétries que l'on observe dans la vue de face : l'ovale plein du visage offre une courbe plus arrondie pour la joue droite que pour la joue gauche, l'œil gauche est plus long que l'œil droit, l'arcade sourcilière est plus gonflée, et sur la tempe gauche, au ras de la cassure, les cheveux sont beaucoup plus schématiquement traités que sur la tempe droite.

Le personnage est un jeune homme au menton lourd, aux joues larges, le front plutôt bas sous un casque de cheveux dont les mèches courtes épousent l'arrondi du crâne tandis que quelques frisons descendent devant l'oreille découverte. Les yeux, dont l'angle interne, marqué du canthus, s'enfonce assez profondément sous le départ du nez, sont relativement petits. Les deux paupières sont dessinées avec soin (1) ; l'arête sourcilière trace une oblique tangente à la courbe de la paupière supérieure, et le renflement de l'arcade, plus accentué pour l'œil gauche, s'abaisse de ce côté-là avec plus de lourdeur. Les axes longitudinaux des deux yeux forment entre eux un angle obtus. De même, sous l'arrachement du nez

(1) La paupière inférieure droite (encroûtée, il est vrai, de dépôt calcaire) est fortement soulignée. Le globe des deux yeux présente des épaufrures.



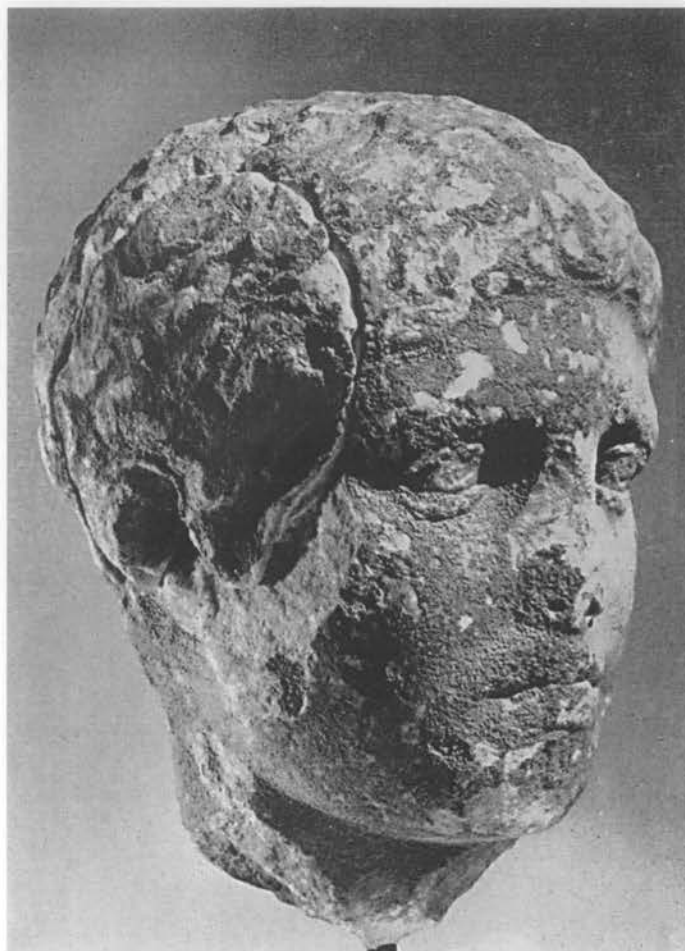


Fig. 82. — Tête d'éphèbe n° 154 : présentation normale.

(qui semble avoir été assez fin et plutôt court), la ligne mince et sinueuse de la bouche tombe sur les côtés, ce qui achève de donner à la gravité du visage une expression un peu triste. Les lèvres sont écrasées, ainsi que la pointe du menton ; on voit seulement que la lèvre supérieure était très proche de la base du nez et qu'une incision horizontale séparait la lèvre inférieure du menton.

Le lobe de l'oreille droite (dont le pavillon est fort bien ourlé) a disparu dans les arrachements qui dégradent, sous le morceau recollé, le haut de la joue droite. — Hauteur totale conservée : 24 centimètres ; hauteur du visage : 15 cm. 5 ; largeur aux tempes : 14 cm. 2 ; la longueur du nez est égale à la hauteur du bas du visage.

Milchhoefer se trompait en croyant reconnaître dans ce morceau « une réplique de la tête du Doryphore de Polyclète », mais du moins soulignait-il ainsi utilement le caractère classique de la sculpture et les rapports qu'elle

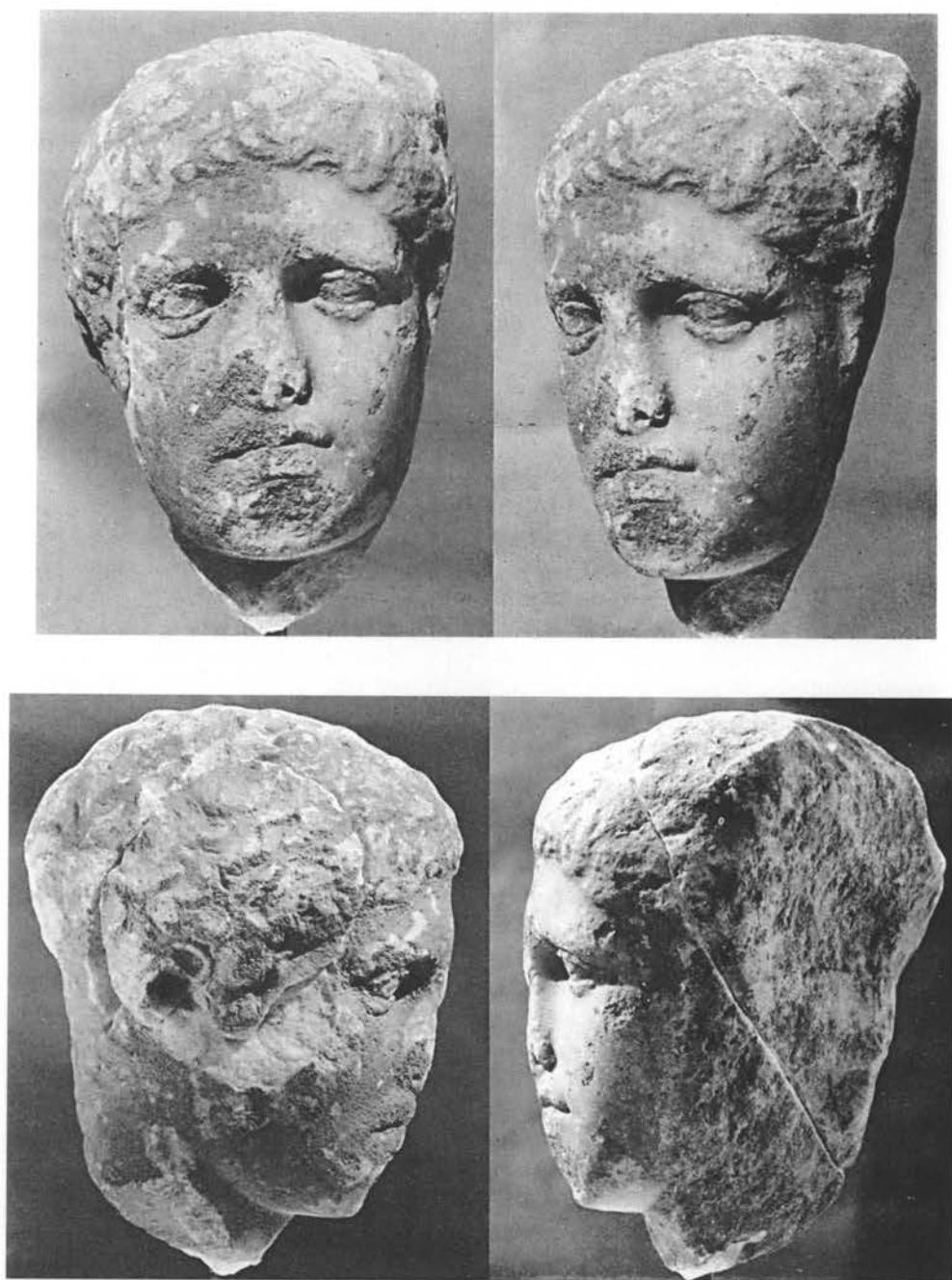


Fig. 83. — Tête d'éphèbe n° 154 : angles de vue divers. En haut : pleine face et trois-quarts vers la gauche. En bas : profil droit et profil gauche.

pouvait offrir avec l'art du ve siècle. La structure simple et forte de l'ensemble, les traits fermes, la douceur des courbes, les « passages » délicats du modelé (en particulier dans la région labio-nasale), la discrète et sûre déviation des lignes du visage pour une harmonie plus exacte de la vue principale, la sobriété enfin et l'intensité contenue de l'expression : voilà autant d'indices qui conviennent pour un original grec, et de bonne époque.

Ce qui pourrait faire penser un peu à Polyclète, c'est, avec la rondeur du crâne, la largeur des joues et les proportions presque « canoniques » de la face, le traitement de la chevelure. Malgré l'usure superficielle du marbre, on devine que le sculpteur a voulu suggérer des mèches en crochet, courtes, nombreuses, plaquées dans un savant désordre sur le volume crânien et venant ourler le front de leurs sinuosités. Car si la ligne générale des cheveux sur le front dessine d'une tempe à l'autre comme une anse de panier, dans le détail elle est loin d'être régulière (1), et à défaut de la « fourche axiale » du Doryphore remplacée comme sur le petit Discophore en bronze du Louvre (2) par quelques virgules, la pointe tournée à droite, le mouvement des mèches fines qui, de part et d'autre de la région médiane du front refluent en direction des tempes (une demi-accolade est nette encore au-dessus de l'œil droit) n'est pas sans rappeler les fameuses mèches serpentines du chef-d'œuvre polyclétéen.

Pourtant nous ne sommes plus, avec le marbre d'Argos, au temps de Polyclète : le volume sphérique du crâne s'est bien atténué, et l'abstraction géométrique s'est adoucie au profit de l'*éthos* ; une gravité intérieure toute nouvelle habite le visage. Le Doryphore est devenu Chairédemos sur une stèle funéraire du musée du Pirée (3), et Dexiléos à cheval achève d'un coup de lance son adversaire avec dans le regard le sentiment résigné du drame de la condition humaine (4). Le iv<sup>e</sup> siècle est commencé. Est-il très avancé ? Nous ne le pensons pas : ni le « pathétique » de Scopas ni la « poésie » de Praxitèle ni le « naturalisme » de Lysippe, n'ont encore pénétré dans l'atelier de notre sculpteur qui reste fidèle pour l'essentiel aux conceptions et à l'idéal parthénoniens. Il est vrai qu'un art artisanal comme celui des tombiers est susceptible de routine ; du moins attendrait-on, dans le milieu ou dans la seconde moitié du iv<sup>e</sup> siècle, quelqu'un de ces détails qu'imposent inconsciemment l'évolution du goût et les tendances du second classicisme : le front plus haut sous des cheveux plus épais et plus tumultueux, ou la bouche plus courte et des lèvres plus charnues sur un menton plus aigu, ou des yeux plus profondément enfoncés dont la paupière supérieure disparaît dans l'ombre des orbites (5). Or la chevelure de notre

(1) Beaucoup moins, par exemple, que sur la tête du Louvre commentée par J. Charbonneaux dans les *MonPiot* 44 (1950), p. 45 sqq.

(2) Lullies-Hirmer, *Griechische Plastik* (1956), pl. 181.

(3) *Ibid.*, pl. 182 (fin du v<sup>e</sup> s.).

(4) *Ibid.*, pl. 191 (394 av. J.-C.).

(5) Comp. la stèle d'Aristion (H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs* [1931], pl. 36, 2) ou la stèle dite de l'Ilissos (Lullies-Hirmer, *l. c.*, pl. 218 ; belles photos de détails dans N. Himmelmann-Wildschütz, *Studien zum Ilissos-Relief*, 1956).

éphèbe ne ressemble en rien à celle des athlètes de Lysippe, le menton garde sa lourdeur au bas des joues pleines, et le modelé orbital n'a pas encore l'importance essentielle qui deviendra normalement la sienne au cours des années 30. Si l'œil s'enfonce sous le départ du nez, si l'arête sourcilière s'abaisse vers les tempes, si le front se gonfle un peu et surplombe la paupière supérieure, c'est à peine ici l'esquisse des formules que les créations « scopasiques » rendront un jour banales, et notre tête n'a pas, tant s'en faut, le « cubisme » des têtes de Tégée.

Faut-il dater, le document d'Argos ne nous semble pas susceptible d'être abaissé au-delà de 380 environ (1).

### 155. Portrait d'un philosophe (fig. 84-85)

Petite tête-portrait d'un homme âgé, moustachu et barbu comme un philosophe. Le visage aux pommettes marquées, les joues creuses sous la barbe fournie, les yeux petits au regard attentif avivé par le trou des prunelles, le nez bref et plutôt large, la lèvre inférieure courte et charnue qu'encadre la moustache, sont nettement individualisés. Quoi qu'il semble d'abord, le personnage n'est point chauve : au revers on voit la ligne basse des cheveux sur la nuque, et de face le contour du crâne, qui s'élargit sensiblement sur les pariétaux, gonfle un peu sur le dessus de la tête ; sur le profil droit, on distingue enfin au-dessus du sillon horizontal du front, un très léger ressaut. L'homme a donc des cheveux, mais l'usure superficielle du marbre en a fait disparaître le détail, que l'artiste, du reste, n'avait que sommairement indiqué, donnant plus d'importance au modelé du visage et à la barbe.

La barbe est drue autour du menton dont la pointe se situerait à peu près là où un petit trou rond (repère de profondeur engagé trop avant ?) pénètre dans sa masse. Son ovale est irrégulier, sa courbe plus arrondie sur le côté droit de la figure, plus tendue sur le côté gauche, ce qui donne à croire que la tête était tournée de trois-quarts vers l'épaule droite (2). Les touffes de poils, en flammèches effilées et emmêlées, se superposent approximativement en trois zones, dont la plus basse déborde et amplifie le volume du maxillaire. Les pans de la moustache, encadrant la bouche, se perdent dans cette toison. Sous l'oreille, étroite et longue, la barbe reflue vers l'arrière. Devant l'oreille, elle s'amincit en cordon pour rejoindre les pattes. Le mouvement des cheveux sur le front ne se laisse malheureusement plus apercevoir. Tout ce que l'on peut noter, c'est la fuite rapide du front et la médiocrité du gonflement au-dessus de l'arête sourcilière (3) : pas d'autre ride apparemment que le sillon près duquel venait, semble-t-il, la ligne antérieure d'une

(1) Le trait qui souligne la paupière inférieure existe déjà dans la stèle d'Hégésio, et la relative petitesse de l'œil à Argos ne doit pas être exagérée. L'écart chronologique ne saurait être très grand avec, par exemple, l'original de la tête d'éphèbe de New-York publiée par G. M. A. Richter, *Catalogue of Gr. Sculptures* (1954) sous le n° 64.

(2) La présentation de la tête sur son socle actuel est visiblement inexacte. Les deux cuvettes lisses qui recreusent le côté droit de la figure ne devaient pas être visibles.

(3) Le gonflement plus accusé du côté de l'œil droit fait partie des « corrections optiques » en rapport avec la présentation de trois-quarts.

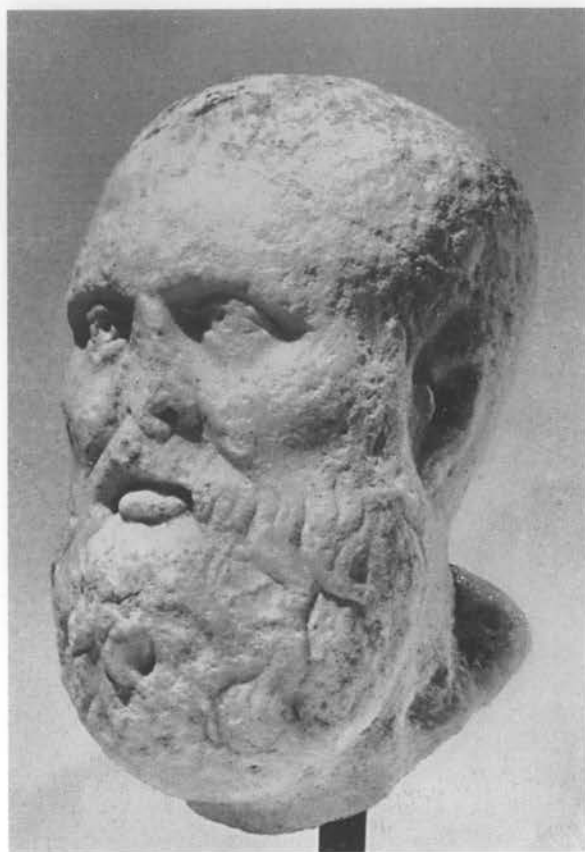


Fig. 84. — Tête de philosophe n° 155 : présentation normale.

mèche de cheveux. Au bord de la cassure oblique du cou, signalons pour finir un bourrelet d'étoffe indiquant que l'épaule gauche était couverte. Sauf dans les creux, le marbre est fruste. Le nez est arraché. — Hauteur conservée : 16 centimètres ; largeur du visage aux tempes : 6 cm. 7.

Si l'incision de la pupille et les trous de trépan à l'angle interne des yeux dénoncent une copie antonine (1), le dessin de la barbe et la conception du modelé laissent imaginer pour modèle soit un original grec de la première moitié du III<sup>e</sup> s. av.-J.-C., soit une œuvre éclectique du I<sup>er</sup> siècle s'inspirant des portraits du III<sup>e</sup> s.

Cela dit, proposer un nom nous semble singulièrement hasardeux. La forme générale, allongée, de la face, le front haut et la chevelure peu épaisse, placée sur le crâne, rappelleraient Zénon (2) ; de profil,

certaines analogies sont notables avec l'hermès en marbre, inscrit, du Musée de Naples (3). Pourtant, le crâne est, à Argos, nettement plus rond que dans les portraits les mieux assurés du fondateur de la philosophie stoïcienne ; la barbe est moins « sémitique », l'expression moins intense (4). Les traits plus mous, la douceur un peu triste de notre personnage correspondraient plutôt à ce que nous connaissons d'Hermarchos (5), mais si la barbe est

(1) Peut-être du temps de Marc-Aurèle : comp. le portrait « conservateur » du musée de Budapest reproduit par A. Hekler, *Die Antike* 16 (1940), p. 130-131.

(2) Comp. K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943), p. 109, fig. 2 : petit buste en bronze, inscrit, de Naples.

(3) Comp. K. Schefold, *ibid.*, p. 109, 4.

(4) L. Laurenzi, *Ritratti Greci* (1941), n° 105 (l'auteur considère qu'il s'agit de Zénon l'épicurien) ; Vagn Poulsen, *Les portraits grecs de la Glypt. Ny Carlsberg* (1954), n° 40.

(5) Cf. G. M. A. Richter, *Greek Portraits I* (1955), p. 38 et références ; *Greek Portraits IV* (1962), p. 40-41.



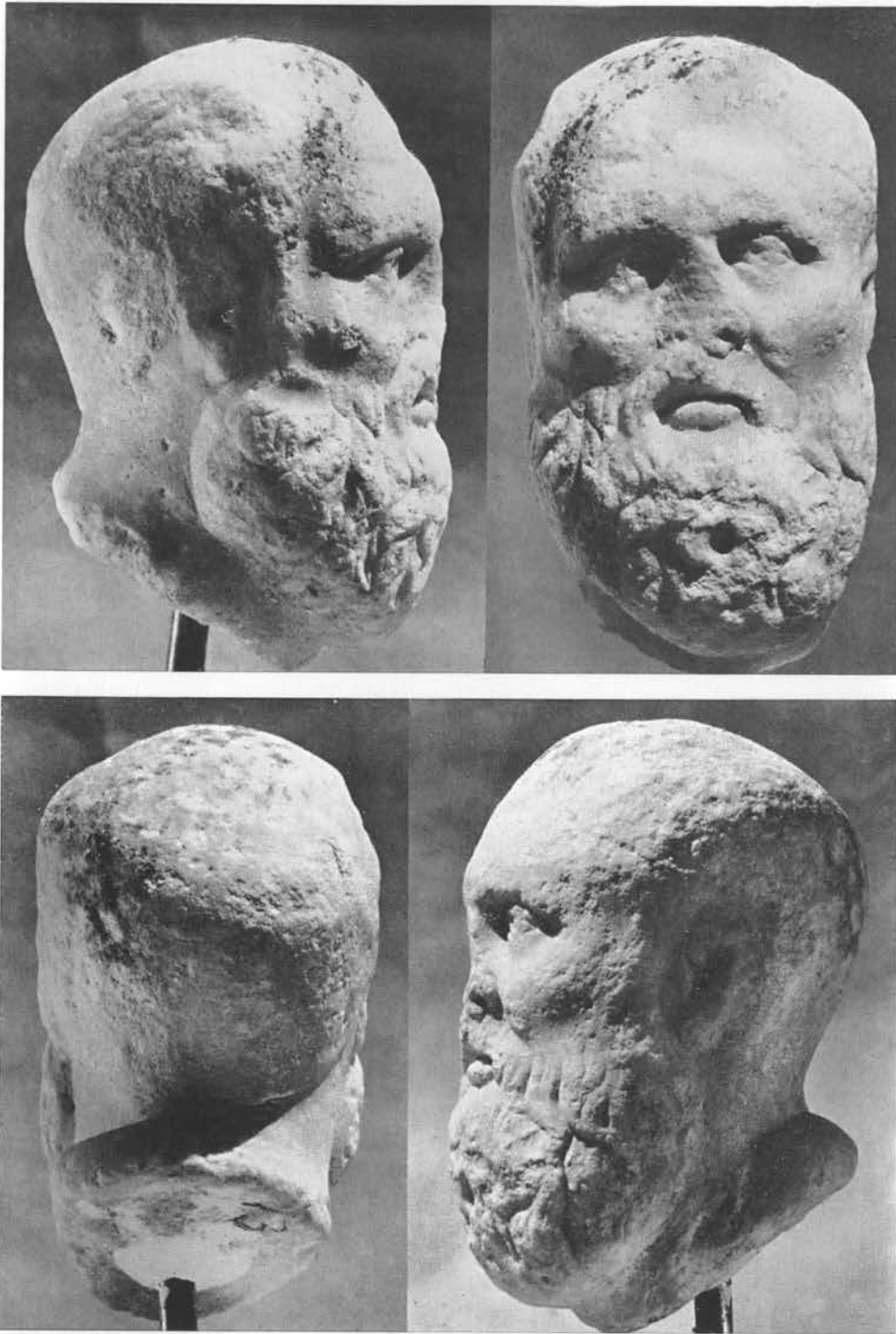


Fig. 85. — Tête de philosophe n° 155 : vues diverses. En haut, profil droit et pleine face. En bas, revers et profil gauche.

assez semblable, la ligne du front est tout autre, et il ne paraît pas possible, quelle que soit l'usure superficielle du marbre, de restituer ici la mèche caractéristique qui, prenant au-dessus de l'œil droit, dévie horizontalement jusqu'au-dessus de l'œil gauche (1).

L'hypothèse d'un Platon — inspiré du même modèle que le fragment inv. 1854 de Berlin (2) — est encore, après tout, des plus acceptables.

#### 156. Portrait d'un Romain (fig. 86-89)

Mentionné par H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (1961), p. 18, n. 11 (3).

La tête est conservée avec toute la hauteur du cou et l'amorce d'un bouchon d'encastrement prouvant qu'il s'agissait d'une pièce rapportée (4). La fixation était consolidée, comme on voit au revers, par un crampon vertical dont une extrémité s'enfonçait dans la nuque et dont la tige descendait, apparente, dans une rainure creusée à l'arrière du cou. Ce mode d'assemblage est insolite dans la statuaire, où le crampon externe ne se rencontre guère à cette place qu'en cas de réparation : pour assurer dans son alvéole la base d'une tête rapportée, c'est un goujon médian que l'on attendrait. Peut-être notre fragment provient-il, non d'une statue en ronde-bosse, mais d'un buste, d'un médaillon, ou d'une effigie funéraire adossée contre une dalle dressée.

Le marbre a souffert : il porte les traces du feu, un éclat récent a sauté sur le sommet de la tête, et, sans parler de la disparition d'une pièce complémentaire, jadis collée selon un plan de joint oblique à la partie antérieure gauche du crâne, la mutilation du front et du nez (5), la cassure de l'arcade sourcilière gauche, l'écrasement des oreilles, des lèvres et du menton, nuisent à l'appréciation exacte d'un portrait qui égalait certainement en qualité et en « vérisme » bien des documents célèbres.

Sans être très âgé si l'on en juge par la fermeté du cou et par les courtes mèches drues de la chevelure, le personnage frappe par sa maigreur et par ses rides. Sous la peau transparaissent le modelé frontal, la dépression des tempes et le relief de l'os jugal ; des pommettes au maxillaire inférieur, les joues glabres sont plates ou même creuses, et si les chairs flasques masquent l'arête du menton, au-dessous la pomme d'Adam fait nettement saillie. Une grande ride, dont le départ subsiste au-dessus de l'œil gauche, parcourait le front vers le milieu de sa hauteur et sans doute sur toute sa longueur. Plutôt petits et légèrement clignés, les yeux sont

(1) Comp., par exemple : L. Laurenzi, *l. c.*, n° 67 ; K. Schefold, *l. c.*, p. 121, 2 ; G. Lippold, *Die Skulpt. des Vatic. Museums* III 1, pl. 23, n° 509 ; Vagn Poulsen, *Portraits grecs*, n° 37 (où la chevelure est particulièrement fournie).

(2) R. Boehringer, *Platon, Bildnisse und Nachweise* (1934), n° XIII, pl. 66-69.

(3) Signalons ici que le même auteur, dans le même ouvrage, réétudie le buste que nous avons publié dans *BCH* 81 (1957), p. 472-474, sous le n° 36. Cf. *Das Bildnis im Blätterkelch*, p. 110, St. Anhang 2.

(4) La base du cou, sur le côté droit, est entamée par une cassure, mais à l'arrière et sur le côté gauche, le départ du bouchon piqueté est très net.

(5) Le trou qui pénètre en plein milieu du front pourrait être un indice de destruction volontaire.



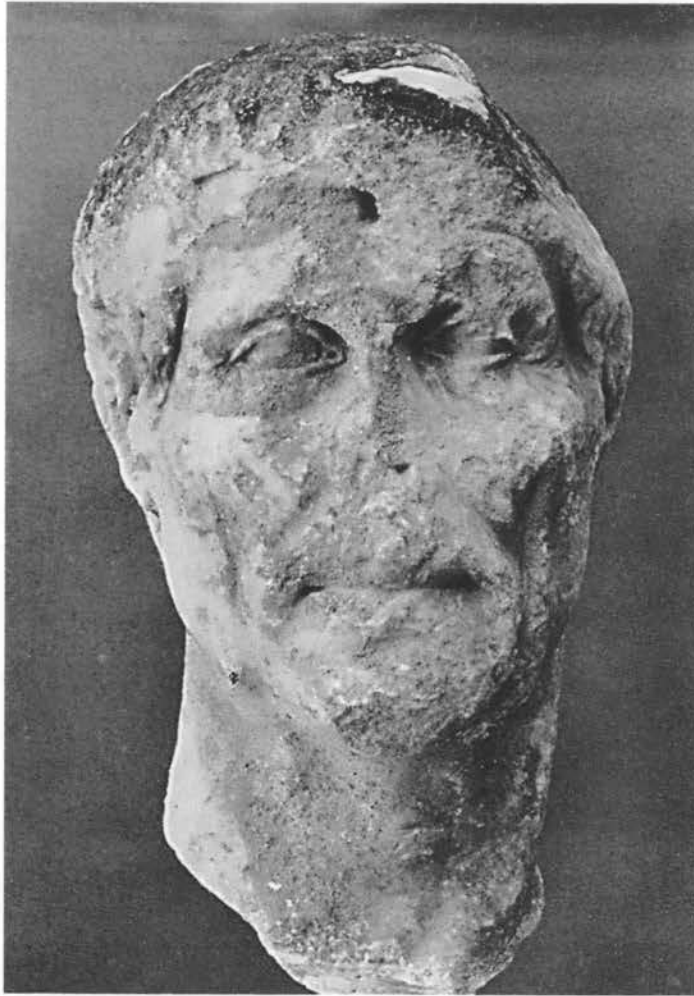


Fig. 86. — Portrait n° 156 : face.

enfoncés de part et d'autre du nez ; la paupière supérieure s'abrite sous une arcade orbitaire profonde ; la paupière inférieure au contraire est un peu gonflée sur le bord de l'orbite ; la caroncule, ponctuée d'un minuscule trou rond, est expressément indiquée, et l'angle externe de l'œil se prolonge vers les tempes par les lignes de la patte-d'oie. Le nez est court. Partant de chaque côté des narines, un sillon contourne les lèvres serrées de la bouche sévère, puis se perd sous le menton, confondu avec la première des deux rides verticales qui barrent chaque joue en avant du masséter. Mais ce sont là seulement les notations les plus évidentes : le détail plastique tout au long du maxillaire inférieur et sous le menton a des subtilités qui prouvent une observation aiguë de la nature, et il vaut la peine de remarquer aussi devant le lobe de l'oreille deux fines incisions dessinant un angle



Fig. 87. — Portrait n° 156 ; revers de la tête.

aigu dont le sommet remonte jusqu'à la base du tragus, ou bien, naissant à la commissure externe des paupières, deux petits plis (distincts de la patte-d'oie proprement dite) qui descendent sur la pommette.

La présentation, si nous ne nous trompons pas, était presque faciale ; la tête devait être un peu relevée et légèrement tournée vers la droite, sollicitée par le mouvement de l'épaule droite haussée. Cette attitude nuançait de fierté l'austérité morose de l'expression. — Hauteur totale conservée : 34 cm. 6 ; du sommet du crâne au menton : 23 centimètres ; largeur aux tempes : 11 cm. 5.

Analyse anatomique minutieuse des stigmates que les ans, les soucis, les fatigues imposent au faciès, parti déclaré de traiter objectivement le visage, un visage où le regard froid et scrutateur est moins éloquent que



Fig. 88. — Portrait n° 156 : profil droit.

l'énergie tendue des mâchoires contractées et des lèvres serrées : un tel portrait se laisse immédiatement ranger dans la catégorie des « portraits romains de la période républicaine » (1), ce que confirment d'ailleurs la coupe des cheveux, le rendu de la coiffure, et le recours à certaines formules techniques assez caractéristiques.

Autant que le visage rasé, la ligne des cheveux sur le front dénonce un Romain. Certes, les mutilations du marbre n'en laissent pas subsister

(1) Voir essentiellement O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (1941) et B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik* (1948). Cf. d'autre part E. Buschor, *Das hellenistische Bildnis* (1949) et G. Hafner, *Späthellenistische Bildnisplastik* (1954).

grand chose, mais l'angle vif formé sur le côté droit de la tête, par l'extrémité de la courbe ascendante des mèches temporales et par le départ de la frange haute coupée net sur le devant, permet de restituer le même genre de coiffure que dans tels portraits de Romains de Délos, par exemple, où se retrouve aussi le même rythme contrarié entre les axes du cou et du visage (1). Le refouillement au ciseau qui soulignait d'un trait d'ombre la courbe (semble-t-il assez tendue) de la frange, les légères irrégularités de son tracé, ont leurs répondants parmi les têtes déliennes auxquelles nous faisons allusion. Il n'est que de comparer le portrait retiré de la citerne de la Maison du Diadumène (2) pour comprendre ce qui se passait au-dessus de l'œil droit, là où, peu après le départ de la frange, une petite fourche ramène vers le front la ligne d'abord relevée des cheveux : sur le côté droit de la tête argienne, comme sur le côté gauche de la tête délienne, quelques mèches de la frange restaient entraînées latéralement, tandis que les autres étaient peignées en avant et groupées vers l'axe du front ; d'où l'esquisse d'une accolade.

Moins banal est le sillon qui se creuse sur les tempes entre la chevelure et la peau ; mais il trouve ici sa justification à la fois dans la maigreur du personnage, dont les dépressions temporales sont très accusées, et dans le gonflement particulier des mèches. Celles-ci sont plus laineuses qu'on ne les rencontre à l'ordinaire sur les têtes « républicaines » coiffées en frange. Non seulement elles présentent sur les tempes une réelle valeur plastique, dans le triangle où, emmêlées et tordues ensemble, elles s'effilent devant l'oreille pour former les pattes, mais sur la nuque aussi elles ont assez d'épaisseur pour bossuer le profil entre le renflement occipital et la ligne du cou. Même sur le crâne, où elles sont pourtant plus exactement appliquées, elles amplifient le volume et rendent plus sensible la protubérance de l'arrière de la tête. Reprenons pour terme de comparaison la tête délienne de la citerne de la Maison du Diadumène : si le dessin de la chevelure frontale est semblable, si la ligne basse des cheveux et leur mouvement en arrière du maxillaire sont analogues, si l'oreille est dégagée, ici par-devant et là par-derrrière, de façon équivalente, les mèches sont beaucoup plus aiguës, striées et plates dans le document délien que dans le document argien, et la forme des pattes est différente.

Sans aucun doute, les *Flockenhaare* du portrait d'Argos, leur densité, leur apparent désordre (qui s'organise en fait à partir du vertex, mais exclut les zones pariétales de crochets alternativement dirigés vers l'avant et vers l'arrière) procèdent bien davantage de la conception hellénistique qu'illustrent entre autres certaines têtes de Cos (3), que de l'interprétation romaine. Ce n'est d'ailleurs pas le seul vestige de la tradition grecque. Le développement général du crâne (surtout quand on considère le profil

(1) C. Michalowski, *Délos XIII (Les portraits hellénistiques et romains)*, pl. X-XI, pl. XII-XIII, pl. XXVII-XXVIII, pl. XXIX-XXX.

(2) C. Michalowski, *l. c.*, pl. X-XI (spécialement pl. XI, à droite).

(3) Fr. Poulsen, *Probleme der römischen Ikonographie* (1937), p. 11 sqq.



Fig. 89. — Portrait n° 156 : profil gauche.

gauche), la belle courbe continue qui relie le dessus de la tête, sensiblement aplati, à la nuque et au bourrelet de cheveux qui précède la partie nue du cou, rappellent, sitôt qu'on masque le visage, toute la suite des éphèbes classiques et classicisants. Enfin, la section oblique qui entame le côté gauche de la chevelure, marquant l'emplacement d'une pièce rapportée jadis collée à cet endroit, évoque une pratique courante dans les ateliers hellénistiques mais presque inusitée dans la sculpture proprement romaine (1). Il est évident que notre tête d'Argos est l'œuvre d'un artiste

(1) Sur les *capita desecta*, voir J. R. Crawford, *MAAR* I (1917), p. 103 sqq. et O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte...*, p. 221-222.

grec, ce qui n'empêche nullement que le personnage représenté soit un Romain du 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. — le mode de coiffure en témoigne — et que le portrait soit conforme au goût romain — comme l'expression et le traitement du visage nous le prouvent.

En effet, quelles qu'aient été l'intensité physionomique ordinaire des Romains et l'originalité collective de leur type physique par rapport aux Grecs, la série des « portraits républicains » n'aurait pas sans doute une aussi grande cohérence si l'attention du sculpteur à ne pas trahir son modèle était seule en cause (1). Il y a de véritables familles de portraits républicains, et l'on peut croire qu'ils expriment les différents genres d'effigies dans lesquels les Romains eux-mêmes aimaient à se reconnaître. L'austérité, la fermeté intransigeante, la volonté tenace, que tant de fois comme à Argos traduisent les traits tirés, le regard méfiant et sévère, la bouche mince et les mâchoires serrées, font partie sans doute du personnage vertueux et redoutable que les Romains entendaient jouer parmi les *Graeculi*. Cette manière d'idéalisation morale (sans réelle profondeur psychologique) se retrouve à la même époque dans les profils monétaires (2), et l'artifice en est souligné dans la ronde-bosse par le retour de quelques attitudes concertées ; celle que nous avons à Argos en est une, empruntée à l'iconographie hellénistique, mais systématisée dans plusieurs portraits de Romains (3).

On peut rattacher au même parti pris un refus méprisant des complaisances de l'art qui va, dirait-on, jusqu'à l'exigence inverse de multiplier les signes matériels du vieillissement et de l'affaissement des chairs. Dans cette délectation un peu morbide faut-il voir l'influence des masques mortuaires et des *imagines maiorum* dont on a tant parlé à propos des origines du portrait romain ? Les arguments invoqués ne sont pas toujours convaincants (4). Soulignons plutôt que l'énergie voulue et cherchée de l'expression prenait une valeur plus exemplaire et plus frappante dans un visage ruiné. Le portrait d'Argos nous offre un magnifique spécimen de ces visages ravagés que soutient et qu'ennoblit, à défaut d'une richesse de pensée bien grande, un indomptable orgueil de race. Jusqu'à la hauteur de la bouche, la peau, comme parcheminée, est tendue, plaquée sur les os ; plus bas, elle flotte autour du menton ; et comme si le rendu plastique n'était pas assez impressionnant, des griffures superficielles s'ajoutent autour de l'angle externe des yeux, devant les oreilles, sur les joues. Mais

(1) Les tendances « naturalistes » du portrait hellénistique ont rendu possible l'élaboration du « vérisme » républicain (cf. G. M. A. Richter, *JRS* 45 [1955], p. 45-46), mais elles ne sauraient suffire à l'expliquer. — Le point de vue de E. B. Harrison sur le passage du portrait grec au portrait romain est exprimé à la fin de la publication des portraits de l'agora d'Athènes (*The Athenian Agora* I, 1953), p. 82 sqq.

(2) Voir les planches III sqq. de l'ouvrage de Vessberg.

(3) Ex. : C. Michalowski, *Délos* XIII, pl. X-XI, pl. XXIII-XXIV, pl. XXVII-XXVIII (à ceci près que le mouvement vers l'épaule est inversé).

(4) Cf. les observations de Fr. Brommer, *RM* 60-61 (1953-1954), p. 163-171.



dans ce visage malade et condamné, les saillies osseuses rassemblent la structure essentielle ; au fond des orbites, le regard demeure clairvoyant ; parallèle à l'axe horizontal des yeux, la bouche trace une ligne nette ; et le port reste fier.

Comment dater notre tête argienne ? Il est dès l'abord séduisant (1) de la rapprocher du portrait couronné de Corinthe (Inv. 1445a), lui-même fascinant de maigreur et de flaccidité des chairs (2) : or un *terminus post quem* est, nous dit-on, imposé pour cette tête par la fondation césarienne de 45 av. J.-C. (3). Mais une lassitude plus grande y alourdit la paupière supérieure et abaisse les deux coins de la bouche ; l'éthique du portrait n'est pas la même ; la technique non plus, car les incisions complémentaires ajoutées au modelé ne concernent guère que les rides frontales. Plus proche en réalité, pour la conception de l'effigie, apparaît le portrait délien de la citerne de la Maison du Diadumène (4) : nous y retrouvons les chairs molles au menton, les plis verticaux sur les joues, les mâchoires serrées, l'autorité de la bouche et du regard qui caractérisent le personnage d'Argos ; une incision nette se prolonge de l'œil droit vers la tempe, l'œil gauche a une petite patte-d'oie. Cette fois, c'est un *terminus ante quem* que suggère l'histoire de Délos : on a peine à croire que le portrait délien ait été sculpté après le second sac de l'île par les pirates ; il a bel et bien sa place dans le groupe C (« Calvus-Gruppe ») de B. Schweitzer, et doit être daté, comme le voulait Michalowski, vers 70 avant notre ère (5).

C'est environ à la même époque que dut être exécuté le portrait d'Argos. Les griffures qu'il présente devant l'oreille et qui rappellent certains portraits du groupe E de B. Schweitzer s'accordent bien avec cette chronologie (6), et ce que nous avons dit du traitement « hellénistique » des *Flockenhaare* interdit pratiquement de descendre beaucoup plus bas.

### 157. Tête d'enfant bouclé (fig. 90-91)

Milchhoefer, n° 485.

Cette tête, qui adhérait par l'arrière soit à un fond de plaque soit à une autre statue comme le prouve l'arrachement du revers, se présentait tournée de trois-quarts vers la droite du spectateur. Il s'agit d'un enfant ou tout au plus d'un très jeune adolescent, mais le sculpteur lui a donné un air de noblesse et d'autorité qui frappe dès le premier abord. Le visage est certes gravement mutilé : la joue gauche, avec l'œil, le nez et la bouche, a sauté presque entière, et la base du front

(1) Cf. H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch*, p. 18, n. 11.

(2) *JRS* 45 (1955), pl. X, fig. 37-38.

(3) E. B. Harrison, *The Athenian Agora I (Portrait Sculpture)*, p. 13.

(4) C. Michalowski, *l. c.*, pl. X-XI.

(5) Pour les diverses dates successivement proposées, voir G. Hafner, *Späthellenistische Bildnisplastik*, MK 5.

(6) Cf. *Die Bildniskunst der römischen Republik*, fig. 100-101 et p. 85.



Fig. 90. — Tête d'enfant n° 157 : présentation normale.

est emportée de la tempe droite à l'arcade sourcilière gauche (1). Mais le cou délicatement modelé porte la tête bien droite ; le visage, très lisse (2), a la pureté du jeune âge sans en avoir la mièvrerie ; nulle bouffissure n'empâte la ligne de la mâchoire, la bouche est sérieuse, le regard décidé ; l'œil franc, où la paupière supérieure se prolonge légèrement vers la tempe au-delà de la commissure externe, avait de la concentration sous la ligne basse de l'arcade sourcilière dont le départ est gardé sur le côté gauche de la tête, et une certaine sévérité se mêlait ainsi à la sérénité du front lisse. Les cheveux drus sont bouclés, laissant voir les oreilles

(1) On distingue seulement pour l'œil droit l'incision de l'iris. Le coin interne des yeux est ponctué au foret.

(2) Comme il arrive souvent dans les portraits de l'époque antonine ; comp., par exemple, le Marc-Aurèle jeune de l'Antiquarium du Forum à Rome : M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* (1939), pl. 18.

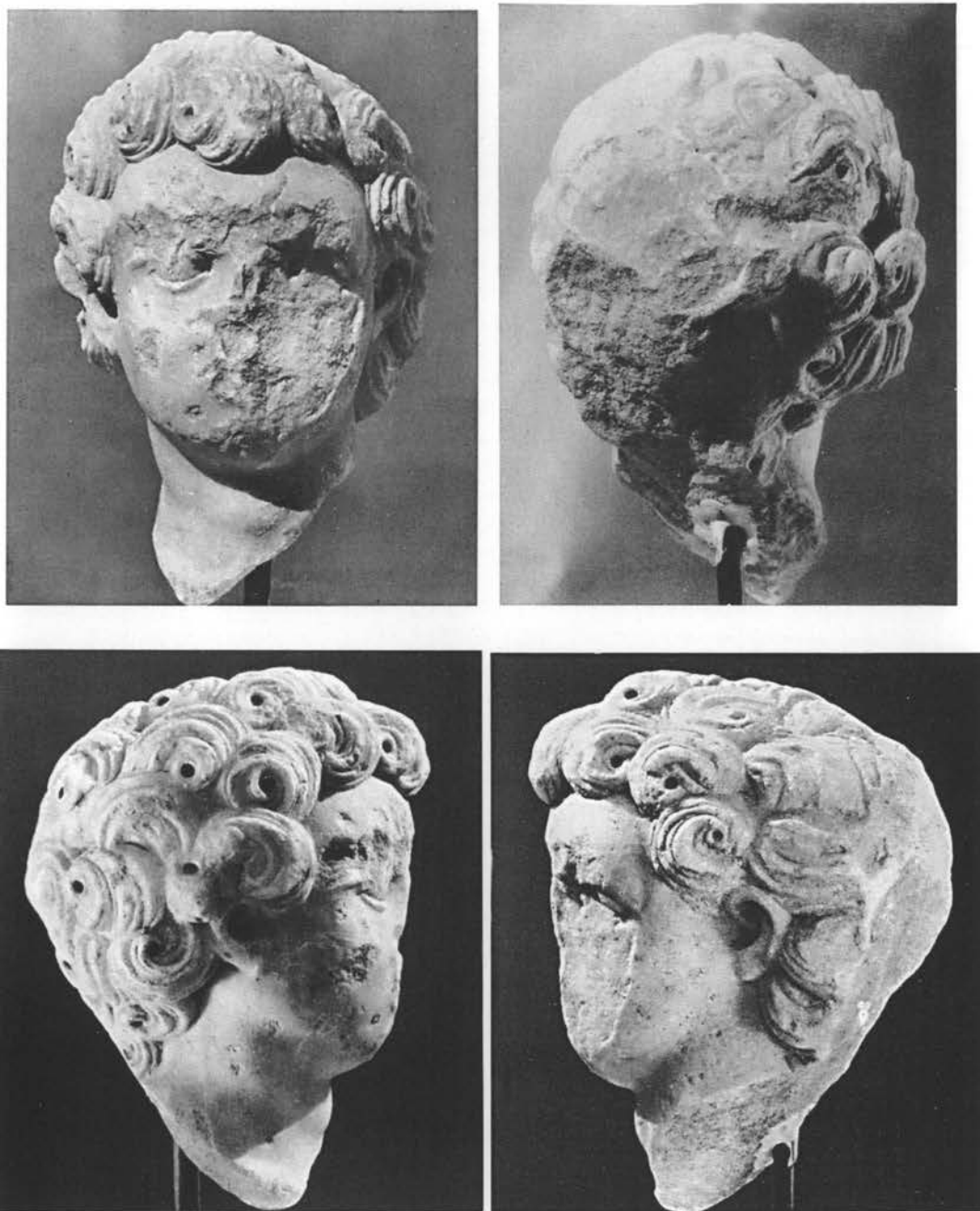


Fig. 91. — Tête d'enfant n° 157 : vues diverses. En haut, face et revers. En bas, profil droit et profil gauche.

petites, et descendent bas sur la nuque. Mais le traitement même des boucles donne de l'accent à la physionomie car les mèches épaisses, enroulées chacune en coquille tantôt vers le bas, tantôt vers le haut, et ponctuées chacune en leur centre d'un trou de foret, ont la vie puissante des vagues qui déferlent. Volumineuses, elles viennent battre le front, les tempes, la nuque, et quand elles s'avancent sur le milieu du front, ou sur les tempes ou sur la nuque, ce ne sont ni des frisons ni des accroche-cœur, mais des rouleaux rebelles. — Hauteur totale : 21 centimètres ; hauteur de la partie nue du visage : 10 cm. 5 ; largeur aux tempes : 9 cm. 6.

Même s'il ne s'agit pas ici d'un jeune prince, il est hors de doute que le sculpteur a « poussé la ressemblance » avec un jeune prince du temps des Antonins (1). Des mèches qui descendent sur le milieu du front, des mèches qui font masse sur les tempes, nous en connaissons dans l'iconographie d'Antonin le Pieux (2) ; nous en avons aussi dans les portraits de Marc-Aurèle jeune (3), et il n'y a pas de meilleur exemple de boucles traitées en « coquilles de beurre » ponctuées au trépan — comme nous voyons à Argos — que sur la tête du Marc-Aurèle juvénile autrefois à Lansdowne House (4) ; Lucius Verus, enfin, a le front bas sous une épaisse chevelure de mèches bouclées (5). Compte tenu de la ligne basse des sourcils, c'est à Lucius Verus, de préférence, qu'on songerait ici : l'enfant joufflu du relief de l'Adoption, au Kunsthistorisches Museum de Vienne (6), a le même dessin du front que notre personnage d'Argos, et vers douze ans, disons en 142 de notre ère, il aurait perdu sans doute les joues de bébé qu'il avait en 138, sans que son sérieux se soit encore mué en dureté, ni ses cheveux bouclés en crinière.

L'hypothèse, à Argos, d'un groupe impérial comprenant le jeune Lucius Verus n'est pas exclue (7). Disons en tout cas, d'une façon plus large, que notre tête d'enfant bouclé trouverait dans le second quart du II<sup>e</sup> siècle une datation acceptable.

(1) La première idée qui vient à l'esprit est de rapprocher la tête d'Argos, pour sa coiffure, du buste d'enfant du musée de Cagliari : G. Pesce, *Sarcofagi romani di Sardegna* (1957), p. 78, fig. 68-69 ; Ch. Picard, *BCH* 82 (1958), p. 463, fig. 17-18 ; H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (1961), p. 73-74, St 12, pl. 26. Mais le buste de Cagliari, d'abord daté entre 90 et 110 de notre ère et attribué maintenant au premier quart du II<sup>e</sup> siècle, est tout de même loin d'offrir une systématisation aussi poussée des grosses boucles percées d'un trou de trépan central. Or la différence n'est pas due simplement à un changement de sexe (l'enfant de Cagliari est en définitive, nous dit-on, une fillette), car les documents de comparaison invoqués par G. Pesce ou H. Jucker pour dater le buste de Cagliari, et qui eux sont des représentations masculines, n'offrent pas de leur côté, pour la tête argienne, des parallèles très probants. Il est donc vain, à notre avis, de lier trop étroitement le cas de la tête d'Argos et le cas du buste de Cagliari pour en tirer une conclusion chronologique.

(2) Voir notamment le portrait du musée du Palatin : M. Wegner, *l. c.*, pl. 8.

(3) Tête du Capitole : *ibid.*, pl. 15.

(4) *Ibid.*, pl. 16a et 17a (= EA, 3058-3059 ; actuellement à Bowood : cf. C. C. Vermeule, *AJA* 59, 1955, p. 131).

(5) *Ibid.*, pl. 40 et suiv.

(6) J. Charbonneaux, *Mon. Piot* 49 (1957), p. 71, fig. 3.

(7) Pour une dédicace argienne à M. Vettulenus Civica Barbarus, oncle paternel de Lucius Verus, cf. P. Charneux, *BCH* 81 (1957), p. 121 sqq.

**158. Portrait d'homme barbu (fig. 93)**

Il ne reste que la partie moyenne du côté gauche de la tête : la tempe et l'arrière de la joue, l'oreille, et un morceau de la chevelure limité par une grande cassure oblique descendant du vertex jusqu'au maxillaire inférieur. Le pavillon de l'oreille est à demi arraché. Les cheveux sont traités par courtes mèches laineuses, effilées, pressées et emmêlées, cernées d'incisions courbes en S. Dans le même esprit, les touffes de poils qui descendent des tempes vers le menton sont exprimées par un jeu complexe d'étroites flammèches dessinées « en coups d'ongles ». — Hauteur max. : 24 cm. 5 ; largeur max. : 12 centimètres ; épaisseur max. : 7 centimètres.

Le traitement de la barbe et la façon dont, sous l'oreille, elle gagne vers l'arrière rappellent un portrait de cosmète du Musée National d'Athènes, que l'on date du second quart du III<sup>e</sup> s. apr. J.-C. (1).

**159-164. Fragments de têtes (fig. 92-94)**

**159.** Partie supérieure droite d'une grande tête diadémée. Une large ténie presse les cheveux drus qui couvraient le crâne en mèches ondulées, et gonflaient sur le front et les tempes avant de fuir vers la nuque. Sur le dessus de la tête on observe un refouillement piqueté. — Grandes dimensions du fragment : 21 et 23 centimètres.

On peut penser au portrait colossal de quelque dynaste hellénistique (2).

**160.** Morceau de tête masculine, comprenant le haut du crâne d'où les cheveux rayonnent en courtes mèches traitées par incisions ondulées, sommairement gravées. Un trou de foret a laissé sa trace près de l'une des cassures. — Grandes dimensions : 21 et 11 centimètres.

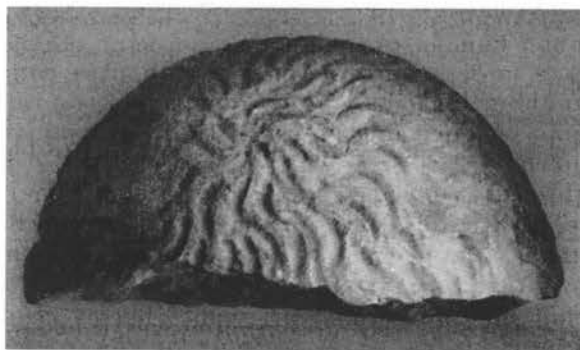


Fig. 92. — Fragment n° 160.

(1) H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte der spätantiken Porträts* (1933), p. 11 et cat. n° 3, fig. 13 et 15.

(2) Comp., par exemple, la grande tête du Dodécathéon délien dans laquelle Ch. Picard a reconnu Démétrios Poliorcète : *Mon Piot* 41 (1946), p. 73 sqq., fig. 3 et pl. VIII.



Fig. 93 a. — Fragment de tête masculine n° 158.

Fig. 93 b. — Fragment de tête féminine n° 164.

Dans cette tête évidemment romaine et probablement tardive, il est curieux d'observer ce qu'est devenue « l'étoile du vertex » des créations polyclétéennes (1).

**161.** Moitié supérieure gauche d'une grande tête de statue-portrait virile ; il ne subsiste que le demi-volume du crâne, où les cheveux sont traités en courtes mèches. L'oreille a disparu dans une cassure ; rien ne reste du visage. — Hauteur du fragment : 13 centimètres ; longueur (de la nuque au sommet du front) : 24 centimètres.

**162.** Fragment de chevelure. Il ne subsiste que l'indication de quelques mèches gonflantes, onduleuses, largement traitées, parmi lesquelles passait un lien étroit ponctué de petits ornements rapportés comme en témoigne un reste de tigelle métallique. — Grandes dimensions : 14 centimètres et 10 cm. 5.

**163.** Mèche de cheveux, d'un travail comparable au fragment précédent ; elle tombait, semble-t-il, sur le côté de la tête. — Longueur conservée : 13 centimètres.

(1) Pour une interprétation très différente à l'époque républicaine, cf. B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik* (1948), p. 90-91 et fig. 198-199.



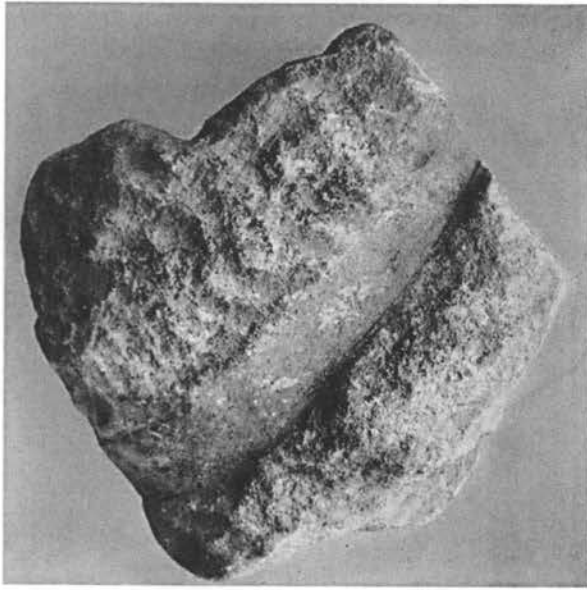
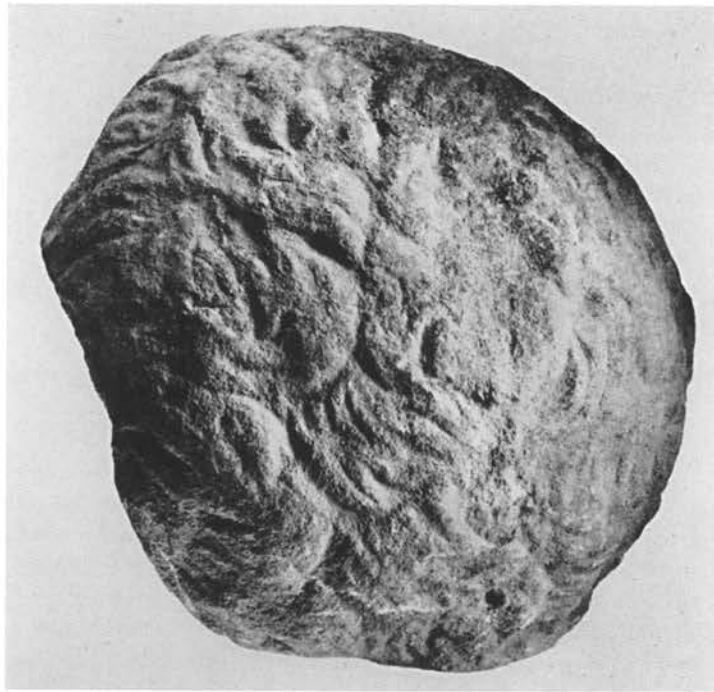
*a**b**c**d*

Fig. 94. — Fragments de têtes : *a*, n° 159 ; *b*, n° 162 ; *c*, n° 163 ; *d*, n° 161.

**164.** Partie supérieure gauche d'une tête féminine. Sur le dessus du crâne, les cheveux, partagés par une raie médiane, étaient très sommairement indiqués. Vers le front, ils s'organisaient en mèches godronnées qui dessinent chacune au ras de la cassure un curieux motif en œil (III<sup>e</sup> s. apr. J.-C.?). — Longueur du fragment (d'avant en arrière) : 18 centimètres ; largeur max. : 11 centimètres.



Fig. 95. — Buste n° 165.

**165. Buste (fig. 95)**

Buste évidé à support central, figurant la poitrine drapée d'un personnage portant la chlamyde ou mieux le paludamentum. La tête, qui était tournée de trois-quarts vers la gauche du spectateur, est arrachée au ras du menton. La découpure ovale du torse est dans la tradition des médaillons. Le haut du bras droit, nu, est brisé avec le sein droit et une part de la draperie. Le manteau, fixé sur l'épaule droite par une fibule ronde, tourne sous le cou pour envelopper l'épaule et le bras gauche ; un repli de l'étoffe se soulève sur l'épaule gauche et remonte vers la nuque. Le rendu du drapé ne manque ni d'habileté ni de souplesse. — Hauteur totale conservée : 45 centimètres.

La façon dont le paludamentum forme sur l'épaule gauche un repli

qui se rabat vers le cou, appartient, semble-t-il, à l'époque d'Hadrien (1) ; on en trouve comme un souvenir dans le drapé du buste 337 de la Glyptothèque de Munich dont la tête est un portrait d'Antonin le Pieux (2). Le personnage d'Argos, juvénile d'après le modelé du cou, devait être quelqu'un d'important, peut-être même un prince de la famille impériale.

## IX. SUPPORTS DE TABLES

Parmi les trouvailles faites dans la fouille du Théâtre, nous avons déjà rencontré un pied de table (3) à socle en forme d'*arula* et à pilier orné de figures entières (Dionysos au bouc n° 18). Les sculptures qui suivent appartiennent à la même catégorie de documents.

### 166. Ganymède à l'aigle (fig. 96)

Milchhoefer, n° 494 (« Pentel. Marmor — Geschenk aus Nauplia »).

Un socle rectangulaire haut de 24 cm. 4, mouluré haut et bas sauf à l'arrière, porte le groupe, qui s'adosse contre un pilier de section à peu près carrée (14 cm. × 12 cm.) élargi à sa base par un empattement ; le revers est piqueté. Le socle présente diverses épaufrures et sa moulure inférieure est très endommagée. Manquent : la tête du Ganymède (jadis goujonnée au cou), son bras droit rompu au biceps et sa main gauche à partir du poignet, ses deux jambes depuis le haut des cuisses jusqu'aux chevilles, le bord de la chlamyde, la tête de l'aigle et le bas de sa patte droite. Le haut du pilier est brisé. — Hauteur totale conservée : 78 cm. 5.

Ganymède est debout, de face, la jambe droite raidie, la jambe gauche détendue, le pied gauche ne touchant le sol que par la pointe (4). Son corps est nu, abstraction faite de la chlamyde (agrafée sur le devant de l'épaule droite par une fibule ronde) qui, glissant de l'épaule gauche, couvre le sein gauche et la majeure partie du bras gauche, et descend dans le dos, à gros plis. Tandis que le bras droit pend naturellement (5), le bras gauche s'écarte, entraînant une légère inclinaison latérale du tronc, pour caresser le plumage de l'aigle. L'oiseau divin, dressé sur ses pattes, le poitrail vu de face, amorce vers la droite du spectateur un mouvement que rendent sensible l'obliquité de la patte droite et l'attitude de la patte gauche soulevée, les serres prenant appui sur un support arrondi ; ses ailes s'entrouvrent et l'aile droite, plus haute que l'aile gauche, bat contre la jambe gauche de Gany-

(1) Ex. : D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (1939), p. 32, n° 23 et pl. 25, 86 (la tête est plus ancienne).

(2) M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* (1939), pl. 2. Comparer aussi le buste du musée des Thermes : B. M. Felletti Maj, *I Ritratti* (1953), n° 255.

(3) Gardons cette appellation conventionnelle, bien qu'elle soit discutable et discutée (cf. N. Bonacasa, *ArchCl.* 12, 1960, p. 181-182).

(4) Hauteur conservée du personnage : 53 cm. 3.

(5) L'avant-bras pouvait être fléchi pour présenter quelque objet, mais il n'accomplissait aucun effort.

mède comme pour l'inviter à partir. On restitue sans peine la tête dressée de l'aigle appelant le regard encore distrait du jeune garçon, dont la tête commençait à se tourner, comme en témoigne une mèche déroulée tombant sur l'épaule droite (1).

Omis par K. Lehmann-Hartleben dans sa liste de supports de table à pilier rectangulaire (2), le document du musée d'Argos est mentionné sans commentaire dans la monographie récente de H. Sichtermann sur Ganymède (3). Il s'en faut pourtant qu'il soit sans intérêt : non seulement le travail est soigné, mais le schéma du groupe statuaire est assez insolite.

Bien entendu, il ne s'agit pas d'un chef-d'œuvre, mais, du moins pour les parties visibles de face, la facture est adroite. Le torse du Ganymède est très correctement proportionné, modelé et poli ; la partie de la chlamyde qui barre la poitrine est traitée avec une certaine souplesse et un certain souci de diversifier les plis. Le foret est employé sans exagération et à bon escient pour détacher les contours, recreuser les zones d'ombre ou ébouriffer les plumes sur les pattes de l'aigle. Le revers du groupe est négligé, mais pas plus qu'il n'est de règle dans ce genre de sculpture décorative.

Passons au motif proprement dit. Nous n'avons ici ni l'enlèvement vigoureux et passionné du jeune berger par l'oiseau divin, ni la scène où l'on voit Ganymède assis abreuvant l'aigle qui lui fait face : *a priori* le groupe d'Argos appartient à la catégorie des compositions beaucoup moins spécifiquement liées à la légende, où l'aigle sert surtout à identifier le bel éphèbe au repos debout auprès de lui. Celui-ci apparaît en général dans l'une des attitudes rêveuses ou flexueuses que les créations de Scopas et de Praxitèle ont rendu célèbres : parfois le Pothos, plus souvent l'Éros accoudé ou le Sauroctone ont servi de modèle ; l'aigle est tantôt à terre comme l'oiseau du Pothos, tantôt à mi-hauteur comme le lézard du Sauroctone, tantôt perché contre l'épaule, conversant dirait-on avec Ganymède mais sans autre mouvement qu'un battement des ailes (4). Fait curieux : dans le cas du groupe d'Argos, Ganymède n'a ni le jeu de jambes croisé du Pothos,

(1) Nous croyons à une mèche de cheveux ; il pourrait toutefois s'agir, à la rigueur, de l'extrémité d'une bandelette ou du bout de l'oreillette droite d'un bonnet phrygien.

(2) *RM* 38-39 (1923-24), p. 271-275. Cette liste pourrait être aujourd'hui sensiblement allongée.

(3) *Ganymed* (s. d. [1953]), p. 90, K 266. — On ajouterait, entre autres, au catalogue de H. Sichtermann le Ganymède de Sparte (Tod-Wace, *A Catalogue of the Sparta Museum*, p. 147, n° 89 ; bonne photo dans *BCH* 85 [1961], p. 386, fig. 14) et le trapézophore figurant l'enlèvement de Ganymède, passé de Goodwood House dans la collection privée de Ed. I. Cohen à New-York (cf. *AJA* 63 [1959], p. 152, et pl. 35, fig. 7). — Pour d'autres compléments possibles, voir M. J. Milne, *AJA* 59 (1955), p. 68-71, et Ph. Bruneau, *BCH* 86 (1962), p. 193 sqq.

(4) Cf. H. Sichtermann, *passim*. Voir aussi l'article de N. Dacos, *BCH* 85 (1961), p. 371 sqq., où, à propos du Pâris d'Euphranor et de ses adaptations en Ganymède, un certain nombre de documents typiques sont reproduits avec de bonnes photos. — Exceptionnellement, le second des deux trapézophores d'Athènes cités par Sichtermann (K 267 = MN 1010, anc. coll. Karapanos, et K 268 = MN 1655) offre un groupe où l'aigle, au sol, fait un net mouvement vers la gauche ; mais Ganymède, debout à droite, garde les jambes croisées du Pothos.



Fig. 96. — Ganymède à l'aigle n° 166.



ni la pondération du Sauroctone, et l'aigle, pattes écartées, cherche à l'entraîner vers la droite du spectateur.

A cette version inhabituelle, il faut sans aucun doute supposer un prototype dans la grande statuaire, et de ce prototype le Ganymède Leconfield sculpté au triple de l'exemplaire argien nous garde probablement le souvenir (1).

On y retrouve en effet une attitude toute semblable du jeune héros (jambe droite d'appui, pied gauche ne touchant le sol que par la pointe, buste incliné vers notre droite par le geste du bras gauche qui s'écarte pour toucher l'aile gauche de l'aigle), et l'oiseau, semblablement dressé contre la jambe gauche du personnage, a les serres de la patte gauche semblablement posées sur une éminence. Pourtant, soit par la faute du copiste antique, soit par la faute du restaurateur moderne (2), le marbre Leconfield donne l'impression d'une réplique bien affadie, quand on tient compte du document argien : c'est à travers ce dernier surtout que l'on entrevoit les mérites de la création originale. Le drapé de la chlamyde est banal chez le Ganymède Leconfield ; on connaît à satiété dans la statuaire « gréco-romaine » de tels manteaux agrafés sur le dessus de l'épaule droite, rejetés derrière l'épaule gauche, et dont l'étoffe massée repasse ensuite sur l'avant-bras gauche. La chlamyde du Ganymède argien n'a pas un drapé aussi conventionnel : elle tourne autour du cou, en amenant la fibule sur le haut du sein droit ; elle glisse sur le bras gauche en dénudant coquettement l'épaule, et elle tombe dans le dos, ample et souple, donnant ainsi un fond de draperie à toute la composition. D'autre part, on ne comprend la raison d'être d'un support sous les serres gauches de l'aigle que grâce au marbre d'Argos : dans le groupe de Petworth House, le rapprochement des deux pattes posées sur deux niveaux différents déséquilibre le corps de l'oiseau vers notre gauche (on dirait presque qu'il bat des ailes pour retrouver son aplomb) ; à Argos au contraire, l'oblique tendue de la patte droite s'accorde avec la flexion de la patte gauche surélevée pour orienter vers notre droite le mouvement par lequel le messager de Zeus s'efforce d'animer l'indolence indécise de Ganymède. Mais alors le sujet prend un sens dramatique nouveau : il devient une scène de séduction d'un genre inattendu où contrastent l'hésitation d'un bel éphebe aux grâces un peu efféminées et l'impatience de l'oiseau.

(1) Sichtermann, K 307. Cf. Marg. Wyndham, *Cat. of the Collection of Greek and Roman Antiquities in the Possession of Lord Leconfield* (1915), p. 1-2 et pl. I. Hauteur totale : 1 m. 89 ; sans la tête (refaite) du Ganymède : 1 m. 68. L'éditrice remarque : « No other replica of this statue is known and, except in motive, it is in no way allied with the more famous groups in Florence (Uffizi Gallery : Amelung, *Führer*, 51) and in Naples (National Museum, 278). » C'est bien vu, et nous partageons le sentiment que ni le groupe de Florence (= Sichtermann, K 280 ; republié en 1958 par G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi: Le sculture I*, sous le n° 111, et reproduit en dernier lieu dans *BCH* 85 [1961], p. 389, fig. 17), ni le groupe Farnèse de Naples (= Sichtermann, K 290 ; photo dans *BCH*, l. c., p. 390, fig. 19) ni même le groupe de l'Ermitage (= Sichtermann, K 284 ; cf. O. Waldhauer, *Skulpturen* II, pl. 41) ne peuvent être invoqués comme parallèles. — Sur l'état actuel de la collection de Petworth House, voir C. C. Vermeule, *AJA* 59 (1955), p. 144-145.

(2) Cavaceppi.



Ce contraste lui-même appelle d'autres réflexions, car le principe du groupement s'apparente à un schéma connu dans un autre cycle iconographique : nous pensons à l'imagerie de Dionysos. L'un des « Zweifiguren-Gruppen » du IV<sup>e</sup> s. le plus longtemps copiés et adaptés (1) est celui où un satyre, ayant glissé son bras autour de la taille ou des épaules du dieu, fait un large pas en avant et se retourne à demi vers le dieu pour l'entraîner : P. Amandry, à qui nous empruntons les termes de cette description, cite dans une étude sur le naïskos en or de la collection Hélène Stathatos (2), en partant d'une applique en bronze d'Athènes et d'un couvercle de miroir de Leipzig, tout un choix de statues, de reliefs et de mosaïques où se maintient dans l'ensemble le même schéma. Deux remarques sont à souligner. D'une part, il n'est pas toujours évident que le personnage de gauche, debout sur la jambe droite d'appui, que le satyre cherche à entraîner vers notre droite, soit Dionysos lui-même : en particulier sur les deux documents tête de série, on penserait plutôt à quelque bacchant anonyme. Avant de devenir l'un des schémas favoris de l'ivresse de Dionysos, le groupe pourrait donc avoir représenté plus largement « une invitation à l'orgie ». Il n'est pas indifférent d'autre part de constater le rapetissement progressif du Satyre groupé avec l'indolente figure du Bacchant ; dans telle mosaïque d'Antioche, dans telle mosaïque de Coron, la tête levée du satyreau vient à la hauteur du sein gauche du dieu (3) : la tête de l'aigle groupé avec Ganymède montait presque aussi haut. De « l'invitation à l'orgie » à la « séduction de Ganymède », du satyreau pétulant à l'aigle impatient, un rapport au moins formel apparaît ainsi très concevable.

Allons plus loin. Une création intermédiaire pourrait avoir été un groupe encore dionysiaque, mais où le satyreau aurait cédé la place à un paniskos. On a des exemples de ce remplacement dans des représentations de la découverte d'Ariane ou de l'ivresse de Dionysos (4), et le petit chèvre-pied aux cuisses velues, maladroit dans sa démarche comme un gros oiseau affolé, que nous voyons sur une fresque pompéienne de la maison des Vettii, dans les jambes d'un thyrsophore long-vêtu qu'il interroge du regard, laisse imaginer une telle variante aussi pour l'invitation à l'orgie (5) : elle serait susceptible, à notre avis, d'avoir facilité l'adoption pour l'aigle de Zeus d'une attitude d'abord utilisée pour les compagnons du thiasos et l'appropriation pour un sujet nouveau d'une formule plastique d'abord

(1) Sur les « Zweifiguren-Gruppen im V. und IV. Jhh. v. Chr. », voir l'étude de H. Speier, *RM* 47 (1932), p. 1-94.

(2) *Annuario*, N. S. VIII-X (1946-1948) = *Mél. Della Seta*, p. 181-198.

(3) P. Amandry, *l. c.*, fig. 9-10.

(4) Voir R. Herbig, *Pan* (1949), pl. 28, 2 et 34, 2. — Sur la plaque votive en marbre de Komatevo (*RA* 1958, I, p. 37, fig. 3), c'est un Pan capripède, et non un Silène comme l'écrit D. Tsontchev, qui soutient et entraîne Dionysos ivre.

(5) Cf. L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, p. 145, fig. 95.

spécialisée dans l'iconographie dionysiaque. Il s'ensuit une conséquence touchant la date du prototype statuaire imité par l'artisan du 1<sup>er</sup> ou du 11<sup>e</sup> s. apr. J.-C., auteur du trapézophore argien. Si ce Ganymède à l'aigle dérive d'un groupe Dionysos et Paniskos, lui-même doublet d'un groupe Dionysos et Satyreau, interprétation seconde du groupe Bacchant-Satyre connu au 14<sup>e</sup> s. avant notre ère, il est peu vraisemblable que le prototype en question soit antérieur à la fin du 111<sup>e</sup> s. av. J.-C. ou même au milieu du 11<sup>e</sup>. Le fait qu'il s'agit d'un « *einsichtige Gruppe* » n'est ici qu'un médiocre indice, compte tenu du rôle joué par les reliefs dans la diffusion première du schéma plastique ; quant à l'étroite association d'une figure pratiquement immobile et d'un personnage en mouvement rapide, elle existe déjà dans les groupes Bacchant-Satyre du 14<sup>e</sup> s. Mais la part donnée à l'oiseau de Zeus dans la scène s'accorde bien avec la date proposée. L'aigle n'est en l'espèce, ni le simple indicatif de la présence invisible du maître de l'Olympe, ni la métamorphose du dieu puissant aux passions souveraines descendu vers la terre pour ravir une jeune proie. L'œuvre de Léocharès est autrement grandiose ; et, pour un sujet voisin, le second classicisme concède au cygne de Léda une hardiesse insinuante autrement effective. L'oiseau du groupe d'Argos, entremetteur insolite, moins pressant que pressé, auprès d'un beau garçon distrait, réduit aux dimensions d'une anecdote cocasse l'enlèvement de Ganymède. On reconnaît là certaine tendance « épigrammatique », si l'on peut ainsi parler, de l'art hellénistique, et le recours paresseux à un schéma consacré de l'imagerie dionysiaque trahit une époque où l'invention devient peu capable de s'élever à une vision vraiment nouvelle des grands mythes.

L'interprétation du thème « Ganymède et l'aigle » que le marbre d'Argos nous permet de mieux connaître n'est évidemment pas géniale. Ramené à la taille réelle d'un gros oiseau de proie, l'aigle n'est plus, paradoxalement, que la figure secondaire du groupe, voire un simple motif pittoresque ; son mouvement vers la droite, pourtant essentiel à la compréhension du sujet, n'a pas assez d'accent pour s'opposer véritablement à l'hésitation de Ganymède, et l'attitude de ce dernier sent la pose : même le détail, ingénieux, de l'épaule dénudée par un glissement de la chlamyde, tourne ici à la fadeur. Il est malgré tout intéressant de pouvoir remonter aux origines de cette composition ; de constater, une fois de plus, aux temps hellénistiques, la contamination, d'un cycle iconographique à un autre, des mêmes schémas plastiques ; d'assister enfin au glissement de la grande sculpture mythologique vers une sorte d'académisme dont la valeur décorative trouve en définitive son meilleur emploi dans des pièces d'ornement comme le trapézophore d'Argos.

**167. Silène portant une outre (fig. 97)**

Trouvé dans une propriété privée, au N.-E. de la ville moderne d'Argos, au lieu-dit « Strongyli » (1).



Fig. 97. — Silène portant une outre,  
n° 167.

Le haut du pilier-support, de section rectangulaire, est ici conservé avec son chapiteau. Ce chapiteau, dont l'abaque est détaillé d'une incision horizontale partageant la hauteur du bandeau, offre la particularité d'être échancré à droite et à gauche de la face principale. L'arrière, taillé droit, est piqueté. Le lit supérieur présente une cuvette ronde, de diamètre 3 cm. 5.

Adossé au pilier, un Silène barbu, aux formes trapues, arc-bouté sur ses jambes musclées, porte sur son épaule gauche une outre pleine, que l'on imagine pesante. Le coude gauche serré au corps, l'avant-bras dressé, il la maintient de sa main gauche et, le bras droit passant devant la poitrine, il saisit par-dessous le bout qui forme versoir comme pour l'incliner et en faire jaillir le liquide. La déviation vers la droite de la tête et du buste dit l'effort. Le personnage est nu, sauf une draperie épaisse (2) qui couvre les épaules, descend dans le dos et reparait sur le côté gauche du corps, formant avec le pan qui descend du bras gauche une double chute de plis le long de la jambe. La jambe droite, portée en arrière, est brisée au genou ; la jambe gauche, avancée, est rompue au-dessus de la cheville, ne montrant plus que le haut de la bottine souple qui chaussait le pied. Du chien, dressé contre la jambe gauche, qui, les pattes antérieures appuyées à la hauteur du genou, tendait son museau vers l'outre, il manque tout l'arrière-train. — Hauteur

totale conservée : 64 centimètres, dont 52 cm. 5 pour le personnage.

Plus que la cassure qui mutile la main droite du silène, on peut regretter les épaufrures qui dégradent les cheveux, la face et la barbe. Le visage encadré de mèches hirsutes, les pans de la moustache se superposant aux touffes de la barbe,

(1) Il nous est agréable de remercier M<sup>r</sup> N. Verdélis, éphore des antiquités d'Argolide, qui a bien voulu nous autoriser à publier ce document.

(2) Ou une peau de bête ?

était sans doute fort expressif. Le front haut, les joues creusées sous les pommettes osseuses, la lèvre inférieure charnue, ont encore un certain accent.

Bien que le revers soit, comme on l'attend, négligé, cette sculpture décorative n'est pas sans mérite. Malgré l'artifice d'une draperie trop docile à épouser l'arrondi du coude gauche, malgré la difformité du chien aux pattes grêles et à la tête monstrueuse, malgré même la laideur de l'épaule et du bras droits du personnage principal, l'ensemble est assez vigoureusement équilibré. La tête offre des analogies évidentes avec celle de l'un des Tritons du « Portique des Géants » à l'Agora d'Athènes (1), et ce n'est sans doute pas fortuit : le sculpteur du support de table argien pouvait songer à s'inspirer des figures adossées de la grande sculpture architectonique.

Son Silène, au demeurant, ne retient pas grand chose du type traditionnel : il est tout à fait humanisé, il n'est point chauve ni obèse ; c'est un « homme sauvage » au torse massif porté par des jambes un peu courtes. On l'imagine chasseur plutôt que buveur ; l'outre jetée sur son épaule pourrait être un gibier et la présence du chien conviendrait pour un « retour de la chasse » (2). Après avoir inspiré tant de plaisantes compositions dans le médaillon des coupes attiques du début du <sup>v</sup>e s., le thème du Silène ou du Satyre à l'outre a connu aux temps hellénistiques et romains des interprétations multiples dans les décors de fontaines et les décors de jardins ; on l'a utilisé maintes fois pour de pittoresques figures portantes ; il n'est pas inattendu de le trouver à Argos approprié à l'ornement d'un support de table (3).

#### 168-170. Trois bases (fig. 98-99)

Aucune des trois bases suivantes ne peut convenir au sujet que nous venons d'examiner :

**168.** Un piédouche rectangulaire, mouluré en haut et en bas d'une plate-bande raccordée au corps central par un biseau, porte la tablette débordante qui servait de plinthe à la sculpture. L'arrière, coupé droit, est piqueté. — Sur le dessus de la base, on voit vers la gauche les deux pieds nus d'un personnage dont la jambe droite (de face) était raidie et la jambe gauche (un peu de côté) était détendue. Vers la droite, où l'angle antérieur de la plinthe est brisé, subsiste l'arrachement d'un autre motif de la composition (4). Le pilier-support, brisé, s'implantait à

(1) Sur les « Géants » de l'agora et leurs antécédents, voir H. A. Thompson, *Hesp.* 19 (1950), p. 103 sqq. ; cf. notamment pl. 63 b. Ces sculptures appartiennent à l'époque antonine.

(2) Un chien bondit au-devant de Pan revenant de la chasse sur le relief 687 de Berlin : cf. G. Rodenwaldt, *JDAI* 28 (1913), p. 337, fig. 12. — Sur les animaux accompagnant, en statuaire, les personnages du thiasse, cf. Fr. Muthmann, *Statuenstützen* (1951), p. 79, qui souligne la valeur pittoresque de ce « Beiwerk ».

(3) Le type du Silène à l'outre a été étudié par P. Mingazzini, en partant d'une statuette du musée de Sassari, dans les *Studi Sardi* 12-13 (1952). — Pour le type du Satyre à l'outre, voir E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959), n° 338, avec bibliographie.

(4) Sans doute s'agissait-il d'un sujet dionysiaque : comp. A. Conze, *Beschreibung der ant. Skulpturen... zu Berlin*, n° 91.



Fig. 98. — Base n° 168.

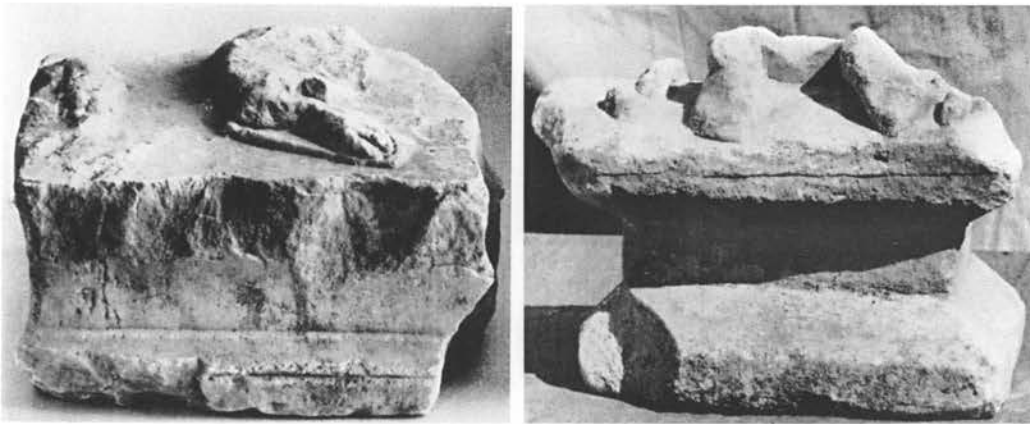


Fig. 99. — Bases n° 169 (à droite) et n° 170 (à gauche).

l'arrière du pied gauche conservé. — Hauteur totale du fragment : 24 centimètres ; hauteur du piédoche : 15 cm. 5.

**169.** Un piédoche rectangulaire semblable au précédent à ceci près que la plate-bande supérieure se combine directement ici avec la plinthe de la sculpture (une simple ligne gravée distingue pour l'œil les deux éléments), porte les vestiges d'un groupe comprenant un personnage central accosté de deux animaux. Le personnage central, dont il reste les deux pieds chaussés, était debout, adossé au pilier-support, la jambe droite raidie, la jambe gauche détendue. Les animaux qui le flanquaient, étaient probablement assis sur leur arrière-train ; la patte la mieux conservée montre un sabot fourchu (1). — L'angle inférieur gauche du

(1) Ici encore, on imagine un groupe dionysiaque : Dionysos entre la panthère et un bouc (ou Pan) ; comp. G. Mendel, *Catalogue des sculptures des Musées Ottomans III*, n° 1392, ou F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sc. in the Ny Carlsberg Glyptotek*, n° 159.



piédouche est arraché ; les angles supérieurs sont plus ou moins cassés. Hauteur totale du fragment : 26 centimètres ; hauteur du piédestal : 19 centimètres.

**170.** N° 281. — Trouvée en 1906 par W. Vollgraff « dans l'angle N.-E. de la cour du château de la Larissa », la base, qui présente un trou de goujon au lit de pose, est incomplète à droite. Les moulures qui l'ornaient en haut et en bas (sauf à l'arrière) sont presque partout arrachées ; mais ce qu'il en reste est beaucoup plus raffiné que dans les deux premiers documents : une sorte de doucine au profil relevé rachète en effet la saillie de la plate-bande inférieure par rapport au corps central, et l'idée d'un emploi vient à l'esprit (1).

Les vestiges de la sculpture sont malheureusement énigmatiques. Devant la trace du support (qui affectait ici la forme d'un tronc d'arbre ?), un pied gauche, nu, repose à plat sur ce qu'on pourrait appeler un patin rectangulaire ; il est tourné de trois-quarts, presque de profil, vers la droite du spectateur. On a d'autre part, semble-t-il, près du bord antérieur de la base, l'empreinte des orteils d'un pied droit ne touchant le sol que par la pointe. Les autres arrachements sont d'une interprétation difficile. Si l'on veut reconnaître, à gauche, des griffes de lion et le bout d'une queue, on pensera à quelque Héraklès en marche portant au bras droit la léonté ; mais rien n'est moins sûr : on peut aussi bien (et même mieux) considérer qu'il s'agit de la patte gauche d'un tout petit Pan assis par terre, jambes croisées ; le personnage principal serait alors Dionysos ou un Satyre. Hauteur totale conservée : 20 centimètres ; hauteur de la base seule : 17 centimètres.

## X. FRAGMENTS DE SCULPTURES FUNÉRAIRES ET SUJETS DIVERS

Indépendamment de la tête n° **154** provenant d'un naïskos du iv<sup>e</sup> siècle, quelques fragments de sculpture ont un caractère funéraire non douteux.

### **171. Fragment d'un petit monument funéraire (fig. 100)**

La partie conservée, recomposée de deux morceaux, intéresse la moitié droite du monument qui, entre deux colonnes, comprenait, semble-t-il, deux personnages en haut relief debout sur une sorte de socle arrondi à l'avant.

Les colonnes, quant à elles, reposaient directement sur la plinthe, épaisse de 5 centimètres. On a la base moulurée (une scotie entre deux tores) de la colonne de droite, et le départ du fût non cannelé. Les mêmes traces de gradine qui strient le corps de la colonne se retrouvent sur le socle, haut de 12 à 13 centimètres, qui surélevait les personnages. Il reste le corps acéphale du personnage de droite, entre deux arrachements dont l'un correspond au prolongement de la colonne, l'autre au bras droit disparu et à la grande cassure médiane du relief.

Il s'agit d'un homme, la jambe droite raidie, la jambe gauche au repos. Il porte

(1) Comp. L. T. Shoe, *Profiles of Gr. Mouldings* (1936), pl. XXVI, 4. Il s'agirait d'un bloc retourné et retaillé.





Fig. 100. — Sculpture funéraire n° 171.

épaufures sont nombreuses. — Hauteur totale conservée : 57 centimètres ; épaisseur max. : 18 cm. 5.

Le monument funéraire dont provient notre fragment combinait en quelque sorte deux formules : celle du kioniskos à haut relief (d'où la courbe antérieure du socle sur lequel sont présentés les personnages) et celle du naïskos (d'où le revers plat et les colonnes d'encadrement). Un compromis analogue et typique s'observe dans un document du Céramique où le couple de défunts, debout sur l'une des moitiés d'une plinthe tout à fait ronde, s'adosse contre une stèle à fronton sans encadrement architectonique (1). En fait, il est rare que le rappel du kioniskos soit marqué par un vrai

une tunique et un himation. L'encolure de la tunique bâille un peu sous le cou, ce qui détermine un pli en V sur la poitrine. L'himation, dont le bourrelet supérieur est maintenu sur le flanc gauche et sur le torse par la pression du coude et de l'avant-bras gauches, tourne sur la hanche droite, enveloppe la jambe droite jusqu'à la cheville et se referme sur le côté gauche du corps, retenu par un pan qui drapé l'épaule gauche et qui revient, saisi par la main gauche, dans l'axe de la figure. La flexion du genou gauche plaque l'étoffe sur la cuisse et soulève en pointe devant la jambe la bordure inférieure du manteau sous laquelle le pied nu, apparaît en entier. Prenant sur le côté de la jambe droite, deux plis montent, en courbe tendue, sur le devant du corps, vers la main gauche du personnage ; un autre pli se dessine entre la cheville droite et le genou gauche ; enfin, sous le coude gauche, entre la jambe gauche du personnage et la colonne voisine, l'ampleur de l'himation se traduit par les ondulations de la lisière, qui descendent jusqu'au sol. De petits glands marquent les angles de la pièce de tissu.

Le revers du fragment est piqué ; l'épiderme du marbre est rongé ; les

(1) A. Conze, *Die attischen Grabreliefs* IV, pl. 458, n° 2085 a = *Kerameikos* II, n° 46, pl. 15 (« nachgallienisch »).

demi-cercle : il s'agit plus souvent d'un arc de cercle dont la flèche est assez faible — ainsi à Argos — ou même d'une convexité à peine sensible (1).

La façon dont les figures sont surélevées ici par rapport à la base des colonnes n'est pas pour surprendre : la chose s'observe dans des stèles plates où la base des pilastres descend à droite et à gauche plus bas que le tableau sculpté en bas-relief (2) ; la stèle de Gaios Ioulios Plocamos, au musée d'Istanbul, montre un couple accompagné de deux petits serviteurs debout sur une ligne de sol plus haute que la base moulurée des colonnes ioniques qui portent l'entablement droit du *naïskos* (3) ; une stèle attique de Padoue présente de même un homme et une femme côte à côte sur un socle entre deux colonnes cannelées, avec chapiteau à palmes, dont la base moulurée part de la plinthe (4) ; citons enfin une stèle de Rhénée à Myconos où, entre deux colonnes corinthiennes à fût demi-lisse et demi-cannelé portant un entablement droit lui-même couronné d'un anthémion, les personnages de la *dexiôsis* sont, comme à Argos, surélevés par un socle de forme arrondie (5). Parfois, le champ ainsi créé sous la représentation figurée, entre les pilastres ou les colonnes d'encadrement, est utilisé pour une inscription.

Venons-en à la sculpture conservée du monument argien. Le personnage que nous avons appartient à une série connue remontant, semble-t-il, à un modèle statuaire du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. (6). Le type se définit par la pondération (jambe droite d'appui) et par le drapé de l'himation (retenu sur le devant du corps par une main qui saisit le pan du manteau enveloppant l'épaule gauche). Il existe plusieurs variantes. Parfois le bourrelet supérieur de l'himation se déroule en triangle sur le ventre et sur la cuisse gauche : tantôt la partie visible de la poitrine est nue comme sur un relief de Vienne (7), tantôt elle est couverte d'une tunique comme sur un relief de Salonique (8), et la main gauche saisit plus ou moins haut le pan plus ou moins long qui descend de l'épaule gauche. Parfois aussi, c'est ce que nous avons à Argos, le bourrelet supérieur de l'himation reste massé : tantôt le sein droit est nu, comme dans un relief d'Anaphé au Musée National d'Athènes (9), tantôt il y a une tunique, comme sur un relief de

(1) Ex. : A. Conze, *ibid.*, pl. 464, n° 2114.

(2) Ex. : A. Conze, *l. c.*, pl. 389, n° 1838. — *Ibid.*, pl. 398, n° 1874 (scène de *dexiôsis*), la défunte, assise à gauche, est surélevée par rapport à l'homme qui lui fait face.

(3) G. Mendel, *Catalogue des sculptures des Musées Ottomans III*, n° 906 (« environs de l'ère chrétienne »). Les colonnes sont lisses dans la moitié inférieure, cannelées dans la moitié supérieure.

(4) A. Conze, *l. c.*, IV, pl. 461, n° 2101.

(5) H. Möbius, *Die Ornamente der gr. Grabstelen* (1929), pl. 39 c ; l'homme à droite est à peu près vêtu comme à Argos.

(6) Cf. la statue de Budapest : A. Hekler, *Die Sammlung antiker Skulpt.* (1929), n° 26, que l'on a rapprochée du Socrate de Londres.

(7) Cf. E. Pfuhl, *JDAI* 50 (1935), p. 47, fig. 29.

(8) Cf. E. Pfuhl, *JDAI* 22 (1907), p. 115, fig. 1.

(9) Cf. E. Pfuhl, *JDAI* 50 (1935), p. 46, fig. 28.

Smyrne à trois personnages (1) ; la main qui saisit l'étoffe est en général, cette fois, la main droite, attirant tout normalement vers l'axe du corps le pan qui vient de l'épaule gauche. Si le sculpteur de la stèle d'Argos a choisi de replier l'avant-bras gauche de son personnage, et non l'avant-bras droit, sur le devant du corps, ce pourrait être à cause de l'attitude du personnage voisin et pour une question d'équilibre général de la composition. Le bras droit était sans doute pendant (2).

La sculpture paraît avoir été assez soignée ; ce fragment appartient peut-être encore à l'époque hellénistique.

### 172. Fragment d'une klinè funéraire (fig. 101)

Le morceau, brisé de toutes parts, montre quelques plis souples d'une draperie retombant sur une surface arrondie sanglée par des bandes lisses (larges de 4 centimètres) entre lesquelles se déroule un décor de rinceaux feuillus. — Longueur max. du fragment : 37 centimètres ; épaisseur max. : 28 centimètres.

Le monument était une grande klinè funéraire en marbre (3) ; l'épais matelas, formant couvercle, portait un ou peut-être deux personnages



Fig. 101. — Fragment de klinè n° 172.

(1) Cf. E. Pfuhl, *JDAI* 20 (1905), p. 135, fig. 26.

(2) Il arrive que la main tienne un volumen ou quelque autre objet. — Le personnage voisin sur la stèle n'était pas forcément une femme ; sur les stèles inv. 40 et 72 de Myconos, on trouve un *pais*.

(3) Sur cette catégorie de sarcophages, voir G. Rodenwaldt, *JDAI* 45 (1930), p. 116-189.

allongés, dont un pan de draperie revenait à l'avant, vers le milieu de la longueur (1). Le décor n'offre rien d'exceptionnel : les bandes verticales lisses comprenant entre elles des rinceaux sont disposées en général par groupes de cinq ; elles alternent avec des sujets mythologiques ou symboliques (2).

Le rendu habile des plis d'étoffe, la calligraphie des sinuosités de la bordure invitent à dater la sculpture de l'époque d'Hadrien.

### 173. Fragment d'un petit putéal (fig. 102)

La légère concavité du revers finement piqueté confirme l'impression donnée par la face sculptée : il s'agit d'un morceau de relief courbe, épais de 6 centimètres environ. La partie conservée, limitée par des cassures en haut, à droite et à gauche, est haute de 16 centimètres, large de 14 cm. 5 ; le bas est sommairement mouluré, une incision horizontale recreusant en son milieu le bandeau saillant qui forme plinthe. Des concrétions calcaires brunes maculent le marbre.

De la représentation sculptée, il ne subsiste que la moitié inférieure d'un seul personnage en qui l'on reconnaît aussitôt Héraklès. Le héros était figuré de face et nu, debout, la jambe gauche raidie, la jambe droite plus souple, le pied posé de côté et un peu « ouvert ». Le hanchement du corps à gauche est sensible. Le long de la cassure gauche du fragment, on voit l'arrachement de l'avant-bras droit qui était écarté du flanc, la main prenant appui sur la massue dont la partie basse, conservée, revient en oblique, le gros bout de l'arme touchant le sol tout contre le pied droit. Le coude gauche abaissé, un peu à l'écart du corps, était fléchi en avant ; l'avant-bras, figuré en raccourci, porte la peau du lion de Némée : on reconnaît vers la droite, vus de profil, le museau du fauve et les pattes antérieures, tandis que les pattes postérieures pendent le long de la jambe gauche du héros ; entre cette double retombée de la dépouille léonine, la queue, sinueuse, descend jusqu'au sol. A l'endroit où l'on attend la main d'Héraklès, une masse ronde peut être interprétée comme une pomme énorme ou un ensemble de pommes schématisé.

Les proportions sont trapues et le modelé sommaire. Les jambes du personnage sont épaisses et relativement courtes. Seul le rendu de la léonté, assez souple, traduit une certaine application.

Le rythme de l'attitude, la façon particulière dont le héros s'appuie sur la massue, le coude et la main droite écartés du corps, la disposition de la léonté et ses courbes mêmes, ne sont pas sans rappeler la statuette de Boston en qui l'on a voulu reconnaître le souvenir de l'Héraklès, groupé avec Zeus et Athéna, que Myron avait créé pour l'Héraion de Samos (3).

(1) Comp. G. Rodenwaldt, *l. c.*, p. 138, fig. 17.

(2) Le motif des rinceaux s'accorde bien avec les scènes de vendanges souvent représentées sur les cuves. — Aux documents cités par G. Rodenwaldt, on ajoutera entre autres *Antioch-on-the-Orontes* II (1936), pl. 22, n° 229.

(3) Voir H. Bulle, *Festschrift Paul Arndt* (1925), p. 62-86, plus particulièrement p. 78-82. — De la statuette de Boston (n° 64 dans le *Catalogue* de L. D. Caskey) G. Lippold a identifié une



Fig. 102. — Fragment de putéal n° 173.

Ce groupe de Samos était célèbre ; Strabon nous apprend qu'il fut enlevé par Antoine et qu'Auguste en sépara le Zeus pour l'installer au Capitole dans un naïskos particulier (1). Il est permis d'imaginer que l'Héraklès a été plusieurs fois copié et adapté, inspirant jusqu'au III<sup>e</sup> siècle de notre ère les sculpteurs d'ex-voto, les tailleurs de gemmes et les graveurs monétaires. Le bronze original figurait peut-être le héros tenant dans la main gauche son arc (2) ; mais il est frappant de constater que dans le monnayage romain de Périnthe (ville qui avait été une fondation samienne), la meilleure réplique du type de Boston montre Héraklès avec en main les pommes d'or du jardin des Hespérides, debout auprès d'un arbre au tronc duquel est enlacé un serpent monstrueux (3).

Cette version de l'Héraklès « myronien » paraît, en définitive, avoir

réplique incomplète au musée archéologique de Madrid : cf. *Antike Plastik... W. Amelung* (1928), p. 127-131. — Sur le monument samien, voir en dernier lieu E. Buschor, *AM* 68 (1953), p. 51-62.

(1) Strabon XIV, 1, 14, 637 = source n° 12 dans l'ouvrage de P. E. Arias, *Mirone* (1940), p. 11.

(2) C'est l'opinion de H. Bulle dans l'étude citée de la *Festschrift P. Arndt* (cf. la reconstruction fig. 24).

(3) H. Bulle, *l. c.*, fig. 19, e. — L. Lacroix, dans ses *Reproductions de statues sur les monnaies grecques* (1949), p. 252, n. 4, est trop sévère, à notre avis, pour les rapprochements de H. Bulle.

été la plus répandue, surtout si l'on fait entrer en ligne de compte les documents où — par contamination avec d'autres modèles célèbres — la pondération est inversée, et où la main droite se rapproche de la taille, l'extrémité de la massue s'éloignant alors du pied droit. Barbu ou imberbe, Héraklès nu, de face, la main droite appuyée sur la massue, l'avant-bras gauche chargé de la léonté et la main gauche présentant les pommes, se retrouve sur diverses intailles, sur plusieurs monnaies (1) et sur une quantité de reliefs votifs, notamment en Asie Mineure et dans la région des Balkans (2). Les reliefs, pour la plupart tardifs, montrent souvent à côté d'Héraklès une ou deux divinités : Dionysos, Poseidon, Artémis, Hygie, Mèter. Est-ce un souvenir de l'association ancienne du héros avec Athéna et Zeus sur la base composite de Samos ?

Une chose est sûre : sur le petit putéal dont le musée d'Argos ne garde qu'un fragment, Héraklès n'était évidemment pas seul ; il voisinait certainement là aussi avec d'autres personnages (3).

#### 174. Fragment d'un combat d'animaux (fig. 103)

Milchhoefer, p. 155, a ; le marbre porte un numéro 510.

Dans cette sculpture très mutilée, on reconnaît l'avant-train d'un taureau attaqué par un lion. Le bovidé est caractérisé par les fanons qui soulignent la courbe du poitrail et le départ de l'encolure dressée ; la peau se fronce à la base du cou, suggérant un mouvement violent de la tête aujourd'hui disparue ; l'épaule gauche, musculeuse, présente devant l'articulation (brisée) deux plis profonds qui dénotent une position forcée de la patte dont le sabot, avancé, prenait sans doute appui sur le sol ; une nervure nette, à la limite du flanc et du ventre, représente une veine gonflée par l'effort. Du lion subsiste la moitié droite de la tête vue de face : la crinière est hirsute, le mufle crispé, et les babines se soulèvent sur les crocs qui s'enfoncent dans l'échine du taureau, tirant et déchirant la peau. Le contour de la patte antérieure gauche du fauve, plaquée d'arrière en avant contre le flanc du bovidé, est également visible avec les sillons tracés par la pénétration des griffes.

Le travail simplifié du revers (où se révèle la patte antérieure droite du lion) indique clairement que le groupe était vu de profil à gauche. — Hauteur conservée : 27 centimètres ; épaisseur max. : 15 centimètres.

(1) H. Bulle, *l. c.*, fig. 19, a-d, f-m.

(2) Ex. : E. Kalinka, *Antike Denkmäler in Bulgarien* (= *Schriften der Balkankommission*, IV, 1906), fig. 56 et 57 ; *Bull. Soc. arch. bulgare* 3 (1912-1913), fig. 26 et 109 ; *Bull. Inst. arch. bulgare* 2 (1923-1924), fig. 15 ; *id.* 7 (1932-1933), fig. 165, etc. Voir aussi G. Mendel, *Catalogue... des Musées Ottomans* III, nos 857, 859, 860.

(3) Ex. de margelles sculptées avec Héraklès et des dieux : putéal de Naples, *Guida Ruesch* (1908), n° 289 ; putéal Guilford, S. Reinach, *Rép. des reliefs* II, p. 518 ; putéal Albani, *ibid.* III, p. 202. Un putéal du Museo Chiaramonti est orné d'attributs héracléens : W. Amelung, *Die Sk. des Vatic. Museums* I, p. 475, n° 244 a.





Fig. 103. — Combat d'animaux n° 174.

Le thème des combats d'animaux a une lointaine origine orientale (1), et l'on sait la splendide utilisation plastique que l'archaïsme grec en a fait. Lions ou lionnes déchirant des taureaux ou bien des cervidés, écroulés ou se débattant vainement sous leurs griffes puissantes, ont décoré plusieurs tympanes en poros colorié de l'Acropole d'Athènes, puis les angles du fronton Est du Temple des Alcéméonides à Delphes (2). Tantôt deux grands fauves, symétriquement présentés le corps de profil, se partagent la même proie agonisante, tantôt, occupés chacun à sa propre victime, ils constituent deux groupes antithétiques. Notre sculpture argienne reprend l'un de ces schémas archaïques. Elle reproduit, non le motif le plus connu où le taureau

(1) Cf. par exemple, Ch. Picard, *Manuel* I, p. 602-604

(2) Cf. E. Lapalus, *Le fronton sculpté en Grèce* (1947), chap. II et en particulier p. 105-107 ; chap. III, p. 148-149 (avec la bibliographie antérieure). Ajouter maintenant le petit fronton en marbre de Paros recomposé de deux éléments, l'un au Musée National d'Athènes, l'autre au Metropolitan Museum de New York : cf. G. M. A. Richter, *Catalogue of Gr. Sculpt. in the Metrop. Museum* (1954), n° 7, pl. X. Pour les fragments, trouvés dans la fouille américaine de l'agora d'Athènes, d'un nouveau fronton en poros à combat d'animaux (lions et taureau), voir provisoirement *AJA* 27 (1958), p. 153-154 et pl. 43 c.

vaincu, écrasé au sol, a le mufle dans la poussière, mais celui où, avant de succomber, il tente un suprême effort pour se soulever sur les pattes antérieures et, la tête rejetée en arrière, lance un mugissement désespéré : c'est, inversé, le sujet que nous trouvons à gauche dans le fronton Est des Alcméonides (1).

A Argos comme à Delphes, le lion a bondi sur le taureau par-derrière : immobilisant avec ses pattes postérieures l'arrière-train du bovidé déjà effondré sous le poids, il lui déchire le flanc avec ses griffes de devant et, à pleine gueule, mord dans l'échine, la tête tournée de face vers le spectateur. On connaît un autre genre d'attaque : l'attaque frontale, où le lion, faisant fléchir sous son poids l'avant-train du taureau, s'agrippe sur son dos et enfonce ses crocs dans la croupe de sa victime : la tête du fauve est alors vue de profil ou de léger trois-quarts. Mais, tout en n'étant pas inconnue dans l'art archaïque (2), cette présentation paraît avoir eu plus de faveur au v<sup>e</sup> qu'au vi<sup>e</sup> siècle (3), et l'on peut dire que l'attitude du lion sur le fragment d'Argos reproduit l'attitude archaïque normale (4).

La sculpture d'Argos est-elle pour autant archaïque ? Certainement pas, elle n'est qu'archaïsante. La partie conservée du taureau pourrait faire illusion (5), mais la tête du lion est d'un type nettement postérieur à l'archaïsme : l'implantation irrégulière de la crinière, son traitement par touffes effilées, le modelé frontal et le gonflement de la région sourcilière au-dessus de l'œil « humanisé » ne sont guère concevables qu'à partir du iv<sup>e</sup> siècle (6). Enfin les sillons creusés par les griffes du fauve et par ses crocs, la façon dont la peau du taureau se soulève, tirée par la morsure du lion, trahissent une intention de réalisme cruel qui convient mieux à la basse qu'à la haute époque hellénistique. La petite sculpture d'Argos est à rapprocher surtout du bas-relief de Pergame dont les archéologues allemands ont tiré la « Titelvignette » de leur monumentale publication (7) ; or c'est à bon droit que Fr. Willemssen attribue ce document tout au plus au II<sup>e</sup> s. avant notre ère.

(1) Th. Homolle, *BCH* 25 (1901), p. 469-474, pl. X ; F. Courby, *BCH* 38 (1914), p. 329-331, pl. VI-VII ; P. de La Coste-Messelière, *FD* IV 3, *Sculpt. des Temples*, p. 37-40 ; La Coste-Miré, *Delphes* (1943), pl. 147.

(2) L'un des frontons en poros de l'Acropole montrait des lionnes accroupies sur de jeunes taureaux dont la tête était écrasée sous leur ventre.

(3) Cf. G. M. A. Richter, *Animals in Gr. Sculpt.* (1930), pl. V (relief du Louvre, monnaies d'Acanthos).

(4) Dans la frise de la Gigantomachie du trésor de Siphnos, c'est de dos et en tournant pour mordre le mufle vers le spectateur que l'un des lions du char de Cybèle attaque son adversaire. Cf. La Coste-Miré, *Delphes* (1943), pl. 82.

(5) Aussi les deux coups de foret dont on voit la trace entre deux des digitations de la patte antérieure gauche du lion.

(6) Sur la typologie du lion dans la sculpture grecque, voir Br. Schröder, texte à Br. Br., *Denkmäler*, pl. 641-645, et tout récemment, à propos des gargouilles du temple de Zeus, Fr. Willemssen, *Olymp. Forschungen* IV (1959).

(7) *All. v. Pergamon* VII 2 (1908), p. 270, n° 343 et Beiblatt 37 ; *Olymp. Forschungen* IV, p. 64.

Il est vraisemblable que le fragment argien provient d'un fronton de *naïskos* votif ou funéraire comprenant, de part et d'autre d'un motif central, deux combats d'animaux. Son intérêt est d'attester la reprise occasionnelle en ronde-bosse d'un thème qui semble surtout avoir survécu à l'archaïsme dans la gravure et le relief (1). On citera désormais le combat d'animaux du musée d'Argos à la suite du groupe d'Athènes MN 2707 et du groupe du Palais des Conservateurs à Rome n° 1366 (2).

#### 175. Crinière léonine (fig. 104)

Fragment de sculpture conservant l'indication des mèches emmêlées d'une crinière léonine. — Hauteur max. : 11 centimètres.

Léonté d'Héraklès ? Reste d'un « combat d'animaux » (comp. n° 174) ? ou d'un lion funéraire ? On ne saurait le dire.

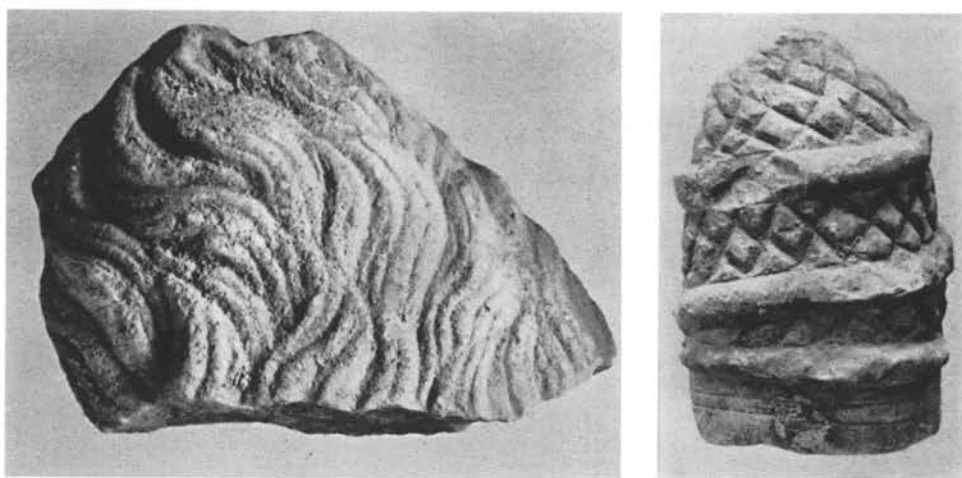


Fig. 104. — Crinière n° 175 (à gauche) et omphalos n° 176 (à droite).

#### 176. Omphalos au serpent (fig. 104)

Cerné dans le bas de deux lignes gravées imitant peut-être une bandelette, l'omphalos est ensuite couvert d'un réseau d'incisions représentant l'*agrènon*. Sculpté en relief, un serpent monte en tournant trois fois autour de la pierre ; sa tête, aujourd'hui arrachée, se posait au sommet. — Diamètre inférieur : 7 centimètres ; hauteur totale : 15 centimètres. Un trou de scellement carré s'observe au lit de pose.

(1) Cf. les documents énumérés par Fr. Willemsen, *Olymp. Forschungen* IV, p. 132. — Une lionne dévorant un cervidé apparaît dans la partie supérieure d'un trapézophore délien : voir G. Bakalakis, *Ἑλληνικά τραπέζοφóra* (1948), fig. 1 et 4. Motif analogue sur une cuirasse de marbre, à Istanbul : G. Mendel, *Catalogue des sculptures* III, n° 833.

(2) Fr. Willemsen, *l. c.*, pl. 69 et 70.

On connaît déjà, notamment à Délos, plusieurs représentations analogues (1). Symbole apollinien ? évocation du Génie de la maison ? monument funéraire ? Toutes les interprétations proposées restent discutables. On ne saurait déduire de notre petite sculpture que l'omphalos attesté dans le manteion d'Apollon à Argos (2) était un omphalos au serpent.

**177. Fragment d'une tête de cheval (fig. 105)**

On a les naseaux et la bouche avec le trou dans lequel passait le mors. Le morceau provient sans doute d'une effigie équestre. — Hauteur max. : 18 centimètres ; longueur max. : 18 centimètres.



Fig. 105. — Bouche de cheval n° 177.



Fig. 106. — Atlante n° 178.

**178. Atlante (fig. 106)**

Buste en calcite provenant d'une figure portante : la tête, de face, est enfoncée dans les épaules, le dos rond et, sur le dessus, on observe un large arrachement. Le personnage est cassé vers le bas du thorax. Le visage, très grossièrement sculpté, montre des yeux clignés sous les sourcils saillants, un nez court et large, une bouche

(1) Cf. en particulier M. Bulard, *MonPiot* 14 (1908), p. 62 sqq. et *La religion domestique dans la colonie italienne de Délos* (1926), p. 278-323. — Voir aussi G. M. A. Richter, *Cal. of Gr. Sculptures (Metr. Museum)*, n° 234, avec d'autres références. — H. V. Herrmann, *Omphalos* (1959), ne s'est guère intéressé à cette sorte de monuments.

(2) Cf. W. Vollgraft, *Le Sanctuaire d'Apollon Pythéen* (1956), p. 38-40.

étroite et un menton jadis triangulaire (la pointe en est brisée) qu'il faut peut-être imaginer barbu. — Hauteur totale conservée : 26 centimètres.

Cette sculpture — de très basse époque — ne se laisse pas dater avec certitude.

**179. Gorgoneion (fig. 107)**

Milchhoefer, p. 156, *d* (= Kophiniotis, n° 506).

A l'avant d'une plaque rectangulaire (large de 76 centimètres, haute de 59 centimètres, épaisse en bas de 14 centimètres, présentant des tranches piquetées, une



Fig. 107. — Gorgoneion n° 179.

cavité de scellement avec canal de coulée au lit d'attente, et un trou rond au revers) est sculpté en saillie de 11 centimètres sur le champ qui le porte, un élément de bouclier dont l'arrondi apparaît dans la partie inférieure du bloc. Ce bouclier, dont la convexité est sensible, est lui-même orné en fort relief d'une tête de gorgone. — Épaisseur totale max. : 34 centimètres.

La face de Méduse se présente ici comme un visage ni trop plat ni trop rond, les joues à partir des tempes s'amincissant progressivement vers le menton. Entre des paupières réduites, les yeux en amande sont globuleux, mais étirés vers les

tempes ; le nez est long et droit, sans rien de difforme, et la bouche mince, les lèvres serrées, n'a aucun rictus hideux. La monstruosité du gorgoneion ne se retrouve que dans la coiffure, qui est beaucoup plus soignée et détaillée à gauche qu'à droite. Deux ailerons symétriques jaillissent au milieu des mèches qui ourlent le front ; ces mèches sont-elles seulement de cheveux ? On en doute, car elles ressemblent, sur la tempe droite, à un fin plumage, et il s'en échappe sur les côtés deux énormes serpents dont le corps écailleux descend contre la joue avant de se redresser pour tendre vers le ciel leur tête de profil. — Sous le menton de la Gorgone, sont noués deux gros cordons onduleux qui doivent être encore des serpents.

L'humanisation du visage, les ailerons piqués dans les cheveux, les deux grands serpents de chaque côté du front, les deux serpents plus petits qui se nouent sous le menton : cela suffit en principe pour classer le gorgoneion d'Argos parmi les variantes tardives de la Méduse Rondanini (1). On remarquera cependant l'implantation haute des ailerons, plutôt rare dans la série classicisante (2), le rendu curieux de la chevelure, moins serpentine qu'empennée (3), l'énormité surtout et le mouvement des deux gros serpents de part et d'autre des joues : ils retrouvent dans cette sculpture décorative des temps romains l'importance que leur donnaient les plus anciens imagiers (4) et que l'Italie méridionale, plus longtemps que la Grèce, leur avait gardée dans la peinture et dans la *plastice* des antéfixes (5).

La présentation de la tête sur un fond rond et convexe, en *imago clipeata*, relève d'une longue tradition, et l'utilisation du motif dans un monument de grande taille, comme c'était le cas à Argos, n'est pas pour surprendre à l'époque impériale (6).

\* \*

Le catalogue que nous venons de dresser prouve (sans parler même des reliefs plats dits, plus spécifiquement, argiens) la variété et le nombre des morceaux de sculpture conservés au musée d'Argos. Tous ne sont pas, il est vrai, d'un très grand intérêt pour l'histoire générale de l'art : aucun ne remonte au VI<sup>e</sup> ni au V<sup>e</sup> s. av. J.-C. ; le IV<sup>e</sup> siècle n'est représenté que par un fragment de stèle funéraire, et, entre le III<sup>e</sup> s. av. J.-C. et le III<sup>e</sup> s. après

(1) Cf. l'étude de E. Buschor, *Medusa Rondanini* (1958).

(2) Elle est plus fréquente pour les gorgones à masque rond ou à expression pathétique (cf. Buschor, *l. c.*, pl. 20, 2 ; 22, 5, etc.).

(3) Contamination avec un type peu attesté où les ailerons étaient rabattus sur les cheveux (cf. Buschor, *l. c.*, pl. 27, 6) ?

(4) Peut-être sous l'influence de l'Orient ; cf. B. Goldman, *Berytus* 14 (1961), p. 1-22 : « The Asiatic ancestry of the Greek gorgon », et Cl. Hopkins, *ibid.*, p. 25-35 : « The sunny side of the Greek gorgon », avec aux pl. XI-XIV un choix de représentations archaïques grecques, dont les gorgones de la grande amphore d'Éleusis.

(5) Cf. Buschor, *l. c.*, pl. 17, 2 et pl. 51-52.

(6) Cf. Buschor, *l. c.*, p. 25-27.



J.-C., la majorité des documents sont attribuables aux 1<sup>er</sup> et 11<sup>e</sup> s. apr. J.-C. Pourtant, le matériel dans son ensemble apporte sur la sculpture argienne à l'époque hellénistique et romaine un témoignage instructif ; il atteste la permanence d'une tradition vivante, et le long attachement des ateliers aux principes du travail « grec » : l'usage presque toujours très discret du trépan, le maniement habile du ciseau, la sobriété et la sûreté des effets donnent à cette série provinciale une qualité moyenne de bon aloi qui vaut d'être soulignée. Souvent on y reconnaît l'influence directe ou lointaine des modèles attiques, et le marbre est parfois, semble-t-il bien, du pentélique. Non seulement les sujets de la petite statuaire votive illustrent et confirment l'existence des cultes locaux mentionnés par Pausanias, mais il arrive que par quelque détail se révèlent des variantes typologiques curieuses. La simple sculpture décorative — dans les « supports de tables » notamment — est au moins attrayante. Enfin, malgré leur état de mutilation, des pièces comme la statue de Pan n° 64 ou le portrait de Romain n° 156 méritent à coup sûr d'être retenues.

Jean MARCADÉ et Éliane RAFTOPOULOU.

## UNE STATUE ARGIIENNE D'ATHÉNA\*

(Planche III)

Ce document, (planche III et fig. 1 à 3), dont l'intérêt principal réside dans sa dépendance d'un modèle aussi fameux que l'Athéna Parthénos de Phidias, et dont il a été déjà question dans *Sculptures argiennes II* (1), a été découvert le 11 octobre 1956 à Argos, pendant la fouille du Quartier Sud (2) (partie Sud-Est du terrain situé entre le théâtre et la rue Gounaris ; champ Granias). Dans le carré W 12 (3) du quadrillage, après l'enlèvement des déblais du théâtre (4) qui atteignaient 1 m. 30 d'épaisseur environ et de trois couches distinctes sous-jacentes, la statue a été mise au jour dans une couche d'incendie (Incendie 2) qui correspondait à des ruines — murs (5) et effondrements de pierres, dont le niveau était à  $\pm 0$  m. 90 de profondeur (fig. 6). La statue gisait sur le dos à l'extrémité N.-O. de la paroi nord du carré W 12 ; elle est apparue à demi-engagée dans la berme Nord (6) (fig. 7 a et b). D'après sa position, l'Athéna paraissait avoir été transportée d'ailleurs et réutilisée en ce point ; toutefois la fouille de la région n'a pas été exhaustive (7).

L'Athéna argienne, qui, par sa pondération comme par les lignes générales du vêtement, se rattache à un type connu, vient s'ajouter aux nombreuses statues influencées par la Parthénos, mais sans constituer une répé-

\* BCH XC, 1966, 1.

(1) Cf. J. Marcadé et E. Raftopoulou, *BCH* 87 (1963), p. 57 sqq., n° 63, fig. 22.

(2) Fouille de l'École Française d'Athènes sous la direction de P. Courbin : *BCH* 81 (1957), *Chron.*, p. 665 sqq., Plan : p. 636, fig. 1, B ; cf. aussi *BCH* 80 (1956), *Chron.* p. 366 et fig. 1, B.

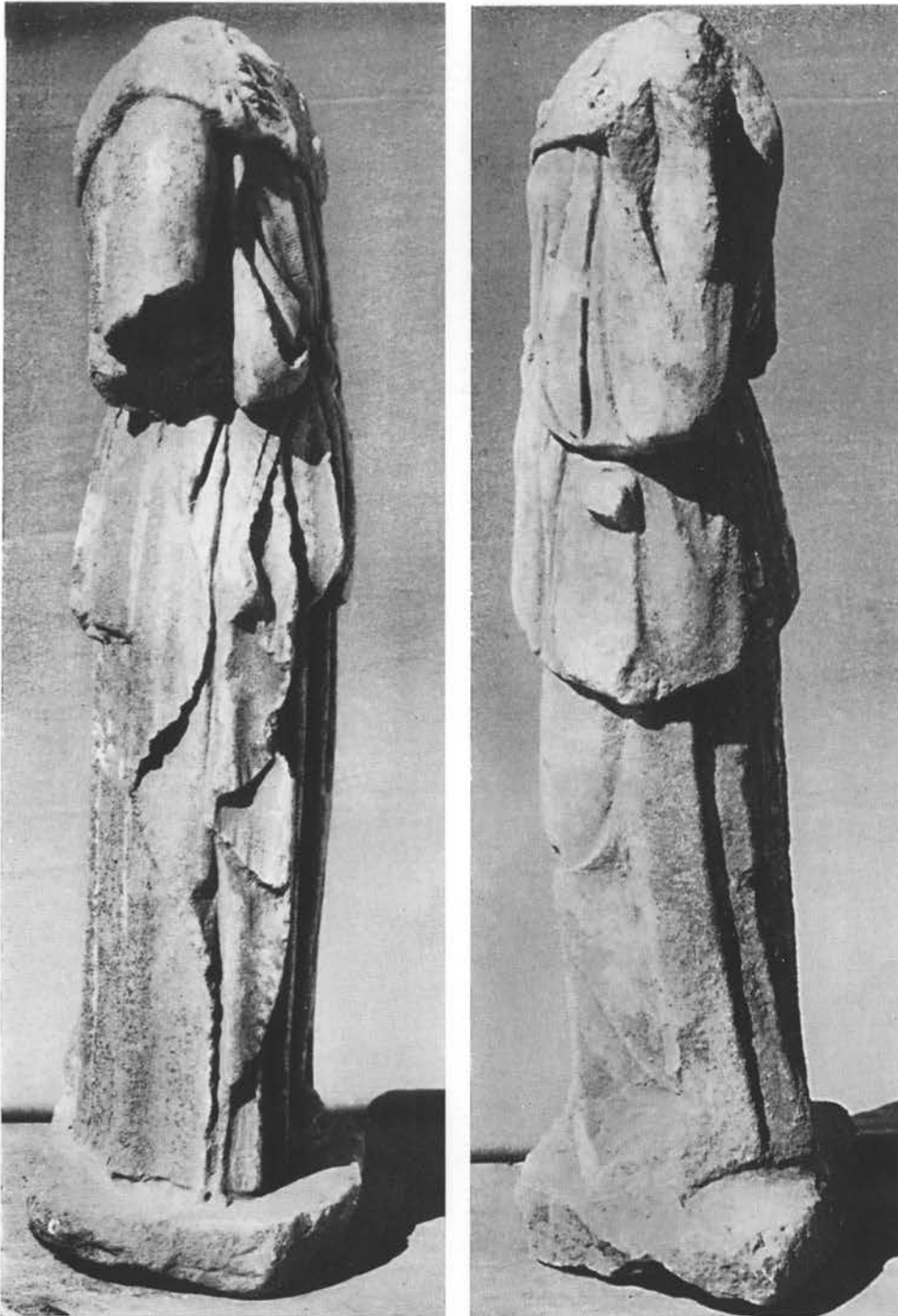
(3) *Ibid.* 81 (1957), p. 667, fig. 3.

(4) Cf. W. Vollgraff, *BCH* 54 (1930), p. 480-481 ; *Nieuwe Opgravingen te Argos* (1931), p. 122 ; *Mnemosyne* (1951), p. 194-195.

(5) Les murs (état 2) construits de grandes pierres réutilisées où étaient ajoutés des tuiles et du crépi (ép. 0,45-0,61) formaient des compartiments pourvus de canalisations et de puits (fig. 4 et 5). La couche de ruines incluait des tessons grossiers à cannelures extérieures et des fragments de verre. L'incendie 2 qui marque la fin de l'état 2, pourrait être daté provisoirement d'une période avancée dans notre ère (indication due à M<sup>r</sup> P. Courbin, que je remercie vivement).

(6) Cette berme n'a pas été finalement abattue, cf. *BCH* 81 (1957), p. 667, fig. 3.

(7) Aussi la question d'une éventuelle découverte dans le voisinage de la tête, des bras ou d'autres parties manquantes de la statue, reste ouverte.



*a*

*b*

Fig. 1 *a* et *b*. — Athéna : profil droit et profil gauche.



Fig. 2. — Athéna, revers.



Fig. 3. — Athéna, vue de côté.



Fig. 4 et 5. — W 12, état 2 : murs et canalisation (en haut) ; U 12, état 2 : le compartiment C vu du Sud (en bas).



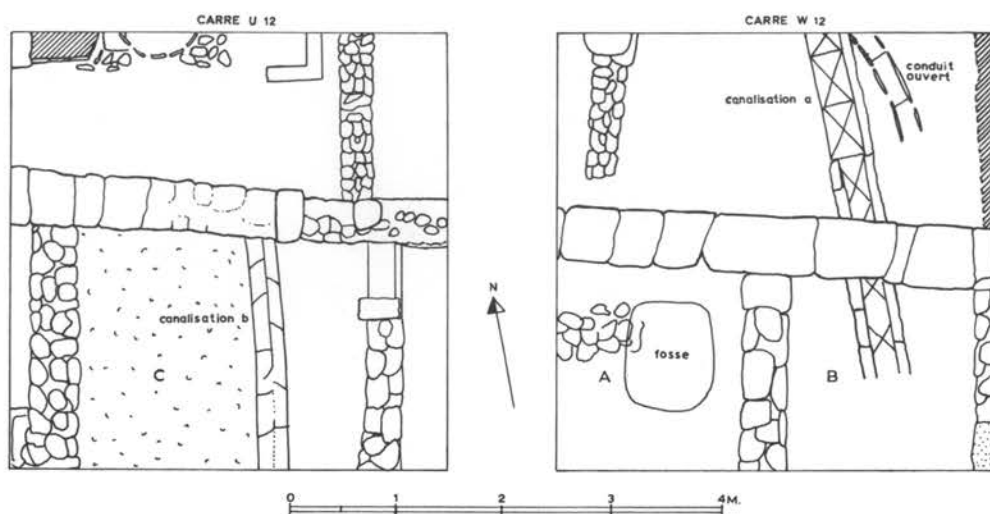


Fig. 6. — État 2 dans les carrés U 12 et W 12 (relevé E. Raftopoulou, dessin I. Athanassiadou).

tition exacte d'aucune de ces pièces. Tout en restant dans les limites du groupe, elle y représente une variation certaine.

A la description déjà publiée, certains détails d'ordre matériel peuvent être ajoutés.

La cavité d'encastrement de la tête, autrefois rapportée, a les parois grossièrement piquetées ; à l'arrière, un peu plus bas que le bord arraché de celle-ci, s'ouvre un trou de goujon circulaire (1) (fig. 8). La surface postérieure de l'égide, également disparue en grande partie (peut-être lorsqu'on a enlevé la tête), devait être simple, sans indication d'écaillés, mais garde la trace d'un demi-corps de serpent enroulé (2) (fig. 2). Le bord de l'égide, qui forme ici une simple courbe, descend plus bas que sur la face et atteint environ le milieu du dos à 0 m. 095 de distance de la ceinture.

Sur la face, l'égide, admirablement adaptée aux formes du corps féminin, couvre les épaules, tandis que la poitrine reste libre, et son bord inférieur (3),

(1) Dim. : diam. 0 m. 02 ; prof. 0 m. 035. Il servait probablement à consolider la tête rapportée ; le fait que celle-ci était travaillée à part indique peut-être qu'il s'agissait d'un type de tête soigneusement sculpté à détails élaborés.

(2) Même procédé sur les répliques de la Parthénos, par ex. sur le torse n° 1362 du Mus. de l'Acropole, cf. F. Noack, *JDAI* 45 (1930), p. 211, fig. 13 ; l'égide, à surface simple avec deux corps de serpents enroulés à la hauteur des omoplates, est plus longue sur le dos. Sur le dos d'exécution sommaire de la copie du Varvakeion, deux boutons minuscules figurent à la même place sur l'égide, cf. W. H. Schuchhardt, *Antike Plastik* II (1963), pl. 27.

(3) Le bord forme une sorte de corps de serpent (ép. : 0 m. 006) à enroulements circulaires, figurés en relief sur la surface de l'égide. Ces motifs de demi-corps de serpents enroulés, à tête levée, en usage dès l'époque archaïque et surtout sur les égides de la première moitié du v<sup>e</sup> s. diffèrent du décor de l'égide à corps de serpents dont la queue de l'un s'enroule à la tête de l'autre en formant des pendentifs (système reconnu par Furtwängler, *Meisterwerke der griech. Plastik*,

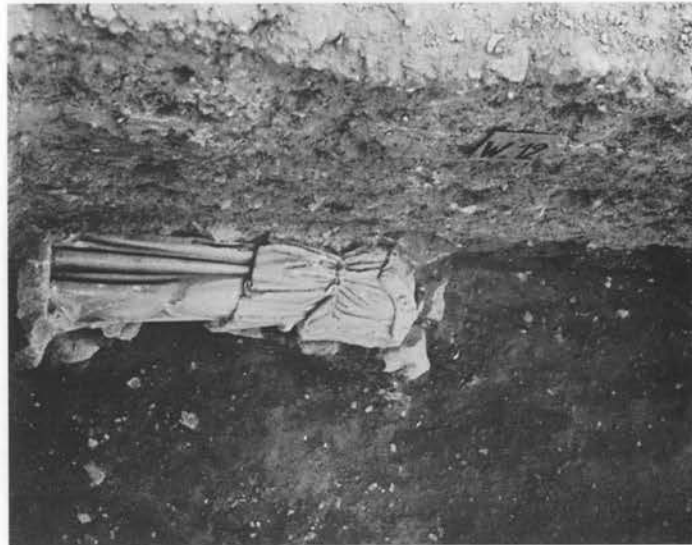
*a**b*

Fig. 7 *a* et *b*. — Athéna *in situ*, vue prise du Sud et vue plongeante.



Fig. 8. — Athéna, détail du revers : cavité d'encastrement et trou de goujon.

s'incurvant au-dessus de chaque sein, en rehausse la forme (1). Les écailles figurent en léger relief sur la surface de l'égide, et comportent chacune deux incisions au milieu. La direction des écailles est verticale, légèrement divergente de l'axe médian qui passe par le gorgoneion (2). Le bord de l'égide, plus finement travaillé à la base du cou, forme au moyen d'écailles minuscules une sorte de feston (3). Placé sur le bord inférieur (4) de l'égide,

p. 16, comme celui de la Parthénos) par ex. sur la copie de Patras et l'Athéna Ince Blundell Hall. Même décoration sur la face de l'égide de l'Athéna du Mus. d'Héracléion, mais la disposition plus simple au revers où les serpents figurent en relief sur la surface de l'égide se rapproche de celle d'Argos. Des enroulements circulaires se retrouvent sur l'égide de l'Athéna du Varvakeion mais aussi sur d'autres Athéna, copies tardives par ex. celle de Corinthe : R. L. Scranton, *Corinth I*, III, (1951), pl. 27, 2 (même système de décoration de l'égide que sur la pièce argienne).

(1) Comp. l'arc qui encercle le sein d'Athéna au fronton Ouest du Parthénon, F. Brommer, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel* (1963), pl. 97-101.

(2) Ce traitement, marque de travail soigné, a été considéré, à propos de la Lemnia, par Furtwängler (*Meisterwerke*, p. 7) comme plus correct par rapport à l'original phidiesque. Même disposition divergente des écailles sur le torse n° 1362 (fig. 9). Écailles de directions variées sur plusieurs exemples, surtout sur les petites pièces, p. ex. cf. *JDAI* 22 (1907), AA, col. 369, fig. 6, et buste d'Athéna à Éleusis de travail cursif, cf. H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (1961), p. 206, fig. 147.

(3) Ce bord comportant également de petites écailles sur la copie de bronze d'Athéna (d'Arezzo) Mus. arch. de Florence, cf. G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932), pl. CXL (mais figurées de manière différente).

(4) Disposition qui a été reconnue comme indice de haute date : C. Smith, *BSA* 3 (1896-7),



Fig. 9. — Torse d'Athéna n° 1362,  
Musée de l'Acropole.



Fig. 10. — Athéna de Gortyne,  
Musée d'Héracléion (revers).

le gorgoneion a le visage rond et large (1) garni de cheveux partagés au milieu en une calotte compacte ; nez court et large encadré de deux rides fortement creusées, bouche à langue pendante. Privé d'ailes et de serpents

p. 128-129 ; D. M. Robinson, *AJA* 15 (1911), p. 487 ; T. L. Shear, *AJA* 28 (1924), p. 119, pl. II-IV.

(1) La partie supérieure du masque est presque complètement arrachée, les yeux sont petits et rapprochés. Le menton du gorgoneion forme la pointe du milieu du bord inférieur de l'égide ; comp. même type « moyen » au menton pointu sur une copie « libre » de la Parthénos, cf. C. Praschniker, *ÖJh* 37 (1948), Beiblatt, col. 7, fig. 3.

il est ici du type dit « moyen » (1), conforme à celui de l'Athéna Parthénos.

Un détail typique de la Parthénos, la double tresse de cheveux qui tombe sur la poitrine, prend sur notre Athéna une forme qui ne correspond pas à celle de la plupart des répliques. Au lieu de la forme serpentine courante, les tresses sont conventionnellement enroulées en spirales cylindriques (2), ce qui répond à la technique du métal et se retrouve sur les têtes des médaillons de l'Ermitage (3) et de Munich. La ceinture (étroite à profil convexe) est formée de corps de serpents



Fig. 11. — Bouton de terre cuite trouvé à Céos.

(1) Furtwängler, *Roscher* I col. 1718 sqq., surtout col. 1720 ; K. Lange, *AM* 6 (1881) p. 87 ; H. Schrader, *ÖJh* 16 (1913), p. 18 sqq., fig. 9-12. Le type « moyen » sur l'égide de l'Athéna, n° 140 du musée de l'Acropole : F. Studniczka, *Εφ. Ἀρχ.* (1887), p. 148 sqq. pl. VIII, 1, 2. Gorgoneia analogues à celui d'Argos, cf. E. Buschor, *Medusa Rondanini* (1958) pl. 16, 3, 5 et 57, 5 (copies), et 57,4 torse original n° S. 654 de l'Agora d'Athènes : T. L. Shear *AJA* 40 (1936), p. 196-197, fig. 14 ; *A Guide to the Excavations and Mus.* (1962), p. 131.

Les gorgoneia des Athénas de l'Héphaisteion, de Copenhague et de Patras (bouclier) (Buschor, *op. cit.* pl. 57, 1, 2 et 16, 2), malgré les traits communs par rapport au nôtre, sont plus idéalisés, sans rides, les cheveux d'un rendu plus détaillé et plus libre ; comp. aussi l'antéfixe attique contemporain : R. A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the British Mus.*, I (1954), n° 708, p. 187, pl. 92.

(2) La forme est couramment en usage sur les répliques de la Parthénos, pour les boucles qui tombent sur le dos, par ex. Athéna de Gortyne (fig. 10), gemme d'Aspasios, cf. Amorelli, *EAA* I, p. 727, fig. 915, relief de terre cuite à la tête d'Athéna Parthénos, cf. H. A. Thompson, *Hesperia* 17 (1948), p. 182, pl. 62, 2.

(3) Médaillon de Leningrad-Ermitage, cf. *AM* 71 (1956), Beilage 51, 1 ; G. Kieseritzky, *AM* 8 (1883), p. 305-306, pl. XV ; selon l'auteur cette forme était adoptée par l'original, cf. aussi R. Pagenstecher, *AM* 33 (1908), p. 130, Beilage 3, 1 : contra D. M. Robinson, *AJA* 15 (1911), p. 490, fig. 1, 2, et S. Pélékidis, *Arch. Deltion* 9 (1924-25), p. 142, note 3 ; en dernier lieu : W. H. Schuchhardt, *op. cit.* p. 39, note 22. Sur un bouton de terre-cuite découvert à Céos, à la tête d'Athéna Parthénos, les boucles parotides ont la même forme spiroïdale : J. L. Caskey, *Hesperia* 31 (1962), p. 282-283, pl. 102, K (fig. 11). Les boucles en spirales se rapportant à un original de bronze, cf. B. Ashmole, *A Catalogue of Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929), p. 7, aussi parmi d'autres exemples, courtes boucles parotides d'Athéna Albani-Farnese, qui copient le métal cf. A. Preyss, *JDAI* 27 (1912), p. 100, Beilage 3 a. Le même caractère est noté à propos des courtes boucles des temples : tête de la Parthénos Glypt. Ny Carlsberg, cf. L. Pollak, *ÖJh* 4 (1901), p. 148, fig. 171 et 174.

Une pareille dualité de représentation des cheveux se remarque sur les gemmes à la tête présumée du Zeus de Phidias : D. Mustilli, *Bull. com.* 61 (1933), p. 21, pl. I, nos 4, 5 : sur la nuque tombent deux tresses spiraliformes, tandis que la gemme de Berlin, *ibid.* pl. I, n° 6, donne trois tresses ondulées.

La stylisation des boucles en spirales, est en usage dès l'époque archaïque, par ex. les mèches qui figurent sur la poitrine de la Coré n° 682, (cf. H. Payne et G. M. Young, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis* (1936), pl. 40, p. 28), en « rope-like twists », et celles qui tombent sur l'égide de l'Athéna, fronton Ouest du temple d'Apollon à Éréttrie : *Handbuch der Archäol.* III, I, G. Lippold, *Griech. Plastik* (1950), p. 72-73, pl. 20, 4.

liés par le double nœud traditionnel ; les extrémités se terminaient par des têtes de serpents qui ne s'affrontent pas en formant deux demicercles comme sur d'autres exemples (1), mais tombent, de part et d'autre, comme des bouts de rubans animés.

L'état de conservation de la pièce est bon (2), la surface du marbre (blanc à grain moyen) n'a pas souffert d'une forte désintégration ; dans les creux des plis, surtout au revers, s'est déposée une épaisse couche brune de concrétions calcaires. Les traces de l'outil sont apparentes par endroits : coups de foret séparant le bord du chiton de la plinthe (3), dont la surface

(1) Cf. D. K. Hill, *The Art Bulletin* 18 (1936), p. 159.

(2) A part les mutilations majeures (tête, bras), on note quelques petits arrachements au dos des plis, sur les orteils, au bord de l'apoptygma sur le côté droit, etc., et de rares éclats de la surface, partis pendant la découverte de la statue. Des arrachements sur les bords de la plinthe lui confèrent une forme irrégulière qui primitivement était probablement oblongue, les deux petits côtés arrondis pour le placement dans une base.

(3) L'hypothèse de la présence du bouclier sur le côté gauche est supportée par le fait que la surface de la plinthe à ce point n'est pas soigneusement nivelée mais s'élève en suivant le bord inférieur du péplos légèrement soulevé par le pied gauche (fig. 12), comme par ex. sur la copie de Patras, cf. *BSA* 3 (1896-7), pl. IX, b.

De même, la cassure de la plinthe à gauche, montre qu'elle devait s'étendre notablement de ce côté, ce qui, vu le type de la statue, implique la présence du bouclier. En outre, le côté gauche de la statue est plus sommairement travaillé aussi bien à la hauteur de l'apoptygma que plus bas. Cette partie reste complètement sans vie ; les plis légèrement dessinés sur la jambe libre sont imprécis et secs ; schématisme très poussé à l'arrière de cette jambe.

Les restes de deux tenons sur ce côté, l'un pour assurer le bras (celui-ci est arraché jusqu'à l'épaule sur la face ; au revers une petite partie du haut du bras est conservée et adhère au bord du péplos qui tombe sur le dos), l'autre, plus bas, à la hauteur du bouclier, présentent la disposition courante des copies de la Parthénos, comme celle de Gortyne (fig. 13), qui revient également sur ses « Nachklängen », par ex. statuette d'Athéna à Rome, cf. R. Herbig, *RM* 66 (1959), p. 142, pl. 34.

La main droite de notre statue ne devait pas tenir un objet lourd, l'épaule correspondante n'étant pas haussée. H. Thompson complète la main droite de l'Athéna de l'Héphaisteion, au motif statique analogue, par un petit objet, une patère, cf. *Hesperia* 17 (1948), p. 175, ou une lance, cf. *ibid.* 18, (1949), p. 234. S'il s'agissait, dans notre cas, d'une lance, il n'en reste aucune trace. Le type, très commun, d'Athéna à lance et bouclier, influence les dérivations éloignées de la Parthénos. Terres cuites, par ex. : D. B. Thompson, *Troy, The Terracotta figurines of the Hellenistic Period* (Suppl. Mon. 3) (1963), n° 296, p. 142, pl. LVII, « a simplification of the Parthenos type » (bras droit levé en angle), et G. M. A. Richter, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes, Metrop. Mus. of Art* (1915), p. 115 sq. n° 215 ; cf. aussi E. Breccia, *Monuments de l'Égypte gréco-romaine II, Terrecotte figurate greche e greco-egizie del Museo di Alessandria* (1930), p. 47, n° 195, pl. XXV, 2 (lance et bouclier), n° 196, pl. XXV, 7 (phialè et bouclier).

Figurines d'Athéna à phialè : cf. Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina II* (1887), n° 5, pl. 28 ; H. B. Walters, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum* (1903), p. 353, n° D 282 ; A. Laumonier, *Délos*, XXIII (1956), p. 115, pl. 29, 282-285, 286-288 ; D. Lazaridis, *Πήλινα εἰδώλια Ἀθηνῶν* (1960) n° B. 63, pl. 18. D'autre part, Athéna Parthénos sur les monnaies et les gemmes, cf. L. Lacroix, *Les reproductions de statues sur les monnaies grecques* (1949), p. 273 sqq. et G. M. A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems, Metrop. Mus. of Art* (1956), n° 269, pl. XXXIX, et bibliogr.

Rares sont les terres cuites qui (se rapportant à la Parthénos) donnent l'attribut de la Victoire ailée, par ex. cf. D. M. Robinson, *Olynthus IV, The Terracottas* (1931), n° 358 (Inv. 516), pl. 37, et terre cuite gréco-romaine : *REA* XXI (1919), p. 20 sqq., pl. I.





Fig. 12. — Athéna, détail : pied gauche et plinthe.



Fig. 13. — Athéna de Gortyne, profil gauche.

supérieure porte des traces de pointe. Les plis au revers (1) de la statue sont cursivement séparés au foret, et superficiellement creusés. Toute la surface du vêtement sur la face antérieure porte des traces régulières et fines du ciseau à dents (2), laissées, peut-être, comme indication du textile, ou

(1) L'exécution du revers donne la composition d'une manière schématique et avec beaucoup de rigidité ; les plis sont ici aplatis et légèrement concaves, l'apoptygma plaqué sur la partie inférieure du péplos.

(2) Les traces du ciseau à dents, visibles seulement sur la face de la pièce, sont dissimulées au revers par la couche de calcaire. Traces de râpe ou du ciseau à dents sur les pièces d'époque romaine, cf. par ex. H. Riemann, *Kerameikos II, Die Skulpturen*, (1940), p. 125, n° 177, pl. 36 et

comme une préparation servant de base à la couleur (1). L'usage du foret est modéré (2); il se distingue à la taille, utilisé pour rehausser les plis courts formés par la ceinture.

Malgré une certaine sécheresse, le travail soigné (3), l'équilibre des formes, la pose, font reconnaître de prime abord un caractère qui dépasse le niveau purement industriel et décoratif de la production courante à l'époque romaine. Le modelé même (4) de la surface malgré la raideur des plis et leur délimitation sèche, a une certaine souplesse, trait fréquent sur les copies de cette époque provenant du sol grec.

*Mesures* : H. max. de la statue : 0 m. 87 ; Largeur conservée des épaules : 0 m. 265 ; H. de la base du cou, à la taille : 0 m. 20 ; long. du milieu de l'apoptygma : 0 m. 085 ; h. de la ceinture — au bas du péplos : 0 m. 585 ; Tenon carré sur la hanche gauche : 0 m. 025 × 0 m. 022 ; Plinthe, dim. max. : 0 m. 40 ; ép. 0 m. 06 ; cavité d'encastrement de la tête : axe max. d'épaule à épaule : 0 m. 103 ; prof. max. : 0 m. 085.

En effet, si nous en venons aux détails de la pose de notre Athéna (qui est celle de la Parthénos) certaines nuances apparaissent. Dans l'attitude rigide et droite du corps, le pied gauche posé en retrait sur le côté, se distingue, à la ligne des épaules et plus encore à celle des hanches, une très légère correspondance (5) de la pondération : l'épaule droite est un peu

p. 61, n° 60 ; aussi traces de râpe sur l'Athéna n° 1362 du Mus. de l'Acropole, cf. S. Casson, *The Technique of Early Greek Sculpture* (1933), fig. 87. Traces analogues du ciseau à dents sur des sculptures inachevées, par ex. celles provenant de Rhénée, cf. C. Blümel, *Griechische Bildhauerarbeit*, *JDAI*, XI. Ergänzungsheft 1927) p. 59, n° 19, pl. 26, ainsi que restes d'usage simultané du ciseau à dents et de la râpe sur des pièces inachevées d'époque romaine impériale, cf., du même auteur, *Griech. Bildhauer an der Arbeit* (1953), p. 27-30.

(1) Couleur ou dorure ; détail noté sur l'Athéna du Varvakeion : dorure de la bordure du péplos, cf. K. Lange, *AM* 5 (1880), p. 378 et P. Kavvadias, *Ἀθηνᾶ ἢ παρὰ τὸ Βαρβάκειον εὐρεθεῖσα* (1881), p. 8 sqq. et p. 13 ; des traces de cette bordure sont actuellement conservées sur le côté ouvert du péplos et sur l'apoptygma (restes de peinture sur l'Athéna d'Élide aujourd'hui disparus ; cf. A. Schober, *ÖJh* 14 (1911), Beiblatt, col. 119) sur des têtes appartenant à des copies romaines d'Athéna Parthénos, cf. C. Blümel, *Katalog der antiken Skulpt. im Berliner Mus.* IV (1931), K. 170, p. 31 sq., pl. 58 et 59, et G. Dickins, *Catalogue of the Acrop. Mus.* I, n° 647, p. 188. Pour la polychromie des copies romaines et plus spécialement celles d'Athéna Parthénos, cf. P. Reuterswärd, *Studien zur Polychromie der Plastik* (1960), p. 200 sqq.

(2) Ce qui ne permet pas de dater la statue plus bas que la première moitié du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. On ne peut distinguer des traces de polissage de la surface sur les parties nues.

(3) Le soigné de l'exécution se remarque aussi sur le côté ouvert du péplos où le long des bords figurent les courtes incisions parallèles et perpendiculaires au bord, détail qui répète un trait commun sur les pièces de la deuxième moitié du V<sup>e</sup> s. av. J.-C., cf. G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (1957), p. 99, fig. 4, 356, et les copies : *Melrop. Mus. Catalogue* (1954), n° 65, p. 43, pl. LIV, d-f ; les mêmes « pie-crust incisions » sur l'himation de Perséphone de la copie du relief éleusien, *ibid.*, n° 34, pl. XXXII, a.

Autres détails : les glands aux angles du tissu sur le côté ouvert, le bord de l'apoptygma dégagé par un refouillement accusé. Les sandales aux semelles épaisses à incision horizontale, et deux lanières incisées (dos du pied gauche), ont la forme courante des copies romaines (Athéna d'Antiochos, du Varvakeion, etc.). Les orteils sont soigneusement travaillés, les ongles délimités.

(4) Ce modelé se limite ici à rendre le péplos lourd à étoffe épaisse sans transparence.

(5) Contrairement à ce que note H. Schrader, *Phidias* (1924), p. 37, au sujet de la Parthénos



Fig. 14. — Relief nos 3001+2437 du Mus. de l'Acropole.

abaissée, l'épaule gauche légèrement en retrait (1), la hanche droite plus haute, mouvement qui détermine la ligne oblique de la ceinture. Ces dévia-

(copies), où la pondération n'apporte aucune modification à ces parties du corps. Au cas où la jambe libre est encore plus écartée, le buste s'incline légèrement en arrière, tandis que notre pièce vue de profil reste d'attitude verticale. Le pied de la jambe libre s'appuie sur le sol de la partie antérieure, attitude qui donne plus de légèreté à la pose par rapport à certaines copies de la Parthénos (de Bitolj, du Mus. d'Héracléion, d'Antiochos), dont la plante du pied se dégage à peine de la plinthe (mais aussi pose plus instable à cause du léger hanchement, cf., à propos de la Médicis, F. Chamoux, *BCH* 58-59 (1944-45), p. 209), pour l'Athéna du Varvakeion, cf. Ph. Fehl, *Journal of the Warburg and Courtauld Inst.* 24 (1961), p. 35. Le bord du péplos qui tombe sur le pied gauche décrit ainsi sur notre pièce une ligne oblique au lieu de la courbe accusée des copies.

(1) Par ce mouvement, le sein gauche gagne un relief qui correspond à celui de la cuisse de la jambe gauche. La draperie tendue sur la cuisse ne constitue pas une surface cylindrique monotone, mais se creuse par deux sillons peu profonds et parallèles, en direction du genou (fig. 5); un troisième part de la surface intérieure de la cuisse vers le genou. Ces plis légers copient les trois incisions qui figurent sur les copies de la Parthénos par ex. celle du Varvakeion, et plus sommaires sur la copie d'Héracléion mais aussi sur le torse 1362 du Mus. de l'Acropole, ou le relief nos 3001 + 2437 (fig. 14) du même Musée, inspiré par la Parthénos.



Fig. 15 *a* et *b*. — Athéna de Bitolj, Mus. de Belgrade ; face et profil gauche.

tions à peine sensibles ne modifient pas le calme de la pose dont la monumentalité est accentuée par les lignes parallèles et verticales qui dominent en particulier dans la partie inférieure du corps. Le contour de celui-ci forme un parallélogramme, et rien ne sort de cet encadrement.

La draperie est pesante mais d'une ampleur modérée ; malgré l'épaisseur du tissu la relation vêtement-corps, conforme à la conception classique, est conditionnée par les formes du corps de l'intérieur vers l'extérieur, contrairement à la conception du second classicisme (1). La partie inférieure

(1) L. Ascher, *Griechische Plastik* III (1956), p. 39 sq., à propos de l'Eiréné de Céphisodote : draperie éloignée du corps.



Fig. 15 *c* et *d*. — Athéna de Bitolj : profil droit et revers.

du péplos suit pli par pli la composition qui dérive de la Parthénos et se répète sur ses nombreuses copies (1). Sur notre pièce elle constitue la

(1) Cf. D. K. Hill, *The Art Bulletin* 18 (1936), 156 sqq. En dehors du cercle de ces copies et répliques la composition générale de la draperie et surtout de la partie inférieure du péplos à partir de la taille (la partie supérieure étant limitée aux Athénas seules et subissant les variations de l'égide), a passé dans un très grand nombre de péplophores. La pièce EA 2101-2103 en est un exemple, reflet indirect de la composition originale identifiée par les lignes générales et la correspondance de la pondération. Apotygya formé de plis rectilignes et serrés, légèrement divergents sur le côté correspondant à la jambe libre, et péplos à pli rectiligne épais devant cette jambe, pli médian important. Les plis qui couvrent et encadrent la jambe portante suivent aussi

partie la plus conservatrice de la draperie. L'étoffe forme une surface ininterrompue malgré le mouvement de la jambe libre qui est mise en valeur, mais que la raideur verticale du pli relie aux plis rectilignes du côté droit. Ce pli même de forme traditionnelle, reste rectangulaire, sans les modifications qu'il va subir sur les exemples plus éloignés du modèle phidiesque : il perd de l'épaisseur, en s'allégeant vers le bas, où il suit dans une autre étape la ligne de la jambe, plaqué contre elle (1), selon des stylisations variées qui aboutissent à une disparition complète.

Les verticales prédominent dans le bas du péplos ; la surface unie des plis ne se décompose pas en groupes de plis ou en plis isolés (2). Aucune multiplicité forcée de plis ou de petits plis intermédiaires et de froissements de l'étoffe de caractère réaliste. L'axe du corps est noté par le large pli médian (3) ; les plis ont les contours nets, séparés par des creux très distincts, et ne s'élargissent que très légèrement vers le bas. Le pli épais qui tombe devant la jambe portante et dont la partie supérieure est divisée en deux par un creux tracé au foret, ne s'amasse pas sur ce pied mais forme une légère courbe tout à fait analogue à celle du même détail de la copie du Varvakeion. Ce pli va s'isoler de plus en plus, prendra du relief et des ondulations vont se multiplier à sa surface.

Mais le caractère conservateur de cette partie de notre statue devient plus évident quant au traitement des plis. Épais et à dos rond (4), ils sont

la composition traditionnelle. Au-dessus de la ceinture, des plis partent des épaules et sont associés à d'autres qui naissent des seins et forment une double courbe au-dessus de la taille. Ceux-ci correspondent aux plis formés par les seins sur les pièces du <sup>v</sup>e s., surtout dans le cas de l'apoptygma non ceinturé, mais ce motif est sur EA 2101 comme déplacé, indépendant et vient en contraste avec les autres plis qui drapent le buste et la partie inférieure. Côté gauche : analogue à celui de la pièce argienne, à part les deux plis très schématiques qui partent du genou vers la cheville. Le revers garde de même certains traits traditionnels du type, mais la partie supérieure du corps est composée comme sur la face de motifs disparates. L'aplomb du corps apparaît incertain. Relativement à l'évolution de la composition de la draperie sur les statues à péplos, cf. G. Kraemer, *RM* 40 (1925), p. 74 sqq. ; aussi en dernier lieu I. Kleemann, *AM* 77 (1962), p. 221 sqq.

(1) Évolution de ce pli, cf. T. Dohrn, *Attische Plastik* (1957), p. 170 ; sa suppression des copies et répliques de la Parthénos est considérée comme une atténuation du style sévère de celle-ci.

(2) Ces plis verticaux sont parfois en équilibre avec la partie gauche, ou se réduisent à border seulement le côté ouvert du péplos, par ex. Athéna de Leptis, *Meisterwerke der türk. Mus. zu Konstantinopel* I, M. Schede (*Griech. u. röm. Skulpt.*) (1928), p. 5 sq., pl. VIII, cf. E. Pfuhl, *JDAI* 41 (1926), p. 152, fig. 11 ; S. Ferri, *Boll. d'Arte* 27 (1933), p. 68 sqq., fig. 1.

(3) L'axe passe par le Gorgoneion (celui-ci dévie imperceptiblement vers le côté gauche à cause du mouvement du buste), le nœud de la ceinture, et le gros pli médian de la partie inférieure, comme sur les copies qui sont considérées comme les plus fidèles (pour ces copies cf. G. Becatti, *Problemi Fidiaci* (1951), p. 109, et E. Langlotz, *Phidiasprobleme* (1947), p. 56) ; par ex. copie de Bitolj : H. Schrader, *JDAI* 47 (1932), *AA*, col. 89-97, fig. 1-3 (fig. 15 a-15 d).

L'important pli du péplos dans l'axe du corps est un élément de composition plus ancien, par ex. : péplophore de Rhamnonte, n° 1848 Mus. Nat., cf. E. Buschor et R. Hamann, *Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia* (1924), fig. 23.

(4) Rendu analogue sur les figures féminines des frontons à Olympie, cf. G. Treu, *Olympia* III, *Die Bildwerke* (1894), pl. X, 2 ; M. Bieber, *Griechische Kleidung* (1928), pl. V, 3 ; pour les « manières conservatifs » de la Parthénos, cf. Ch. Morgan, *Hesperia* 21 (1952) pp. 322 et 337 sq. (Style



sillonnés à leur naissance et sur une partie de leur tracé par une ligne profondément creusée, où l'on reconnaît la stylisation caractéristique du style phidiesque (1).

Sur le côté droit, l'ouverture du péplos est également rendue dans un esprit conservateur et sévère ; le motif adopte le schéma « parallèle » (2) simplifié, mais avec une disposition légèrement irrégulière qui le rend plus vivant. Simplicité du motif : les courbes formées par les pans de part et d'autre de l'ouverture du péplos ne cachent pas la ligne verticale qui sépare les deux parties du vêtement ; ces courbes sont peu nombreuses, largement formées, sans strict parallélisme de lignes (3). La ligne ondulante traditionnelle, avec ses inflexions, garde sur notre pièce le mouvement ample des débuts du classicisme et vient aboutir aux deux pointes du tissu (garnies de glands) reposant sur la plinthe (4) ; l'ensemble est traité presque sans profondeur. Le motif « parallèle » interprété de cette manière libre se

des sculptures du temple de Zeus à Olympie, cf. E. Kjellberg, *Studien zu den attischen Reliefs des V. Jahrh.* (1926) surtout p. 19). Les plis à dos ronds ne sont pas, sur notre pièce, strictement parallèles mais de légères déviations donnent un caractère plus souple à l'ensemble de la partie inférieure de la statue.

(1) Cette stylisation est ici adaptée au travail du copiste : creusement sec et profond des intervalles des plis, exécuté au foret, caractère noté par Ph. Stavropoulos, *Ἡ ἀσπίς τῆς Ἀθηναίας Παρθένου τοῦ Φειδίου* (1950), p. 64.

(2) Le motif « parallèle » attribué à la Parthénos, cf. F. Noack, *JDAI* 45 (1930), p. 205 sqq. ; contre H. Schrader, *JDAI* 47 (1932), *AA*, col. 95-97, et D. K. Hill, *ibid.* 18 (1936), p. 155 sq.

Sur notre pièce, le tissu double dans la région de l'apoptygma a une disposition analogue à celle de la plupart des copies, avec les trois bords visibles (p. ex. Athénas du Varvakeion et de Madrid, cf. F. Noack, *ibid.* fig. 7 et 8), mais simplifiée (parallélisme des bords antérieurs, et l'angle du pan de la partie postérieure est absent), peut-être aussi à cause des dimensions réduites de la pièce.

(3) Des traits analogues et une conception pareille de simplicité formelle du motif sur l'Athéna de Myron, cf. V. Pollak, *ÖJh* 12 (1909), pl. III a, quoique celui-ci ait la forme « en losanges », qui est plus courante et reste en usage jusqu'aux 11<sup>e</sup> et 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. sur les statues à péplos ouvert ; cf. J. Marcadé *BCH* 76 (1952), p. 99 sqq.

Le large mouvement du tissu (mais ici les courbes sont symétriquement contrastantes) de la « stèle Giustiniani » à Berlin : Fr. Johansen, *Attic Grave-Reliefs* (1951), p. 132, fig. 66, présente des analogies de détails par rapport au nôtre (courbes peu nombreuses, ligne de séparation apparente, aboutissement du péplos dans le bas). D'autre part, le motif « parallèle » se retrouve sur le relief de style sévère d'Éleusis, mais ébauché par le bord de l'himation : cf. C. Anti, *Annuario* IV-V (1921-22), p. 71 sqq., pl. III.

(4) Cf. Ch. Karusos, *AM* 71 (1956), p. 245-246, Beilagen 134-135. Les deux bords du péplos qui tombent verticalement sur la plinthe se retrouvent également à la disposition (mais là il s'agit comme pour l'exemple précédent de l'aboutissement d'un motif « en losanges ») du péplos de l'Athéna n° 140 de l'Acropole (fin de l'archaïsme), cf. F. Noack, *JDAI* 45 (1930), fig. I. Sur cette pièce, l'ouverture du péplos aux courbes serrées des bords, qui se développent sur une surface en guise de relief, est très proche de la disposition du motif archaïque en zigzag que forment les bords d'un groupe de plis parallèles de même direction. Ce motif de drapé qui, après 480, passe dans l'art archaïsant (cf. A. W. Lawrence, « The dissemination of a Greek drapery pattern », *Studies presented to D. M. Robinson* I (1951), p. 532 sqq. pl. 37, a-37, b), évolue également dans le courant réaliste de l'art vers ces courbes (souvent strictement symétriques) de l'ouverture latérale du péplos.

rencontre sur les exemples d'un type de péplophore des musées de Rome (1) et de Naples (2). Sur le côté ouvert de leur péplos sans ceinture se forment de grandes surfaces analogues, sans l'interruption de plis, les bords inférieurs pareillement disposés. Le mérite de ce rendu apparaît clairement si on le compare à la forme classicisante du même motif, la bordure figée dans une régularité stricte sur des pièces de l'époque hellénistique tardive (3).

La composition de la partie supérieure du corps s'organise comme sur la Parthénos par le contraste des lignes horizontales aux lignes verticales de la partie inférieure : Horizontales : bord inférieur de l'égide (4), ceinture, bord inférieur de l'apoptygma (5), qui marquent sur notre pièce de légères déviations : le bord de l'égide forme une large courbe, la ligne de la ceinture dévie de l'horizontale (en s'abaissant vers le côté gauche) et le bord de l'apoptygma donne également une ligne légèrement oblique (6) qui correspond à la ligne supérieure. Par ces déviations de l'horizontalité stricte, la composition (7) gagne en souplesse et en variété.

Le buste de notre Athéna, amplement drapé, forme un quadrilatère (lignes des épaules, bouffants qui épaississent la taille (8), cependant qu'à l'intérieur de celui-ci la draperie s'éloigne du modèle phidiesque. Sous la ceinture, l'apoptygma, au lieu des plis serrés, parallèles et droits (9),

(1) E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano* (1953), fig. 87 a (pour ce type cf. E. Langlotz, *JDAI* 61-62 (1946-47), p. 99 sqq.).

(2) O. Elia, *Boll. d'Arte* 26 (1932-33), p. 284 sqq., fig. 3 et B. Schweitzer, *Die Antike* 13 (1937), p. 103 sq., pl. 8.

(3) R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen* (1931), p. 83, pl. 24, 3 ; le motif « parallèle » sur l'Artémis d'Arice, vise à rendre la profondeur : chevauchement des deux parties du péplos, plis creux perpendiculaires au bord, à l'intérieur de chaque courbe ; il n'y a, toutefois, ici que répétition monotone et sécheresse très poussée.

(4) Cette ligne n'existe pas sur le type Ince, l'égide étant circulaire.

(5) La ligne du bord de l'apoptygma constitue la principale division horizontale du corps (accusée par l'ombre de l'ourlet), en deux parties presque égales (bord de l'apoptygma — bord inf. du péplos : 0 m. 398 ; base du cou — bord de l'apoptygma : 0 m. 39), qui s'équilibrent. Cela donne l'effet d'un léger raccourcissement des jambes, encore plus sensible sur certaines copies de la Parthénos par ex. celle d'Antiochos, cf. E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano, Scult. Greche del V sec.* (1953), n° 103, p. 59 ; aussi sur des pièces parallèles à la nôtre comme l'Artémis d'Arice, *ibid.* n° 108, p. 62 (« altération des volumes et des proportions »).

(6) La ligne oblique du bord de l'apoptygma qui descend plus bas du côté de la jambe libre, matérialise le léger hanchement. Les lignes principales qui servent de divisions horizontales à la composition, se retrouvent sur un type de péplophore attique de la seconde moitié du v<sup>e</sup> s. mais ici la déviation de l'horizontale suit, à la ceinture, la forme d'une courbe légèrement abaissée, tandis que le bord de l'apoptygma forme un demi-cercle : Déméter du Vatican, cf. H. Schuchhardt, *JDAI* 44 (1929), *AA*, col. 163, fig. 1.

(7) Sur la copie du Varvakeion, lignes de composition identiques : seule déviation de l'horizontale la ligne oblique du bord de l'apoptygma. Sur d'autres copies, comme celle de Bitolj, cette ligne est horizontale. Cf. H. Schrader, *JDAI* 47 (1932), *AA*, col. 92 sq.

(8) Contour analogue du buste de la Parthénos, mais forme différente des bouffants.

(9) L'interruption de ces plis parallèles sur l'Athéna Médicis est notée au milieu de l'apoptygma dont la composition est analogue à celle de la Parthénos : continuité de lignes verticales de la partie inférieure par la transition de l'apoptygma. Une légère divergence des plis se distingue sur le côté qui correspond à la jambe libre, tant sur l'Athéna du Varvakeion que sur le torse n° 1362



Fig. 16. — Athéna n° 3027, Mus. de l'Acropole.



Fig. 17. — Athéna, type Médicis, n° 3000 du Mus. Nat. d'Athènes.

forme au milieu une surface simple encadrée des deux côtés par un gros pli divergent (1), celui du côté gauche correspondant à la direction de la cuisse

du Mus. de l'Acropole (fig. 9), par contre sur les copies de Bitolj et d'Héracleion cette partie est formée de plis verticaux.

Selon une composition, analogue mais plus simple de ces deux parties du péplos, les plis suivent des tracés identiques ; dans ce cas le bas du péplos complète et continue exactement les lignes qui naissent à la ceinture et la séparation du bord devient indifférente par l'uniformité même des deux parties, comme par ex. le péplos de la jeune servante sur un relief du Céramique, cf. H. Riemann, *Kerameikos II* (1940), n° 28, p. 30 sqq., pl. 7, et le relief de Copenhague, EA 560, cf. H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs* (1931), p. 41 sq., pl. 36, I (iv<sup>e</sup> s. av. J.-C.).

(1) Schéma de base myronien, cf. J. Marcadé et É. Raftopoulou, *BCH* 87 (1963), n° 63, p. 60.

de la jambe gauche libre. Ce drapé de l'apoptygma appartient au traitement du vêtement traditionnel au milieu du v<sup>e</sup> s. La surface médiane ainsi formée est animée sur notre pièce par de légères ondulations ; des plis courts fortement creusés naissent sous la taille, et sont compris entre deux grands plis courbes qui dessinent un ovale allongé (1). Le motif ellipsoïdal de l'apoptygma a une correspondance formelle avec les bouffants (kolpoi) latéraux qui tombent de part et d'autre de la taille.

Une telle disposition de plis sur le ventre dont ils réhaussent le relief, se rencontre, sous une forme simple, vers la fin du v<sup>e</sup> s. av. J.-C., par ex. sur le relief d'Athéna-Érechtée du Louvre (2), et sur le torse d'Éleusis (3) où l'inflexion des plis au centre de l'apoptygma décrit à peine une ellipse pressée entre les plis fins voisins. Déjà au milieu environ du siècle des plis analogues soulignaient la rondeur des hanches sur les côtés de l'apoptygma (4), drapé qui suggère les formes sous-jacentes du corps.

Le motif ellipsoïdal de la draperie sur notre document, correspond aux plis rectilignes et plats du péplos, pressés contre le corps au milieu du buste (5). Des plis parallèles pareils sont fréquents sur des pièces du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C., par ex. figure de Psyché (6) (d'une attache de bronze) ;

(1) Des éléments de motifs géométriques de forme ovale sur la Lemnia de Dresde, cf. P. E. Arias, *Pheidias* (1944), p. 46.

La composition plus libre de l'apoptygma devient courante sur les pièces inspirées du modèle de l'Athéna Parthénos, comme par ex. sur les reliefs du Mus. de l'Acropole, cf. O. Walter, *Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolismuseum* (1923), p. 27 sqq., et C. Praschniker, *ÖJh* 37 (1948), Beiblatt, col. 7 sq. fig. 3.

(2) G. M. A. Richter, *Handbook of Greek Art* (1960), fig. 173, et H. K. Süsserott, *Griechische Plastik des 4. Jahrh.* (1938), p. 37 sqq., pl. I, 1.

(3) Br. Br. 536, G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (1957), p. 106, fig. 325 (conception de draperie différente) ; aussi statuette d'Athéna n° 3027 du Mus. de l'Acropole, au même motif étroit en forme fermée de fuseaux multiples, finissant au centre de la taille en une pointe qui s'oppose à celle formée par la draperie du buste. Cf. C. Praschniker, *Festschrift Amelung*, p. 279 sqq., fig. 6 (fig. 16).

(4) Stèle d'Amphottô ; ce motif déployé sur la hanche et encadré de deux plis rectilignes, est au centre de la composition : G. Rodenwaldt, *JDAI* 28 (1913), p. 321, Mus. Nat. n° 739, fig. 4 ; E. Kjellberg, *Studien zu den attischen Reliefs des V. Jahrh.* (1926), p. 14 ; F. Johansen, *The Attic Grave-Reliefs* (1951), p. 134, fig. 68, « no older than 460 b. c. ».

(5) L'étoffe tirée vers le bas sous la ceinture, est un effet qui s'amorce sur la copie du Varvakeion ; une disposition pareille est notée sur la figure ailée (Athéna-Nikè), trouvée à Corinthe, cf. R. Stillwell, *AJA* 40 (1936), p. 41, fig. 18 et 19.

(6) Berlin, Antiquarium : W. Züchner, *Griechische Klappspiegel*, *JDAI*, XIV. Ergänzungsheft, (1942), p. 178 sqq., fig. 87 ; H. Speier, *RM* 47 (1932), p. 79, pl. 26, 3 ; en dernier lieu : A. Greifenhagen, *JDAI* 76 (1961), *AA*, col. 130, n° 163, fig. 81. Ces plis doubles peu profonds, plus ou moins rectilignes qui naissent aux épaules et passent entre les seins forment le plus souvent un triangle qui aboutit au milieu de la taille (tandis qu'au v<sup>e</sup> s. ils font partie d'une composition plus libre et plus variée). Reliefs funéraires du iv<sup>e</sup> s. cf. H. Riemann, *Kerameikos II* (1940), pl. 1, 4. Un drapé de plis disposés sur la poitrine en une composition schématisée, analogue à la nôtre, p. ex. reliefs de Cybèles assises, cf. Jean Svoronos, *Tò ἐν Ἀθήναις Ἐθνικὸν Μουσεῖον* n° 1546, pl. CXVI ; à l'époque hellénistique tardive le même motif très schématisé ainsi que les bouffants latéraux : frise de l'Hécataion de Lagina, cf. A. Schober, *Der Fries des Hekateions von Lagina* (1933), *Istanb. Forschungen* 2, pl. III, n° 211, pl. XI n° 223, pl. XXIV n° 198.

là (sans bouffants latéraux), ils deviennent curvilignes sous la taille en finissant en pointe au milieu de l'apoptygma.

La composition de cette partie du péplos de notre Athéna reprend celle aux lignes parallèles qui, dès l'archaïsme, par une sorte de contrepli large encadré d'autres, drape le buste des Corès (par ex. n° 605 du musée de l'Acropole) (1). Par son accent linéaire notre motif s'éloigne de la conception naturaliste du rendu ; il se retrouve dans la prolongation des verticales de la partie inférieure du péplos.

La ceinture et la disposition voisine de la draperie décrivent une ligne droite, qui, sur chaque côté, aboutit à deux obliques formées par les bouffants. L'encadrement de la ligne droite de la ceinture par ces obliques, est considéré comme une composition caractéristique du style phidiesque (2). Il s'ajoute, néanmoins, ici un trait de style plus évolué (dans le cours du v<sup>e</sup> siècle) que constitue le bouffant plus volumineux et plus long du côté de la jambe libre (3). Le revers de la pièce garde les grandes lignes identiques aux copies de la Parthénos ; les bouffants sont schématiques (rectilignes), et deux plis convergent (4) vers la taille. Gros plis simplement délimités à coups de foret tant sur l'apoptygma que sur la partie inférieure du péplos. Le schéma général est le même mais très simplifié.

Sur l'Athéna argienne se remarque une certaine concentration classique des formes sur la face, sans véritable profondeur plastique, en opposition aux formes cylindriques de l'époque hellénistique (5).

Le document argien fait donc preuve d'une dualité d'éléments : d'un côté des éléments de caractère étroitement lié à la tradition de la Parthénos (6) (pose, contours, grandes divisions de la draperie), et de l'autre, sur ce schéma de fond (7), des traits et des variations de détails qui s'éloignent de ce modèle ; ils constituent des apports stylistiques caractéristiques de la fin du v<sup>e</sup> s. av. J.-C. qui vont survivre dans une grande partie du siècle suivant.

Si, dans le cycle des copies de la Parthénos, de ses variations et

(1) L. Alscher, *Griechische Plastik* II, 1 (1961), p. 232, pl. 65 ; pour le style sévère, cf. V. H. Poulsen, *Acta Arch.* (1937), p. 96, fig. 64 ; aussi sur pièces archaisantes cf. R. Horn, *JDAI* 52 (1937), AA, col. 445-446, fig. 35, 36 (Tarente, dernier tiers du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C.).

(2) Cf. R. Carpenter, *Eph. Arch.* (1953-1954) II, p. 50 « an abrupt descending diagonal of bloused hanging folds ». Les bouffants riches et gonflés sont également un trait qui revient dans le style phidiesque.

(3) T. Dohrn, *Attische Plastik* (1957), p. 62.

(4) Au lieu des nombreux plis convergents sur le dos des copies : par ex. Varvakeion et Madrid, cf. B. Schweitzer, *JDAI* 55 (1940), pp. 189, 200, fig. 5 et 6, et la copie de la Walters Art Gallery de Baltimore, cf. D. K. Hill, *The Art Bulletin* 18 (1936), p. 156, fig. 4.

(5) Une conception analogue, où manque la profondeur, caractérise également le style classicisant tardif ; notre pièce était peut-être destinée à être placée devant un mur ou une niche ce qui favorisait cet aspect frontal.

(6) Avec tout ce que notre connaissance de l'original comporte d'incertain et d'approximatif, cf. E. Langlotz, *Phidiasprobleme* (1947), p. 56, et W. B. Dinsmoor, *AJA* 38 (1934), pp. 102, 103, aussi S. Pélékidis, *Αρχ. Δελτ.* 9 (1924-1925), p. 134-135.

(7) Schéma fermé, sans fuite de lignes, avec prépondérance de lignes droites.





Fig. 18 a et b. — Athéna de Gortyne : face et profil droit.

« Umbildungen », il n'y a pas un exemple absolument identique à notre pièce, des types parallèles tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du cercle, fournissent des traits analogues se rapportant d'une part aux formes proprement dites qui fixent le type, et de l'autre, à la réalisation des motifs de la draperie qui caractérisent le style.

En ce qui concerne les formes, l'égide de l'Athéna argienne appartient au type de dimensions moyennes ; plus petite que celle de la Parthénos, elle épouse la forme circulaire (1). La tendance qui vise à remplacer la

(1) L'égide de l'Athéna Médicis se rapproche de ce type moyen, surtout sur certaines répliques:



grande égide carrée (Athéna du Varvakeion) par un autre type moyen et circulaire, se remarque sur certaines copies de la Parthénos comme par ex. l'Athéna provenant de Gortyne (1) (fig. 18 a et b), avec une égide plus courte, qui couvre encore les seins, et qui atteint à l'arrière, comme celle d'Argos, le milieu du dos (2). L'égide de la copie de l'Esquilin (3) est de conception pareille, tandis que celle de Patras est très rapprochée de notre type (4). L'égide de l'Athéna de Mantoue (5) présente des dimensions et

cf. E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano* (1953), n° 102, et Mus. Nat. d'Athènes n° 3000, cf. A. Frickenhaus *JDAI* 28 (1913), p. 357 sqq., fig. 5 (fig. 17).

(1) Au Musée d'Héracléon : cf. D. Levi, *Annuario*, N. S. XI-XIII (1949-1951), p. 470 et XIV-XVI (1952-1954), p. 479 sqq. ; N. Platon, *A Guide to the Arch. Mus. of Heraclion* (1964), p. 154, n° 347, pl. XVI, 2 ; datée par D. Levi du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C., cf. *Boll. d'Arte* XXXVI (1951), p. 356, fig. 49. Pour le type d'Athéna Parthénos sur les monnaies de Gortyne, cf. W. B. Dinsmoor, *AJA* 38 (1934), p. 105, notes 3-4, et, à propos du culte d'Athéna sur l'Acropole de Gortyne (cf. D. Levi, *Annuario*, N. S. XVII-XVIII (1955-1956), p. 246, fig. 82 et *Parola del Passato* XI (1956), p. 285 sqq., surtout p. 300 sqq.

La grande égide sur la poitrine créait une difficulté relative à la représentation des formes du corps qu'elle couvrait et sur certains exemples le relief des seins est noté malgré l'épaisseur de l'égide, comme sur les Athénas des Musées d'Héracléon et de Madrid, cf. A. Blanco, *Museo del Prado, Catalogo de la Escultura* (1957), n° 47 E., p. 47, pl. XIX. Le même problème affronté par la peinture (début du v<sup>e</sup> s. av. J.-C.), par ex. lécythe du peintre de Brygos, cf. G. M. A. Richter and L. F. Hall, *Red-figured Athenian Vases in the Metrop. Mus.* (1936), n° 41, pl. 41 : ici le pointillé qui indique la surface de l'égide reste rectiligne ; deux lignes courbes indépendantes du pointillé, indiquent les seins (type statuaire correspondant au n° 41, cf. A. Blanco, *ibid.*, n° 24 E, p. 28, pl. VI). Sur d'autres exemples de la figure rouge à Athénas à grande égide, le dessin ne donne aucune indication de la poitrine, par ex. G. M. A. Richter and Hall, *ibid.*, n° 29, pl. 29. D'autre part, l'égide de type moyen circulaire, est fréquente dans la figure rouge, par ex. cratère à colonnettes de Berlin, cf. J. D. Beazley, *ARV<sup>2</sup>* p. 1114, 9 (2), exemple significatif, car Athéna Parthénos figure ici sur un document « nachparthenonisch » : K. Scheffold, *JDAI* 52 (1937), p. 30, fig. 1, n° 3199 ; elle est caractérisée par la composition libre de la draperie (plis souples de la partie supérieure comprenant l'apoptygma), bouffants importants.

(2) Aux détails analogues mentionnés plus haut s'ajoutent les sandales, l'épaisseur des bras. Ce dernier trait qui revient sur notre pièce, a été déjà signalé sur la copie du Varvakeion où il est plus accusé, cf. H. Schrader, *Phidias* (1924), p. 25. Le travail, analogue, est encore plus sec et schématisé sur l'Athéna de Gortyne (nombreuses traces de foret ; aussi le péplos est-il privé des légères variations du tracé des plis qui animent la draperie de l'Athéna argienne).

(3) Cf. D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (1939), p. 113-114, n° 2, pl. LXXI, 278.

(4) L'égide du type de l'Athéna Ince pourrait être considérée comme une variation encore plus avancée que la nôtre dans le sens de la diminution de l'égide qui devient une sorte de collette.

L'Athéna de l'Héphaisteion à égide similaire, est datée par H. Thompson, *AJA* 66 (1962), p. 344, n. 22, en définitive de 421/0-416/5 ; en dernier lieu Ch. Morgan, *Hesperia* 32 (1963), p. 91-92 : « there is no indication of a date later than the original Parthenos » (pl. 34, c). Cette pièce présente aussi, par rapport à la nôtre, des lignes de composition correspondantes : ligne oblique du bord de l'apoptygma, du bouffant plus long du côté de la jambe libre, et pli caractéristique de l'apoptygma sur le côté gauche (dans la direction de cette jambe). Sur l'ouverture du péplos, traité avec souplesse et liberté, se distinguent les incisions caractéristiques de l'ourlet. Quant au traitement de la draperie complètement différente sur la face de celle de la pièce argienne, elle présente au revers les caractères de « stiffness and -formality ». H. Thompson, *Hesperia* 17 (1948), p. 176, pl. LI, 3, aux gros plis plats et raides de l'apoptygma, qui ne sont pas très éloignés des plis de notre pièce.

(5) Alda Levi, *Sculpture Greche e Romane del Palazzo Ducale di Mantova* (1931), p. 20, n° 8, pl. XXIII : « Libera rielaborazione ... del tipo della Parthenos ».



Fig. 19. — Athéna n° 260 a, Mus. arch. de Venise (photo aimablement communiquée par le Musée).

des formes comparables ; les analogies s'étendent aussi à la structure du corps et à la disposition d'ensemble de la draperie. Les lignes générales de la composition y sont conservées (1), mais les plis manquent de clarté et de précision. Les plis demi-circulaires formés sur la poitrine comme sur la copie de Patras s'éloignent complètement de notre drapé, tandis qu'à

(1) Deux détails différents : le pied de la jambe libre qui s'appuie du talon sur la plinthe, la manche longue qui drapé le bras gauche, traits dus à une contamination avec la Médicis.

l'apoptygma leur tracé devient incertain. Toutefois, dans sa partie médiane, se forment au centre deux plis courts qui se recontrent en pointe, trace du motif analogue de l'apoptygma argien, qui rompt avec la composition à plis parallèles. La partie inférieure du péplos s'éloigne également de la composition traditionnelle : un groupe central de plis, drapé différent sur la jambe libre, entremêlement de plis discontinus sur le côté droit. Le corps a l'aspect plus massif que celui de l'Athéna argienne mais le péplos donne la même impression d'épaisseur et de pesanteur. Parmi les exemples du type Ince (1), l'Athéna du musée archéologique de Venise est assez proche de notre pièce (2) (fig. 19) ; si toutefois ce type peut être considéré comme parallèle au nôtre, principalement du point de vue proportions (3), il en est éloigné par le rythme, la pose (4) et la rupture de la frontalité, qui comporte simultanément une inclinaison du corps vers l'arrière en une attitude « légèrement arquée » (5). Le rythme (6), et les plis courbes de la draperie formés par la jambe libre (7), s'opposent tant à l'attitude qu'au pli rectiligne de notre Athéna. D'autre part, toute la partie inférieure du péplos de ce type est de composition différente (8) : les deux parties contrastantes (plis rectilignes — surface lisse) sont ici en équilibre et forment deux moitiés égales, contrairement à notre document où les plis droits devant la jambe

(1) Pour le type cf. C. Praschniker, *ÖJh* 37 (1948), Beiblatt, col. 11 sqq. où l'on doit ajouter le relief de la villa Médicis, cf. M. Caziano de Avezedo, *Le Antichità di Villa Medici* (1951), n° 20, pl. XII, 18.

(2) Surtout pour la partie de l'apoptygma, C. Anti, *Il Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia* (1930), p. 32, n° 10 (mais pondération inversée) ; par rapport à l'égide l'exemple du même type du Metrop. Mus., cf. G. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures* (1954), pl. LIV, 65, couvre les épaules comme celles de la pièce argienne.

(3) Correspondance de proportions entre ce type, notre pièce, et l'Athéna de Myron, cf. O. Waldhauer, *Die antiken Skulpt. der Ermitage III* (1936), p. 2, n° 215, pl. II. Pour le schéma général le type Ince a été rapproché de l'Athéna Parthénos, cf. A. Furtwängler : « Ueber Statuenkopieen im Alterthum » (1896), *Abh. d. K. bayer. Akad. d. Wiss.* I Cl. XX Bd. III. Abth. p. 32 sqq., et G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculpture del Museo Vaticano* (1937), p. 50, pl. XXV, 87 : « rielaborazione della Parthenos di età postfidiaica ».

(4) Torsion qui provoque le léger retrait de l'épaule droite. Le corps est animé d'un élan qui va se développer en mouvement contrastant, cf. l'Athéna à l'égide croisée de Pergame F. Winter, *Alt. v. Pergamon VII*, I (1908), p. 13 sqq., n° 22, pls. II-V, et G. Krahmer, *RM* 40 (1925), p. 67 sqq., Beilage I, c. La phase intermédiaire de ce rythme est illustrée par l'attitude d'Athéna sur le relief de Lachares à Palerme (de 355/4) *EA* 560, cf. H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs* (1931), p. 41, fig. 10 ; ici le mouvement vers le côté droit s'est accentué à partir du type Ince avec la tête tournée de profil, la base de la statue qui devient plus large, à cause de la jambe libre plus écartée ; sur la partie inférieure du péplos, seul le gros pli médian et celui qui tombe derrière la jambe fléchie, restent rectilignes.

(5) H. K. Süsserott, *Griech. Plastik des 4. Jahrh.* (1938), p. 132, comme sur la vue de côté du n° 1633 du Mus. Nat. (fig. 21 a), où la souplesse de l'attitude est plus apparente que sur la face (fig. 20).

(6) H. Speier, *RM* 47 (1932), p. 51, pl. 15, 4 ; sur le type Ince et son rythme cf. T. Dohrn, *Attische Plastik* (1957), p. 63.

(7) Cf. B. Schweitzer, *JDAI* 46 (1931), p. 198.

(8) Même variation des motifs malgré les lignes générales identiques, comp. côté gauche du n° 1633 (fig. 21 b) à ce même côté de notre pièce (fig. 1 b).



Fig. 20. — Athéna n° 1633 du Mus. Nat. d'Athènes ; face.



Fig. 21 *a* et *b*. — Athéna n° 1633 : profil droit et profil gauche.

portante donnent une surface beaucoup plus importante. A ces différences s'ajoute un trait du style de la draperie qui varie d'un exemple à l'autre (1),

(1) Par ex. sur la pièce : D. Mustilli, *Op. cit.*, p. 129-130, n° 18, pl. LXXX, 303, et la statue Colonna EA 1129 qui, selon l'auteur, sont plus rapprochées de la Parthénos du point de vue traitement de la draperie. En général, sur ce type, les plis laissent des intervalles larges et peu profonds, à l'opposé des plis de notre pièce, cf. F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* (1951), p. 92, n° 99. Billedt., pl. VIII.

tandis que « l'acuité métallique du dessin » (1) reste caractéristique pour la plupart.

Des analogies de composition générale ou de motifs isolés de la draperie, se retrouvent sur les exemples d'une série de statues placées dans la ligne de la tradition phidiesque comme l'Artémis d'Arice (2), aux formes lourdes et carrées (3), qui, sans que l'axe vertical du corps soit déplacé, montre néanmoins à la disposition des bouffants qui encadrent la taille, la déviation du bouffant plus long sur le côté gauche correspondant au bord de l'apoptygma qui descend plus bas sur ce même côté.

D'autres traits, comme l'interruption des plis parallèles au milieu de l'apoptygma, laissant une surface plate, le gros pli oblique caractéristique dans la prolongation de la ligne de la cuisse gauche (il forme ici une légère courbe et ne tombe pas librement), ainsi que le parallélisme du motif sur le côté ouvert du péplos (4) (traité néanmoins avec une régularité sèche), se répondent d'une statue à l'autre. Même concordance dans le rendu des plis, à creux profonds qui donnent à la draperie des lignes sombres parallèles et droites, créant un effet analogue de clair-obscur surtout dans la partie inférieure du péplos.

Un type d'Artémis qui dépend de la même tradition artistique, porte un péplos attique, aux lignes principales identiques, où se distingue surtout dans la partie inférieure du péplos une tendance à séparer les plis par groupes ou à les isoler. L'exemple de ce même type au Vatican (5) est le plus proche de notre Athéna : correspondance de proportions, ceinture posée à la taille, surface des bouffants traitée par de petits plis profonds qui forment comme des ramifications. Le motif en ellipse de l'apoptygma est analogue, mais au schématisme clair du nôtre, s'oppose une multitude de petits plis qui s'ajoutent aux lignes principales. Sur le même type, au musée de Berlin (6), pièce du début de l'époque hellénistique, le traitement du

(1) O. Waldhauer, *ibid.* p. 2, n° 215.

(2) Cf. W. Amelung, *JDAI* 37 (1922), p. 112 sqq., pl. 2-4, E. Pfuhl, *ibid.* 41 (1926), p. 16 sqq. ; E. Paribeni, *Mus. Naz. Romano* (1953), n° 108, p. 62 ; T. Dohrn, *Attische Plastik* (1957), p. 61-62, où l'original est daté de la fin du v<sup>e</sup> s. : « vers 410 ».

(3) Alourdissement exagéré de l'ensemble (masse du tissu, long apoptygma, bouffants) ; cette amplification caractéristique de la forme avait été considérée par W. Amelung comme un « gewaltiges Stilkarakter ».

(4) Cf. *JDAI* 37 (1922), pl. 4.

(5) Cf. W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatic. Mus.* I p. 51 sqq., n° 38, pl. V, en dernier lieu : W. Helbig, *Führer durch die Samml. in Rom I* (1963), p. 446, n° 567 ; M. Bieber, *Die Entwicklungsgeschichte der gr. Tracht* (1934), pl. 20 (copie d'un original de la première moitié du iv<sup>e</sup> s.) ; à cause du schéma conservateur le type a été daté plus haut, cf. E. M. Gardiner, *AJA* 13 (1909), p. 323 « late fifth c. ». L'influence exercée par le style de Phidias sur les figures d'Artémis est connue.

(6) Cf. C. Blümel, *Staatl. Mus. zu Berlin, Römische Kopien griech. Skulpturen V* (1938), n° K 241, pl. 57 (sur cette pièce, traces de couleur rouge) ; F. Dümmler, *AM* 10 (1885), p. 26 sqq., pl. I, R. Horn, *Stehende Weibliche Gewandstatuen (RM, II. Ergänzungsheft, 1931)*, p. 8, pl. 2, 1 ; une pièce provenant d'Anzio (villa de Néron), cf. R. Horn, *JDAI* 51 (1936), *AA*, col. 459, et P. E. Arias, *Not. degli Scavi XVII* (1939), p. 82, fig. 2, est une réplique de l'Isis - Tyché de



tissu est différent (1). La ligne de la ceinture placée plus haut, forme de petits plis courts plus nombreux. Au milieu de l'apoptygma, le motif est amplifié, les plis courbes s'entrecroisent en un fort relief. Les bouffants profondément creusés au-dessus de la ceinture, encadrent la poitrine (2). Le péplos, sous l'apoptygma, adopte le schéma typique mais aux formes plus évoluées, selon le style de la première moitié du IV<sup>e</sup> s. avant J.-C. : plis multipliés, pli médian isolé et plus important, pli vertical qui couvre la jambe libre moins épais, formant une légère courbe et s'affinant vers le bas. Le rendu de la draperie est plus naturel dans son irrégularité ; aussi la ligne du bord de l'apoptygma n'est plus une séparation horizontale ou une oblique mais une ligne ondulante qui souligne le motif du ventre en s'allongeant légèrement au milieu, l'ourlet collé aux cuisses. De nombreux petits plis d'un caractère réaliste animent la surface. Les mêmes motifs et l'essentiel des lignes principales en un schéma de composition correspondant au nôtre se répondent sur l'Athéna de Castro Praetorio, au Museo Nuovo de Rome (3). La draperie (4) largement pliée à la taille gagne en complexité, effet très accusé de clair-obscur (5).

Berlin mais simplifiée. La composition de la draperie est lâche, les motifs pour la plupart indistincts, se rapportant, selon P. Arias à un modèle intermédiaire du IV<sup>e</sup> s. qui aurait ses origines au V<sup>e</sup> s.

(1) Les proportions du corps sont aussi nettement plus allongées.

(2) Les plis partent des épaules et se plient vers le milieu de la taille en formant les bouffants sur un autre plan que celui de la poitrine (disposition fréquente au IV<sup>e</sup> s. et souvent associée à des bouffants réduits à de simples pans triangulaires, comme par ex. sur le relief funéraire : G. Richter, *Metrop. Mus. Catalogue* (1954), n° 94, pl. LXXVII).

(3) Cf. D. Mustilli, *Il Museo Mussolini* (1939), p. 93 sqq., n° 17, pl. LIV-LV, 218-221 ; ceinture placée plus haut, proportions du corps encore plus allongées (original daté de la première, moitié du IV<sup>e</sup> s. mais dont les motifs dépendent du V<sup>e</sup> s. av. J.-C.) ; R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen* (RM, II. Ergänzungsheft, 1931), p. 8, pl. 2, 2 ; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1961), p. 65, fig. 210-212, « third quarter of the 4th c. ».

(4) Surface complètement différente traitée à petits plis serrés.

(5) La même composition de base (avec ou sans les variations des manches et du châle) est suivie par la draperie du type de la statue féminine provenant de Cyrène. Cf. M. T. Fortuna, *Sculpture greche e romane di Cirene*, Univ. di Padova, XXXIII, (1959), p. 229 sqq., fig. 76-78, dont l'original est daté de la première moitié du IV<sup>e</sup> s. moment où « l'idéal artistique du divin était lié aux types des créations phidiennes », p. 247. (L'auteur ne mentionne pas la statue fragmentaire de Pergame, cf. F. Winter, *Alt. v. Pergamon VII*<sup>2</sup> (1908) n° 338, p. 267.) Mais les proportions de ce type avec l'élongation de la partie inférieure sont changées, la forme altérée du pli vertical qui tombe du genou gauche, les effets de la draperie sont différents (par ex. les nombreux plis fins de la partie inférieure du péplos sur le côté de la jambe portante), et sa surface est sillonnée d'ondulations minuscules. Les répliques du type d'Apollon citharède (cf. M. T. Fortuna, *ibid.* p. 249 sq.) forment un groupe apparenté à éléments analogues. Sur les « Umbildungen » de ce type (du IV<sup>e</sup> s.), G. Lippold reconnaît des traits du V<sup>e</sup> s. et une relation avec les pièces de l'époque de Phidias, cf. *Kopien u. Umbildungen griech. Statuen* (1923), p. 224 sqq. Ainsi sur l'Apollon du Capitole, cf. D. Mustilli, *Museo Mussolini* (1939), p. 134 sq. n° 8, pl. LXXXVII, 328 « des dernières décades du V<sup>e</sup> s. » le motif sous la taille (comme d'ailleurs le pli vertical) répond à celui de notre Athéna, mais la draperie est ici d'une grande ampleur. Traits analogues sur l'Apollon Pythios de Gortyne, cf. L. Savignoni, *Ausonia II* (1907), p. 16 sqq., fig. 2, pl. IV-V, aux lignes moins claires de la draperie. Les bouffants formés de manière identique, provoquent, comme sur l'Athéna

Ainsi les types qui sont parallèles au nôtre s'échelonnent de la seconde moitié du ve siècle av. J.-C. au début du iv<sup>e</sup> s. Cette survivance de motifs et d'éléments stylistiques de la draperie du ve siècle dans le siècle suivant, et leur coexistence avec les nouveaux apports en ce qui concerne les œuvres qui se rattachent à la tradition phidiesque (1), est un phénomène qui se remarque également sur les statues à péplos de types indépendants de cette même période. C'est ce qui rend possible la confrontation de notre Athéna avec des pièces originales qui donnent l'évolution des formes postérieure à la Parthénos, celle qui a suivi la tradition sculpturale du Parthénon, comme par ex. une statuette attique (2) de la fin

argienne, le même étranglement de la taille (fig. 22). Enfin, notre motif, mais beaucoup plus nuancé, se retrouve au drapé de l'apoptygma de l'Apollon Patrôos (à pondération inversée), qui sur ses répliques aboutit à la forme d'un long triangle presque rectiligne : « long V-shaped pattern » : H. Thompson, *Ἀρχ. Ἐφημ.* (1953-54) III, p. 41, fig. 3 a, et pl. I-II.

(1) Une filiation lointaine par rapport à ce cercle se remarque d'autre part sur des types de Nikès comme par ex. celle trouvée à Corinthe, cf. *AJA* 40 (1936), p. 41, fig. 18-19 ; la Nikè de Beda, cf. E. Paribeni, *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959), n° 137, pl. 81-82.

(2) Statuette attique de la collection Meissner, cf. V. Müller, *AJA* 39 (1935), p. 248 sqq., pl. 28 et K. A. Neugebauer, *Anliken in deutschem Privatbesitz* (1938), p. 11, n° 6, pl. 4 ; mêmes lignes simples du péplos mais sans pli vertical (les lignes de plis qui figurent sur la jambe libre constituent ses traces), composition analogue du long apoptygma, plis caractéristiques et bouffant plus long (mais de forme différente) sur le côté de la jambe libre. Pose et proportions non sans analogies avec l'Athéna d'Argos.



Fig. 22. — Apollon Pythios de Gortyne, Mus. d'Héracléion.

du v<sup>e</sup> s. av. J.-C., et l'Athéna de bronze (1) du début du iv<sup>e</sup> s. influencée par les formes du siècle précédent.

L'Athéna argienne, exemple d'une tradition vivante du prototype phidiesque, est importante par une composition renouvelée à l'unité formelle.

En effet, la coexistence des différents éléments stylistiques est ici harmonieuse, et ne rompt pas la conception de la statue comme une unité (2), ce qui témoigne que la pièce n'est pas une contamination (3) de types différents ou une combinaison de motifs disparates, comme dans le cas des remaniements et des adaptations (4). La netteté du schéma, malgré la qualité médiocre du travail, suggère que le copiste avait comme modèle une pièce de la fin du v<sup>e</sup> s. La statue déploie sur la face un équilibre de lignes et de masses qui doivent remonter à un modèle habilement conçu, de schéma fondamental simple, où s'ajoutent les déviations caractéristiques du style de cette période, illustrant une évolution ultérieure des formes, tandis que les proportions non allongées de la partie inférieure du corps et la disposition claire de la composition sur les quatre côtés restent dans la conception du v<sup>e</sup> s. Les éléments géométriques (5), dans la composition de cette pièce, appartiennent à la tradition phidiesque ainsi que certains traits frappants de discipline et de monumentalité reconnus comme propres aux statues divines de Phidias (6), et qui confèrent un caractère de conservatisme religieux, même à cette pièce secondaire. Sur ce schéma traditionnel, le créateur du type argien a varié la composition en obtenant un enrichissement. Les éléments nouveaux se concentrant surtout vers la

(1) Cf. *Auction Sale XVI*, Bâle (1956), p. 11, n° 27, pièce « probablement péloponnésienne », d'influence attique, début du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C.

(2) Le schéma général est interprété dans ce sens sans la diversité des effets et la variété du ton, caractéristiques du goût de l'artiste hellénistique.

(3) Sur ce phénomène de « contamination » qui, sous l'influence de la Parthénos, s'est exercée sur les Athénas de différents maîtres secondaires, cf. G. Lippold, *Kopien und Umbildungen gr. Statuen* (1923), p. 13 sqq.

(4) L'unité formelle de notre Athéna ne permet pas de la compléter comme un des types syncrétiques tardifs, dans la tradition de la Parthénos, tels par ex. le type d'Athéna Polias-Tychè-Nikè de Bulla Regia avec sa surcharge d'attributs, cf. L. Savignoni, *Ausonia V* (1910), p. 89 sqq., fig. 16-17, et A. Schulten, *JDAI* 23 (1908), *AA*, col. 224, fig. 7 (époque antonine ; sur l'Athéna-Minerve des monnaies contemporaines, cf. J. Beaujeu, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire I*, (1955) p. 301 sqq.) ; L. Poinssot, *Catalogue du Musée Alaoui* (1910), p. 57, pl. XXXIII, 3 (1017), XXXIII, 2 (1018) ; aussi l'Athéna ailée d'Ostie, cf. C. W. Keyes, *AJA* 16 (1912), p. 490 sqq. ; L. Savignoni, *ibid.* V (1910), p. 84-85, fig. 13 et 13 bis ; A. B. Cook, *Zeus III*, (1940), p. 823-825, fig. 634.

(5) C. Blümel, *Zwei Strömungen in der attischen Kunst des V. Jahrh.* (1924), p. 26.

(6) H. Schrader, *Phidias*, pp. 41 et 95 ; les plis gardent sur notre pièce une « certaine autonomie » caractéristique : H. Schrader, *JDAI* 47 (1932), *AA*, col. 96-97 (à propos de l'Athéna de Bitolj).

taille (1), tandis que les traits archaïsants et sévères (2) mentionnés plus haut, indiquent comme moment d'une pareille élaboration du type la fin du <sup>v</sup><sup>e</sup> s., époque où est évidente l'orientation vers des éléments du style sévère, tout en restant en contact avec l'œuvre phidiesque.

La répétition du type par notre copiste reste précise (d'où une valeur documentaire certaine), mais froide ; la draperie tombe avec raideur (3). La pièce ne doit pas, toutefois, être avancée dans le <sup>ii</sup><sup>e</sup> s. après J.-C., car elle n'a pas le caractère pesant aux proportions courtes de la seconde moitié de ce siècle (4), ni la recherche poussée d'ombre et de lumière du « classicisme » plus tardif (5).

Par sa dépendance du fameux type phidiesque et en même temps par une série de traits plus libres, elle constitue un document significatif tant pour l'influence exercée par ce modèle, que pour l'évolution des formes se référant à cette période transitoire de l'art grec.

On a vu plus haut que les données extérieures, lieu de trouvaille et conditions de la découverte de la statue, ne sont pas suffisamment déterminantes en ce qui concerne la provenance. Si, ce qui est le plus probable (6), elle provenait du voisinage immédiat, l'établissement des thermes voisins (7)

(1) Mais sans arriver à un rendu où est évident le caractère hellénistique du « Streben nach realistischer Stoffwirkung » : A. Furtwängler, *Statuenkopieen im Alterthum* (*Abh. d. K. Bayer. Akad. d. Wiss.* I Cl. XX. Bd. III Abth. 1896, p. 16).

(2) Cf. Ch. Morgan, *Hesperia* 21 (1952), p. 337 : « recollections of the past », qui caractérisent le style de Phidias à l'époque de la Parthénos. Sur les caractères généraux de ce style qui se retrouvent sur les copies, cf. R. K. von Stradonitz, « Über Kopien einer Frauenst. aus der Zeit des Phidias », *57. Berl. Winckelmannspr.* (1897), p. 12.

(3) Raideur des plis localisée surtout aux revers des statues, indice de travail du <sup>ii</sup><sup>e</sup> s. ap. J.-C., cf. H. Thompson, *Hesperia* 22 (1953), p. 54.

(4) Comme, par ex. les figures du proskénion au théâtre de Dionysos à Athènes, cf. R. Herbig, *Das Dionysos-Theater in Athen II* (*Die Skulpt. vom Bühnenhaus* 1935), pl. 10-15, p. 40 sqq.

(5) Cf. G. Becatti, *Riv. d. Ist. d'Arch. e St. d. Arte*, VII (I-III) (1940), p. 89 sqq. ; relativement au style du <sup>ii</sup><sup>e</sup> s. et de ses modifications dans la deuxième moitié du siècle, cf. B. Kallipolitis, *Χρονολογική κατάταξις τῶν μετὰ μυθολογικῶν παραστάσεων ἀττικῶν σαρκοφάγων τῆς ῥωμαϊκῆς ἐποχῆς* (1958), p. 50 sqq. et surtout p. 58.

Le contraste d'ombre et de lumière constitue néanmoins un élément important de notre pièce, et complète le modelé médiocre ; mais nous ne sommes pas encore à l'impression strictement picturale du style de l'époque hadrienne avancée.

(6) Le caractère et les dimensions de la pièce peuvent suggérer une utilisation dans un bâtiment public, sans exclure son usage dans un autel domestique, ou comme « modèle d'appartement » (Ch. Picard, *Manuel II*<sup>2</sup> (1939), p. 576) dans une pièce de maison particulière. Sur de nombreux exemples analogues, cf. par ex. J. Marcadé, *BCH* 77 (1953), p. 500 sqq. et L. Laurenzi, *Annuario XXXIII-XXXIV*, N. S. XVII-XVIII (1955-56), p. 62 et p. 64 sqq. et surtout p. 70 (Athéna). Sur les petites copies et les dérivations trouvées dans des maisons, cf. G. Lippold, *Kopien u. Umbildungen gr. Statuen* (1923), p. 149 sqq. L'Athéna du Varvakeion en est un exemple, cf. K. Lange, *AM* V (1880), p. 371 ; P. Kavvadias, *Ἀθηνᾶ, ἡ παρὰ τὸ Βαρβάκειον εὐρεθεῖσα ἐν σχέσει πρὸς τὴν Ἀθηνᾶν τοῦ Παρθενῶνος* (1881), p. 8, et *Πρακτικά* (1881) p. 7 sqq.

(7) Nombreuses sculptures découvertes dans les Thermes, cf. J. Marcadé, *BCH* 81 (1957), p. 405-450 ; cas analogues dans le Péloponnèse : statues qui décoraient le λουτρόν d'Épidaure, cf. *Ἀρχ. Ἐφημ.* (1886), col. 243 sqq. ; à Hippone, cf. E. Marec, *Hippone la Royale* (1954), p. 96, fig. 6 (Athéna) ; Pergame, cf. *AM* 37 (1912), p. 313 sqq., pl. XXIV, aussi à Cyrène, cf. E. Paribeni, *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959), les têtes n<sup>os</sup> 126, 128, 133, pl. 78 et 80, et la statue n<sup>o</sup> 130, pl. 79, qui appartiennent à des Athénas, proviennent des grands Thermes.

ou le théâtre qui était décoré de « *θέαος ἄξια* » (1), sont un lieu de provenance vraisemblable. D'autre part, on pourrait l'associer à l'un des nombreux centres de culte d'Athéna, temples ou sanctuaires énumérés par Pausanias (2) dans l'agora et la ville d'Argos. Le type de l'Athéna adopté ici donne cependant un témoignage de l'influence attique sur l'art argien tardif (3), et ce document vient s'ajouter aux nombreuses Athénas (4) de type attique que l'on trouve à cette époque dans plusieurs points du monde grec.

Éliane RAFTOPOULOU.

(1) Paus. II, 20, 7 ; J. K. Kophiniotis, *Histoire d'Argos* (1892, en grec) p. 89, cf. J. Marcadé, *BCH* 81 (1957), p. 450-467 ; entre autres ex. : Athéna décorant le théâtre de Ptolémaïs en Cyrénaïque, cf. G. Caputo, *Rend. dell'Acad. Naz. d. Lincei* IX (1954), p. 458 sqq., fig. 1-2 ; celui d'Éphèse, cf. A. H. Smith, *Brit. Mus. Catalogue (Sculpture)* II (1900), p. 185, n° 1241 (Athéna). Exemples de copies d'originaux grecs dans des théâtres romains, p. ex. à Lecce, cf. *JDAI* 57 (1942), *AA* Beiblatt, col. 347 sqq. (fig. 34).

(2) Paus. II, 24, 2 : sanctuaire l'Athéna Oxyderkès, cf. W. Vollgraff, *Le sanctuaire d'Apollon Pythéen à Argos* (1956), *Él. pélop.* I, p. 52 sqq., identifié sur l'Aspis où de petites effigies d'Athéna guerrière ont été mises au jour (fig. 40 et 44). — Paus. II, 24, 3 : sanctuaire d'Athéna sur la Larissa et xoanon (un autre pareil se trouvait dans le temple d'Athéna à *Λῆσσα* : Paus. II, 25, 10), cf. W. Vollgraff, *BCH* 31 (1907), p. 149, et *BCH* 54 (1930), p. 479-480 (dépot du temple d'Athéna) ; aussi W. Vollgraff : *Nieuwe Opgravingen te Argos* (1931), p. 121. Ce culte d'Athéna *πολιοῦχος* ou *πολιάς* est attesté aussi par les inscriptions, cf. W. Vollgraff, *Mnemosyne* LVII (1929), p. 207-234, et p. 248, XXXIV. — Dans l'Agora : Paus. II, 21, 3 : Temple d'Athéna *Σάπιγγε*, cf. A. B. Cook, *Zeus* III, p. 729, note 3 ; Paus. II, 22, 2 : une statuette de bronze d'Athéna faisait partie d'un *χαλκεῖον* (Paus. I, éd. Loeb, p. 363, et J. G. Frazer, *Description* I, p. 104 : « bronze vessel », tandis que L. Scott. *Lex.* : « bronze structure », E. Curtius, *Peloponnesos* II (1852), p. 359, note 14, *χαλκεῖον* : « Fussgestell, das als Grab dient... »).

D'autre part une Athéna *Πανία* était vénérée dans le Gymnase de *Κυλάραβις* : Paus. II, 22, 9 (éd. Hitzig-Bluemner (1899), p. 591, et p. 438, 17) ; relativement à l'emplacement de ce gymnase, cf. E. Curtius, *Peloponnesos* II (1852), p. 359 ; W. Vollgraff, *BCH* 31 (1907), p. 178-179.

(3) L'influence attique sur la production argienne tardive (II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.) a été exercée indirectement par la copie d'œuvres rattachées au cycle attique de la fin du V<sup>e</sup> s. av. J.-C., qui avaient été réalisées au Péloponnèse à cette époque, p. ex. l'Aphrodite d'Épidaure et le type de la Vénus Louvre-Naples, cf. E. Pfuhl, *JDAI* 41 (1926), p. 165 et note 4, aussi : W. Fuchs, *Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft*, 1954 = *Festschrift B. Schweitzer*, p. 206 sqq. et surtout p. 210 sqq.

(4) Athénas vénérées en différents lieux sous les traits de la Parthénos, p. ex. Athéna Polias de Priène, monnaies d'époque romaine représentant la statue de culte (type de la Parthénos), cf. K. Regling, *Staall. Museen zu Berlin, Die Münzen von Priene* (1927) : n°s 191/7, 209, 211, 220/1 et p. 146 sq. Sur cette statue, cf. W. B. Dinsmoor *AJA* 38 (1934), p. 104. A Sidé de Pamphylie, Athéna Archégétis sur monnaies (fin du V<sup>e</sup> s. av. J.-C.), cf. W. Lermann, *Athenatypen auf griechischen Münzen* (1900), p. 75 sq. Ou encore type de l'Athéna Parthénos sur un moule de terre cuite hellénistique provenant de Corinthe qui servait à mouler des ex-votos offerts peut-être dans le sanctuaire d'Athéna Chalinitis, cf. D. M. Robinson, *AJA* 15 (1911), p. 485-486, fig. 1 et 2.





Argos. Statue d'Athéna.



## UN PORTRAIT ROMAIN AU MUSÉE DE CHANIA\*

(Planches I à V)

La reproduction d'une tête d'homme jeune, d'expression sereine (pl. I-II), traitée avec une grande simplicité (1) mais aussi avec maîtrise, qui figurait en tête d'un rapport publié par l'éphore St. Alexiou (2) sur l'aménagement en musée archéologique de l'église médiévale de Saint-François à Chania, avait attiré mon attention, d'autant plus que le type semble être peu fréquent en Crète (3).

La tête (n° Inv. A 140) était mentionnée comme provenant de Kydonia.

Dim. h. max. : 26,5 cm.

H. du visage : 16 cm.

Larg. des tempes : 14 cm env.

Marbre à grain fin qui porte en surface quelques traces d'oxydation et de fines et petites lignes sombres (dues à des incrustations végétales?). Un léger dépôt calcaire d'un ton brun foncé couvre les surfaces arrière et supérieure du crâne (le dessin des mèches en ces endroits se distingue à peine, fig. 1). La tête

\* BCH XCII, 1968, 1.

Je tiens particulièrement à exprimer ici ma gratitude à l'éphore et directeur du musée d'Héracleion, M<sup>r</sup> St. Alexiou, pour m'avoir autorisée à étudier ce portrait.

(1) Ce caractère de simplicité est caractéristique à l'époque trajane même sur les têtes impériales ou celles d'officiels de rang élevé. Cf. R. West, *Römische Porträt-Plastik* II (1941), p. 74, à propos de la tête de Marcus Ulpius Trajanus au Cabinet des Médailles, pl. XIX, fig. 69 et 69 a; J. Babelon, *Note sur un buste de Trajan père conservé au Cabinet des Médailles*, *REA*, 64 (1962), pp. 48-63, pl. VII et VIII.

(2) Cf. St. Alexiou, *A New Museum in Western Crete*, *Archaeology*, XV (1962), p. 249 sqq.

(3) Parmi d'autres têtes de cette époque, l'excellent portrait n° 317 de l'empereur Trajan couronné qui provient de l'antique Lyttos au musée d'Héracleion, cf. H. Jucker, *Nachtrag zu W. H. Gross, Bildnisse Traians*, Berlin 1940, *AJA*, 61 (1957), p. 250, n° 5, pl. 75, fig. 30; N. Platon, *A Guide to the Archaeological Museum of Heracleion* (1964), p. 157, n° 317; mentionné en dernier lieu par L. Budde, *Imago Clipeata des Kaisers Traian in Ankara*, *Antike Plastik* IV (1965), p. 109, n. 36.

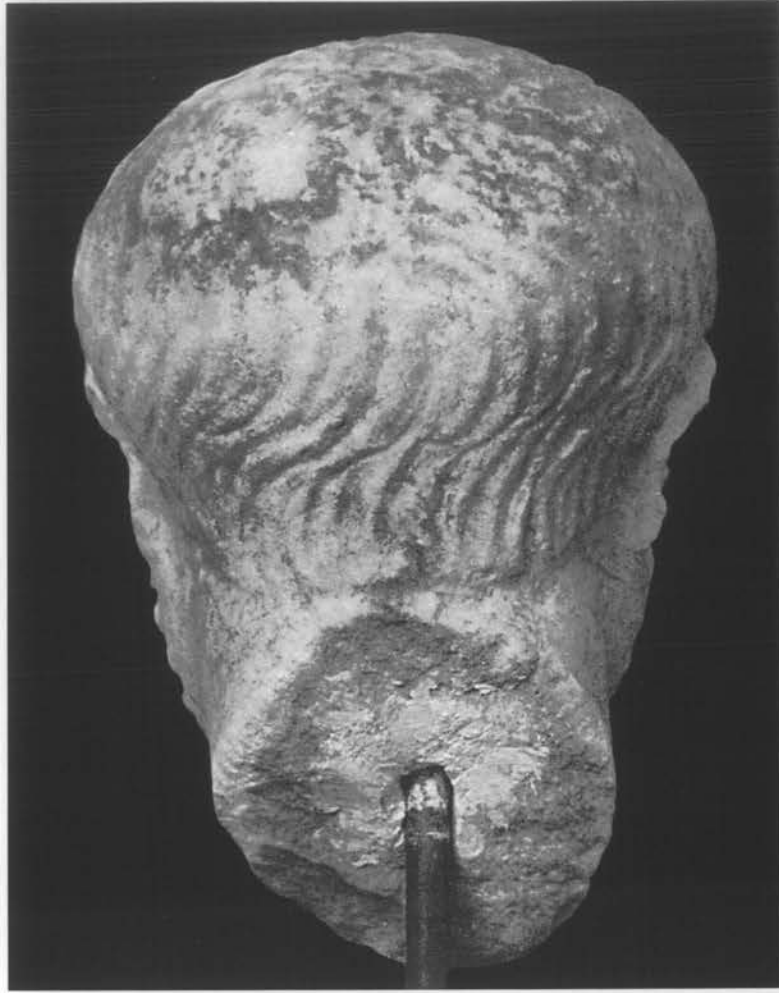


Fig. 1. — Tête romaine de Chania : revers.

conserve une partie du cou, dont la surface inférieure est irrégulièrement arrachée selon une ligne oblique : vers l'avant le cou est conservé environ à la moitié de sa hauteur ; vers l'arrière la cassure atteint le bas des cheveux. Nez en grande partie arraché (base et narine gauche partiellement conservées), ainsi que la surface du menton et un point de la pommette gauche. Toute la région de l'arcade sourcilière gauche avec la partie voisine du front et de l'œil, ainsi que les ailes des oreilles sont également emportées. L'épiderme du marbre a souffert plus légèrement en de nombreux endroits comme la surface antérieure du cou, le front et les lèvres.

La tête est dans une attitude frontale très légèrement tournée vers l'épaule gauche (1) ; la surface du cou mince est unie ; seule la pomme d'Adam se distingue en faible saillie. Vue de face la tête présente un visage long à ossature puissante, des pommettes hautes et saillantes, un front relativement bas et légèrement bombé, des yeux en amande, plutôt rapprochés du nez, légèrement bridés, comportant des globes simples.

L'arc régulier des sourcils est formé par la ligne de l'intersection des plans. La bouche est large, à lèvres bien ourlées et à commissures légèrement montantes. Les fortes mâchoires sont encadrées par une barbe en collier, peu épaisse, en mèches courtes, notées par des lignes gravées, tandis que vers les tempes les boucles gagnent du relief (cf. vue de profil, pl. II B). La finesse du travail se remarque surtout au traitement de la bouche ; la surface lisse du visage était sans doute polie. Les mèches frontales sont profondément et sèchement séparées au foret (traces de cet outil également sur les oreilles, cf. profil droit, pl. II A). Sur le reste du crâne des sillons superficiels parallèles indiquent les mèches qui dans la région de l'occiput, dont la courbe est accentuée, forment une ondulation large (fig. 1).

Dès le premier abord, les traits caractéristiques du style de l'époque trajane, et particulièrement ceux de la coiffure, ressortent nettement sur ce portrait : mode de cheveux courts suivie par l'empereur lui-même, les mèches peignées vers le front à partir du vertex en tresses linéaires (2), très légèrement ondulantes, conventionnellement séparées par de légères dépressions. Elles s'achèvent sur le front en une frange, pointues et recourbées et l'encadrent d'une ligne légèrement arquée, qui dans la région des tempes est nettement gravée.

La calotte de cheveux adhérente au crâne dont elle épouse les contours (3) apparaît avec des variations sur les portraits virils de cette période et constitue un élément essentiellement décoratif. La masse

(1) On distingue aussi une légère asymétrie entre les deux moitiés du visage.

(2) Rendu linéaire des mèches, trait du style de la période trajane : G. Daltrop, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit* (1958), p. 8 sqq. (fig. 9 et 10), à propos du portrait n° 6182 au musée de Naples, exemple typique de ce style (dans le courant réaliste) ; A. Hekler, *Greek and Roman Portraits* (1912), pl. 233, « sobre réalisme » et P. H. Blanckenhagen, *JDAI* 59/60 (1944/45), p. 48, fig. 5, qui définit justement ce réalisme comme « adouci ». La tête est bien illustrée dans H. v. Heinze, *Römische Porträt-Plastik* (1961), pl. 15 (vers 110 ap. J.-C.). La description détaillée du rendu de la chevelure par G. Daltrop, s'accorde avec le traitement de notre portrait ; la « strähnige Haartracht » caractéristique apparaît également sur les têtes n° 674 b et 596 b (Daltrop, *ibid.* fig. 6 et 13 respectivement), du musée de Ny Carlsberg, dont les cannelures presque rectilignes des mèches sont d'un « effet calligraphique », légèrement gonflées sur les tempes. Sur notre document ce traitement identique est varié : mèches frontales plus profondément séparées, nettement délimitées, tandis que mèches superficielles légèrement rendues sur le revers de la tête.

(3) Le rendu des cheveux à l'époque trajane souligne la rotondité de la tête, cf. G. Daltrop, *ibid.*, p. 8.

capillaire au mouvement uniforme de mèches privées de vie va s'animer vers la fin de la période trajane et adoptera finalement la forme riche et mouvante des coiffures de l'époque hadrienne, tandis que le rendu de la coiffure féminine aux formes abstraites et éloignées du naturel sera identique pendant ces deux périodes. Sur notre document la ligne supérieure du crâne décrit une courbe abaissée, forme influencée par les portraits de Trajan, tandis qu'à l'arrière la partie occipitale constitue un trait caractéristique du style de l'époque. De même le petit volume de la calotte crânienne par rapport au visage, se signale souvent parmi les exemples de l'art du portrait contemporain.

Les yeux aux paupières nettement délimitées (1), d'un travail assez sec (2), présentent des globes sans incision de l'iris ni creusement des pupilles (3), selon le style de la période qui précède celle d'Hadrien, moment où l'œil sera représenté par une technique plus détaillée.

La barbe en collier qui encadre les mâchoires et le menton de la tête crétoise est bien attestée, traitée en général avec une grande sobriété de moyens (4) (comme les courtes incisions de la partie inférieure). Sur ce visage (5) se distinguent d'une part une « simplicité de moyens expressifs », et de l'autre l'« accentuation plastique de certaines particularités physiologiques » qui caractérisent le style de l'époque (6). En effet, l'état actuel de la tête, avec la disparition presque complète du nez (probablement aquilin) qui devait constituer un trait significatif pour l'aspect de l'ensemble, fait ressortir d'autant plus la bouche et la région inférieure du visage. Dans le style de l'époque en général la région labio-nasale et particulièrement la bouche (7) sont traitées avec force, l'expression

(1) La précision des lignes (sourcils, paupières, lèvres), caractéristique de ce style, va aboutir à une « clarté mathématique », cf. K. Kluge, *Die antiken Grossbronzen* II (1927), p. 33 sq., fig. 4.

(2) La paupière supérieure peu arquée affaiblit la force expressive du regard (dès l'époque hellénistique le traitement uniforme des paupières, d'un dessin sec, contribue à rendre souvent un regard vide d'expression).

(3) Les pupilles simples devaient être peintes dans certains cas, comme par exemple sur la tête de la statue en toge de Trajan ; cf. El. Rosenbaum, *Cyrenaican Portrait Sculpture* (1960), n° 24, pl. XX, 1-3, p. 48 (traces de peinture sur les globes des yeux et les sourcils).

(4) Principalement caractéristique de la haute époque trajane : par ex. portrait au musée Capitolin, cf. H. Stuart Jones, *Catalogue of the Museo Capitolino* (Sculptures) (1912), p. 109, n° 34, pl. 30 ; A. Hekler, *Greek and Roman Portraits* (1912), pl. 236 a.

(5) L'importance de la région moyenne du visage à larges surfaces lisses constitue un trait commun dans le style de l'époque et ne se limite pas aux portraits virils seulement, mais se retrouve aussi sur les têtes féminines comme par ex. la tête colossale de Sabine à la Glyptothèque Ny Carlsberg, cf. F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* (1951), p. 470 sq., n° 675, pl. LV, et R. Calza, *Ostia V* (1964), n° 125, pl. LXXIII-LXXIV ; aussi une autre tête d'Ostie : R. Calza, *ibid.*, n° 96, pl. LVII (traitement tout à fait analogue de la face : belles surfaces convexes à pommettes larges et hautes) ; cf. C. Blümel, *Römische Bildnisse, Staatl. Museen zu Berlin* (1933), n° R 41, pl. 29.

(6) Cf. B. M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano* (1953), à propos de la tête n° 169.

(7) Modelé vivant de la bouche dans l'art du portrait des débuts du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. et dans

se concentrant sur cette partie du visage, en contraste avec les yeux inexpressifs.

Sur notre portrait, la ligne horizontale légèrement ondulante de la bouche, avec le modelé des lèvres d'une grande sensibilité, esquissant un faible sourire, anime le visage dont l'expression est autrement assez figée et le regard vide. Contrairement à ce fin modelé, les passages de la région des joues vers les tempes, et des mâchoires vers le cou, ainsi que la surface des joues elles-mêmes, apparaissent peu nuancées et comme atones.

Le rendu linéaire des formes se rattache au « graphisme » du style de l'époque trajane, tandis que le travail cursif par endroits (comme pour les oreilles schématiques, cf. profils, pl. II), et l'aspect assez rigide de l'ensemble sont dus probablement à l'artiste provincial (1), le portrait de Chania n'atteignant pas la rigueur de style de certains portraits contemporains (2) qui proviennent du centre ou de la périphérie du monde romain.

Notre document se classe donc dans la courte période du règne de Trajan plutôt que dans les années transitoires entre l'époque trajane et celle d'Hadrien qui sont caractérisées par une plus grande liberté et une plus grande animation de formes se rapportant au traitement de la coiffure et de la barbe, celles-ci gagnant en relief (3) et de plus en plus en

l'iconographie de Trajan, par ex. sur le portrait impérial du Lapidarium de Nîmes (cf. M. Pobé, *The Art of the Roman Gaul* (1961), n° 124), et également sur les portraits d'enfants (par ex. C. Blümel, *Römische Bildnisse* (1933), n° R 48, pl. 31 et R 49, pl. 70).

(1) La frontalité de la tête pourrait aussi être attribuée à un artiste de province. Le caractère sec et maladroit et un retard des traits stylistiques apparaissent parfois dans l'art provincial, cf. la tête provenant de Leptis, R. Bartoccini, *Le Terme di Lepcis (Africa Italiana IV)* (1929), p. 178 sq., fig. 195-196, datée « de la période immédiatement après la mort de Trajan ». A l'époque trajane d'autre part se remarque une certaine uniformité de traitement dans l'art du portrait sur des documents provenant des provinces éloignées les unes des autres. Une influence uniforme de style égalise jusqu'à un certain point le rendu des traits de sujets variés indigènes, grecs ou romains : par ex. la tête d'un « jeune romain » ; cf. F. Poulsen, *op. cit.*, n° 596 b, pl. XI, sur laquelle R. West, *Römische Porträt-Plastik*, II (1941), p. 85 n° 1, pl. XXIII, fig. 84, reconnaît les traits d'une race soumise. Cette uniformité de style est illustrée encore par le fameux portrait en bronze du chef indigène provenant de Prilly (Suisse), au musée de Berne ; cf. W. Deonna, *L'art romain en Suisse* (1942), fig. 46 (« fin du 1<sup>er</sup> s. de notre ère »), et M. Pobé, *The Art of the Roman Gaul* (1961), fig. 145, p. 18 ; István Rácz, *Antikes Erbe (Meisterwerke aus schweizer Sammlungen)* (1965), n° 157 (œuvre probablement d'un artiste romain ou grec, qui a su associer à la perfection technique les caractères ethniques du personnage). Un portrait provenant d'Écosse, du style de la période de Trajan : J. M. C. Toynbee, *Art in Roman Britain* (1963), p. 126, n° 9, pl. 11 (daté du début de son règne ou, peut-être, survivance de ce style vers la fin du règne d'Hadrien ou le début de l'époque antonine), est également dans la « tradition iconographique méditerranéenne ».

(2) Si on la compare par ex. avec la tête au musée d'Ostie Inv. n° 43, cf. R. Calza, *op. cit.*, n° 105, pl. LXI, et malgré le réalisme assez sec de celle-ci.

(3) Telle par ex. une barbe en collier au relief assez accentué et souple sur le portrait dit de Gallienus au musée des Offices, n° Inv. 272, daté par G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi, Le Sculture* II (1961), n° 90, de l'époque trajano-hadrienne (coiffure d'époque trajane, mais la

épaisseur. Car déjà vers la fin de l'époque trajane, les formes d'une série de portraits annoncent celles de l'époque suivante, et apportent une nouvelle conception du modelé et de l'expression (1).

La tendance vers une simplification (2) et une stylisation notées plus haut sur la tête de Chania contribuent à lui donner un aspect archaïsant (3) qui est renforcé par sa frontalité rigide ; elle paraît donc être influencée par la réaction « classicisante » (4) qui forme un courant secondaire pendant cette période de réalisme trajanique. Le courant classicisant apparu beaucoup plus tôt, dès la fin de l'époque hellénistique (5) dans la région de l'Égée, et pendant la dernière phase du portrait grec déjà soumis à l'influence romaine, fut par la suite une des forces principales

surface du marbre a été repolie ; l'auteur note sur ce portrait une « mancanza di coerenza ». Au début de la période hadrienne l'art reste attaché à des caractères de la période trajane, cf. par ex. Jale Inan et Elisabeth Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966), n° 99, pl. LX, 3-4 : tête classée au début de l'époque d'Hadrien ; elle associe à une coiffure encore trajane une barbe plus touffue, formée de mèches où se distinguent quelques coups de trépan, travail qui va s'affirmer et caractériser la période suivante. En revanche une tête à barbe légère (incisions-mèches) est datée par R. Calza, *Scavi di Ostia V*, n° 110, pl. LXIV, p. 69, des années 115-125 ap. J.-C. : le visage maladif exprime un « intellectualisme vague et superficiel », expression nouvelle qui caractérise un groupe de portraits du début du règne d'Hadrien. Donc, entre la fin de l'époque de Trajan et le début de l'époque suivante, il y a un flottement dans les traits stylistiques, cf. par ex. la datation controversée de l'excellent portrait de bronze au musée archéologique d'Ankara, n° Inv. 10345, classé comme « spät-traianisch » par L. Budde, « *Imago Clipeata des Kaisers Traian* », *Antike Plastik IV* (1965), p. 103 sqq., pl. 58-64, tandis qu'il est reporté par Inan et Rosenbaum, *op. cit.* (n° 286, pl. CLXI-CLXII, 2) à la période suivante à cause de la notation de la pupille et de l'iris.

(1) Par ex. tête d'Ostie : R. Calza, *ibid.*, n° 114, pl. LXVI : coiffure à mèches disposées selon une « libera e mosca plasticità », sourcils plastiquement rendus, visage aux traits expressifs. Aussi traces du courant « atticisant » qui apparaissent au début de l'époque hadrienne, cf. G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1937), n° 665, p. 278, pl. CV.

(2) Dès le début du II<sup>e</sup> s. certains traits dans l'art du portrait annoncent le style de Trajan, malgré le traitement différent de l'époque flavienne : ce sont un aplanissement de la surface du visage qui annonce le calme des portraits de la période trajane et la tendance vers cette précision que nous avons déjà notée.

(3) De traits archaïsants analogues se rencontrent sur les reliefs funéraires de l'époque flavio-trajane : le n° 865 du musée de Latran, cf. R. Calza, *Ostia V*, n° 77, pl. XLV, p. 53 (rendu archaïsant de l'œil).

(4) A ce courant classicisant est due la froideur de certaines têtes féminines de l'époque (par ex. le n° 96 de Calza, *ibid.*, la tête n° 183, p. 97 sq. dans Felletti Maj, *Museo Nazionale Rom.*, et fig. 100 de West, *op. cit.*, II, p. 94 n° 3, pl. XXVIII), froideur qui commence à être sensible dès la fin de l'époque flavienne (cf. par ex. G. Kaschnitz-Weinberg, *Museo Vaticano* (1937), n° 651, p. 274, pl. CIII).

(5) Un de ses aspects, celui du « classicisme alexandrin » donne un intéressant exemple (II<sup>e</sup> s. av. J.-C. prov. d'Alexandrie), au musée de Dresde (cf. *Expédition E. von Sieglin II*, I B, C. Watzinger, *Malerei und Plastik* (1927), n° 45, p. 59 sqq., pl. XXVII-XXVIII). Les larges formes des joues et de la bouche sont influencées par l'art du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. ; cf. Fr. Poulsen, « *Gab es eine Alexandrinische Kunst?* » ; *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek II* (1938), p. 26, fig. 27.



du style julio-claudien ; il s'est signalé toutefois par des retours successifs, aux périodes ultérieures de l'art romain (1).

Ses caractères principaux dès la fin de l'époque hellénistique montrent une tendance à la synthèse par la subordination des détails à la structure générale, la netteté des traits et des contours (2). Même dans le réalisme (3) de l'époque trajane qui puise dans les formes de la période républicaine tardive, on peut noter une pareille tendance à ne pas insister sur les détails particuliers du visage ; malgré la caractérisation de l'individualité du sujet, les formes sont rendues avec une certaine retenue (4). Le réalisme de la période de Trajan qui s'exprime par un modelé vigoureux, se fonde principalement sur des valeurs plastiques et marque un certain éloignement du caractère descriptif de l'époque républicaine qui lui a donné essor.

Sur notre document ce « classicisme » archaisant tempère le caractère réaliste qui est limité à certaines régions du visage seulement. L'association de ces deux tendances : le réalisme d'une part et la stylisation de l'autre, contribuent à dépersonnaliser légèrement (5) le sujet qui devient plutôt un type caractérisé par l'expression de vigueur calme et de virilité. Le degré donc de caractérisation individuelle du portrait de Chania est

(1) Sur ces retours au classicisme, cf. B. Kallipolitis à propos d'un portrait de l'époque de Gallien, *Mon. Piot* 54 (1965), p. 117 sqq. Ce phénomène qui se perpétue jusqu'à une époque très avancée influence l'art du portrait par ex. sous Théodose IV, le portrait de Valentinien II (?) cf. C. Vermeule, « *Greek and Roman Portraits in the North American Collections* », *Proceedings of the Am. Philos. Society*, 108 (1964), p. 115, fig. 45.

(2) Cf. G. Jacopi et L. Laurenzi, *Clara Rhodos V<sub>2</sub>* (1932), *Mon. di Scull. II*, p. 86, à propos de deux portraits au musée de Rhodes (fig. 1-4). Dans le même courant se classent également le portrait (fig. 6 et 7) dont la chevelure devient une calotte inerte et celui de la fig. 8. La tendance à une synthèse et à un processus de simplification, s'exerce plus facilement dans le cas de sujets jeunes dont le modelé ne nécessite pas la minutieuse notation de particularités comme les rides et autres détails caractéristiques de l'âge, cf. L. Laurenzi, *ibid.*, IX, p. 60 sqq.

(3) « Retour partiel » vers les tendances fortement naturalistes plus anciennes (commencé dès l'époque flavienne), cf. *The Classical Collections of the Museum of Fine Arts Boston, Greek, Etruscan and Roman Art* (1963), p. 220, à propos de la tête de Marciana (n° Inv. 16286), fig. 223, exemple de réalisme puissant mais simplifié : excellent modelé du visage, rendu réaliste des yeux et des sourcils. Le rendu du front, légèrement bombé, et de la région labionasale présentent une analogie avec celui de notre portrait. Les portraits de Marciana d'âge mûr sont plus nettement réalistes et se rapprochent des traits de l'empereur Trajan, cf. R. Calza, *op. cit.*, n° 92, p. 61.

Le calme des portraits de l'époque trajane est en rapport direct avec le « type calme » des portraits républicains tardifs, dont un des traits, l'animation du front par le froncement des sourcils, revient sur les portraits de l'époque trajane (cf. A. Hekler, *Roman Portraits* (1912), n° 236 a) et particulièrement sur ceux de Trajan lui-même. Pour le « Republican Revival » d'un groupe de portraits datant de la fin de l'époque trajane jusqu'au début de l'époque antonine, cf. St. Dow et C. Vermeule III, *The statue of Damaskenos, Hesperia* 34 (1965), p. 288 sqq.

(4) « Forma stringata senza eccessive ricerche formali », cf. G. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi*, II, à propos du n° 89 a, b, c, d'époque hadrienne, mais dans le courant réaliste de l'époque précédente.

(5) Les formes naturelles influencées par le style aboutissent de même à un affaiblissement du caractère individuel, comme déjà au 1<sup>er</sup> s. av. J.-C. dans le portrait de Caton (de Volubilis) ; cf. en dernier lieu, G. Hanfmann, *Roman Art* (1964), n° 66.

moins élevé par rapport à d'autres portraits de la période trajane d'hommes jeunes (1), d'un travail également simplifié. Une stylisation analogue confère même aux portraits de l'empereur Trajan, un caractère « zeitlos » (2). L'ensemble cependant de notre portrait reste vivant, sans avoir le caractère artificiel de certains portraits occidentaux contemporains, ni l'« académisme » des têtes de l'époque suivante comme par exemple la tête colossale d'Hadrien provenant d'Ostie (3), qui conserve néanmoins des restes de traits du style de l'époque de Trajan (4) : modelé simple, regard vague à iris non incisé, lèvres de forme unie à contours très nets. La stylisation des formes prend au début de l'époque hadrienne le caractère « atticisant » (5) qui révèle une relation plus étroite et une évolution plus précise vers les formes classiques.

A un courant classicisant réapparaissant à différentes périodes de l'art du portrait romain, appartient une catégorie de portraits d'hommes jeunes qui présentent une certaine analogie de traits (imposés probablement par le recours à un type qui provient de l'Orient grec) (6), comprenant

(1) Cf. par ex. un portrait pareillement simplifié et de travail médiocre, au musée du Vatican : G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1937), n° 654, pl. CIV. Le rendu des cheveux est analogue, et même le motif formé par des mèches de direction opposée, qui se rencontrent au-dessus du sourcil droit, se distingue également sur les mèches au-dessus de l'oreille gauche de notre document. Cette tête n° 654, est nettement caractérisée non seulement par la région labionasale, mais aussi par la forme spéciale des yeux et le modelé des surfaces environnantes, qui renforcent et complètent le réalisme de la face. D'un pareil réalisme également tempéré (mais cependant plus accentué que celui de notre portrait), sont les têtes : B. M. Felletti Maj, *Museo Nazionale Romano* (1953), n°s 172 et 173, rendues toujours avec la même simplicité de moyens.

(2) Cf. le portrait de Trajan au musée d'Ostie qui atteint dans cette direction un niveau artistique très élevé, cf. Gross, *Traian* (1940), p. 114 sq. ; n° 74, pl. 33-35 ; n° 89, pl. LII et LIII de Calza, *op. cit.*, daté de l'époque hadrienne. Le réalisme des traits et de l'expression, la « solidité » et la netteté de la forme procèdent du style de l'époque trajane ; cependant les traits individuels imprégnés de sérénité sont soumis à une idéalisation, cf. H. v. Heintze, *Römische Porträt-Plastik* (1961), pl. 18 et 19 (vers 120 ap. J.-C.) : « Synthese aller früheren Porträts ».

(3) Cf. G. Becatti, *Le Arti* II (1939-1940), p. 6 sqq., pl. II, fig. 5 et R. Calza, *Scavi di Ostia V, I Ritratti*, n° 117, pl. LXVIII (n° Inv. 32) p. 73 sq. ; tête fortement idéalisée. Des boucles circulaires archaïsantes qui encadrent le front et les détails de la barbe au léger relief, présentent des réminiscences du style sévère ; le mouvement de la tête et l'expression du visage dénotent l'influence classicisante.

(4) Il n'a pas la « complexité sophistiquée » des portraits plus tardifs du même empereur : G. M. Hanfmann, *Roman Art* (1964), n° 80, p. 96 ; M. Wegner, *Hadrian* (1956) (*Das römische Herrscherbild* II), pp. 29 sq., 103 sq., pl. 30 a et b.

(5) Par ex. deux têtes au musée du Vatican à barbe touffue et de proportions différentes, presque classiques, et à mèches de coiffure stylisées, cf. G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1937), p. 278 sq., n°s 665 et 669, pl. CV, ainsi que les exemples des cosmètes du Mus. Nat. d'Athènes, cf. P. Graindor, *BCH*, 39 (1915), p. 311, fig. 13, n° 6. Le classicisme atticisant de l'époque hadrienne est en rapport avec une tendance romantique « intellectuellement raffinée », cf. R. Bianchi Bandinelli, *Archeologia e Cultura* (1961), p. 193 sqq.

(6) A propos de ce type cf. M. Felletti Maj, *Museo Naz. Romano, I Ritratti*, n° 130, p. 76 ; R. Paribeni, *Il Ritratto nell'Arte Antica* (1934), pl. CCXXV : « 11° s. ap. J.-C. ».

des éléments archaïsants. Ce sont les têtes dites d'« auriges » (1) du Musée National romain dont le n° Inv. 276 (2) constitue une des pièces représentatives par la sobriété et la clarté du modelé. Toujours dans cette tradition, G. Kaschnitz-Weinberg (3) rapproche de ce groupe et du document précédent le n° 635 du musée du Vatican daté de l'époque flavienne, et l'on pourrait ajouter la tête n° Inv. 197 (4) du musée de Catane, ainsi que celle n° Inv. 2594 de la Glyptothèque Ny Carlsberg (5), cette dernière très proche du portrait de Chania du point de vue de la date et du style. Le visage a les mêmes pommettes hautes, la forme large et allongée et le front garni de mèches descendant bas sur le front. Elle présente cependant un caractère rude (6) différent, et un crâne d'un volume fort petit. Le traitement archaïsant des yeux constitue un trait important, analogue, qui n'est pas propre au sculpteur athénien (7), mais appartient à la tendance « classicisante » (8).

Mais les rapprochements les plus significatifs peuvent être établis entre notre portrait et une série de bustes qui s'échelonnent sur les deux périodes (trajane-hadrienne). Ce sont des portraits de militaires, représentés en général le buste nu, le carquois de l'épée passant diagonalement sur la poitrine et le *paludamentum* jeté sur l'épaule gauche. Les n°s St. 15, St. 19 et St. 20, de ces « Schwertbandbüste » classés par H. Jucker (9), sont les plus intéressants. Le buste St. 19 au musée de

(1) B. M. Felletti Maj, *ibid.*, n°s 115, 126, 127, 128, 129, 130, 193, 300. Parmi ceux-ci on distingue le n° 115 aux traits de l'époque trajane (cf. L. Goldscheider, *Roman Portraits*, pl. 69), où le modelé du visage montre un réalisme avancé ; le n° 127 date de l'époque de Néron et présente une coiffure très stylisée associée comme dans notre cas à un modelé extrêmement simplifié.

(2) Cf. Felletti Maj, *ibid.*, n° 130. La qualité de cette tête (période néronienne) est meilleure que celle de la tête crétoise, cf. R. West, *Römische Porträt-Plastik I* (1933), pp. 237 et 244, pl. LXVI, fig. 289, qui le date d'un peu plus tard. Les n°s 193 et 300, cf. Felletti Maj, *ibid.*, le premier datant de l'époque hadrienne, le second de la période de Gallien gardent les mêmes traits de sobriété et de clarté.

(3) Cf. G. Kaschnitz-Weinberg, *op. cit.*, p. 270, n° 635, pl. CI.

(4) Cf. N. Bonacasa, *Ritratti Greci e Romani della Sicilia* (1964), n° 97, pl. XLIV, 3-4 (fin du 1<sup>er</sup> et début du 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C.). Analogie des mèches calligraphiquement gravées sur un crâne de forme très arrondie ; le regard froid est beaucoup plus expressif que celui de notre portrait.

(5) Cf. Fr. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek* (1951), p. 329, pl. VIII, n° 462 a, « Charriot driver (?) ».

(6) Fr. Poulsen parle d'un « Banausian type » ; tandis que R. West, *Römische Porträt-Plastik II* (1941), p. 85, n° 2, fig. 85, pl. XXIII, attribue ce trait à la race demi-africaine du sujet.

(7) Cf. Fr. Poulsen, *ibid.*, p. 330.

(8) Le « classicisme » de l'époque de Trajan, en Occident, tout en absorbant la tradition hellénistique et celle de l'époque classique, correspond à un contenu renouvelé. En revanche, en Orient, l'évolution du style est plus régulière, dérivant du naturalisme hellénistique et atteignant son point extrême avec le « formalisme raffiné » de l'époque byzantine, cf. R. Bianchi Bandinelli, *La crisi artistica della fine del mondo antico*, *Archeologia e Cultura* (1961), p. 192 sqq. et p. 214.

(9) H. Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch* (1961), St. 15, p. 75 sq., pl. 25 ; St. 19, p. 77 sq., pl. 27 ; St. 20, p. 78, pl. 27.



Fig. 2. — Collection particulière, Soleure (Suisse) :  
tête de face.

New York (n° Inv. 13,231,1) suit une tradition identique de formes, mais son style est plus évolué. La coiffure également courte, à mèches également courtes, à mèches peignées vers le front, forme de larges crans, dont l'animation et la souplesse sont différentes ; une barbe de mince volume mais minutieusement détaillée (1) encadre les mâchoires. Les traits des sourcils, des paupières, et du modelé simplifié du visage sont analogues, mais l'ensemble est cependant beaucoup plus vivant. Les analogies sont plus fortes, en ce qui concerne le type et le rendu, entre notre document et le buste St. 20, provenant d'une collection particulière de Suisse (2) (fig. 2 et 3), mais le traitement marque également une étape plus avancée (3). C'est avec le buste St. 15 de Jucker (n° Inv. 2431), du musée des Conservateurs (pl. III-V), que nous arrivons presque à une identité de traits entre les deux documents comparés, ce qui témoigne de leur contemporanéité (le buste trouvé près de

Rome étant daté des années 100-110 par l'auteur) (4). Ce militaire de rang probablement élevé, est un document de style tout à fait similaire à celui de

(1) Tête classée par H. Jucker principalement d'après ce détail dans le style du passage trajan-hadrien, ainsi que par G. Richter, *Roman Portraits* (1948), n° 57 « late trajanic or early hadrianic », mais G. Daltrop, *Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit* (1958), fig. 7, p. 119, la date « um 100 n. Chr. ».

(2) Ces photographies m'ont été communiquées par le professeur H. Jucker que je remercie vivement ici.

(3) Le forage au centre des petites boucles, trait de la période transitoire ; les deux têtes St. 19 et St. 20 sont datées par Jucker de 110 à 120 ap. J.-C.

(4) Datation confirmée également par G. Daltrop, *ibid.*, p. 122, fig. 5 (« um 100 »).

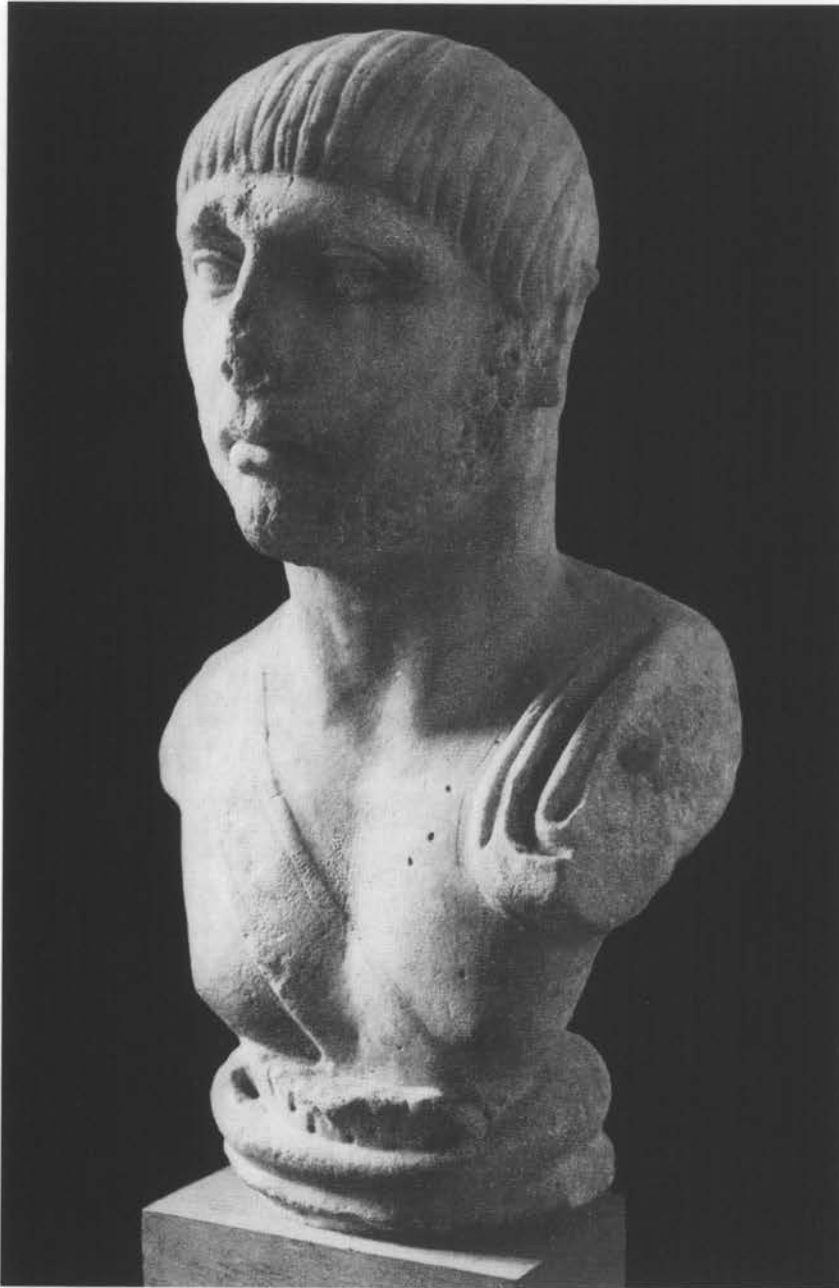


Fig. 3. — Collection particulière, Soleure (Suisse) : tête vue de trois-quarts.



Chania. Les formes du crâne et du visage sont pareilles (1) ; les principales variations entre les deux têtes consistent dans la direction opposée des mèches frontales du premier (qui descendent plus bas sur le front et sont plus superficiellement indiquées au moyen de lignes incisées), tandis que la barbe du second est plus touffue (2). Le portrait provenant de Rome apparaît plus atone et plus conventionnel que celui de Chania, malgré les imperfections du modelé et la plus grande raideur de certains détails de ce dernier (3).

D'autre part, le parallélisme immédiat entre ce buste et la tête crétoise suggère que celle-ci appartenait probablement à un buste analogue de jeune militaire (4). La courte barbe en collier était portée d'ailleurs par les jeunes « *apparitores* » et licteurs de l'époque flavio-trajane (5), représentés entre autres sur l'arc de Trajan à Bénévent (6), monument complété et dédié en 114 (7). Cette période est caractérisée en général par la

(1) Traits très apparentés, à part les lèvres qui sont peut-être légèrement plus épaisses sur notre document ainsi que les yeux bridés, placés horizontalement sur la tête romaine. Le cou est également mince, à surface simplifiée ; attitude frontale, avec une très légère inclinaison vers l'épaule gauche. L'analogie entre les deux portraits se retrouve jusque dans l'asymétrie des deux moitiés du visage (cf. H. Jucker, *ibid.*, p. 75).

(2) Par le même « graphisme » sont rendues la moustache et une partie de la barbe (style strictement « *frühtrajanisch* ») du nôtre ; de même sur le portrait contemporain du Musée Capitolin ; cf. H. Jucker, *ibid.*, St. 16, pl. 26, détail qui apparaît très clairement dans L. Goldscheider, *Roman Portraits* (1945), pl. 54 (voir plus haut p. 4, n. 4) ; ici les fines mèches frontales sont de direction identique à celles de notre tête, mais le style, d'un fort réalisme, est différent. En général, les éléments de style qui caractérisent notre document se retrouvent, comme nous l'avons également noté plus haut sur les portraits groupés par G. Daltrop, *ibid.*, aux environs des années 100-110 ap. J.-C., fig. 6, 12, 13, 14, 15, malgré la conception fortement réaliste des têtes, fig. 12, 13, 14.

(3) Comparer le rendu plus souple des cheveux et beaucoup plus soigné des oreilles de la tête, pl. IV et V.

(4) Sur ce visage aux traits fins s'exprime une certaine rudesse militaire : la « *militarische Schrofheit* », qui caractérise les portraits de Trajan (sur la colonne trajane l'empereur figure comme le « premier des soldats », cf. K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule*, 1926, p. 152) et influence les portraits virils de l'époque. Beaucoup plus tard un portrait de Constantin le Grand représenté jeune, à légère moustache et barbe naissante au Kunsthistorisches Mus. de Vienne (cf. R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (1933), p. 111, pl. 26, fig. 29), avec une coiffure simple analogue est dans la même tradition, cf. en dernier lieu, J. Inan et El. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966), n° 184, p. 145, pl. CVIII, 1-2 (publié comme portrait anonyme).

(5) Cf. F. Magi, *I Rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria* (1945) (*Mon. Vat.* VI), p. 27 sqq., pl. XIX, 1 et fig. 29 (« *apparitor* ») ; pl. XXI et fig. 33 (littore), à la très légère barbe, et p. 93 sqq.

Aussi sur un relief représentant un sacrifice au musée d'Ostie, cf. R. Calza, *Scavi di Ostia*, V (1964), n° 66, pl. XXXVIII ; tête de profil à l'extrême droite d'un personnage accompagnant l'empereur, mais non caractérisée ; aussi n° 74, pl. XLIV : barbe plus touffue et à mèches en général plus animées.

(6) Cf. C. Pietrangeli, *L'Arco di Traiano a Benevento* (1943), pl. XXIV a, et XXVII ; Fr. Hauser, *ÖJh* X (1907), p. 153 sqq., fig. 46-49.

(7) Cf. en dernier lieu F. J. Hassel, *Der Trajanbogen in Benevent* (1966) (*Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz*), p. 13, pl. 7, 2 et pl. 16, 1 : tête de jeune légat à coiffure analogue à la nôtre, direction identique des mèches frontales sèchement séparées, barbe étroite encadrant les mâchoires ; E. Strong, *La Scultura Romana I* (1923), p. 192.



variété de types militaires qui se multiplient sur les reliefs historiques (1), dont les traits de « clarté dans l'articulation de l'ensemble », et de « contour solide » (2), se retrouvent aussi dans les portraits contemporains.

Après avoir précisé, au moyen de ces parallèles, le classement de notre portrait, il faudrait établir ses rapports avec l'iconographie de l'empereur lui-même, à cause de l'influence exercée par celle-ci sur l'art du portrait de cette époque.

Dans le classement des portraits de Trajan par W. H. Gross (3), on peut rapprocher notre document du type des premiers portraits de l'empereur, celui du « früher Typus » et plus spécialement de l'exemple provenant de Rome (4), malgré l'expression plus intense de cette tête mutilée. La coiffure courte et épaisse, en calotte nettement délimitée sur le front et les tempes, est formée de mèches recourbées, sommairement séparées et comme « esquissées » par des incisions et légèrement gonflées sur les tempes.

La conformation du crâne, la ligne des cheveux sur la nuque coïncident exactement. Le visage est de forme analogue, avec un rendu des yeux plus réaliste et plus vivant, tandis que l'excellent modelé de la bouche, pareil sur les deux têtes, décrit de même une horizontale analogue dont l'expression varie : lèvres serrées et maussades chez l'un, détendues et légèrement souriantes chez l'autre. Les traits du visage impérial ne sont pas encore fixés (5) ici, et seules la légère crispation du front et l'expression mélancolique, suggèrent le caractère du personnage, tandis que les rides de la région labio-nasale et le modelé un peu lâche des chairs caractérisent l'âge mûr (6).

C'est cependant dans le « second groupe » celui du « Bürgerkronentypus » (7) que nous relevons une analogie directe avec le motif

(1) Cf. E. Strong, *ibid.* (1923), p. 202, à propos de la tête fig. 117 : l'« esprit martial » qui caractérise l'époque.

(2) Cf. K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike* (1926), p. 153 sqq., traits qu'il mentionne entre autres, et qui découlent de la tradition hellénistique.

(3) W. H. Gross, *Bildnisse Traians* (1940) (*Das römische Herrscherbild, II<sub>2</sub>*).

(4) Cf. W. H. Gross, *ibid.* Kat. n° 4, pl. 6 b et 7, p. 67. Le catalogue de Gross a été complété et revu par H. Jucker, *Nachtrag zu W. H. Gross, Bildnisse Traians, AJA LXI* (1957), p. 250 sqq. Deux portraits présumés ont été ajoutés depuis ; cf. C. C. Vermeule III, *Greek and Roman Portraits in North American Collections, Proceedings of the Am. Philos. Society*, 108 (1964), p. 114 (fig. 24) et le portrait publié par J. Fink, *JDAI, AA*, 81 (1966), p. 187 sqq., fig. 1 et 2 ; cf. plus bas p. 15, n. 1.

(5) Cf. W. H. Gross, *ibid.*, p. 65 sq.

(6) Une tête classée dans le même groupe (mais d'exécution plus tardive selon Gross), a Francfort (Liebighaus, Kat. n° 7, pl. 8 a, p. 73), pourra servir également de document comparatif, par le travail de la coiffure (aboutissement sec des mèches frontales plus détaillées, l'arrière traité plus sommairement) ; Gross note un « unrömischer Stil », et donne comme provenance probable l'Orient (Iles ou Asie Mineure).

(7) Cf. W. H. Gross, *ibid.*, p. 75 sqq. Daté par les émissions monétaires après l'année 103 ap. J.-C. Le trait commun de ce groupe est le type de la coiffure, tandis qu'on note encore un flottement plus ou moins grand des traits impériaux.

caractéristique de la coiffure, dont les mèches frontales sont partagées au-dessus du sourcil gauche, la masse principale de cette frange ayant les pointes des mèches recourbées vers le côté droit du visage. Parmi les portraits de ce groupe (qui varient du point de vue style et des traits physiologiques), la tête de la statue cuirassée à la Glyptothèque Ny Carlsberg (1), représentation par excellence du chef militaire, pourrait être rapprochée de la tête de Chania : forme et petit volume du crâne, coiffure compacte striée de mèches, pommettes saillantes, largeur des joues, grande horizontale de la bouche et importance du modelé détaillé de cette région du visage.

Cependant ce portrait si riche par ses moyens sculpturaux (variété et profondeur des volumes) et par l'expression qui se dégage (2), est d'une conception réaliste qui s'éloigne du portrait crétois : ce qui est ici fortement exprimé est simplement suggéré sur notre document. Toutefois la netteté et la clarté des formes du premier, qui procèdent d'une idéalisation des traits de l'empereur, se retrouvent dans la stylisation de notre portrait. D'autre part, l'expression de force et de rudesse militaire du portrait de Trajan correspond à l'idéal qui inspirait également l'artiste crétois, mais l'expression en est ici beaucoup plus faible.

Un autre portrait dernièrement publié (3), qui se trouve au musée Pouchkine de Moscou, vient appuyer, par l'analogie de son style, le rapprochement du portrait de Chania avec le groupe mentionné. La stylisation, la simplification et le rendu général sont pareils et il est classé lui aussi dans le « second groupe », par la coiffure, celle du portrait officiel de l'empereur pour les années de 103 à 108 ap. J.-C. L'identification à Trajan proposée par Fink, paraît justifiée, car on note, outre les traits traditionnels, des détails caractéristiques comme les arcades sourcilières froncées, la forme de la bouche à lèvre supérieure très fine exprimant une force extraordinaire, les rides qui partent des ailes du nez et atteignent le menton (4). Sur notre portrait, en revanche, l'analogie des traits avec ceux du visage impérial reste toujours dans les limites de l'influence

(1) Cf. W. H. Gross, *ibid.* Kat. n° 16, p. 78 sq., pp. 54, 59, 75, 83 sq., 117, pl. 1 et 11 a, n° Inv. 2571, cf. Fr. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* (1951), n° 543 a, p. 378 sq., pl. IX ; l'auteur suppose que ce portrait peut être mis en relation avec l'achèvement du Forum de Trajan en 113 ap. J.-C., tandis que W. H. Gross, *ibid.*, p. 79, le date au plus tard de 108 ap. J.-C. : cf. aussi Fr. Poulsen, *RM* 29 (1914), p. 56, pl. III-IV, et R. West, *Römische Porträt-Plastik*, II (1941), p. 71 sq. n° 4, pl. XVIII, fig. 65. Un autre portrait de la Glyptothèque : Fr. Poulsen, *ibid.*, n° 672, p. 469, pl. LV et W. H. Gross, *ibid.* Kat. 17, p. 80 sq., pl. 10 b du même groupe, mais représentant l'empereur plus jeune, peut être rapproché de notre document par la simplification et l'unification des détails. Même clarté dans la conception des formes (daté des environs de 108 ap. J.-C.) ; R. West, *ibid.*, II, p. 66 n° 3, « noch am Anfang seiner Regierung ».

(2) L'expression est accentuée par l'attitude de la tête vivement tournée vers l'épaule gauche : « energische Wendung » : F. Poulsen, *RM* 29 (1914), p. 50.

(3) J. Fink, *Ein Bildnis Trajans in Moskau*, *JDAI*, AA, 81 (1966), p. 187 sqq., fig. 1 et 2.

(4) Comp. Gross, *ibid.*, pl. 6, b et 8, a ; *supra*, p. 13, n. 4 et 6.

exercée par la physionomie officielle (1), qui nivelle jusqu'à un certain point et unifie en général le portrait masculin de l'époque (2). Les deux portraits de Moscou et de Chania représentent tous les deux des militaires encore jeunes dont la force et le tempérament exceptionnel du premier s'oppose à la personnalité plus faible du second. L'auteur voudrait attribuer la tête de Moscou (3) à l'art grec d'Orient, et notre document constitue un exemple de la vitalité de l'art du portrait de l'époque dans cette région même, illustrée ici par ces deux portraits provenant de points aussi éloignés l'un de l'autre, que la Crimée et la Crète.

On pourrait penser qu'un portrait qui, comme la tête crétoise, correspond à un échelon stylistique aussi nettement délimité dans une courte période, ne saurait suggérer des prolongements dans l'art beaucoup plus tardif, et annoncer certaines formes qui seront ultérieurement reprises. Et cependant, avec toute sa simplicité provinciale, il s'inscrit dans le cercle de l'art de l'époque de Trajan, dont la colonne trajane, monument représentatif, a été considérée (4) comme marquant le début de la basse antiquité, ou comprenant des éléments précurseurs de la « Spätantike ». Indépendamment de la controverse concernant le début de cette époque (5), mais relativement à l'évolution de l'art du portrait dans les périodes ultérieures, notre document conduit à certaines remarques. C'est que le calme caractéristique, une certaine rigidité dans le rendu,

(1) Les analogies s'établissent naturellement avec les portraits représentant l'empereur encore jeune ; un exemple : buste de Trajan à Malaga, cf. M. Gomez-Moreno et J. Pijoán, *Materiales de Arqueología Española*, I (1912), fig. 55, pl. XLVI (*Hacienda de la Concepción*), avec la même simplicité de moyens, les larges plans, la linéarité sèche des yeux (mèches frontales partagées sur le côté droit du front) ; cette tête n'est pas comprise dans le classement de W. H. Gross, ni dans le catalogue complémentaire de H. Jucker.

(2) Cf. p. 5, n. 1.

(3) J. Fink, *ibid.*, p. 188 sqq., n. 7 et 8 ; provenance probable de Crimée.

(4) Cf. K. Lehmann-Hartleben, *op. cit.*, p. 152 sqq. ; pour l'interprétation de la nouveauté du langage artistique de l'époque en général et plus spécialement de la colonne Trajane, cf. aussi R. Bianchi Bandinelli, *Un problema di Arte Romana: Il Maestro delle imprese di Trajano*, *Le Arti* I (XVII), 1938/39, p. 325 sqq. ; Contre Lehmann-Hartleben cf. M. Wegner, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule*, *JDAI*, 46 (1931), p. 61 sqq. et surtout p. 133, qui classe ce mouvement entre les deux époques (classique et basse antiquité). En général dans le second quart du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C. on retrouve fréquemment de ces traits qui caractériseront l'art de la basse antiquité ; cf. pour l'art attique St. Dow et C. C. Vermeule III, *The Statue of Damaskenos*, *Hesperia*, 34 (1965), p. 296.

(5) Cf. R. Bianchi Bandinelli, *La crisi artistica della fine del mondo antico*, *Archeologia e Cultura* (1961), p. 222 sqq., où comme début de la « Spätantike » sont données les années 275-295 (fin du III<sup>e</sup> s.). Les nouveautés de la colonne trajane ne constituent pas, selon l'auteur, des éléments « déterminants » de cette transformation, et ne se rencontrent pas avec continuité sur toutes les œuvres de cette période ; il reconnaît néanmoins sur ce monument des « motifs stylistiques et des solutions formelles » qui semblent devancer l'époque et préluder aux aspects de l'art de la basse antiquité, *ibid.*, p. 227 ; aussi A. Carandini, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina*, *Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte*, 7 (1961-62) *Studi Miscellanei* ; et A. W. Bywanck, *Les origines de l'art du Bas-Empire*, *B A Besch.* (XXXIX) (1964), p. 1 sqq.

la simplification accentuée, et la tendance à fixer certains motifs décoratifs indépendants, sont les traits qui tout en s'annonçant à peine ici, seront développés plus tard en éléments décisifs dans l'art du portrait de la fin de l'antiquité. Aussi tard que le v<sup>e</sup> s. ap. J.-C., le portrait du magistrat provenant d'Aphrodisias (1) au modelé aplani du visage, hérite de certaines formes notées déjà sur notre portrait, comme les proportions du crâne par rapport au visage (ce dernier de forme plus allongée), la coiffure, la barbe peu épaisse, la forme en amande et même l'emplacement des yeux plutôt bridés, mais ces traits sont rendus avec une schématisation extrême qui aboutit à des motifs linéaires.

A part le rendu différent où l'incision domine, ce qui distingue et oppose surtout ce style de la « Spätantike », à la conception artistique antérieure, c'est la construction différente de la tête, le visage se développant sur un plan et présentant au profil un rectangle allongé (2). L'emphase ici porte sur l'expression intense qui est obtenue par l'incision profonde des pupilles, la forme extrêmement stylisée de la bouche, le visage fortement individualisé (3) et ascétique qui devient un « pneumatic portrait » (4), précurseur des saints byzantins.

Mais avant que l'on touche ce point extrême dans l'art de la basse

(1) Cf. M. Schede, *Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel*, I (1928), p. 21 sqq., pl. 44 et 45 (daté par l'auteur du iv<sup>e</sup> s.); G. Mendel, *Catalogue des Sculptures II, Musées impériaux ottomans* (1914), n° 508, p. 205; en dernier lieu avec bibliogr. antérieure cf. J. Inan, El. Rosenbaum, *op. cit.*, n° 243, p. 180 sq., pl. CLXXVI, 3-4, CLXXVIII, 2. Sur l'école d'Aphrodisias, cf. M. Squarciapino, *La Scuola di Aphrodisia, Studi e Materiali del Museo dell'Impero Romano*, n° 3, 1943-XXI; sur les fouilles récentes: Kenan T. Erim, *Archaeology*, 20 (1967), p. 18 sqq., fig. 8 à g., où il mentionne une nouvelle statue de *chlamydatos* du v<sup>e</sup> s. ap. J.-C.; dans les Thermes a été trouvé un portrait viril de l'époque trajane, cf. Machteld J. Mellink, *Archaeology in Asia Minor*, *AJA* 70 (1966), p. 154 et 155, pl. 41, fig. 15.

(2) Analyse des formes de la tête avec la dimension de la profondeur « raccourcie »: cf. H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (1933), p. 80 sq. et p. 144, Kat. n° 107, fig. 202 et 205.

(3) Cf. M. Squarciapino, *ibid.*, p. 75 « individualità maggiore » et « forza espressiva », mais aussi « progressiva stilizzazione che doveva portare all'arte bizantina » (pl. XXIII).

(4) G. M. Hanfmann, *Roman Art* (1964), n° 60, p. 87, pl. 165; ici un système de dessin abstrait va conduire à une représentation éloignée de toute suggestion de vie physique, et servira à l'expression d'une vie spirituelle de plus en plus intense, cf. R. P. Hinks, *Greek and Roman Portrait Sculpture* (1935), p. 35, pl. 48 b. Un pareil portrait est celui d'Eutropius au musée de Vienne, provenant d'Éphèse, cf. H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (1933), Kat. n° 115, p. 84 sqq., fig. 216 et 218; J. Inan, El. Rosenbaum, *ibid.*, n° 194, p. 151 sqq., pl. CLXXXI, 1-2, avec bibliogr.; en dernier lieu, W. Oberleitner, *ÖJh* XLVII (1964-65), p. 16 sqq., fig. 9 et 10 (daté « du milieu du v<sup>e</sup> s. ou d'un peu après »). Tête rectangulaire (vue de profil), visage très allongé où le regard domine. Ce portrait devient un « τῦπος ἱερός »; cf. H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947), p. 104, fig. 76. Le portrait d'Aphrodisias à Con/ple et celui d'Éphèse au musée de Vienne rapprochés par G. Rodenwaldt (*Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike*, 76. *Winckelmannspr.* 1919, pp. 15 et 21 sq., n° 8, fig. 3 et 4, n° 13, fig. 8 et 9, pp. 20 et 26 sqq.) sont interprétés comme des étapes successives vers une expression de « spiritualité », mais aussi comme le dernier « haut point » atteint par l'art du portrait antique.



Fig. 5. — *Ibid.* ; profil.



Fig. 4. — Tête du musée des Thermes, n° Inv. 247 ; face.

(Photographies aimablement communiquées par le Musée.)



antiquité, les formes d'une tête de *logatus* au musée des Thermes (1) (fig. 4 et 5) présentent avec notre document des analogies significatives : rôle décoratif de la chevelure compacte à mèches superficiellement indiquées, élongation du visage, obliquité des yeux, bouche à lèvres fines légèrement souriantes, traitement par incision, analogue, de la barbe et de la moustache, modelé simplifié de la face. Ces traits animés cependant par un esprit différent sont portés à un haut degré de stylisation (2). Le dessin est d'une grande finesse, les plans du visage sont unifiés et la construction de la tête est caractérisée par une corporéité plus faible (3), sans que la tête ait perdu sa force plastique qui dépend de la tradition classiciste (4). L'expression du visage est chargée d'une vive spiritualité qui contraste avec la placidité d'expression de la tête crétoise, où l'artiste ne comptait, semble-t-il, que sur les qualités plastiques de sa pièce (5). Ces analogies lointaines mais significatives entre les traits du style de l'époque trajane et ceux qui caractérisent l'art de la basse antiquité, sont à la base d'une classification controversée de la tête colossale au musée des Conservateurs (6), identifiée comme Trajan par P. H. Blanckenhagen (7).

(1) Provenant du voisinage de la Via Appia, cf. L'Orange, *Studien*, Kat. n° 102, p. 75 sqq., fig. 194 et 195 (classé à l'époque théodosienne-honorienne); G. von Kaschnitz-Weinberg, *Spätromische Porträts, Antike 2* (1926), p. 55 sq., fig. 12 (l'auteur classe ce portrait dans un groupe qui appartient à un « courant rétrospectif »); R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (1933), p. 21, fig. 7 (profil gauche); B. M. Felletti Maj, *Museo Naz. Rom.* (1953), n° 323 (Inv. n. 247).

(2) Par la minutie du détail, la précision et l'acuité du dessin, le portrait des Thermes est placé par L'Orange dans un groupe caractérisé par un « Subtile Stil », cf. *Eine Kunströmung aus der Zeit um 400 n. Chr., Antike Kunst IV* (1961), p. 68 sqq., pl. 28 1, 2 (têtes de provenance occidentale, mais aussi deux portraits de Salonique).

(3) L'Orange, *ibid.*, p. 76.

(4) Plus tôt, au IV<sup>e</sup> s., et aux environs de 320, le « classicisme constantinien » est caractérisé par L'Orange, *Studien*, p. 56 sqq., comme un courant « dans l'esprit romain », « orienté vers l'art de l'époque augustéenne ». Des têtes n°s 83, 84, 85 (fig. 159-162) les deux premières sont datées par R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (1933), p. 161 sqq. (fig. 55, 56 et 57) du début de l'époque impériale, retravaillées pendant la basse époque romaine, tandis que le n° 85 (n° Inv. 633 Musée National d'Athènes), a été classé à juste titre par Ev. B. Harrison, *The Ath. Agora I, Portrait Sculpture*, pl. 46 a, p. 99 sq. dans les années 270-275 ap. J.-C. (Pour ce qui est du style de la période constantinienne et de la coexistence de courants variés dans l'art romain, cf. J. Charbonneaux, *La Revue des Arts 2* (1952), p. 156 sqq.).

(5) La précision, le poli de la surface, l'amour du détail sont des caractères persistants du travail de l'époque romaine, tandis qu'un traitement plus large, plus vivant et très souvent plus direct provient des ateliers grecs de cette période. Traits du travail grec à l'ép. impériale (portrait) cf. C. Carducci, *Ritratto dell'Imperatore Traiano, Bull. della Comm. Arch. comm. di Roma LXI* (1933-XII), p. 41 sqq.

(6) Stuart Jones, *The Sculptures of the Palazzo dei Conservatori* (1926), n° 26, pl. 91.

(7) Cf. P. H. Blanckenhagen, *Ein spätantikes Bildnis Traians, JDAI*, 59/60 (1944/45), p. 45 sqq., datée par l'auteur du v<sup>e</sup> s. ap. J.-C.; en dernier lieu, H. Jucker, *Nachtrag zu W. H. Gross, Bildnisse Traians, AJA* (1957), p. 250 sqq., n° 15, marque des réserves au sujet d'un classement stylistique à cause de l'état inachevé du travail. Autre exemple de classement contesté : le n° 55 du catalogue de Gross, *op. cit.*, pl. 25 b, considéré par H. Jucker, *ibid.*, p. 251, n° 22, comme le portrait d'un inconnu de basse époque (v<sup>e</sup> s. ap. J.-C.). De même H. Jucker, *ibid.*, n° 23, refuse de reconnaître comme « spätantik » le n° 60, pl. 29 a, b, de Gross, selon P. H. Blanckenhagen, *ibid.*, p. 46 n. 1.



En effet, ce dernier document se rapproche du style trajan par maintes correspondances (1) de détail d'ordre iconographique traité de manière analogue comme le note l'auteur, mais les différences sont néanmoins les plus importantes. Ce sont : la construction de la tête en forme de rectangle très allongé, le crâne haut couronné d'une calotte de cheveux en forme de perruque étroite et haute (2), les traits du visage disposés sur le même plan ; l'aspect inarticulé de la tête du musée des Conservateurs s'oppose en général à la conception de ce style et caractérise par excellence celui de la basse antiquité (3).

C'est donc la simplification et la stylisation qui dans certains cas de l'art du portrait de basse époque donnent à première vue (4) un aspect apparenté au style trajanique, malgré les différences fondamentales entre ces deux styles.

Du point de vue iconographique l'époque trajane semble avoir marqué avec prédilection la différenciation de la race sur certains portraits et même avoir noté les subtiles variations de leurs croisements (5). Dans le cas du portrait crétois cependant, les quelques particularités de traits qui ressortent ne permettent pas de préciser un type ethnique particulier. La barbe rare, les pommettes hautes et saillantes caractérisent souvent un Oriental (6), et, associées à un nez busqué (trait indéterminé sur notre

(1) P. H. Blanckenhagen, *ibid.*, p. 48 sq. Mais les traits caractéristiques sont différents : l'artiste s'éloigne de la représentation du trait individuel, le détail est réduit à l'extrême ; la surface joue le rôle le plus important. Malgré l'état inachevé de la pièce, il s'agit vraisemblablement d'un portrait de Trajan de basse époque, où l'auteur reconnaît le « classicisme théodosien ».

(2) Forme rencontrée au plus tôt sur l'obélisque de Théodose ; cf. Blanckenhagen, *ibid.*, p. 56, fig. 8. Pendant la basse antiquité, la coiffure virile (courte) est souvent une sorte de variante de la mode de l'époque de Trajan (L'Orange, *Studien*, p. 57 n. 1, signale un retour aux coiffures de cette époque et de celle d'Hadrien) avec le trait caractéristique de la disposition régulière des mèches peignées vers le front en une courte frange (plus ou moins bouclée). Pour les coiffures impériales, cf. R. Delbrueck, *Spätantike Kaiserporträts* (1933), p. 35 sqq., et pour celles de simples adolescents, cf. A. Carandini, *Ricerche sullo stile e la cronologia dei mosaici della villa di Piazza Armerina, Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte, Università di Roma*, 7 (1961-62), p. 18 sqq.

(3) Parmi les changements qui vers la fin du III<sup>e</sup> s. ap. J.-C. caractérisent le style du portrait de la basse antiquité sont en premier lieu la désintégration des formes organiques traditionnelles et la préférence pour les masses compactes « stéréométriques » (cf. L'Orange, *Studien*, p. 37).

Cependant en Orient, le sens de la forme organique se conserve plus longtemps, malgré les changements de construction du portrait qui caractérisent le passage vers l'art de la basse antiquité et du Moyen Age, cf. L'Orange, *Art Forms and Civic Life in the Late Roman Empire* (1965), p. 114.

(4) Comme par ex. la tête virile (de la fin du IV<sup>e</sup> s. ap. J.-C.) au musée d'Afyon ; cf. J. Inan et El. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966), n° 258, pl. CXLI, 3-4 (mais aspect inorganique qui apparaît surtout dans la vue de profil).

(5) Cf. L. D. Caskey, *Catalogue of Greek and Roman Sculpture, Mus. of Fine Arts Boston* (1925), n° 127, p. 215 (période flavienne ou trajane) : tête de petite fille dont le menton proéminent et les lèvres épaisses suggèrent « une trace de sang nègre » ; rendu analogue à celui de notre document ; aussi Ev. B. Harrison, *The Ath. Agora I, Portrait Sculpture* (1953), p. 32, n° 20 (type négroïde d'une tête féminine de la période trajane).

(6) Cf. C. Blümel, *Römische Bildnisse, Staatl. Mus. zu Berlin* (1933), R 45, pl. 30 : portrait d'un Oriental ; W. Helbig<sup>4</sup>, *Führer durch die öffentl. Samml. Klass. Altert. in Rom I* (1963), p. 341, n° 444 (West, *ibid.*, II, pl. XLVI, 163) début de l'ép. hadrienne.

document à cause de la disparition du nez), mais aussi à des lèvres plus épaisses (ou à des oreilles décollées), indiquent plus précisément un Sémite romanisé (1).

Dans notre cas on pourra peut-être discerner une certaine parenté entre les traits des pommettes, du menton et du front légèrement fuyants, ainsi que de la barbe et de la moustache, et ceux de portraits de Libyens (2) ; sur ces têtes cependant les lèvres sont généralement plus charnues et les traits autrement accentués.

Éliane RAFTOPOULOU.

(1) Un exemple, mais de l'époque flavienne : R. Calza, *Scavi di Ostia V*, 1 (1964), n° 74, p. 52, pl. XLIV ; traits d'un « Oriental d'origine sémitique », caractères ethniques associés à la romanisation du style. Dans Ét. Coche de la Ferté, *Les portraits romano-égyptiens du Louvre* (1952) (cités par Calza), le portrait fig. 7, p. 14, est plus proche du nôtre (faisant partie d'un groupe de portraits datés entre la fin du 1<sup>er</sup> et le milieu du 11<sup>e</sup> s. ap. J.-C.).

(2) Traits ethniques de Libyens à propos de la tête n° 268 du British Mus., cf. El. Rosenbaum, *Cyrenaican Portrait Sculpture* (1960), n° 1, p. 8 et p. 35 sq., pl. V 1-2 ; traits indigènes également dans le portrait de l'époque trajane, *ibid.*, n° 26, p. 485 sq., pl. XXI, 1-2 (traitement tout à fait analogue au nôtre), et la tête au musée Baracco : R. Paribeni, *Il Ritratto* (1934), pl. CXCVIII : « 11<sup>e</sup> s. ap. J.-C. ».

Cf. P. Graindor, *Bustes et statues-portraits d'Égypte romaine* (1936), p. 89 sq., n° 38, pl. XXXII a, b, provenant de Cyrénaïque, aux traits ethniques très marqués. Cette tendance d'ailleurs de rendre les traits ethniques du personnage, malgré la « romanisation » de celui-ci, apparaît dès l'époque tardive de la République ; cf. tête de Libyen, C. S. Ponger, *Katalog der griechischen und römischen Skulptur... im Allard Pierson Museum zu Amsterdam* (1942), *Allard Pierson Stichting XI*, p. 19 sq., n° 37, pl. VIII.



Tête romaine de La Canée, face.

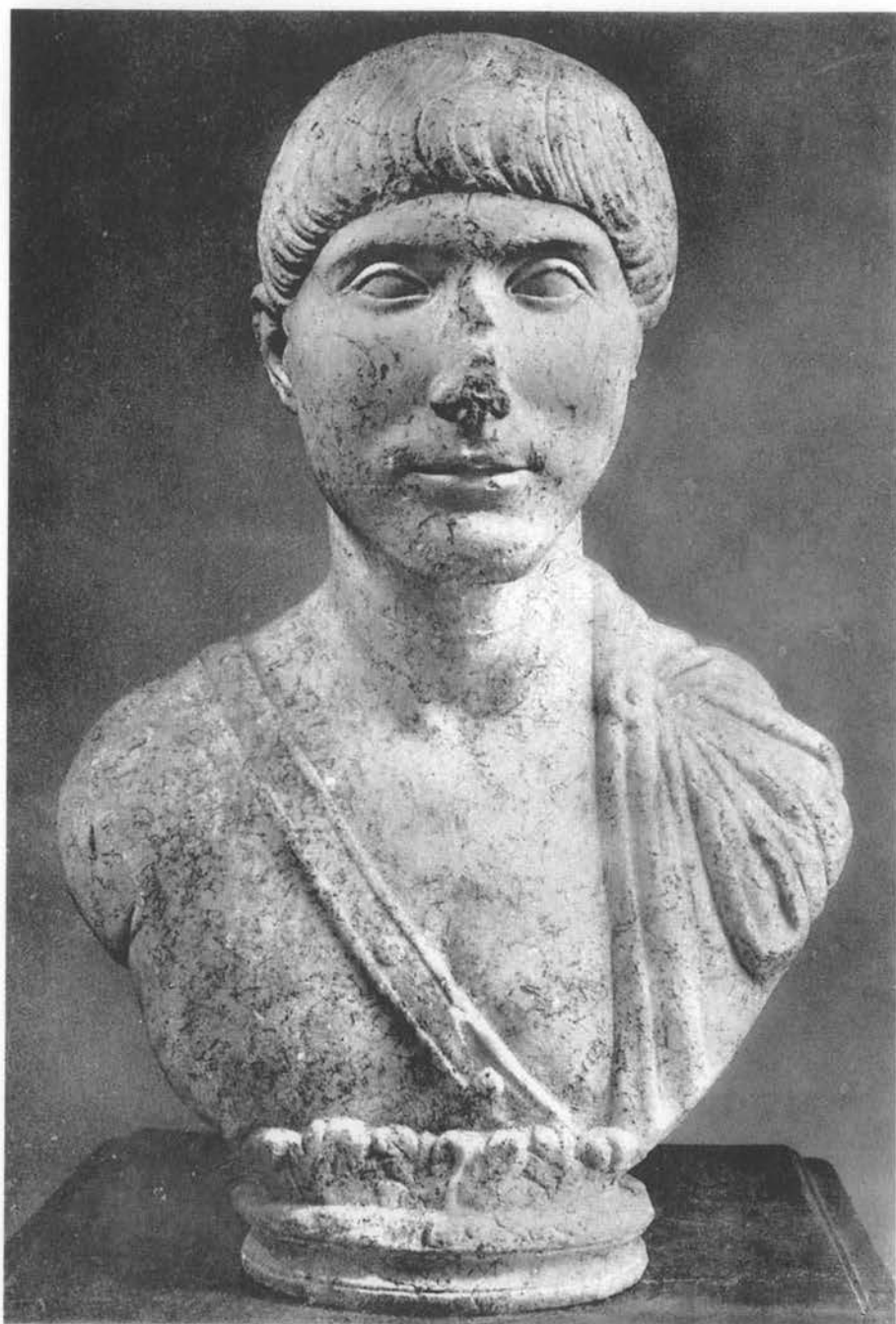


B



A

A et B : profils de la tête romaine de La Canée.



Rome, Musée des Conservateurs. Portrait : face.

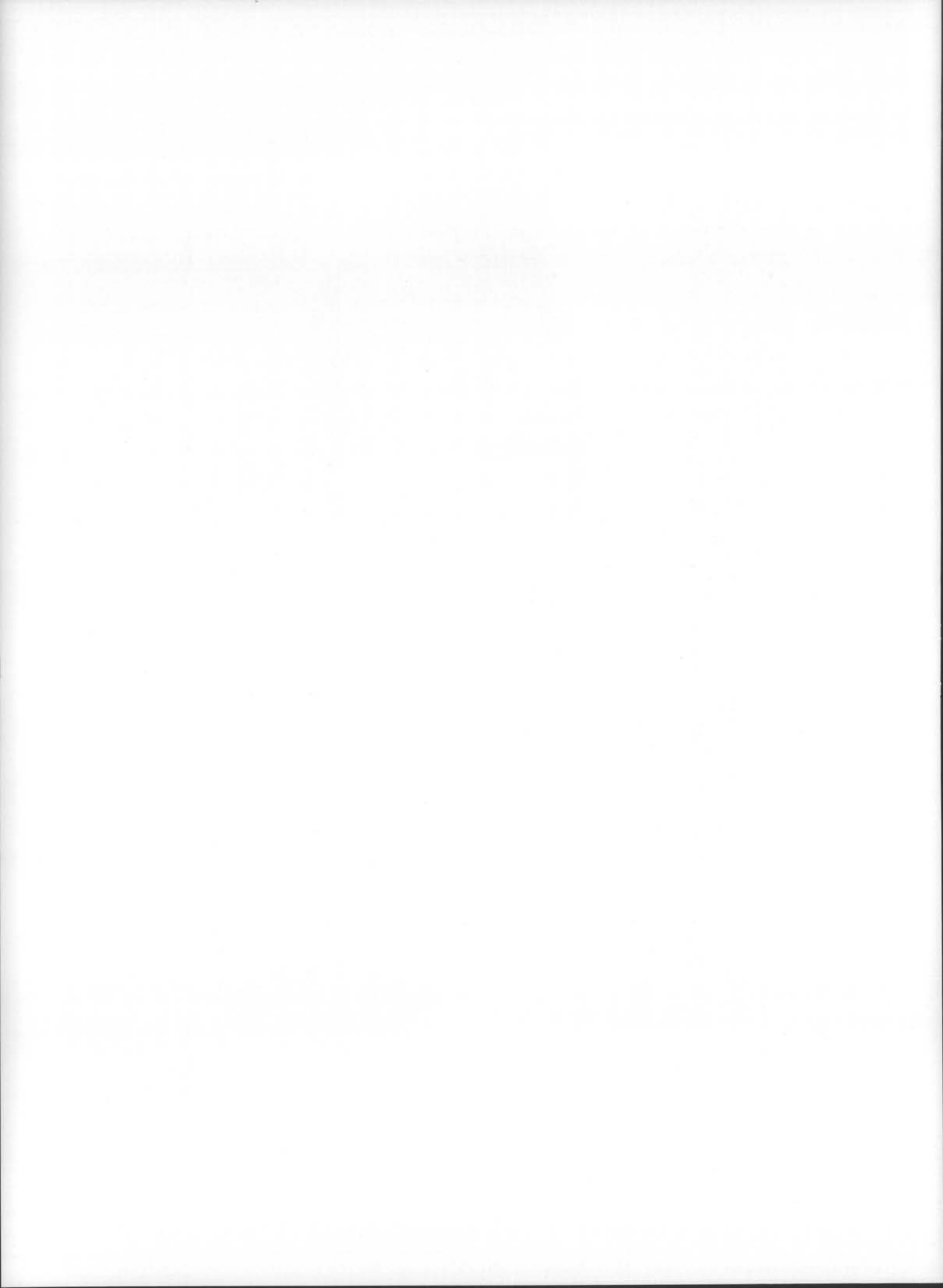


Rome, Musée des Conservateurs. Portrait : profil gauche.





Rome, Musée des Conservateurs. Portrait : profil droit.



## TÊTE TROUVÉE ANCIENNEMENT À DELPHES

Un fragment de sculpture en marbre, de petites dimensions et de travail médiocre, déposé dans les réserves du Musée National, n° inv. 466 (entré en 1866 dans la collection de la Société Archéologique)<sup>1</sup>, n'attire l'intérêt que par la mention de Delphes comme lieu de provenance.

Il s'agit de la tête<sup>2</sup> d'un être jeune, aux traits enfantins (fig. 1 à 3).

Marbre pentélique à grains fins. La tête, assez endommagée<sup>3</sup>, conserve une partie du cou ; elle est légèrement tournée vers la droite et présente un visage asymétrique dont la partie droite est plus sommairement travaillée<sup>4</sup>, la vue principale étant celle de trois-quarts gauche (fig. 3). Face à contours arrondis et formes pleines (joues, menton), front large de hauteur moyenne ; le nez devait être relativement court. Le rendu des yeux (à paupière supérieure dépassant la paupière inférieure, glandes lacrymales notées) est assez dur. Les lèvres sans contour précis, aux commissures creusées au foret, sont à demi ouvertes, laissant voir la ligne gravée qui indique les dents.

La coiffure, beaucoup plus soigneusement traitée que le visage, a concentré l'attention du sculpteur ; elle constitue l'élément le plus intéressant et le plus significatif de la pièce. Il est évident qu'on a insisté, ici, sur l'abondance des cheveux demi-longs, sur la richesse d'une coiffure au dessin compliqué, déployant un caractère de fête et probablement d'essence divine.

• *BCH Suppl.* IV, 1977. Études Delphiques.

(1) Inv. n° 1241. Don de G. Stamatelos, aide de camp du roi ; L. v. SYBEL, *Katalog*, n° 669 ; Π. Καβαδίας, *Γλυπτά τοῦ Ἑθν. Μουσείου* (1892), p. 275 : « trouvé à Delphes » ; Π. Καστριώτης, *Κατάλογος γλυπτῶν τοῦ Ἑθν. Μουσείου* (1908), p. 80 ; V. STAIS, *Marbres et bronzes* (1910), p. 103. Pour l'autorisation de la publication de ce document, mes remerciements les plus vifs vont à la Direction du Musée National.

(2) Dimensions : H. max. : 0,13 ; Larg. max. : 0,107 ; H. de la tête : 0,12 ; H. du visage : 0,076 ; Larg. aux tempes : 0,06 ; Dist. des yeux, glandes lacrymales : 0,014 ; Dist., angles extér. : 0,042 ; Prof., front-occiput : 0,092.

(3) Le cou est brisé en une surface irrégulièrement oblique qui remonte vers l'arrière. Nez arraché, ainsi que la surface au milieu de la joue gauche, celle du milieu du front est plus légèrement endommagée. Sur le côté droit du visage, la région de l'œil et une grande partie de la joue sont arrachées en surface. Les lèvres ont également souffert (surtout le côté droit de la lèvre supérieure), ainsi que la surface antérieure du menton. Les mèches des cheveux qui encadrent le côté droit du visage sont arrachées et usées ; même usure du marbre au sommet de la tête.

(4) Ce côté de la face est légèrement plus plat et plus large, les traits y sont durement gravés en un travail maladroit.



Fig. 1. — Tête du Musée National d'Athènes, inv. 466 : face.

Les cheveux sont partagés au-dessus du front par une raie médiane et forment des mèches ondulées qui bordent horizontalement le front, puis, en se recourbant, montent vers le sommet du crâne, où ils se rassemblent en un large nœud aux extrémités bouclées (sur le côté droit, la surface du nœud est mieux conservée). Les mèches latérales cachent complètement les oreilles et encadrent le visage en retombant librement en avant d'une « ténia » qui ceint la tête et maintient en calotte les cheveux ondulés<sup>5</sup>. Sous le bandeau, les mèches épaisses, se terminant en boucles, couvrent le cou en partie, tandis que, sur la nuque, leur masse compacte est plus longue (son extrémité manque, actuellement brisée dans le prolongement de la cassure). Tant le bandeau, irrégulièrement dessiné, que les cheveux au revers de la tête sont d'un travail

(5) Elles figurent, ici, en léger relief, délimitées par des lignes fortement gravées ; de même une ligne gravée souligne les sourcils.

plus sommaire et schématique (fig. 3). L'aspect riche et souple de la coiffure sur la partie antérieure et sur les côtés de la tête est rendu par le relief mouvementé des mèches au contour incisé, rehaussées de creux travaillés discrètement au foret ; elles se détachent ainsi de la surface du visage et se distinguent l'une de l'autre en créant un effet pictural très varié par le jeu accentué du clair-obscur. Le rendu différent sur le côté droit du visage, auquel s'ajoutent la conformation asymétrique du crâne<sup>6</sup> et le travail sommaire du revers, témoigne que la tête se détachait probablement sur un fond<sup>7</sup>.

Tous ces détails, ainsi que le caractère décoratif de la pièce et le travail des yeux et des cheveux, suggèrent une date vers le début du II<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. De même, les formes à surfaces molles du visage trahissent le style de cette période.

Sur ce visage plein, peu caractérisé et inexpressif, les seuls traits qui l'animent sont le regard porté vers le côté droit (dans la direction du mouvement de la tête) et la bouche entrouverte. Au dessin compliqué de l'opulente coiffure, d'un travail détaillé, on reconnaît une dépendance par rapport au type de l'Apollon dit du Belvédère<sup>8</sup>, le mouvement de la tête étant, ici, antithétique. La disposition des cheveux est pareille : même liberté des mèches demi-longues, même bandeau (ténia) qui encercle le crâne et, surtout, identité des motifs de la coiffure au-dessus du front. Au milieu du nœud de cheveux, pareillement formé sur le sommet de la tête, on ne peut distinguer (à cause de l'usure de la surface) le schéma du « nœud d'Héraclès », mais le dessin des mèches est si analogue qu'il permet un rapprochement étroit<sup>9</sup>.

Cependant, il est évident qu'il ne s'agit ici ni de copie ni de réplique, mais plutôt d'une dépendance ou d'une influence du type de tête de l'Apollon du Belvédère<sup>10</sup>.

Parmi les copies de ce type, jusqu'ici reconnues (dont seule la tête « Steinhäuser », au musée de Bâle<sup>11</sup>, reproduit sûrement le même original), une tête à Londres<sup>12</sup> et une

(6) Plus large sur le côté gauche (vue du revers, fig. 3) ; la raie médiane est déplacée vers la droite.

(7) D'après les dimensions de la tête la hauteur totale de la figure devait être de 0,75 cm env. S'il s'agit d'un fragment de sarcophage, il pourrait provenir de la nécropole Est, cf. H. РОМТОВ, *Beiträge zur Topographie von Delphi* (1889), p. 70-71. Peut-être la figure décorait-elle un autre élément, ou était-elle indépendante comme les nombreuses statuettes d'Apollon provenant de sanctuaires, cf. par ex. J. MARCADÉ, *Au Musée de Délos* (1969), p. 173 sqq. et p. 174, n. 3, 4 et 5.

(8) BRBR 419 ; CH. PICARD, *Manuel d'archéologie*, IV 2 (1963), p. 787 sqq. (avec bibl. antérieure), pl. XX (tête) ; HELBIG, *Führer I (1963), p. 170 sqq., n° 226 ; R. TÖLLE, « Zum Apollon des Leochares », *JdI* 81 (1966), p. 142-172.*

(9) Avec de légères variations, par ex. les mèches latérales encadrent le visage, sur notre tête, en recouvrant les oreilles, tandis que sur le type du Belvédère, elles dégagent davantage les oreilles et le cou — disposition plus imposante par rapport au caractère plus enfantin de ce détail sur la tête du Musée National.

(10) Un certain rapport avec la coiffure de l'Apollon du Belvédère est signalé dans K. SCHEFOLD, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960), p. 250, n° VII 310, sur une tête (un original de 390-380 av. J.-C.) provenant d'un relief : chevelure épaisse (mais plus courte), ténia, surtout sorte de nœud au-dessus des mèches frontales. Cette disposition des cheveux, de conception plus simple (fig. 4), semble correspondre à une étape antérieure de ce type de coiffure.

(11) Tête dite « Steinhäuser », copie, au Musée de Bâle : H. J. BLOESCH, *Antike Kunst in der Schweiz* (1943), p. 78, n° 20, pl. 44 et p. 178 sq. ; K. A. PFEIFF, *Apollon* (1943), pl. 53, p. 135 sqq. ; L. ALSCHER, *Griech. Plastik*, III (1956), p. 101, n. II, 26, fig. 35, b (avec bibliogr.) ; H. K. SÜSSEROTT, *Griech. Plastik des 4. Jahr. v. Chr.* (nouv. éd. 1968), p. 190 sq., n. 228 ; K. SCHEFOLD, *Meisterwerke griech. Kunst* (1960), p. 262, n° VII 339 ; CH. PICARD, *op. cit.*, p. 803 sqq., n. 1, fig. 336-337.

(12) Dans le commerce : *Cat. Sotheby*, 19.6.1961, n° 149 ; R. TÖLLE, *op. cit.*, p. 171, n. 120, fig. 21 ; H. KENNER, *Der Apoll vom Belvedere* (Sitz. Österr. Akad. d. Wissensch., Philos.-Hist. Kl., 279, 3, 1972), p. 7 n. 28, fig. 5.

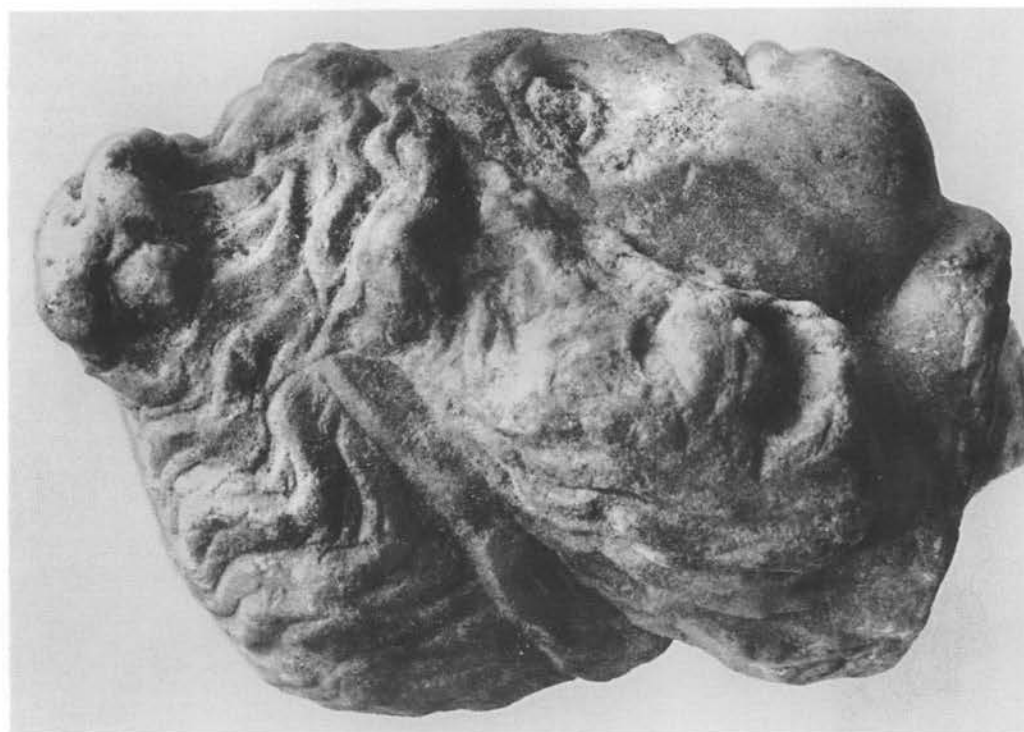


Fig. 2. — Tête du Musée National d'Athènes, inv. 466 : profils droit et gauche.



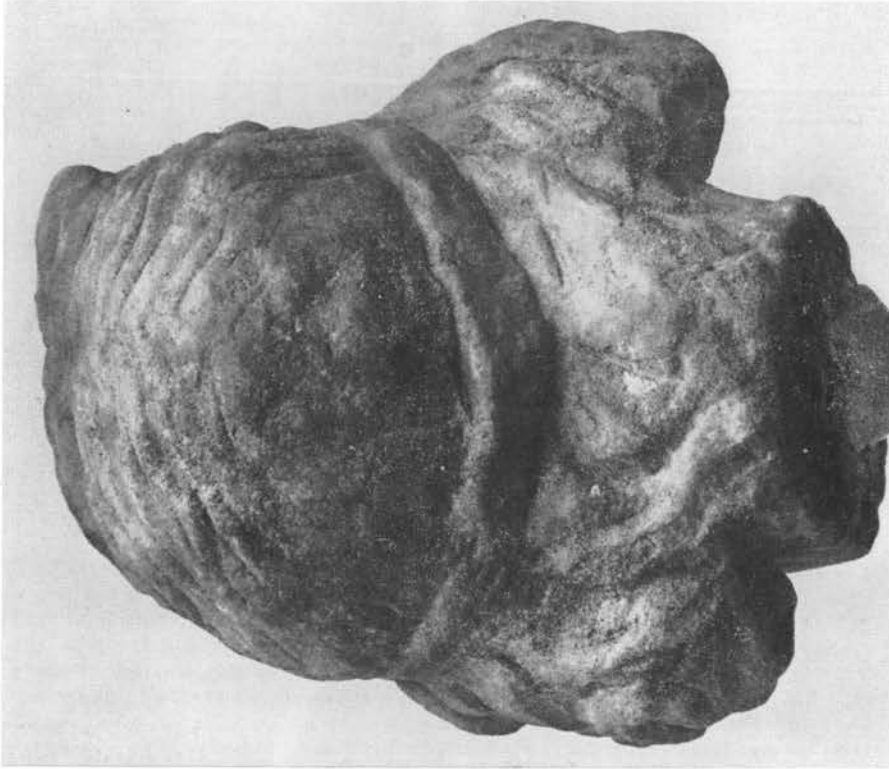


Fig. 3. — Tête du Musée National d'Athènes, inv. 466 : vue de trois-quarts gauche et revers.

autre au musée de Malmö<sup>13</sup> répètent exactement la copie du Belvédère, mais sont d'un caractère douteux. Ceci est suggéré, sur la tête du musée de Malmö, par l'aspect de la surface du visage presque intégralement et uniformément « corrodée »<sup>14</sup> (fig. 5), par l'arrachement du nez et l'usure dans la région de l'oreille droite. De même, la face de la copie de Londres montre des traces probables d'intervention moderne<sup>15</sup>. Une autre « réplique », anciennement découverte en Dacie<sup>13</sup> (Apulum), n'apporte par le visage ou la coiffure aucun élément décisif relativement au type, tandis que la terre cuite de Charsada<sup>17</sup> (Indes) n'en est qu'une dérivation, que son caractère décoratif rapproche de notre pièce. Aussi, malgré la relation, récemment établie, entre une tête d'Apollon au musée J. Paul Getty et le type du Belvédère, on ne peut reconnaître en celle-ci une copie directe<sup>18</sup>. Donc, par le fait même d'une tradition artistique aussi lacunaire, notre sculpture, tout en n'étant qu'un témoignage du rayonnement, à travers le temps, de cet archétype fameux, attribué à Léocharès, revêt une signification certaine<sup>19</sup>.

Le caractère éminemment masculin et apollinien de la coiffure<sup>20</sup> favorise son

(13) Provient de la collection Malmström : A. ANDRÉN, *Greek and Roman heads in the Malmström Collection* (*Opuscula Romana*, II, 1960), p. 10, n° 2, pl. III ; du même auteur : *Antik Skulptur, Isvenska Samlingar* (1964), pl. 15 ; R. TÖLLE, *op. cit.*, p. 171, n. 119, fig. 20 ; H. KENNER, *loc. cit.*, n. 27.

(14) A. ANDRÉN, *op. cit.*, p. 10 : « the face is pock-marked by corrosion... » ; aussi « traces of petrified roots of plants partly effaced by cleaning » ; restauration des parties du visage par du plâtre (autant d'interventions modernes, associées à des traits douteux).

(15) Nettoyage du visage visible sur la photographie ; la surface uniforme et très lisse et la cassure du nez : caractères douteux.

(16) Cf. J. JUNG, *OJh* 3 (1900), col. 193-194, fig. 36, « unverkennbar Replik » ; cependant pièce très médiocre, dont la coiffure (les cheveux ne retombent pas librement autour de la tête) se rapproche plutôt du type d'Apollon Giustiniani-Pourtalès (cf. A. H. SMITH, *Catalogue of the Sculpture in the British Museum*, III, 1904, n° 1547, pl. III) ainsi que de la tête provenant des Thermes de Caracalla au même musée (A. H. SMITH, *ibid.*, n° 1548 ; K. A. PFEIFF, *op. cit.*, p. 142, pl. 55, fig. 13), têtes qui ont été mises en relation avec l'Apollon du Belvédère : P. GARDNER, *JHS* 23 (1903), p. 117 sqq. ; W. AMELUNG, *RM* 18 (1903), p. 13 sqq. D'autre part, analogie de coiffure avec des types féminins (ici, Artémis), cf. par ex. E. PARIBENI, *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959), p. 71 sq., n° 163, pl. 94 (copie antonine ?). De nombreuses répétitions sur des sarcophages, par ex. H. SIGHTERMANN-G. KOCH, *Griech. Mythen auf römischen Sarkophagen* (1975), p. 45 sq., n° 42, pl. 110.

(17) Cf. A. FURTWÄNGLER, *Masterpieces of Greek Sculpture* (nouv. éd., 1964), p. 411, fig. LXXIII, terre cuite de Charsada (frontière N.-O. des Indes) dans la collection Eric Dickinson : R. E. M. WHEELER, *Antiquity* 23 (1949), p. 7, pl. 1, b (dimensions demi-nature), « dérivation » du type de la tête : coiffure très approximative ; traits du visage et mouvement de la tête, plus rapprochés.

(18) Cf. J. FREL, *The J. Paul Getty Museum Journal*, 1 (1974), p. 57, fig. 8, n. 27 (Inv. 58 A.A. 2), h. 0,42 cm, marbre ; « surely from Asia Minor ». L'auteur reconnaît la difficulté « in establishing our head as a direct replica ». Une autre tête d'Apollon, cf. A. LEVI, *Sculture Greche e Romane del Palazzo Ducale di Mantova* (1931), p. 26, n° 24, est mentionnée comme « brutta copia romana » du type d'Apollon du Belvédère.

(19) La revue toute schématique des répétitions plus ou moins directes du type se limite, ici, à la tête ; on a laissé de côté la question de la tradition du schéma du corps, et les problèmes qu'elle soulève, cf. par ex. W. AMELUNG, *RA*, 1904 II, p. 325-347 ; C. ANTI, *BollArte*, 14 (1920), p. 75, n. 20 ; K. A. NEUGEBAUER, *AA* 61/62 (1946/47), p. 6 sqq. ; J. CHARBONNEAUX, *MonPiot*, 53 (1963), p. 12 sqq. (et bibliogr. ci-dessus n. 8) et A. H. BORBEIN, *JdI* 88 (1973), p. 150 sqq., fig. 77 et 78, n. 437.

(20) Sur la coiffure du type du Belvédère, cf. K. A. PFEIFF, *op. cit.*, p. 137 : « eine für ihn (Apollon) erfundene Frisur », où l'on note son caractère cérémonieux (Feierlich). H. KENNER (*op. cit.*, p. 7 sqq.) arrive à une interprétation de cette coiffure ; elle reconnaît dans le motif du nœud héracléen, de tradition religieuse très longue, un pouvoir magique, guérisseur, de caractère apotropaïque. On note que, parmi les coiffures masculines à « nœud d'Héraclès » mentionnées par l'auteur, celle de l'« Apollino » de Florence (*ibid.*, p. 9, n. 37) ne doit pas être comprise, car le nœud est dû à une restauration moderne, cf. G. A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi — Le Sculture*, I (1958), p. 74 sqq., n° 46 (inv. n° 229).

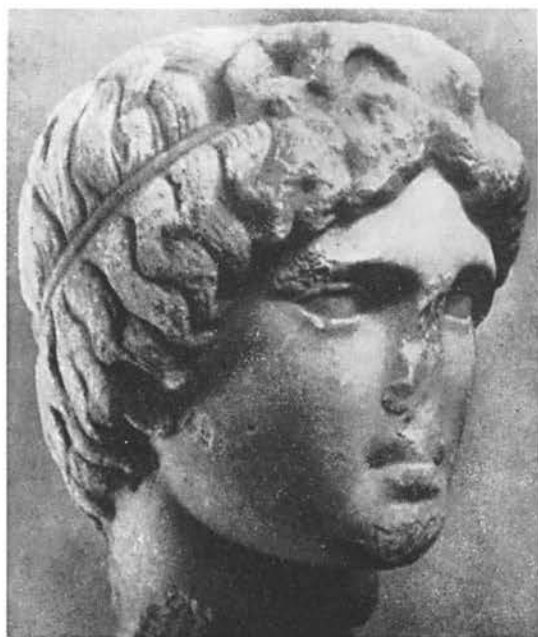


Fig. 4. — Tête d'Apollon (?)  
(collection particulière).

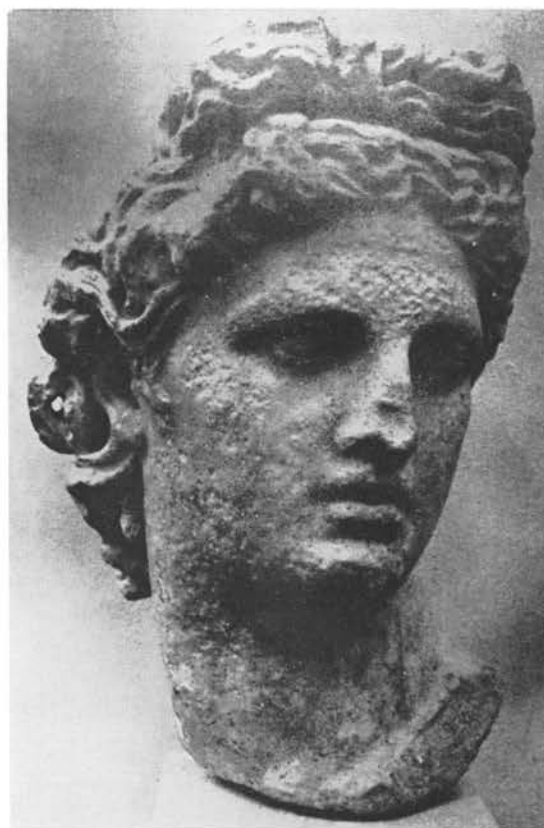


Fig. 5. — Réplique de la tête de l'Apollon  
du Belvédère (Musée de Malmö).



Fig. 6. — Buste d'Artémis en bronze  
(Musée de Boston).



Fig. 7. — Tête de Daphnis (Musée de Cyrène).

interprétation comme Apollon, bien que l'utilisation du nœud de cheveux pour des coiffures variées, tant féminines<sup>21</sup> que masculines, soit très fréquente. En outre, le rendu même des mèches très ondulées et épaisses, séparées par des creux profonds, est analogue à celui de l'Apollon du Belvédère, la particularité des cheveux plus longs sur la nuque étant un détail distinctif qui revient souvent, sur les têtes du dieu<sup>22</sup>. Peut-être pourrait-on ajouter encore, dans le sens de cette identification, la direction marquée du regard, ainsi que la bouche entrouverte, traits qui souvent, comme signes d'intensité expressive, caractérisent<sup>23</sup> Apollon. Naturellement, les rapports entre une pièce de dimensions aussi réduites et le type du Belvédère sont nécessairement approximatifs; le visage est, ici, d'un aspect impersonnel, atone, « Knabenhaft », comme il est fréquent dans la sculpture décorative (ronde bosse ou relief) d'époque tardive<sup>24</sup>. Rien ne subsiste de l'élévation du caractère, de la fierté et de l'élan qui animent le visage divin<sup>25</sup>. La conception de notre petite tête se fonde surtout sur une sensibilité chromatique, toute particulière, de tradition hellénistique (II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> s. av. J.-C.), qui aime ces contrastes : opposition de la chevelure, tumultueuse, pleine d'ombres par les masses recreusées — épiderme lisse et lumineux du visage, tendance qui se distingue dans le courant baroque de cette période<sup>26</sup>.

Du point de vue iconographique, il est possible d'écarter les rapprochements, qui semblent à première vue possibles, avec des figures juvéniles qui montrent certains traits enfantins et portent des coiffures analogues : figures de caractère chthonien d'Éros-Thanatos, comme le type d'« Éros de Centocelle »<sup>27</sup>, et d'autres êtres divins ou

(21) Sur les coiffures féminines, à nœud de cheveux et arrangements divers, cf. H. KENNER, *op. cit.*, p. 10 sqq. Un exemple d'utilisation de ce motif dans le courant « rococo » de basse époque hellénistique, cf. COMSTOCK-VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts* (1971), p. 436, n° 641 (Artémis) (fig. 6) ; et exemple de son influence ultérieure (comme une mode évoquant Vénus), cf. G. LIPPOLD, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums*, III, 2 (1956), Galleria dei Candelabri V, pl. 171, n° 46, p. 404 sq. (mais masse de cheveux de forme indistincte).

(22) Queue de cheveux plus ou moins longue sur la nuque, cf. J. MARCADÉ, *op. cit.*, p. 178 n. 5.

(23) Comme sur la tête « Steinhäuser » et sur d'autres. Ces traits reviennent aussi sur les pièces décoratives : grands yeux au regard intense, bouche entrouverte, comme par ex. buste d'Apollon ; chapiteau du temple d'Apollon Didyméen (dim. colossales), cf. G. MENDEL, *Catalogue des Sculptures, Musées Impériaux Ottomans*, I (1912), p. 547, n° 235 (2180) : traits exagérés au rendu « violent ».

(24) Formes enfantines courantes à cette époque, cf. par ex. (jeune Dionysos) E. PARIBENI, *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959), n° 321, pl. 151 ; V. S. MARIA SCRINARI, *Museo Archeol. di Aquileia, Catalogo delle Sculture Romane* (1972), p. 43, n° 113 (milieu du II<sup>e</sup> s. ap. J.-C.). Mais déjà certains traits enfantins : tête d'Apollon, frise Est du Parthénon, H. v. BUTTLAR, *Griech. Köpfe* (1948), p. 113, pl. 57 ; C. BLÜMEL, *Die Klassisch Griechischen Skulpturen der Staatl. Museen zu Berlin* (1966), p. 84, n° 101, fig. 135 (tête de Dionysos, fin V<sup>e</sup> s. av. J.-C.). Rajeunissement d'Apollon encore plus décisif dans la première période hellénistique, cf. H. WALTER, *Griechische Götter* (1971), p. 339, fig. 314.

(25) Cf. L. ALSCHER, *op. cit.*, p. 155 ; G. HAFNER, *JdI* 81 (1966), p. 200 : « strahlende Kraft des Blickes », trait caractéristique de l'œuvre de Léocharès (fig. 15 : tête « Steinhäuser »).

(26) Exemples de cette expression sculpturale (coiffure) : tête d'Hécate, Gigantomachie de l'Autel de Pergame, R. LULLIES-M. HIRMER, *Griech. Plastik* (1956), n° 242 ; ou tête de « Teuthras », petite frise de l'Autel (L. ALSCHER, *op. cit.*, IV [1957], fig. 31, a) ; R. HORN, *Hellenistische Bildwerke auf Samos (Samos, XII, 1972)*, n° 75, pl. 53 (tête du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.).

(27) Cf. P. ZANKER, *Klassizistische Statuen* (1974), p. 108, n° 11, pl. 81, 1-2 ; G. LIPPOLD, *op. cit.*, p. 337, n° 79, pl. 146 (statuette) ; W. HELBIG, *Führer I<sup>4</sup>* (1963), Vatic. n° 116, p. 83. Une des répliques restaurée en Apollon : Rome, Palais des Conservateurs : STUART JONES, *Catal. Palazzo dei Conservatori* (1926) p. 156, n° 4, pl. 56 ; M. COLLIGNON, *Statues funéraires dans l'art grec* (1911), fig. 212, p. 333 sq.



semi-divins, aux cheveux libres demi-longs (par ex. les têtes de Daphnis<sup>28</sup> (fig. 7), de « Genii »<sup>29</sup>, etc.) et des têtes apparentées<sup>30</sup>. D'ailleurs, une importante part de ces groupes est de caractère ambivalent, à cause des affinités typologiques entre Dionysos et Apollon (visage, coiffure, et même schéma du corps, analogues<sup>31</sup>) qui dérivent de la parenté, généralement très étroite, entre ces deux jeunes divinités. C'est ainsi, en ce qui concerne la tête, qu'un rapport typologique, mais aussi stylistique, se révèle entre la tête d'Apollon du Belvédère et celle de Dionysos<sup>32</sup> au musée de Bâle, qui a été mise en relation avec l'œuvre de Léocharès.

Le schéma de la figure à laquelle appartenait la tête n° 466 du Musée National ne saurait être recherché en dehors du cercle de ces représentations de figures aux corps jeunes, élancés, à peine entrés dans l'adolescence et, de préférence, nus. Déjà la statuette d'Apollon en bronze, provenant de Lousoi<sup>33</sup> en Arcadie, se présente ainsi, ses cheveux demi-longs ceints par une ténia, et des types d'Apollon, de conception analogue (attitude apparentée — cheveux mi-longs — ténia) qui se réfèrent à la haute époque classique, sont repris dans des pièces classicisantes ou éclectiques comme par ex. le type Ostie-Leptis Magna<sup>34</sup>.

Plus spécialement, en ce qui concerne le schéma, supposé, de notre document, maintes répliques et variantes d'un Apollon lyricine<sup>35</sup>, influencé par le type du Belvédère, pourraient être rapprochées avec plus ou moins de probabilité, par ex. le type de Leptis Magna<sup>33</sup> au musée de Tripoli (ainsi que la statue fragmentaire du même

(28) Provenant d'un groupe de Pan et Daphnis, par ex. E. PARIBENI, *op. cit.*, n° 353, pl. 160 ; cf. M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955), fig. 628 ; AL. DE FRANCISCI, *Il Museo Nazionale di Napoli* (1963), fig. 56.

(29) Têtes de « Genii », par ex. B. NEUTSCH, *JdI* 63/64 (1948/49), p. 103, fig. 8.

(30) A coiffures analogues (mais sans nœud héracléen), comme des têtes d'Alexandre de caractère apollinien, au type de « représentation inspirée » : L'ORANGE, *Apotheosis in Ancient Portraiture* (1947), p. 16, fig. 1 ; FR. POULSEN, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* (1951), p. 313, n° 441 ; M. BIEBER, *Proceedings of the Am. Philos. Society*, 93, 5 (1949), p. 380 (relation Alexandre Rondanini - Apollon du Belvédère) ; K. GEBAUER, *AM* 63/64 (1938-1939), p. 44 sq., K 24 (Brit. Mus. 1454), pl. 12, 1-2 et p. 51, K 41 (Caire), pl. 13, 4 et p. 71, K 67 [relation type Erbach (Acropolis) - Apollon du Belvédère] ; FR. POULSEN, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses* (1923), p. 38, fig. 10 ; G. LIPPOLD, *HdArch* III, 1, p. 271, n. 2 ; G. KLEINER, *JdI* 65/66 (1950-1951), p. 212 ; M. BIEBER, *Alexander the Great in Greek and Roman Art* (1964), p. 66 sq., figs 80-85, pl. XLI-XLII, et p. 76, fig. 102-104, pl. LIV-LV. Un exemple, peu connu, de cette étroite relation, cf. A. ANDRÉN, *Antik Skulptur, Ivenska Samlingar* (1964), pl. 24.

(31) Coiffure : dessin analogue des mèches (indépendamment des couronnes différentes) et même masse analogue de cheveux au sommet de la tête de Dionysos (mais sans le motif du « nœud héracléen ») ; aussi, dans certains cas, « mitrè » sur des têtes apolliniennes, cf. J. MARCADÉ, *op. cit.*, p. 183 sqq., n. 3. Exemples de têtes de figurines à coiffures mi-longues (Dionysos-Apollon ?), cf. V. POULSEN, *Catalogue des terres cuites grecques et romaines, Glypt. Ny Carlsberg* (1949), n° 66, pl. XL, n° 67, pl. XLI. Analogies des schémas plastiques du corps (cf. aussi pour l'« Entblössungsmotiv », J. FINK, *Der bildschöne Jüngling* (1963) p. 28 sq.).

(32) Cf. K. SCHEFOLD, « Der Basler Dionysos », *OJh* 34 (1952), p. 93 sqq., fig. 37-39 ; du même auteur, *Meisterwerke griech. Kunst* (1960), p. 258, n° VII 333 et p. 87 : la conception de la coiffure et des formes du visage présentent des correspondances, même « Kühnheit » de la composition, mais différence du point de vue de la date entre ces deux documents.

(33) Cf. K. PFEIFF, *op. cit.*, p. 80 sq., n. 276, pl. 30, Paris, collection Béarn (h. 12,3 cm). Style sévère avancé (460/450).

(34) Cf. P. ZANKER, *op. cit.* (note 27), p. 89 sq., n° 4, 1-2, pl. 54, 4-5.

(35) Cf. types variés, comme statuettes d'époque hellénistique représentant Apollon musicien, par ex. J. MARCADÉ, *Au Musée de Délos*, p. 177 sq. A 2939, pl. XXIX et A 4135, pl. XXIX (peut-être Apollon).

(36) Cf. P. ZANKER, *op. cit.*, p. 114, n° 16, pl. 83, 2, provenant des Thermes ; R. BARTOCCINI, *Le Terme di Lepcis (Africa Italiana IV, 1929)*, p. 111, fig. 107 ; influence exercée par le type de l'Apollon du Belvédère sur cette « Umbildung » d'époque antonine.



Fig. 8. — Relief du Musée National d'Athènes, inv. 1400.

type au musée du Vatican)<sup>37</sup>. La statue de Leptis, « Umbildung » du <sup>1</sup><sup>er</sup> s. ap. J.-C., présente un schéma inversé et des attributs différents, par rapport à l'Apollon du Belvédère. Des répliques de ce type se rencontrent tant en ronde bosse que sur les sarcophages (Apollon — mythe de Marsyas)<sup>38</sup>. D'autre part, des têtes, dont le style de coiffure est influencé par celui du Belvédère (ou par la variante de l'Apollon

(37) Cf. G. LIPPOLD, *Vatic. Mus.* III, 2, p. 76, n° 614 (Salla della Biga), pl. 39 (tête restaurée, mais elle était tournée vers le côté dr., pondération inversée), « klassizistische Erfindung ».

(38) P. ZANKER, *op. cit.*, p. 114, n. 155 ; C. ROBERT, *Die antiken Sarcophagenreliefs*, III, 2 (1904), p. 247 sqq., n° 198, pl. LXIV, Paris, Louvre. En ce qui concerne le type lyricine vêtu d'une longue robe, la tête est rarement coiffée de cheveux libres demi-longs (analogues à la coiffure de notre pièce), comme par ex. le relief inv. n° 1400 du Mus. Nat. (coiffure simple, partagée au milieu, recouvrant les oreilles ; caractère enfantin), cf. H. BIESANTZ, *Die Thessalischen Grabreliefs* (1965) L 53, p. 106, pl. 48 (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.) (fig. 8).





Fig. 9. — Statuette d'Apollon en bronze (Musée de Boston).



Fig. 10. — Figure décorant un sarcophage (Collection F. Cook, British Museum).

« Giustiniani ») sont parfois associées à des corps de schémas divers, comme une statuette du musée de Boston<sup>39</sup> dont la tête n'est pas sans analogie avec notre pièce (fig. 9).

Au cas où celle-ci aurait appartenu à une figure de sarcophage<sup>40</sup>, sa dépendance par rapport au type du Belvédère se concevrait aisément, car une telle figure trouve place tout naturellement parmi celles qui décoraient, fréquemment, ces monuments (les types de ces sculptures étant, d'ailleurs, généralement puisés dans le fonds iconographique du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.) : mythe de Marsyas, thème d'Apollon Musagète<sup>41</sup> et figures variées de personnifications : Saisons<sup>42</sup>, « Genii » romains, etc.

Les figures, beaucoup plus tardives que notre pièce, qui ornent le sarcophage de la Collection F. Cook<sup>43</sup> sont significatives : trois adolescents aux corps presque nus, avec des cheveux longs et bouclés retombant librement, sont représentés dans des attitudes légèrement variées. La figure D, pl. VII de Strzygowski<sup>44</sup> (fig. 10), est assez proche de notre document ; sa tête peut-être laurée (au-dessus du front se forme une masse volumineuse de mèches comme sur la tête de la fig. B) est tournée vers l'épaule droite. Il s'agit de reprises de schémas du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., et l'influence du type d'Apollon du Belvédère<sup>45</sup> apparaît sur ces nouvelles créations décoratives d'un artisan classicisant de l'époque impériale.

Ainsi, une des premières trouvailles faites à Delphes, bien que d'importance secondaire et fort éloignée de la production sculpturale du second classicisme, présente l'intérêt d'évoquer, même indirectement, un type fameux d'Apollon, œuvre du sculpteur Léocharès, qui, après sa contribution au Mausolée d'Halicarnasse, travailla vers 320, en collaboration avec Lysippe, à l'offrande de Kratéros à Delphes.

Éliane G. RAFTOPOULOU.

(39) Cf. M. COMSTOCK et C. VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes* (1971), p. 87, n° 93, fig. 93 (h. 0,30) ; ou autre type : J. OVERBECK, *Griechische Kunstmythologie*, III (1887), Apollon, p. 198, n° 5, fig. 11 ; A. DE FRANCISCI, *Il Museo Nazionale di Napoli* (1963), pl. XC.

(40) Cf. plus haut n. 4, 6 et 7 : indices de détails techniques.

(41) Mais exemples plus tardifs : cf. W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vatic. Museums*, II (1908), p. 312, n° 102, pl. 27 ; aussi Fr. CUMONT, *Le symbolisme funéraire des Romains* (1966), p. 316, pl. XXXIV, 2.

(42) Comme sur les sarcophages dionysiaques, cf. par ex. Fr. MATZ, *Die Dionysischen Sarkophage*, IV (1975), p. 449 sqq., n° 259, pl. 269, 274, 275 (Saisons-types de Genii).

(43) Autrefois à Richmond, maintenant au British Museum : sarcophage du type Sidamara (III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.), cf. J. STRZYGOWSKI, *JHS* 27 (1907), p. 102 sqq. ; figures : B, pl. V ; C, pl. VI ; D, pl. VII.

(44) Selon J. STRZYGOWSKI, *loc. cit.*, un Dioscure : il rapproche les têtes des figures B et C de celle de l'Éros de Centocelle.

(45) Cf. W. AMELUNG, « Saggio sull'arte del IV sec. a. Cr. », *Ausonia* 3 (1908), p. 129 sq. : « si riconosce quasi in tutti come prototipo l'Apolline del Belvedere ». L'influence du type s'est poursuivie jusqu'à une époque récente, surtout dans le courant baroque, comme par ex. sur un petit bronze au musée du Bargello à Florence, qui faisait partie d'un groupe de statuettes, dérivations de types antiques, cf. K. LANKHEIT, « Eine Serie barocker Antiken-Nachbildungen aus der Werkstatt des Massimiliano Soldani », *RM* 65 (1958), p. 186 sqq., pl. 62, 1 : certaines réminiscences ; sur le côté gauche, le support (lyre-draperie) montre une surcharge typiquement baroque.

## Remarques sur des bronzes provenant du sol grec

Eliane G. RAFTOPOULOU

Les questions concernant la genèse et l'évolution du fonds iconographique de la période hellénistique ne sauraient être abordées dans leur ensemble que par des observations s'étendant sur de nombreux exemples de grands et de petits bronzes<sup>1</sup> de cette période.

Cependant, on ne relèvera ici que quelques traits marquants, observés sur trois documents provenant de Grèce : leur étude fera notamment apparaître tant la durée que la transformation de schémas classiques.

Nous distinguons donc, en premier lieu, un petit bronze qui, par son aspect très conservateur en général, illustre la persistance d'une très forte tradition classique. Sa réalisation a été néanmoins différenciée d'une manière, pourrait-on dire latente, par l'introduction d'éléments nouveaux, sous l'influence d'une nouvelle conception artistique, contemporaine de la création de notre document.

Il s'agit d'une statuette en bronze conservée à Cincinnati, Art Museum (provenant d'une collection particulière (*pl. 14, fig. 1*)<sup>2</sup>. Elle a été étudiée par M. Bieber<sup>3</sup> qui la date vers 275 av. J.-C. La dépendance de ce bronze, sûrement grec, par rapport au type de l'Asclépios «Giustini»-Uffizi-Venise (*pl. 14, fig. 2*)<sup>4</sup> et de celui, apparenté, de l'Asclépios de Leningrad, apparaît immédiatement. Par la pondération et la disposition de l'himation, de composition assez géométrique, ces copies de marbre se situent dans l'ambiance de la sculpture attique de la seconde moitié du 5<sup>e</sup> siècle av. J.-C., époque à laquelle remonte l'archétype<sup>5</sup>, probablement en bronze<sup>6</sup>. La figure du dieu, représenté selon ce schéma classique de base, est présente tout au long du 4<sup>e</sup> siècle, citons par exemple les reliefs votifs du Musée National, notamment sur un relief attique provenant du monastère de Loukou (Péloponnèse)<sup>7</sup>. Malgré la fixité de ce schéma, quand on arrive au stade d'évolution représenté par notre bronze, de nouveaux apports et des changements de détails apparaissent, en dehors même du traitement typiquement hellénistique de la surface.

Ce sont, entre autres, les proportions très élancées qui s'éloignent des mesures classiques, le mouvement du bras gauche plié et porté vers l'arrière du corps dans le sens de la profondeur (*pl. 14, fig. 3*)<sup>8</sup>. Nous noterions encore la vivacité du geste du bras droit, bien éloigné de la passivité obligatoire qu'entraîne la présence du bâton dans le type «Giustini». Ici s'esquisse un début de mouvement de caractère momentané (le bâton, aujourd'hui perdu, ne supportait pas le poids du corps). Mais c'est surtout l'attitude des pieds plantés au sol, à pondération à peine marquée, le poids du corps presque en équilibre entre les deux jambes, qui représente un renouvellement du 3<sup>e</sup> siècle av. J.-C., la reprise hellénistique d'un schéma qui a sa source à la haute époque classique. Cette attitude rapproche notre bronze de la statuette de philosophe du Metropolitan Museum de New York (*pl. 15, fig. 4*)<sup>9</sup>. La confrontation de notre statuette et de la figure du philosophe, document qui sert fréquemment de point de référence pour la plupart des bronzes de cette période, est significative. Sans entrer dans le détail du rythme et du rendu du drapé de la statuette de Cincinnati, comme les formes triangulaires, la prépondérance des obliques, le bourrelet volumineux, la retombée lourde des bords, etc., nous nous contenterons de noter les analogies évidentes des lignes principales, de l'épaisseur et des larges surfaces toutes simples de l'himation. De même, le geste du bras droit, baissé sans être inerte, est identique (*pl. 15, fig. 5*)<sup>10</sup>. Plus particulièrement les vues du revers de ces deux figures soulignent davantage les ressemblances, tant dans la disposition de l'himation que dans la position des pieds (chaussés de sandales à demi-fermées de type semblable).

\* Cahiers d'Archéologie Romande, t. 17, Bronzes Hellénistiques et Romains - Tradition et renouveau, *Actes du Ve Colloque International sur les bronzes antiques (Lausanne, 8-13 Mai 1978)*.

D'autre part, les rapports entre la tête d'Asclépios et celle du philosophe se limitent surtout au rendu des formes comme le modelé poussé du visage, la fluidité et la souplesse des cheveux (*pl. 15, fig. 6*). Le visage du dieu est encadré de longs cheveux épais et souples, finissant en boucles curvilignes, d'un riche effet pictural. Le jeu des saillies (pour les pommettes) et de creux profonds (spécialement pour la région des yeux) vise à créer un maximum d'expression : ce visage fatigué, qui porte les traces d'un âge avancé, acquiert ainsi plus d'humanité. Néanmoins, cette face n'a pas d'individualité propre, et reste loin d'un portrait d'une aussi grande sensibilité que celui du philosophe.

Donc, les traits nouveaux et les changements qu'apporte l'art de la période hellénistique à notre statuette et à l'iconographie d'Asclépios, ne se limitent pas uniquement, comme on l'a vu, à des « interprétations amplifiées » de schémas classiques ou à des traits lysippiques, mais à une association originale de tendances traditionnelles et conservatrices d'une part et de traits nouveaux de l'autre, qui finissent par faire de notre statuette une « lebendige originale Erfindung » selon l'expression de Bieber<sup>11</sup>.

En second lieu, le grand bronze du musée d'Héracléion (*pl. 16, fig. 7*)<sup>12</sup>, trouvé à Hiérapétra de Crète<sup>13</sup>, procède lui aussi d'une complexité d'inspiration analogue et se situe même à un stade ultérieur de ce processus. En se limitant, toujours, au côté iconographique de l'œuvre, on retrouve encore, ici, un schéma de base de tradition classique : attitude frontale, légèrement hanchée et contrapposto peu accentué, qui crée un balancement léger entre la ligne des épaules et celle des hanches. Les pieds sont posés lourdement au sol, tandis que le poids du corps porte davantage sur la jambe gauche. Les débuts de ce schéma remontent aux environs de 460-450 av. J.-C., avec par exemple le bronze provenant de Ligourio (Péloponnèse) au Musée de Berlin<sup>14</sup>.

Vers la fin de l'époque classique, la Muse du relief sur la base de Mantinée (du Mus. Nat.) (*pl. 16, fig. 8*)<sup>15</sup> à contrapposto identique, représenterait l'archétype auquel se rattache notre bronze. Les différences de détails que l'on observe entre les deux documents proviennent de la transposition du type, du relief à la ronde bosse, d'un corps féminin à un corps masculin. Toutefois, le bronze d'Hiérapétra marque par rapport au schéma primitif un changement très net : contours élargis, volume beaucoup plus important (himation), réalisme général de la conception. Le mouvement qui anime les détails comme le geste amorcé vers l'avant par le poing de la main droite, mais aussi l'animation du drapé, rapprochent plus étroitement ce bronze des figures de philosophes hellénistiques et surtout de celle du philosophe du Metropolitan Museum<sup>16</sup> mentionné plus haut. Si l'on comparait notamment les deux revers (*pl. 16, fig. 9; pl. 17, fig. 10*), l'enfant montre par rapport au philosophe un hanchement plus prononcé ; la conformation du dos souligne, certes, la souplesse juvénile de la figure, mais dans un rythme de drapé tout à fait analogue. Aussi les copies en marbre de telles figures sont-elles comparables comme le philosophe du Musée du Capitole (*pl. 17, fig. 11*)<sup>17</sup> ou celui de la Glyptothèque de Munich<sup>18</sup> qui proviennent d'originaux en bronze.

Contrairement à la statuette d'Asclépios et malgré son schéma classique de base, l'aspect de notre bronze est complètement renouvelé, et ce sont les éléments nouveaux qui déterminent son classement vers la fin de l'époque hellénistique. En effet, la tête-portrait du jeune garçon (*pl. 17, fig. 12*), apport de l'époque, constitue l'élément rénovateur par excellence, ainsi que son association à ce type de drapé. A part quelques restes de traits polyclétéens dans la coiffure, le type large et court du visage, l'expression intense et maussade, le modelé mouvementé et les mèches fluides et agitées, sont dans la meilleure tradition du portrait hellénistique. Comme antécédents pour notre visage, on pense à la tête du Jockey du Musée National<sup>19</sup> — analogies des formes enfantines et du rendu des masses charnues du visage — ou par la suite, à la tête de bronze de Délos du même musée<sup>20</sup> (apparentée surtout par l'affaiblissement du dynamisme hellénistique). En outre, on reconnaît sur ce jeune visage les traces qui dérivent d'un processus artistique de conception nouvelle, à savoir les réminiscences et les influences de types variés de têtes hellénistiques, comme celles de Satyres (tête de Satyre à la Glyptothèque de Munich)<sup>21</sup> d'Eros ou d'Héraclès et de portraits exotiques : la tête en bronze de Juba II au musée de Volubilis en est un exemple<sup>22</sup>. Il s'agit d'une élaboration se rapportant à un autre aspect de l'évolution iconographique de l'époque hellénistique, qui sera reprise plus bas.

Enfin, avec l'Hermès-Berger du Musée National (*pl. 18, fig. 13*)<sup>23</sup>, nous discernons la présence de tendances multiples qui aboutissent, cependant, à une pièce de caractère essentiellement hellénistique. Cette figure de dieu ou de berger (on ne saurait être trop affirmatif)<sup>24</sup> ou d'« Hermès criophoros » lui-même (mais il porte un agneau) soulève de nombreux problèmes qui ne seront pas abordés ici. Probablement copie d'époque romaine<sup>25</sup>, cette statuette de bronze, à mi-chemin entre les grands et les petits bronzes, provient d'Athènes même<sup>26</sup>.

Du point de vue iconographique, qui seul nous intéresse ici, on peut faire remonter son thème aux Hermès criophores en bronze du Musée de Boston (*pl. 18, fig. 14-15*), qui datent de

la basse époque archaïque (520/510 av. J.-C.)<sup>27</sup>. Quant à leur schéma et à la disposition du drapé, ils l'ont fait légitimement rapprocher du cycle «myronien»; en effet, la statuette d'Héraclès du Musée de Boston (*pl. 18, fig. 16*)<sup>28</sup>, copie d'un original en bronze attribué à Myron (vers 460-450 av. J.-C.), présente une attitude et une pondération analogues<sup>29</sup>. On pourrait même noter une certaine analogie entre la forme de la base d'Héraclès (classé comme copie du 2<sup>e</sup> siècle apr. J.-C.) et celle du bronze au Musée National. D'autre part, les traits nouveaux, propres à la période hellénistique consisteraient 1<sup>o</sup> dans la particularisation du type de la tête et 2<sup>o</sup> dans l'enrichissement de la représentation par l'adjonction d'éléments typiquement hellénistiques: comme l'attitude mouvementée de l'agneau dont on remarque l'aspect réaliste, le chien couché sur la base<sup>30</sup>, le sac au dos et surtout le caractère intime et narratif de l'ensemble<sup>31</sup>.

Le type de la tête du Berger est à mi-chemin entre un type barbu de caractère généralisé, à traits rudes et celui des têtes de philosophes (coiffure, visage d'âge avancé, etc.). On ne peut nier une certaine ressemblance avec la tête de philosophe du Metropolitan Museum ou celles de Métrodoros - Hermarchos<sup>32</sup>.

La présence de ce caractère nous permet de souligner l'influence exercée par les types de visage de philosophes sur l'art hellénistique en général; reconnue depuis longtemps, cette influence se révèle plus aisément dans les documents de la petite plastique: les bronzes, terres cuites, etc.; c'est un point que K. Schefold a souligné à plusieurs occasions (Silène à traits socratiques, etc.<sup>33</sup>), de même que D. Burr Thompson<sup>34</sup>, qui note également l'étroite relation entre coroplastes et bronziers.

Deux des bronzes étudiés plus haut<sup>35</sup>, Asclépios et le Berger, portent les traces de cette tendance et l'on pourrait leur adjoindre d'autres exemples qui appartiennent à des degrés variés au même courant, comme la tête de Centaure (*pl. 19, fig. 17*) du groupe en bronze au Kunsthistorisches Museum de Vienne<sup>36</sup>. Elle a été rapprochée de portraits de «Cyniques» (et plus spécialement de celui d'Antisthénès); de même le rendu des cheveux et du modelé de la face rappelle ceux du philosophe d'Anticythères au Musée National<sup>37</sup>.

Au centre de ce courant, qui est parallèle à l'influence exercée par les portraits des princes hellénistiques, et en dehors de la tradition des types de philosophes conservés par les copies en marbre, se trouvent les exemples de statuettes en bronze, comme celle du British Museum<sup>38</sup> ou encore le petit bronze à Paris, Bibliothèque Nationale — Cabinet des Médailles<sup>39</sup> — et d'autres réductions d'époque romaine, comme la statuette de bronze provenant d'une collection particulière suisse (*pl. 19, fig. 18*)<sup>40</sup>. Cette influence se répercute également sur les petits objets en bronze ou en métal précieux, comme la tête du Satyre (Aristote?) sur un couvercle de miroir du Musée de Boston (*pl. 19, fig. 19*)<sup>41</sup> ou l'aryballe en argent du Musée National provenant de Thessalie (*pl. 19, fig. 20*)<sup>42</sup> (Paléokastro): la longue barbe, la coiffure et les traits du visage du vieux Silène sont dans la tradition des têtes de philosophes<sup>43</sup>.

Ainsi se développe à l'époque hellénistique un courant, illustré entre autres par les petits bronzes, dans lequel des types de portraits ou pseudo-portraits exercent une influence sur des figures humaines de caractère différent, comme des têtes de pêcheurs<sup>44</sup>, bergers, boxeurs, etc., citons par exemple la statuette en bronze de la Walters Art Gallery (Baltimore) (*pl. 19, fig. 21*)<sup>45</sup> et celle d'un vieil homme barbu, (acteur ou personnage grotesque) (*pl. 19, fig. 22*) au Musée de Boston<sup>46</sup>, dont la tête et le drapé sont proches du type du philosophe hellénistique. De même, cette influence se discerne sur des figures semi-divines (Satyres, Silènes), héroïques et même divines. Réciproquement, et en sens inverse, des types divins ou semi-divins se reflètent sur des figures humaines. Ceci aboutit à une utilisation libre d'une grande variété de types de têtes, interchangeables, par rapport aux corps; fait qui modifie et renouvelle le répertoire hellénistique.



## Notes

- <sup>1</sup> Ces derniers sont précieux par leurs apports (surtout du point de vue iconographique), contrairement à ce que notait, autrefois, K. Neugebauer, *Antike Bronzestuetten* (1921) 186, «wesentlich Neues wird kaum beigebracht».
- <sup>2</sup> Coll. Jameson (Paris); S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire* 6 (1930) 11,1 (h. 0,24).
- <sup>3</sup> *PAPhS* 101, 1957, 70 s.; du même auteur: *Antike Plastik* 10, 1970, 55 s., pl. 46-50.
- <sup>4</sup> Sur le problème de la datation du type «Giustini», voir L. Beschi, *ASAA* 47-48, 1969-1970, 108 s.
- <sup>5</sup> Cf. Bieber *op. c.* 56 n. 4; O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage* 1 (1928) 9 s. n° 2, pl. 2.
- <sup>6</sup> Voir, entre autres, le rendu des plis plats et coupants sur ces pièces.
- <sup>7</sup> Inv. n° 1402; J.N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* 2 (1911) 351 s. pl. 35,4; S. Karusu, *MDAI(R)* 76, 1969, 258 pl. 82,2.
- Cf. Bieber *op. c.* 55.
- <sup>9</sup> Inv. n° 10.231.1; G.M.A. Richter, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes, Metrop. Mus.* (1915) n° 120, 70 s., h. 26,3 cm.
- <sup>10</sup> Cf. Richter *l. c.*: «held a little away from the body»; peut-être tenait-il un rouleau de la main gauche: K. Scheffold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner u. Denker* (1943) 124,4.
- <sup>11</sup> Cf. *op. c.* 56.
- <sup>12</sup> Inv. n° 2677; h. 1,40 m.
- <sup>13</sup> Cf. E.G. Raftopoulou, *L'Enfant d'Hiérapetra (Ecole Française d'Athènes, Travaux et Mémoires* 20, 1975).
- <sup>14</sup> K.A. Neugebauer, *Die griechischen Bronzen der Klassischen Zeit u. des Hellenismus* (1951) 8, n° 6, pl. 6 (h. 0,147 avec la base); dernièrement, W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 86, fig. 78 «um 450» (h. 13,5 cm).
- <sup>15</sup> Inv. n° 216, cf. Raftopoulou *op. c.* (*supra* n. 13) 4 s., n. 5, pl. 7, 1.
- <sup>16</sup> Cf. *Ibid.* 7 s., n. 4, pl. 8, 1.
- <sup>17</sup> Selon Scheffold (*op. c.* [*supra* n. 10] 122) un Cynique; W. Helbig, *Führer* 4 2 (1966) n° 1431.
- <sup>18</sup> G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks* 2 (1965) 185, fig. 1075.
- <sup>19</sup> Inv. n° X 15177.
- <sup>20</sup> Inv. n° X 14612.
- <sup>21</sup> Inv. n° 450; L. Alscher, *Gr. Plastik* 4 (1957) 127 s., fig. 57; D. Ohly, *Glyptothek München* (1972) 103, Saal XIII, n° 5.
- <sup>22</sup> Cf. V. Poulsen, *RA* 2, 1968, 275, n° V, fig. 5.
- <sup>23</sup> Inv. n° X 16789.
- <sup>24</sup> Cf. S. Karouzou, *Guide illustré du Musée National* (1977) 119; du même auteur, *AE* 1975, 2; h. 0,55 m (avec la base).
- <sup>25</sup> Le schéma de l'*exomis* qui comporte maintes variations, est un vêtement très fréquent à l'époque hellénistique. Deux exemples de qualité (ép. romaine) au Musée d'Art et d'Histoire de Genève: W. Deonna, *Catalogue des sculptures antiques* (1923) 60 s., n° 68 (F. 1322): statuette de Berger (marbre — h. 0,83) et D.G. Mitten - S.F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World* (1968) n° 257: statuette de Vulcaïn (bronze — h. 0,37).
- <sup>26</sup> Cf. P. Stavropoulos, *AD Chronika* 20, 1965, 105, pl. 58-71; *BCH* 89, 1965 (Chronique des fouilles) 686.
- <sup>27</sup> Cf. M.B. Comstock - C.C. Vermeule, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Mus. of Fine Arts, Boston* (1971) n° 22 et 23; h. 0,167 et 0,25 respectivement. En ce qui concerne l'Hermès au bélier de la Coll. Stathatos au Mus. Nat. (St. 328) (E. Kunze, *Trois statuettes de bronze, in: Collection Hélène Stathatos* 3 [1963] 50 s. n° 16, pl. 6-7) considéré comme «le plus ancien exemple péloponnésien de ce type», le dieu tient le bélier de manière légèrement différente par rapport au nôtre.
- <sup>28</sup> Cf. M.B. Comstock - C.C. Vermeule, *Sculpture in Stone, Boston Museum* (1976) 89, n° 139 (marbre, h. 0,57).
- <sup>29</sup> Les dimensions, même, sont proches: Hermès-Berger: h. 0,55; Héraclès: h. 0,57.
- <sup>30</sup> Cf. par exemple G. Siebert, *Etudes Déliennes, BCH Suppl.* 1, 1973, 567 n° 7, fig. 2, 3 et 12.
- <sup>31</sup> L'aisance, la dignité de l'attitude du berger et le style large de l'exécution, indiqueraient que l'original était, probablement, de grandes dimensions.
- <sup>32</sup> Cf. Richter *op. c.* (*supra* n. 18) 200 s., fig. 1230 s. ou fig. 1300 s.
- <sup>33</sup> Comme dans *AK* 2, 1959, 21 s. pl. 13 et K. Scheffold, *Meisterwerke der griech. Kunst* (1960) 104, n° VII 355, VII 379, VII 384 et 386.
- <sup>34</sup> *Hesperia* 26, 1957, 115 s., par exemple n° 6, pl. 35 et surtout p. 117 s.; S.S. Weinberg, *Hesperia* 18, 1949, 149, pl. 14,7.
- <sup>35</sup> Nous noterons en marge qu'avec ces trois documents: Asclépios, jeune garçon, Hermès-Berger, nous sommes dans l'ambiance ou sous l'influence attique.
- <sup>36</sup> Cf. P.C. Bol, *Antike Plastik* 10, 1970, 81 s. pl. 62, 64 (h. du Centaure: 0,385), «après le milieu du 2<sup>e</sup> siècle av. J.-C.».
- <sup>37</sup> Inv. n° X 13400.
- <sup>38</sup> Cf. H.B. Walters, *Select Bronzes* (1915) n° 848 pl. 65 (h. 0,51 cm); réplique d'un original de la première moitié du 3<sup>e</sup> siècle av. J.-C.; Richter *op. c.* (*supra* n. 18) 189 s., fig. 1106-1108 (Kleanthes?). De même, le schéma de l'himation du philosophe (ou poète) se propage sur de nombreux petits bronzes hellénistiques et romains, cf. Raftopoulou *op. c.* (*supra* n. 13) 19, n. 4 et 5; déjà une première image de ces types: Fuchs *op. c.* (*supra* n. 14) 76, fig. 68.
- <sup>39</sup> Inv. n° 853. Cf. J. Babelon, *Choix de Bronzes et de Terres cuites, Collections Oppermann et de Janzé* (1929) n° 3, pl. 2 (h. 0,272); E. Buschor, *Das Hellenistische Bildnis* (1949) 16, fig. 5: «die Hände agieren lebhafter»... Aussi statuette en argent, *Bibl. Nat.* (Hermachos?): G.M.A. Richter, *Greek Portraits* 4 (*Coll. Latomus* 54, 1962) 41, fig. 56, 57.
- <sup>40</sup> Cf. Mitten - Doeringer *op. c.* (*supra* n. 25) n° 241, h. 0,067.



<sup>41</sup> Cf. Comstock - Vermeule *op. c.* (*supra* n. 27) n° 370 : « vers 325 av. J.-C. ».

<sup>42</sup> Inv. n° 13713, cf. B. Segall, *Tradition u. Neuschöpfung in der frühalexandrinischen Kleinkunst* (119-120. *Winckelmannspr.* 1966) 19 s., fig. 7a et g : « seconde moitié du 3<sup>e</sup> siècle av. J.-C. » (h. du vase : 0,183).

<sup>43</sup> Cf. *ibid.* 28 : allusion à Eratosthène (?).

<sup>44</sup> Cf. vieux pêcheur : H. Stuart Jones, *A Catalogue of Ancient Sculptures in the Palazzo dei Conservatori* (1926) 144, n° 27, pl. 50.

<sup>45</sup> Cf. D.K. Hill, *Catalogue of Classical Bronze Sculpture* (1949) n° 146 : « almost a portrait » ... « probablement du 3<sup>e</sup> siècle av. J.-C. » (h. 0,142) ; Mitten - Doeringer *op. c.* (*supra* n. 25) n° 133, « 1st cent. B.C. or later ».

<sup>46</sup> Cf. Comstock - Vermeule *op. c.* (*supra* n. 27) n° 141 : « gréco-romain » (h. 0,147).

### Liste des illustrations

- Pl. 14, fig. 1 : Statuette d'Asclépios (Cincinnati, Art. Museum, inv. 1957. 504).  
 Pl. 14, fig. 2 : Asclépios (Florence, Musée des Offices, inv. 247).  
 Pl. 14, fig. 3 : Statuette d'Asclépios (Cincinnati, Art Museum, inv. 1957. 504) : profil gauche.  
 Pl. 15, fig. 4 : Statuette de philosophe (New York, Metr. Museum, inv. 10.231.1).  
 Pl. 15, fig. 5 : Statuette d'Asclépios (Cincinnati, Art Museum) : revers.  
 Pl. 15, fig. 6 : Asclépios (Cincinnati, Art Museum) : détail.  
 Pl. 16, fig. 7 : Statue de bronze d'Hiérapétra (Musée d'Héracléion, inv. 2677).  
 Pl. 16, fig. 8 : Muse, relief de la base de Mantinée (Athènes, Musée Nat., inv. 216).  
 Pl. 16, fig. 9 : Statue d'Hiérapétra, vue de dos.  
 Pl. 17, fig. 10 : Idem.  
 Pl. 17, fig. 11 : Statue de philosophe (Rome, Musée du Capitole, inv. 737).  
 Pl. 17, fig. 12 : Statue d'Hiérapétra : Tête, vue de trois-quarts gauche.  
 Pl. 18, fig. 13 : Grande statuette de bronze d'Hermès-Berger (Athènes, Musée Nat., inv. 16789).  
 Pl. 18, fig. 14 : Hermès criophore (Boston, Fine Arts Museum, Cat. n° 23).  
 Pl. 18, fig. 15 : Hermès criophore (Boston, Fine Arts Museum) : détail.  
 Pl. 18, fig. 16 : Héraclès (Boston, Fine Arts Museum, Cat. n° 139).  
 Pl. 19, fig. 17 : Tête de Centaure, détail d'un groupe en bronze prov. d'Ephèse (Vienne, Kunsthistorisches Museum).  
 Pl. 19, fig. 18 : Philosophe assis, bronze (Collection particulière, Suisse).  
 Pl. 19, fig. 19 : Couvercle de miroir, bronze (Boston, Fine Arts Museum, Cat. n° 370).  
 Pl. 19, fig. 20 : Aryballe en argent (Athènes, Musée Nat., inv. 13713) : détail.  
 Pl. 19, fig. 21 : Statuette de boxeur, bronze (Baltimore, Walters Art Gallery, inv. 54.1006).  
 Pl. 19, fig. 22 : Statuette d'un homme barbu (Boston, Fine Arts Museum, Cat. n° 141).

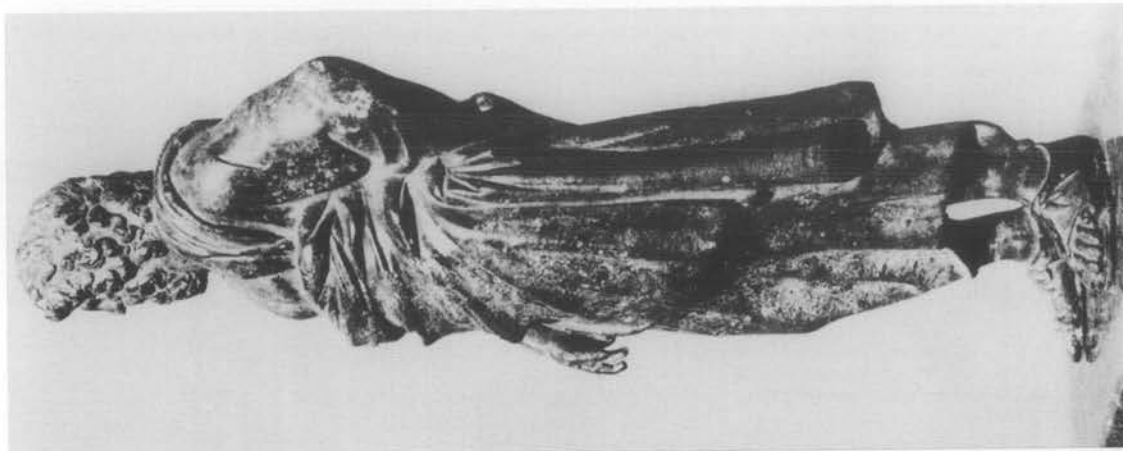


fig. 3



fig. 2

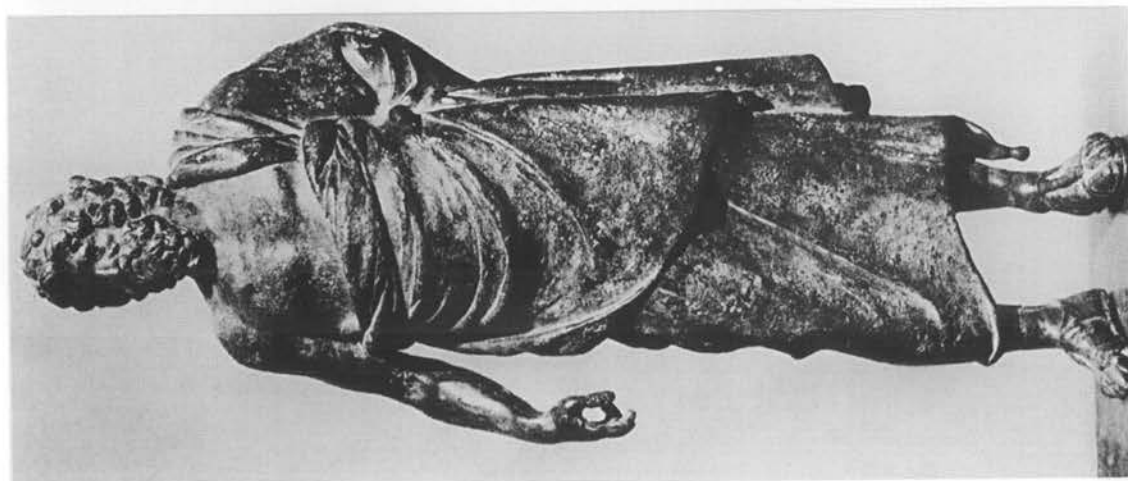


fig. 1

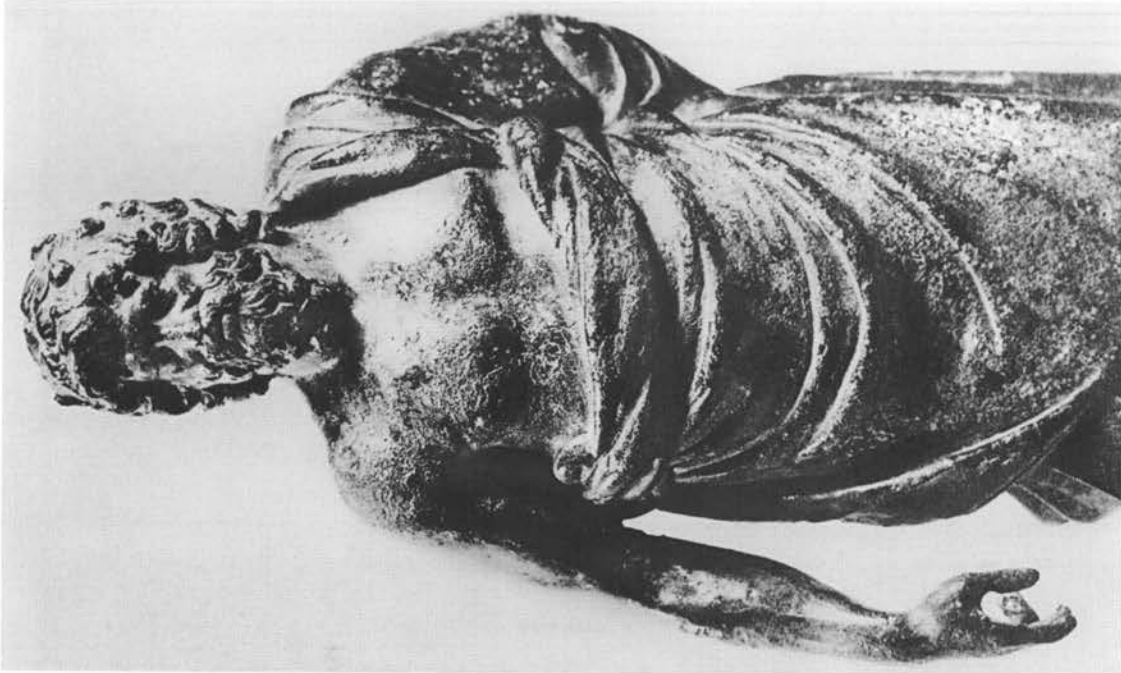


fig. 6



fig. 5

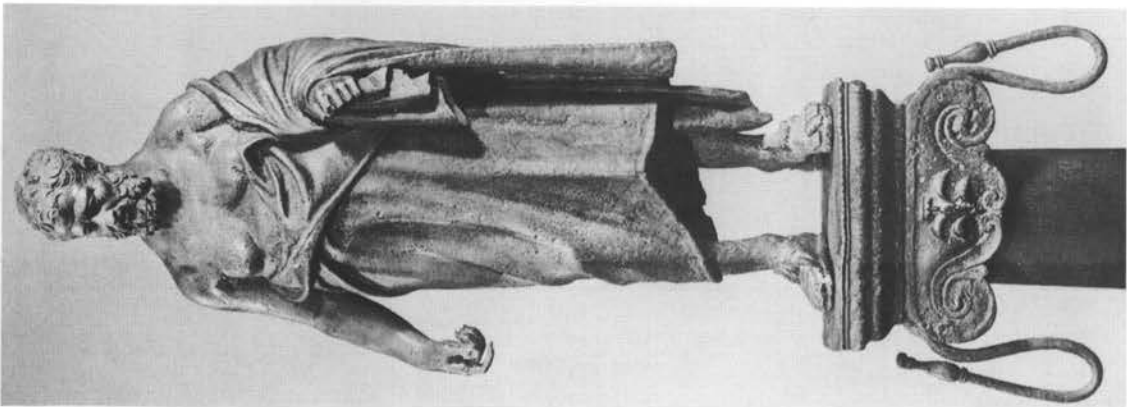


fig. 4



fig. 9



fig. 8

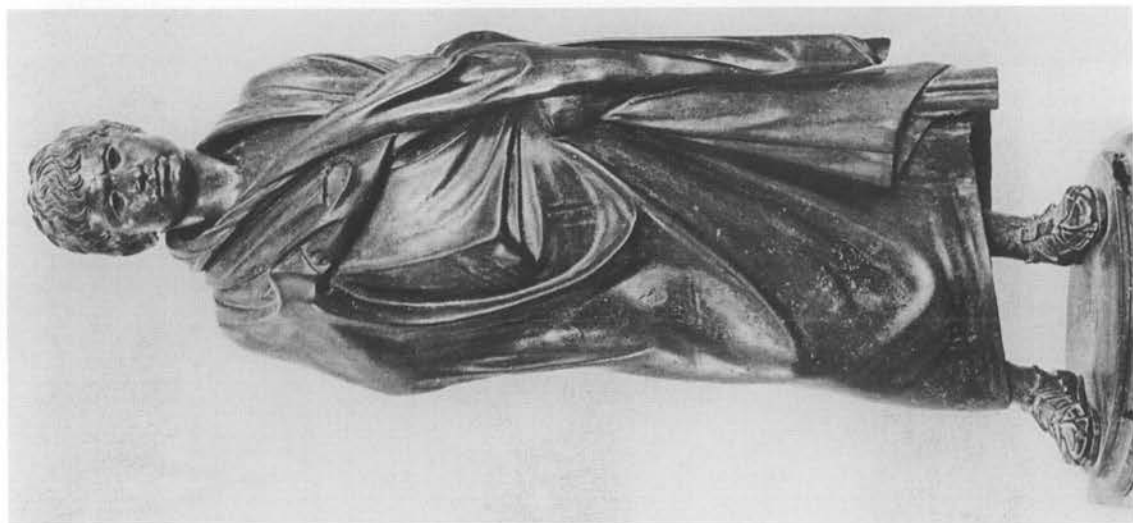


fig. 7



fig. 12



fig. 11



fig. 10



fig. 16

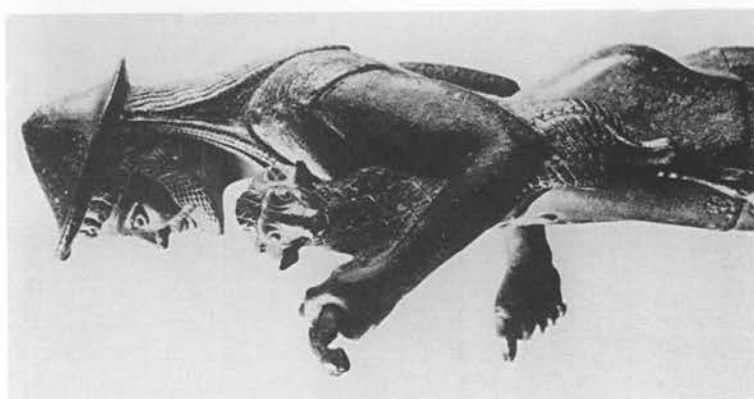


fig. 15

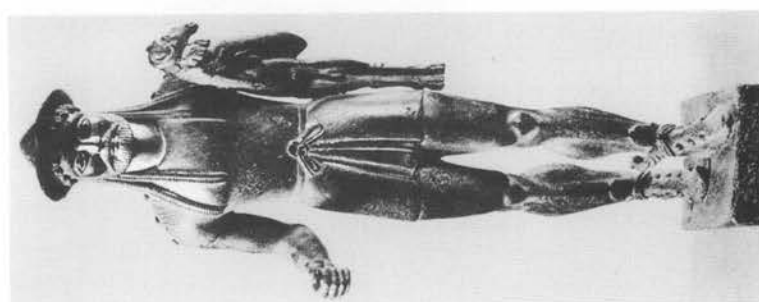


fig. 14

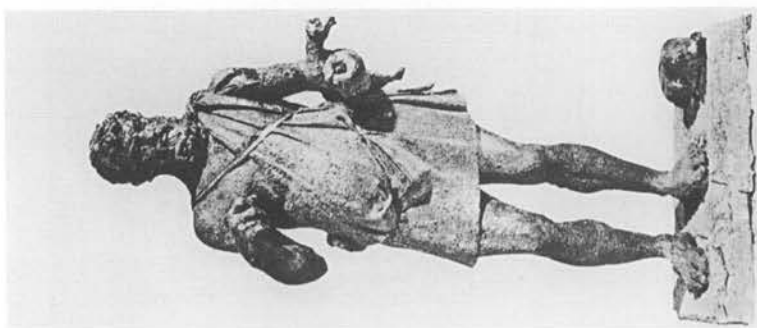


fig. 13



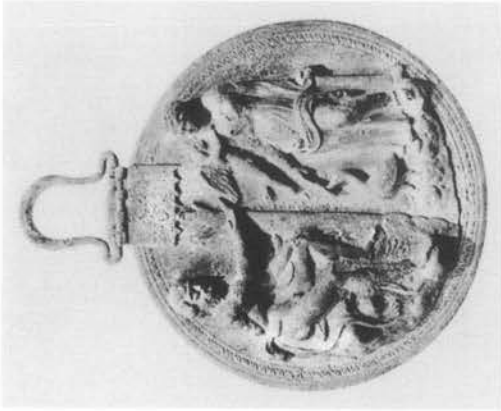


fig. 19



fig. 22

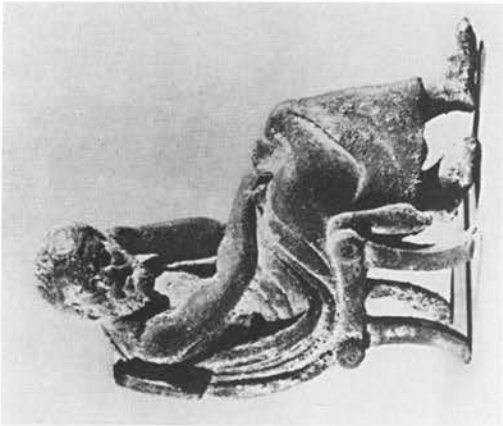


fig. 18

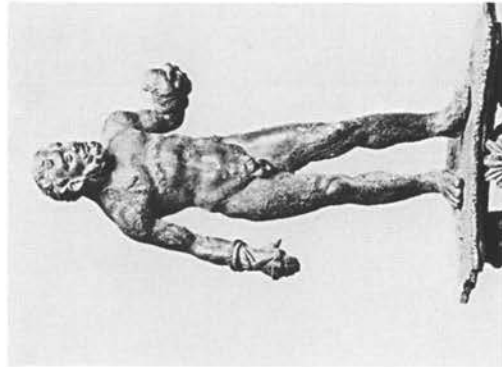


fig. 21



fig. 17

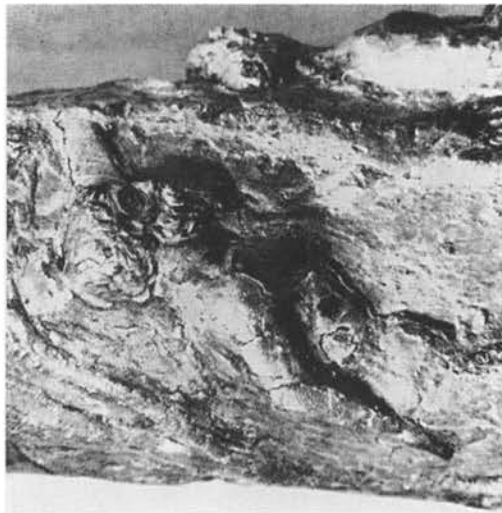
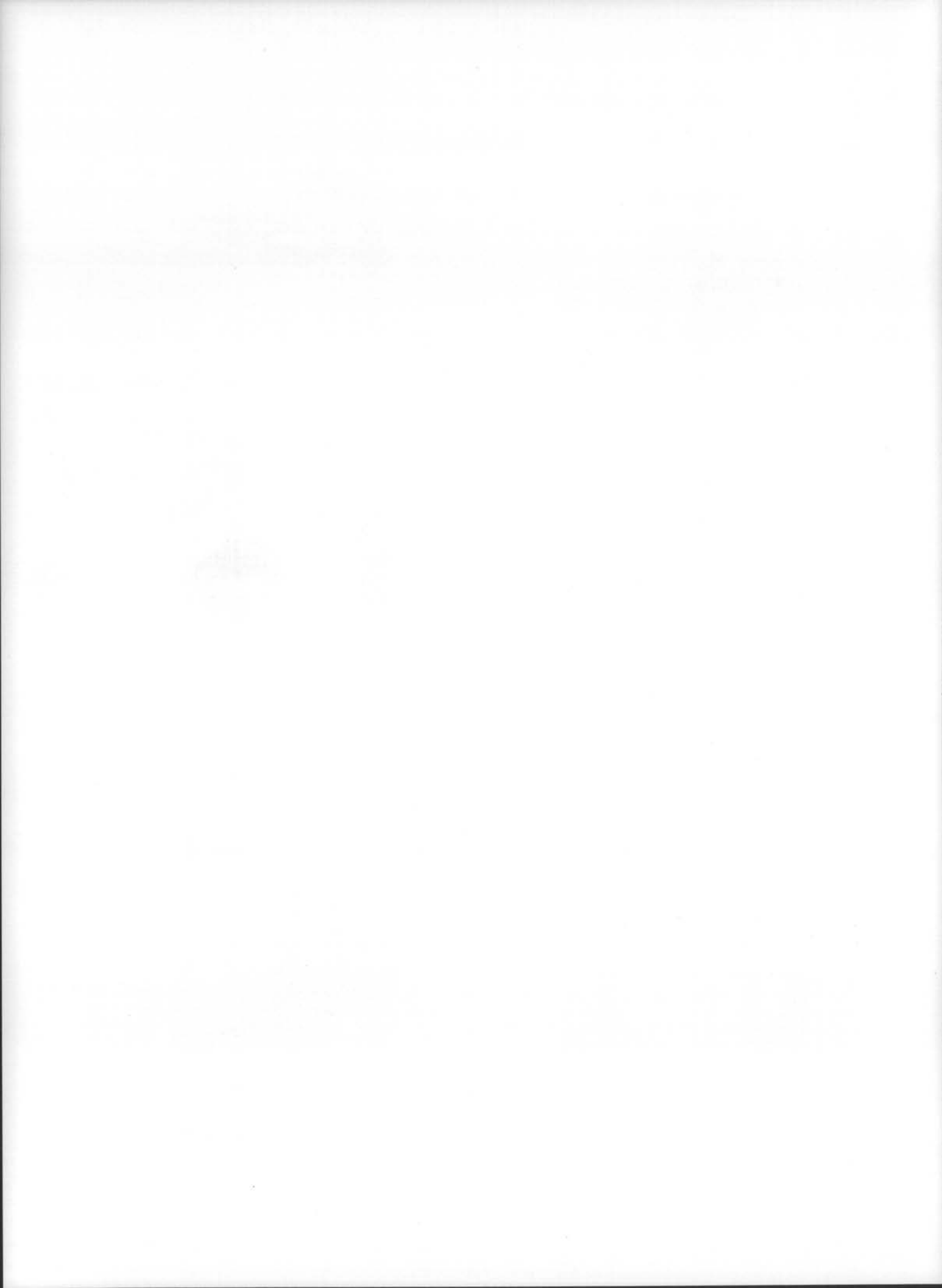


fig. 20



**ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΕ ΜΕΡΙΚΑ «ΚΙΒΔΗΛΑ»  
ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ\***

Ἀπὸ τὴ μακρόχρονη κι ἐπίπονη ἐργασία γιὰ τὴν ἐπιλογὴ τοῦ ἀρχαιολογικοῦ ὑλικοῦ στὸ Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο<sup>1</sup>, ὅ,τι ἀναφέρεται παρακάτω δὲν εἶναι παρὰ σημειώσεις σχετικὲς μὲ ὀρισμένα κομμάτια ποῦ ξεχωρίστηκαν<sup>2</sup>.

(α) Ἀνάγλυφο ἀρ. Εὐρ. 2768 Ἐθνικοῦ Μουσεῖο<sup>3</sup> (εἰκ. 1-2).

Σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο μία ἀρχαϊκὴ γυναικεῖα μορφή στέκεται πρὸς τὰ δεξιὰ. Ἡ κάτω και δεξιὰ πλευρὰ τοῦ ἀναγλύφου, ὅπου ἴχνη μιᾶς δευτέρης μορφῆς, εἶναι σπασμένες, ἐνῶ τὴν ἀριστερὴ πλαισιώνει μία ταινία (πλ. 0,018)<sup>4</sup>. Ἡ πίσω ἐπιφάνεια

εἶναι και ἐκείνη ἀνώμαλα σπασμένη· μάρμαρο λεπτόκοκκο λευκὸ, ποῦ ἔχει πάρε μιὰ κιτρινωπὴ ἀπόχρωση.

Ἀναγνωρίζεται ἀμέσως, ἐδῶ, ἡ ψηλὴ και λεπτὴ μορφή τῆς Ἀθηνᾶς τοῦ ἀναγλύφου ἀρ. Εὐρ. 581<sup>5</sup> στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκρόπολης (εἰκ. 3), ποῦ ὁ ἀντιγραφέας τὸ ἀκολουθεῖ πιστά<sup>6</sup>, συμπληρώνοντας ὁμως

ταφο» τῆς στήλης, στενὴ ζώνη μὲ λεία (ἀπὸ λεπτὴ σμίλη) ἐπιφάνεια και στὴ συνέχεια ἴχνη ἀπὸ χοντρὲς βελονιές. Ἡ πάνω πλευρὰ ἔχει ὁμοία ἐργασία και λίγα ἴχνη λεπτῆς ὀδοντωτῆς σμίλης (εἰκ. 2).

5. G. Dickins, Catalogue of the Acropolis Museum I, 1912. σ. 118 κ.έ. ἀρ. 581 (μὲ προηγ. βιβλιογρ.). E. Langlotz - W. H. Schuchhardt - H. Schrader, Die Archaischen Marmorbildwerke der Akropolis, 1939, II σ. 304 κ.έ., ἀρ. 424, πίν. 175. G. Lippold, HdA. III, 1, 1950. σ. 85, σημ. 9. Th. Kraus, Hekate, 1960, σ. 113, σημ. 550. H. Herdejürgen, Untersuchungen zur thronenden Göttin aus Tarent, 1968, σ. 57, σημ. 339, και σ. 68. W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen, 1969, σ. 504 κ.έ., εἰκ. 587. E. Berger, Das Basler Arztrelief, 1970, σ. 108 κ.έ., εἰκ. 129, σημ. 270. Μ. Σ. Μπρούσκαρη, Μουσεῖον Ἀκροπόλεως, Περιγραφικὸς Κατάλογος, Ἐκδοσι τῆς Ἐμπορικῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος, 1974, σ. 53 κ.έ. ἀρ. 581, εἰκ. 94. D. Willers, Zu den Anfängen der Archaischen Plastik in Griechenland, 1975 (A. M. 4 Beih.) σ. 24, σημ. 70 και 55 κ.έ., σημ. 215, πίν. 31, 1. V. v. Graeve, Istanb. Mitteil. 25 (1975), σ. 63 κ.έ. σημ. 14, πίν. 19, 1. H. Hiller, Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5 Jahrh. v. Chr. 1975 (Istanb. Mitteil. Beih. 12) σ. 23, σημ. 9.

6. Οἱ διαστάσεις συμπίπτουν: Ἀνάγλυφο ἀρ. 2768 Ἐθν. Μουσ.: ὕψ. μορφῆς 0,60 πλ. μορ-

\* AAA XI, τεύχ. 1, 1979.

Εὐχαριστῶ ἰδιαιτέρα τὸν Διευθυντὴ τοῦ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως κ. Γ. Δοντᾶ γιὰ τὴ φωτογραφία τοῦ ἀναγλύφου ἀρ. 581 (εἰκ. 3) και τὸν Διευθυντὴ τοῦ Μητροπ. Μουσ. Νέας Ὑόρκης κ. D. v. Bothmer γιὰ τὴ φωτογραφία τῆς Κόρης (εἰκ. 12-13).

1. Γιὰ τὴν ἄδεια τῆς δημοσίευσης εὐχαριστῶ τὸν Γεν. Ἐπιθ. Ἀρχαιοτήτων και Διευθυντὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσεῖο κ. Ν. Γιαλούρη.

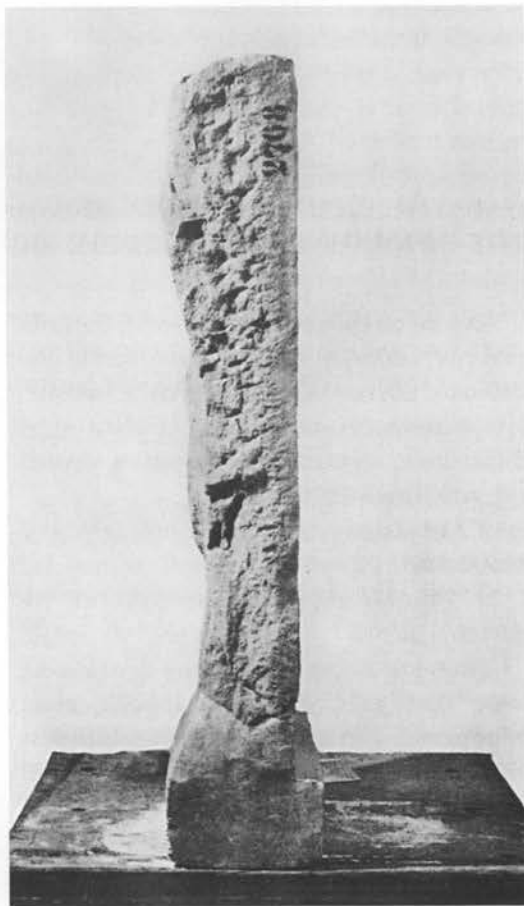
2. Τὰ δύο ἀπ' αὐτὰ: ἀρ. Εὐρ. 2768 και ἀρ. Εὐρ. 1973 ἀναφέρθηκαν στὴ διάλεξη τῆς ὑπογραφομένης πάνω στὰ «Ἀναδρομικὰ ρεύματα στὴν ἀρχαία γλυπτικὴ», γιὰ τοὺς «Φίλους τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσεῖο», ποῦ δόθηκε τὸν Ἰούλιο τοῦ 1975 στὸ Ἀμφιθέατρο τοῦ Μουσεῖο.

3. Στὸ Εὐρέτηριο σημειώνεται στὴν προέλευσι: «Ἀθῆναι» καθὼς και «ὑπόπτου γνησιότητος». Μέτρα: Μέγ. ὕψ. 0,62. Μέγ. πλ. 0,375. Μέγ. πάχ. 0,12. Ὑψος ἀναγλύφου: 0,005.

4. Ἀτεχνά ἐργασμένη. Στὸν ἀριστερὸ «κρό-



Είκ. 1. Ἀνάγλυφο ἀρ. εὐρ. 2768 Ἐθνικοῦ Μουσ.



Είκ. 2. Ἀριστερός «κρόταφος» τοῦ ἀναγλύφου ἀρ. Εὐρ. 2768.

φῆς (ἀπὸ τὸν δεξιὸ ἀγκῶνα ὡς τὸ ἀριστερὸ χέρι ποὺ προτείνεται) : 28,5 ἐκ. ὕψ. κεφαλῆς : 0,095. ὕψ. προσώπου : 0,064, πλ. σώματος (στὸ ὕψος τῆς καμπύλης τῆς παρυφῆς) : 0,25, πλ. τῆς μορφῆς (ἀπὸ τὸν δεξιὸ ἀγκῶνα ὡς τὴ μέση) : 0,18.

Ἀνάγλυφο, ἀρ. Εὐρ. 581 Μουσ. Ἀκροπ. (ὕψ. : 0,665, πᾶχ. : 0,08 - 0,085) ὕψος μορφῆς (ὡς κάτω ἀπὸ τὰ γόνατα) : 0,493. Πλ. (ἀπὸ δεξιὸ ἀγκῶνα ὡς τὸ ἀριστερὸ χέρι) : 0,265, ὕψ. κεφαλῆς : 0,095, ὕψ. προσώπου : 0,06. Πλ. σώματος (στὸ ὕψος τῆς καμπύλης τῆς παρυφῆς) : 0,24. Πλ. τῆς μορφῆς (ἀπὸ τὸν δεξιὸ ἀγκῶνα ὡς τὴ μέση) : 0,17.

Ἡ σύγκριση τῶν διαστάσεων δείχνει ὅτι ὁ τε-

χνίτης μετέφερε στὸ ἀνάγλυφὸ του τὰ ἴδια μέτρα τοῦ πρωτότυπου μὲ μικρὲς διαφορὲς. Στὰ σκέλη συμπληρώνει ἓνα μέρος ἀπὸ τὶς κνήμες ποὺ λείπει στὸ πρωτότυπο (ὅπου δίνει τὸ ἀντίστοιχο κράσπεδο τοῦ χιτῶνα μὲ μονὴ τεθλασμένη γραμμὴ). Ἄλλες μικρὲς διαφορὲς στὰ μέτρα, προέρχονται ἀπὸ τὴ φθορὰ τοῦ πρωτότυπου στὰ σημεῖα αὐτά. Ἡ ἐπιφάνεια στοὺς «κροτάφους» τοῦ ἀναγλύφου ἀρ. Εὐρ. 581 εἶναι τέλεια ἐργασμένη ἢ πάνω πλευρά, ποὺ ἔχει ἴχνη ἀπὸ χοντρὸ βελόνι (ἀναθύρωση), θὰ δεχόταν ἓνα ἄλλο μέρος. Τὴν ἐργασία αὐτὴ μιμήθηκε ὁ ἀντιγραφεὺς στὸν ἀριστερὸ κρόταφο τοῦ ἀναγλύφου του, ἄσχετα μὲ τὸ νόημά της.



Είκ. 3. Ἀνάγλυφο ἀρ. Εὐρ. 581 Μουσ. Ἀκροπ.

(ἐνῶ λείπει στὸ πρωτότυπο) τὴν περιοχὴ τοῦ χιτώνα, ποὺ ἡ θεὰ ἀνασηκώνει μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι, καὶ μὴ ἀποδίδοντας τὸ κομ-

μάτι ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ σκέλος καὶ τὸ κάτω πόδι, μὲ τὴν περίτεχνη γραμμὴ τοῦ χιτώνα. Ὅτι τὸ ἀνάγλυφο δὲν εἶναι ἀρχαῖο

αντίγραφο, αλλά σύγχρονο «κίβδηλο», είναι φανερό από τις τεχνικές, θεματικές και στυλιστικές λεπτομέρειες. Έτσι, η παλαιώση του μαρμάρου φαίνεται τεχνητή και η εξαιρετικά λεία, χωρίς ίχνος από ίζημα, επιφάνεια είναι ασυνήθιστη<sup>7</sup>. Η εργασία, γενικά αδέξια<sup>8</sup>, έχει άβειαιότητες και ασάφειες και βαθιά χαραγμένες γραμμές σε όρισμένα σημεία<sup>9</sup>, ενώ σ' άλλα η απόδοση του όγκου του σώματος είναι λειψή<sup>10</sup>. Ο τεχνίτης αλλοιώνει, σε σχέση με το πρότυπό του, πολλά στοιχεία, όπως λ.χ. σχεδιάζει άβεια τις πτυχές του επιβλήματος<sup>11</sup>, χωρίς να καταλαβαίνει<sup>12</sup> την κεντρική πλατιά παρυφή, τη χαρακτηρι-

στική στην αρχαϊκή πτυχολογία. Οί χαλαρές και συγκεχυμένες πτυχές στην ελεύθερη πτώση κάτω από τον δεξιό άγκώνα, καθώς και αυτές που καμπυλώνονται στην περιοχή του άριστερου γοφού (στο τυπικό μοτίβο του άνασηκωμένου χιτώνα)<sup>13</sup> είναι μακριά από την αρχαϊκή απόδοση.

Στο ανάγλυφό μας κυριαρχεί μία επιπόλαιη διακοσμητική διάθεση, όπως π.χ. στους βοστρύχους γύρω στο μέτωπο και σ' αυτούς που πέφτουν στους ώμους και στο στήθος, όπου ή σειρά από μικρές τρύπες (τρυπάνου) σχηματίζουν ένα αλυσιδωτό μοτίβο· αλλά και το πάνω μέρος του αττιού, δείχνει σαν κόσμημα. Χαρακτηριστικά για την ατέλεια της εργασίας είναι τα χέρια<sup>14</sup>· ο αντιγραφέας δεν έννοει ότι το δεξιό (που κατά τον Schuchhardt θά κρατούσε κάτι)<sup>15</sup> είναι κλειστό, ούτε αποδίδει το τελευταίο τεντωμένο δάκτυλο, το τόσο τυπικό στην αρχαϊκή τέχνη<sup>16</sup> (εϊκ. 4). Το σχέδιο πάλι των δακτύλων του άριστερου χεριού είναι έντελως αδέξιο. Έκεί όμως που ο τεχνίτης δουλεύει όλωσδιόλου λαθεμένα, είναι, όταν, παραλείποντας τις

7. Η όψη αυτή της επιφάνειας, αν σχετιστεί και με όρισμένες σβησμένες λεπτομέρειες, όπως π.χ. στις πτυχές γύρω στη μέση, κ.ά., δείχνει ίσως μία σκόπιμη αλλοίωση από χημική επίδραση.

8. Η πρόχειρη δουλειά είναι παντού φανερή, π.χ. στην απόδοση του ματιού. Αμέλεια, χαρακτηριστική του «κίβδηλου», διακρίνεται π.χ. στις πτυχές του ίματίου, καθώς σβήνουν κάτω αδιάφορα, πριν από τη γραμμή της απόκρουσης του βάθους.

9. Όπως στα περιγράμματα, π.χ. στον άριστερο πήχυ, στην περιοχή γύρω στο δεξιό χέρι. Αλλά και στο ανάγλυφο άρ. 581 μερικά περιγράμματα σκαλίζονται με έμφαση: ή γραμμή της ράχης που συνεχίζεται στο δεξιό βραχίονα (έλαφριά βάθυνση).

10. Όπως στα σκέλη, που δε δείχνουν καθόλου κάτω από τον χιτώνα, ενώ στο πρωτότυπο ή περιοχή αυτή έχει μία πολύ λεπτή διαβάθμιση επιφανειών, Λείπει, γενικά, από το ανάγλυφό μας, ή ζωντάνια και ή σφριγηλότητα του πρωτότυπου και το χαρακτηρίζει μία χαλαρή και άψυχη απόδοση.

11. Το «Schrägmantelchen» αυτό σχηματίζει πάντα κανονικές και συμμετρικές πτυχές, βλ. H. Herdejürgen, ό.π. σ. 58 κ.έ.

12. Βασικό χαρακτηριστικό στά «κίβδηλα» είναι τέτοιες παρανοήσεις, βλ. π.χ. G.M.A. Richter, AJA, XXXVI (1932), σ. 205 κ.έ. (για το κίβδηλο κεφάλι Grüneisen).

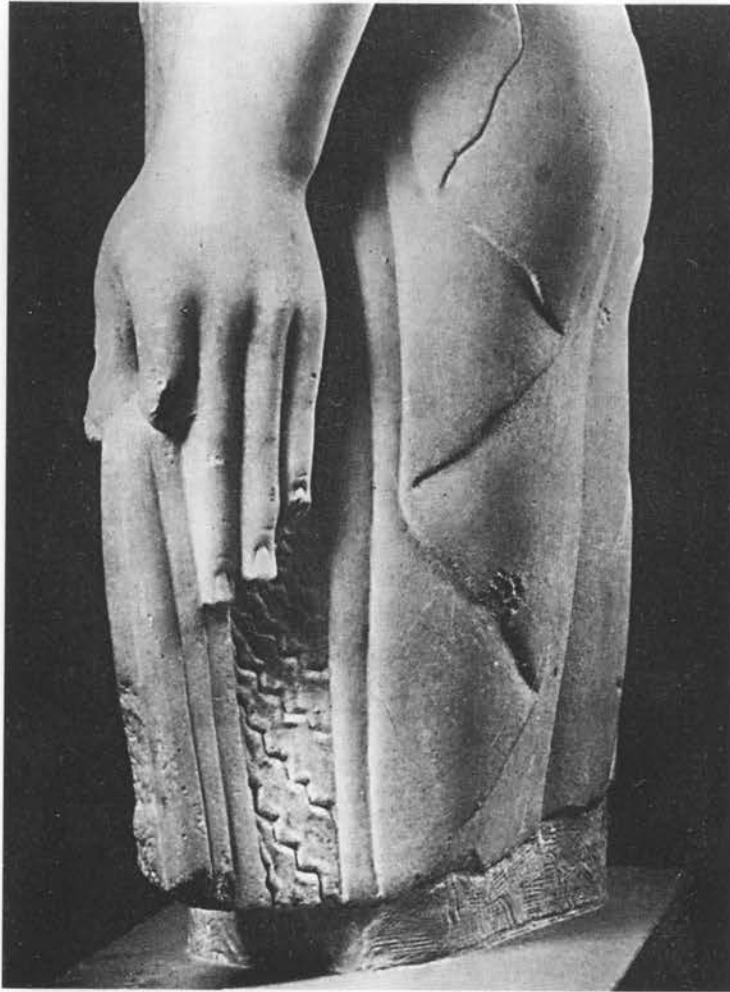
13. Πρβλ. την τελειότητα της γραμμικής απόδοσης του θέματος αυτού, π.χ. G. M. A. Richter, Korai, 1968, άρ. 669, εϊκ. 334. Το ίδιο θέμα, πιο άπλο και περιορισμένο στο ανάγλυφο άρ. 35 του Έθν. Μουσ. (βλ. G. M. A. Richter, ό.π. εϊκ. 445 και D. Willers, ό.π. σ. 56, πίν. 31, 2).

14. Σημείο που φανεράνει συχνά την άδυναμία του τεχνίτη και τη μίμηση. Έδώ τα χέρια είναι επιπλέον ασύμμετρα (το άριστερο μεγαλύτερο). Αντίθετα στο πρωτότυπο έχουν μία λεπτότητα απόδοση.

15. H. Schrader, ό.π. σ. 304: «Ίσως ένα (ζωγραφισμένο) αντικείμενο».

16. Πρβλ. την Κόρη άρ. 26 Έθν. Μουσ.: G. M. A. Richter, ό.π. εϊκ. 451, αλλά και στο ανάγλυφο από την Αίγινα: E. Berger, ό.π. σ. 111, σμμ. 277, εϊκ. 132 (το δεξιό χέρι της καθισμένης μορφής: ενώ τα δάκτυλα είναι κλειστά, ό δείκτης είναι τεντωμένος).





Εικ. 4. Κόρη άρ. Εύρ. 26 Έθν. Μουσ. (λεπτομέρεια).

ένδιάμεσες μορφές<sup>17</sup> του πρωτότυπου, δείχνει άμέσως πρὸς τὰ δεξιὰ, μέρος ἀπὸ τὸ

17. Οἱ μορφές αὐτές εἶναι μικρότερες ἀπὸ τὴν Ἀθηνά, ἐνῶ βλ. Ν. Μ. Kontoleon, *Aspects de la Grèce Préclassique*, 1970, σ. 16, « de la même taille », βλ. τελευταία, D. Willers, δ.π. σ. 55, πὸ ἀναφέρει τὴ διαφορά σὲ σχέση με τὴ σημασία τοῦ ἀναγλύφου.

ἀριστερὸ σκέλος καὶ ἶχνος ἀπὸ τὸ λοξὸ κράσπεδο τοῦ ἱματίου τῆς ἀνδρικής μορφῆς πὸ προχωρεῖ πρὸς τὴ θεά, σὲ τέτοια ὁμως θέση, ὥστε θὰ ἦταν ἀδύνατο, νὰ συμπληρωθεῖ γλυπτικά ἢ μορφῆ, ἀφοῦ λείπει ὁ χῶρος γιὰ τὴν ἀνάπτυξή της πρὸς τὰ πάνω ἔτσι, τὸ περίγραμμα αὐτὸ μένει μετέωρο. Τὸ ἀνάγλυφο άρ. Εύρ. 2768 Έθν. Μουσείου, πὸ μεταφέρθηκε στὸ Έθνικὸ



Εικ. 5. Κεφάλι άρ. Εύρ. 1973 'Εθν. Μουσ. (έμπρός δεξιά).



Εικ. 6. Κεφάλι άρ. Εύρ. 1973 'Εθν. Μουσ. (πλάγια δεξιά άψη).

Μουσείο τὸ 1908<sup>18</sup>, θὰ ἀντιγράφηκε, βέβαια, μετὰ τὸ 1883 (ὅταν βρέθηκε τὸ πρότυπό του στὴν Ἀκρόπολη) καὶ ἴσως πρὶν ἀπὸ τὸ 1903<sup>19</sup>, ὅταν δὲν εἶχε ἀκόμα συμπληρωθεῖ τὸ θραῦσμα τοῦ ποδιοῦ τῆς θεᾶς (τὸ πέμπτο κομμάτι). Εἶναι ὁμως δυνατὸ

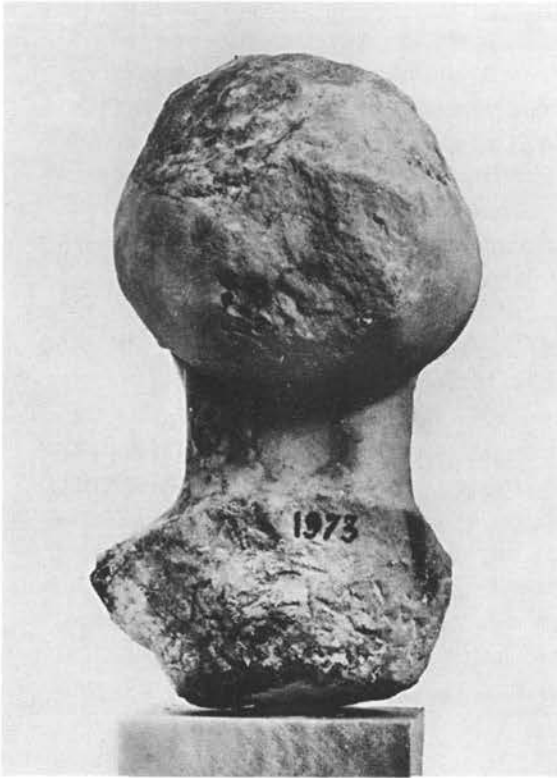
καὶ νὰ τὸ παρέλειψε σκόπιμα ὁ ἀντιγράφας, γιὰ νὰ δυσκολέψει τὴν ἀναγνώριση τῆς σχέσης του μετὰ τὸ πρωτότυπο<sup>20</sup>. Τὸ «κίβδηλο», πάντως, ἀντιστοιχεῖ σὲ μία περίοδο πού ἡ περιορισμένη εἰκονογραφικὴ ἐνημέρωση εὐκόλυνε τὴν παρουσία

18. Στὸ Εὐρετήριο σημειώνεται ὅτι κατασχέθηκε μαζί με ἄλλα ἀρχαῖα στὸ τελωνεῖο Πειραιῶς: «κατὰ τὴν ἐπιβίβασιν τῶν ἐπὶ τοῦ ἀτμοπλοίου "Messagéries" τῷ 1908».

19. Ἡ πρώτη ἀπεικόνιση στὸν Β. Στάη, ΑΕ 1886, σ. 179, Πίν. ΙΧ (τέσσαρα θραύσματα), καθὼς καὶ στοὺς: Μ. Collignon, Histoire de la sculpture grecque I, 1892, σ. 379, εἰκ. 196. G.

Perrot, Histoire de l'art, VIII, 1903, σ. 621, εἰκ. 314. Τὸ πέμπτο θραῦσμα (πόδι τῆς Ἀθηνᾶς καὶ ρύγχος τοῦ χοίρου) βρέθηκε ἀμέσως μετὰ, βλ. Η. Lechat, La sculpture attique avant Phidias, 1904, σ. 283, σημ. 1.

20. Εἴτε γιὰ ν' ἀποφύγει τὶς δυσκολίες πού παρουσίαζε ἡ μίμηση αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ.



Είκ. 7. Κεφάλι άρ. Εύρ. 1973 Έθν. Μουσ. (πίσω όψη).



Είκ. 8. Κεφάλι άρ. Εύρ. 1973 Έθν. Μουσ. (πλάγια άριστ. όψη).

τέτοιων μιμήσεων<sup>21</sup>. Το έπιτηδευμένο ύφος του άναγλύφου άρ. Εύρ. 581 Άκροπ., ή άνάμειξη στοιχείων που παρουσιάζει σχετικά με τις πρώτες άρχές της άρχαϊστικής αντίληψης<sup>22</sup>, τράβηξαν τον σύγχρονο

τεχνίτη, ένώ οί μικρές διαστάσεις, τό πολύ χαμηλό άνάγλυφο, ή γραμμικότητα της μορφής<sup>23</sup> (άλλά και ή άγάπη της λεπτομέρειας)<sup>24</sup> και ή όχι πολύ ύψηλή ποιότητα (σε σχέση με άλλα περίπου σύγχρονα

21. Βλ. π.χ. άρχαϊκά «κίβδηλα»: A. Furtwängler, *Neuere Fälschungen von Antiken*, 1899, σ. 1 - 8, άλλά και μιμήσεις άπό τις Κόρες της Άκρόπολης με συχνή άλλοίωση ή παραλλαγή στοιχείων, ή έλεύθερη μίμηση με άρχαϊκό τρόπο, βλ. Fr. Studniczka, *JdI*, 43 (1928), σ. 140 κ.έ.: B. Ashmole, *Forgeries of Ancient Sculpture: Creation and Detection*, 1961 (J. L. Myres, *Memorial Lecture*) σ. 10 κ.έ.

22. Τό «ξεχωριστό» ύφος του άναγλύφου αυ-

του έχει τονιστεί άπό πολλούς, π.χ. H. Payne - G. M. Young, *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*, 1936, σ. 49, σημ. 6. Στοιχεία ώριμου άρχαϊσμού.

23. Πού χαρακτηρίστηκε μάλιστα άπό τον W. Fuchs, δ.π. σ. 506 «überreife von aussen aufgelegte Linearität der Gewänder».

24. Βλ. όμως μερικές λεπτομέρειες που δέν σημειώνονται, και γωνιώδεις κινήσεις κ.ά.: J. Frel, «An archaic Grave Relief» *AA* 88 (1973)

ανάγλυφα)<sup>25</sup>, βοήθησαν τή μίμηση.

Έξω από τις γνωστές από παλιά συσχετίσεις του άρ. 581 Άκροπ. με σύγχρονά του ανάγλυφα, μπορεί κανείς να διακρίνει, όπως είναι φυσικό, έναν άπόηχο μίμησης του στο αρχαϊστικό (νεοαττικό) άμφίγλυφο, στο ίδιο Μουσείο άρ. Εύρ. 4915<sup>26</sup>. Το σώμα τής Άθηνάς (που κινείται έδω προς τ' άριστερά) σε πρόστυπο ανάγλυφο, διαγράφεται με ανάλογο τρόπο: ύψηλο περίγραμμα στήθους, έντονη πίσω καμπύλη του σώματος,γωνιώδης, ανάλογη κίνηση χειρών, κοντό επίβλημα, έμπνέονται από μορφές σαν αυτή του ανάγλυφου άρ. 581 και έχουν γίνει πιά έδω τυπικά αρχαϊστικά στοιχεία. Άκόμα, μέσα στο αρχαϊστι-

σ. 198 κ.έ. (ε ί κ. 6), άκόμη και ή «ζωγραφική» πρόθεση, του καλλιτέχνη και ίσως κάποιος χαρακτήρας επανάληψης.

25. Όπως το ανάγλυφο άρ. Εύρ. 1342 Άκροπ. (H. Schrader, δ.π. σ. 387 κ.έ. άρ. 474, πίν. 198) με την εξαιρετική «γραμμική ακρίβεια» (W. Fuchs δ.π. σ. 432, εικ. 494), την Άθηνά στο χάλκινο ανάγλυφο έλασμα άρ. Εύρ. 6448 Έθν. Μουσ. από την Άκρόπολη και το ανάγλ. άρ. Εύρ. 36 Έθν. Μουσ., που χαρακτηρίζονται από έκλεπτυσμένη τελειότητα μορφών. Υπερβολικές φαίνονται, βέβαια, όρισμένες παρατηρήσεις για το άρ. 581 Άκροπ.: E. Pfuhl, «Bemerkungen...» AM 48 (1923), σ. 132 κ.έ. και σ. 134, «nicht nur manieristisch, sondern fast wie eine Karikatur des strengsten Korentypus»: ισχύουν όμως κάπως οί έκτιμήσεις π.χ. του H. Lechat, δ.π. σ. 283: «Inferieur pour les qualités d'exécution», ή του Collignon, δ.π. σ. 379: «Caractère industriel»: Σε μερικές γνώμες (όπως ή παρακάτω), διακρίνει κανείς άκόμα τον άπόηχο τής παλαιάς αντίληψης, όταν ή αρχαϊκή άπόδοση συσχετιζόταν με την έννοια τής άδεξιότητας και τής άτέλειας βλ. π.χ. B. Στάης, δ.π. σ. 182: «έν τφ προσώπφ τής Άθηνάς καταφαίνονται άπασαι αί έλλείψεις τής αρχαϊκής τέχνης...».

26. O. Walter, Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolis Museum in Athen, 1923, σ. 144 κ.έ. άρ. 310B.

κό νεοαττικό ρεύμα, περνάει και ή μεταλλαγή (που σημειώνεται στο άρ. 581 Άκροπ.) τής παρουσίας τής πολεμικής και άρματωμένης θεάς σε ειρηνική, χωρίς τα επιθετικά όπλα της και σε σχήμα κόρης. Έτσι τή βλέπουμε στην (τοπικά και χρονικά άπομακρυσμένη) μετάπλαση ή pasticcio ρωμαϊκών χρόνων άρ. 991 στη Villa Albani τής Ρώμης<sup>27</sup>.

(β) Γυναικείο κεφάλι άρ. Εύρ. 1973<sup>28</sup> του Έθν. Μουσείου (ε ί κ. 5 - 7).

Είναι καλά διατηρημένο μαζί με το λαιμό που στο κάτω μέρος σχηματίζει έμβολο για ένθεση. Άποκρούσεις: στην άκρη τής μύτης, στο πηγούνι προς τα δεξιά, στο τόξο του δεξιού φρυδιού: μερικές φθορές στην επιφάνεια των μαλλιών που πλαισιώνουν το πρόσωπο. Σπασμένη είναι, άκόμα, στα δεξιά ή βάση του λαιμού, καθώς και το έμβολο κάτω άριστερά<sup>29</sup>. Η έργασία

27. Ρώμη, Villa Albani, άρ. 991, Helbig, Führer IV<sup>4</sup>, 1972, σ. 241, άρ. 3266. D. Willers, δ.π. σ. 27, σημ. 88, πίν. 7. H. Hiller, δ.π. σ. 117 κ.έ. και σ. 188, KAT, 13, πίν. 25 (το άριστ. τμήμα). Σαν άμεσο όμως πρότυπο του «Pasticcio Albani» αναγνωρίστηκαν τα ανάγλυφα τής βάσης από την Άκρόπολη.

28. Συλλογή Άρχαιολ. Έταιρείας άρ. Εύρ. 4828. Έκει αναφέρεται: «είσηλθε τφ 1890» — «ήγοράσθη παρά Γ. Μετεβελή» (τόπος εύρέσεως) «Άθηνών - Πατήσια, ως έλεγεν ό πωλητής». Π. Καστριώτου, Κατάλογος Γλυπτών του Έθν. Μουσείου, 1908, σ. 344, άρ. 1973.

Μέγεθος μικρότερο από το φυσικό: Μέγ. ύψ.: 0,24. Ύψ. κεφαλής: 0,153, Μέγ. πλ. κεφαλής (πάνω από τ' αυτιά): 0,117. Ύψ. προσώπου: 0,115. Πλ. στους κροτάφους: 0,089. Μήκος ματιών: 0,023. Πλ. στόματος: 0,03.

29. Η κάτω επιφάνεια του έμβόλου είναι περίπου όριζόντια και έχει έμπρός ίχνος από όριζόντιο τόρμο (για στήριξη με μεταλλικό γόμφο). Η επιφάνεια του έμβόλου χοντρά έργασμένη. Η βάση του λαιμού με την αρχή του στήθους ήταν άπ' αρχής πλατύτερη στην άριστερή πλευρά.



Εικ. 9. Κόρη αρ. 616 Μουσ. Ἀκροπ.



δείχνει ατέλειωτη στην κόμμωση και τὰ αὐτιά ( πού ἔχουν τρυπημένους τοὺς λοβούς ) και ἰδιαίτερα στοῦ πάνω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ<sup>30</sup>, ἐκτός ἀπό τὴν τελειωμένη στὰ πλάγια ἐπιφάνεια τοῦ σάκκου. Ἐξαιρετικά λεία ἢ ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου ἔχει ἐλαφρὰ στίλβωση. Ἡ ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ κεφαλιοῦ ( ἀπό τὸν περίγυρο τοῦ προσώπου ὡς τὴ βάση τοῦ λαιμοῦ ), σκεπάζεται ἀπό ἔντονο χρῶμα σκουριαῖς, μὲ ὄψη πυκνότερου ἰζήματος σὲ πολλὰ σημεῖα ( τέτοια διάσπαρτα ἴχνη στὰ μαλλιά και ἓνα στοῦ πρόσωπο ). Μία καστανὴ κηλίδα στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τοῦ κρανίου ( εἰ κ. 8 ) προέρχεται ἀπὸ στρῶμα τοῦ μαρμάρου, πού ἔχει μέτριους κόκκους μὲ πολὺ ἀνοιχτὴ πάτινα. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἑθν. Μουσείου παρουσιάζεται μετωπικά, μὲ νεανικό, ἀρχαῖκο ὕφους<sup>31</sup>, πρόσωπο. Τὰ μαλλιά, σὲ ἀκαθόριστο ὄγκο γύρω στοῦ μέτωπο, καμπυλώνονται ἐμπρὸς ἀπὸ τ' αὐτιά, ἐνῶ πίσω μαζεύονται σὲ κεκρῦφαλο ἢ σάκκο, πού, ὅπως εἶναι συνηθισμένο, δένεται ἐμπρὸς μὲ διπλὸ δέσιμο. Φανερὴ εἶναι ἢ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ὄχι ἀρχαϊκὴ, τυπικὴ γιὰ τὸν 5ο π.Χ. αἰ. κόμμωση, και τὰ ἀρχαϊκὰ χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, ἀσυμφωνία πού ἀποκλείει ἀμέσως τὴ χρονολόγηση τοῦ κεφαλιοῦ στὴν ἀρχαϊκὴ περίοδο. Ἀλλὰ και στίς λεπτομέρειες τοῦ προσώπου, ἂν τίς ἰδεῖ κανεῖς πιδ προσε-

30. Ἡ ἐπιφάνεια αὐτὴ τῶν μαλλίων, πού σχηματίζει χαμηλὴ καμπύλη, εἶναι μόλις ἐργασμένη μὲ χοντρὴ σμίλη και ἀνώμαλη. Ἡ πίσω ἐπιφάνεια τοῦ σάκκου φαίνεται σὰν νὰ εἶναι σπασμένη σὲ κάθετη ἐπιφάνεια, ἐνῶ ἔχει μείνει και ἐδῶ ατέλειωτη.

31. Ἡ ἀμφιβολία γιὰ τὸν χαρακτηρισμό του φαίνεται καθαρὰ : Εὑρετήριο τοῦ Ἑθν. Μουσείου και Π. Καστριώτης ὁ.π. : « Τέχνης ἀρχαϊζούσης ». Εὑρετήριο Ἀρχαιολ. Ἐταιρείας : « ἀρχαϊκῆς τέχνης ».

κτικά, ἢ ἀπόδοση εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὴν πού δείχνουν τὰ ἀρχαϊκὰ κεφάλια. Ἔτσι, ἐνῶ ἢ περιοχὴ τῶν ματιῶν ἀκολουθεῖ τὸ γενικὸ σχῆμα τῶν προχωρημένων ἀρχαϊκῶν ἔργων, ἢ ἐργασία εἶναι ἀμφίβολη και ἀδέξια, χωρὶς τὴ γνωστὴ, σ' αὐτά, ἀκρίβεια, στοὺς ὄγκους και τίς γραμμές. Τὰ στενά, ἀμυγδαλωτὰ μάτια, μικρότερα ἐδῶ ἀπὸ τὸ συνηθισμένο<sup>32</sup>, δὲν ἔχουν οὔτε τὴν ἐνιαία ἐπιφάνεια ὀρισμένων ἀρχαϊκῶν ματιῶν ( πού συμπληρώνονταν μὲ χρῶμα ), ὅπως π.χ. τῆς κόρης ἀρ. 616 Μουσ. Ἀκρόπολης<sup>33</sup> ( εἰ κ. 9 ) και τὸ ψηλὸ τόξο τῶν φρυδιῶν, οὔτε ὅμως και τὰ τονισμένα βλέφαρα ἄλλων, ὅπως π.χ. τῆς κόρης ἀρ. 643 Μουσ. Ἀκροπ.<sup>34</sup> ( εἰ κ. 10 ) και μόνο στὴν ἀνάγκη μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν ἄτεχνη μίμηση αὐτοῦ τοῦ τύπου τῶν ἀρχαϊκῶν ματιῶν.

Τὸ πλατὺ πρόσωπο, μὲ δυνατὰ καμπυλωμένα σαγόνια και πηγούνη πού προεξέχει ἔντονα, πλησιάζει τίς μορφές τῆς πελοπόρου ἀρ. 679 Μουσ. Ἀκροπ.<sup>35</sup> ( εἰ κ. 11 ). Ἀπὸ τὴν ἴδια κόρη ἐμπνέεται και τὸ στόμα, πού εἶναι και τὸ πιδ προσεκτικὰ δουλεμένο χαρακτηριστικὸ τοῦ κεφαλιοῦ μας. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἢ διαμόρφωση στοῦ πάνω χεῖλος, στίς ἄκρες του, καθὼς και ἢ ἐλαφριά βάθυνση στοῦ κάτω, ἐνῶ οἱ

32. Πρβλ. π.χ. τὴν κόρη ἀρ. 641 Μουσ. Ἀκρόπολης, Μ.Σ. Μπούσκαρη, Κατάλογος, Μουσ. Ἀκροπόλεως, 1974, σ. 105, εἰκ. 199. G. M. A. Richter, Korai, 1968, σ. 103, ἀρ. 187, εἰκ. 597 - 8 « δυὸ πρῶτες δεκαετίες τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. ».

33. Ἀναλογίες στοῦ σχῆμα τοῦ προσώπου. G.M.A. Richter, ὁ.π. σ. 83, ἀρ. 129, εἰκ. 420 - 422. Μ. Σ. Μπούσκαρη, ὁ.π. σ. 86, εἰκ. 164 - 165.

34. G.M.A. Richter, ὁ.π. σ. 82, ἀρ. 128, εἰκ. 417 - 419. Μ. Μπούσκαρη, ὁ.π. σ. 68, εἰκ. 122, « Γύρω στοῦ 510 π.Χ. ».

35. G.M.A. Richter, ὁ.π. σ. 72, ἀρ. 113, εἰκ. 352 - 354 : « Γύρω στοῦ 535 - 530 π.Χ. ». Μ. Σ. Μπούσκαρη, ὁ.π. σ. 56 κ.ε. εἰκ. 100.





Εικ. 10. Κόρη άρ. 643 - 307 Μουσ. Άκροπ. (λεπτομέρεια).

λεπτομέρειες αυτές στα πιό προχωρημένα χρονικά αρχαϊκά κεφάλια (όπως π.χ. στο άρ. 616), έχουν σχεδόν χαθεί. Έξάλλου, τὸ περίγραμμα τοῦ στόματος στο κεφάλι τοῦ Ἐθν. Μουσείου εἶναι έντονα διαφοροποιημένο, ασύμμετρο καὶ ρεαλιστικό (οἱ ἄκρες τῶν χειλιῶν σμίγουν).

Στὴν ἴδια ὑστεροαρχαϊκὴ περιοχή, ὅπου μᾶς ὀδηγοῦν ὀρισμένες λεπτομέρειες, ἔχουμε καὶ τὸ γνωστὸ παράδειγμα σάκκου (ἀλλὰ μὲ διαφορὲς στο σχῆμα του καὶ στὴν κόμμωση) τῆς «ἐνθρονης θεᾶς» τοῦ Μουσείου Βερολίνου<sup>36</sup>, ἐνὸς ἔργου

ἐξαιρετικῆς τέχνης, μὲ αὐστηρὴ ένότητα ὄφους, πὸ τὸ δικὸ μας στερεῖται ὀλωσδιόλου. Παράδειγμα ἀνάλογης κόμμωσης μὲ τοῦ άρ. 1789, εἶναι τὸ κεφάλι τῆς κόρης στο Μетроπολιτικό Μουσείο τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>37</sup> (εἰκ. 12-13), πὸ ἔρχεται ὀμως

lin, 1963 (Abh. d. Akad. d. Wissensch., Berlin), σ. 29, άρ. 21, εἰκ. 57, 58. «Kunst des reifen Archaismus», ἀλλὰ «unteritalische Arbeit». H. Herdejürgen, Thronende Göttin aus Tarent in Berlin, 1968, σ. 11, καὶ σ. 22, σημ. 89, καὶ σ. 35, κ.έ., πίν. 2α, β.

37. G. M. A. Richter, Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art 1954, σ. 3 κ.έ. άρ. 4, πίν. VI, VII, καὶ Korai, 1968, άρ. 138, εἰκ. 441 - 444.

36. Βλ. C. Blümel, «Die archaisch - griechischen Skulpturen der staatlichen Museen zu Ber-

σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ἀρχαϊκὸ σῶμα τῆς καὶ φαίνεται ὅτι προέρχεται ἀπὸ ἀρχαία ἐπισκευὴ τοῦ ἀγάλματος<sup>38</sup>. Ἐξάλλου, ὁ κλασικὸς τύπος τοῦ προσώπου εἶναι διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν τύπο τοῦ ἀρ. 1973 Ἐθν. Μουσ. καὶ ἔχει μίαν ἐλαφριά μόνο ἀρχαϊκὴ διάθεση (λοξὰ μάτια, χαμογελαστὸ στόμα).

Στὸ κεφάλι τοῦ Ἐθν. Μουσείου, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ παραπάνω, συνδυάζονται στοιχεῖα χρονολογικὰ ἀνόμοια, ἀπὸ τὴν ὄριμη ἀρχαϊκὴ καὶ τὴν κλασικὴ περίοδο, σ' ἓνα σύνολο μὲ ἀρχαϊζόντα χαρακτήρα, πὸν μπορεῖ νὰ δώσει τὴν ἐντύπωση ἀρχαϊστικοῦ ρωμαϊκῆς ἐποχῆς. Ὅμως τὸ ἔργο δὲ βρίσκει τὴ θέση του οὔτε ἀνάμεσα σὲ τέτοια ἔργα, ἀρχαϊστικὰ ἢ ἀντίγραφα ἀρχαϊκῶν, ὅπως π.χ. τὸ κεφάλι στὸ Μουσεῖο τοῦ Boston<sup>39</sup> (εἰκ. 14), μὲ μερικὲς ἀναλογίες στὶς γενικὲς γραμμὲς του, ἀλλὰ μὲ ἄλλη συνοχὴ στὸ ὕφος, ποιότητα καὶ ζωντάνια, ἢ τὸ κεφάλι τῆς Ἀθηνᾶς στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης<sup>40</sup>, μὲ ἔντονο διακοσμητικὸ χαρακτήρα καὶ μεγάλη λεπτότητα ἀπόδοσης<sup>41</sup>. Σχε-

τικὰ μὲ τὸ γλυπτὸ αὐτὸ, ἢ Richter σημειώνει κάποια «ὁμοιότητα μὲ τὴν Ἀθηνᾶ τοῦ δυτικοῦ αἰετώματος τοῦ ναοῦ τῆς Ἀφαιᾶς»<sup>42</sup>, καὶ μὴ τέτοια μακρινὴ ἀναφορὰ διακρίνεται καὶ στὸ κεφάλι ἀρ. 1789 Ἐθνικοῦ Μουσείου. Ἀπὸ τὰ παραπάνω παραδείγματα φαίνεται ὅτι βασικοὶ χαρακτήρες, ὅπως ἐνότητα ὕφους, ποιότητα ἢ ἐπιτήδευση, λείπουν ἀπὸ τὸ δικό μας ἔργο, πὸν δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ οὔτε καθαυτὸ ἀρχαϊστικὸ<sup>43</sup>, οὔτε ἀντίγραφο ἐνὸς συγκεκριμένου ἀρχαϊκοῦ<sup>44</sup>. Εἶναι ἀποτέλεσμα ἐνὸς

ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ ἀπόδοση χαρακτηριστικὰ (βλέφαρα, χεῖλη).

42. Βλ. D. Ohly, *The Munich Glyptothek* 1974, πίν. 22, σ. 59, κ.σ. 63: «Closing Years of the 6th... one of the last Sculptors to belong to the Archaic Tradition».

43. Στὰ ἀρχαϊστικὰ κεφάλια συχνὴ εἶναι ἡ ἀντινομία ἀνάμεσα στὰ πιὸ προχωρημένα κλασικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου (μὲ παραλλαγμένες, κάποτε, λεπτομέρειες), καὶ στὴν κόμωση πὸν κρατεῖ ἀρχαϊκοῦς τρόπους, πολλὲς φορὲς περίπλοκους καὶ ἐπιτηδευμένους π.χ. D. G. Mitten, - S. F. Doeringer, *Master Bronzes from the Classical World*, 1968, ἀρ. 140 σ. 138, ἢ B. S. Ridgway, *Antike Plastik VII*, 1967, σ. 61 εἰκ. 28 - 29. Ἄλλα παραδείγματα μὲ προχωρημένα χαρακτηριστικὰ προσώπου: Ἀθηνᾶ τῆς Συλλογῆς Barracco στὴ Ρώμη (W. Helbig, *Führer II* 1966, σ. 621, ἀρ. 1856 (Coll. Barracco σ. 27 κ.έ., πίν. 24)). O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage III*, 1936, σ. 82 κ.έ. ἀρ. 350 καὶ 351, εἰκ. 103 καὶ 104. Τὸ ἴδιο παρατηρεῖται καὶ στὶς ἐρμαϊκὲς στήλες (γυναικεῖα κεφάλια) π.χ. H. Stuart Jones, *A Catalogue of ancient Sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, 1926, πίν. 55 (ort. mecen. ἀρ. 1, 19, 24, 20) ἴδιου τύπου. Ἄλλος συνδυασμὸς στοιχείων, ὅπου κυριαρχεῖ ἓνας αὐστηρὸς «frühklassische» χαρακτήρας: βλ. H. Kenner, *ÖJh. XLVI*, σ. 39 κ.έ. ἀρ. 11, εἰκ. 21, 22.

44. Δὲν μπορέσαμε νὰ διακρίνουμε ἓνα τέτοιο ἄμεσο πρότυπο· ὁ σύγχρονος ἀντιγραφῆς τοῦ κεφαλοῦ ἀρ. 1973 κινεῖται, πάντως, μέσα στὴ μορφολογικὴ παράδοση τοῦ ὄριμου βου αἰ. καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.

38. Τὸ σῶμα χρονολογεῖ ἢ Richter «γύρω στὸ 530 - 520 π.Χ.» Τὸ κεφάλι στὸν «προχωρημένο 5ο ἢ ἀρχὲς 4ου αἰ. π.Χ.».

39. «Ἄρτεμις»: L. D. Caskey, *Catalogue of Greek and Roman Sculpture* 1925, ἀρ. 61 καὶ M. Comstock - C. C. Vermeule, *Sculpture in Stone, Greek, Roman and Etruscan Collections of the Museum of Fine Arts, Boston* 1976, ἀρ. 215, εἰκ. 215 (ὅπου σημειώνεται παραλλαγὴ στὴν ἀπόδοση τοῦ στόματος καὶ στὰ βλέφαρα). Ἀναλογίες μὲ τὸ δικό μας: συμπαγὲς σχῆμα κεφαλοῦ καὶ προσώπου, μετωπικὸς ὄγκος μαλλιών, ἢ βάση τοῦ λαιμοῦ (καὶ κάποια ἀναλογία στὴν ἐνιαία ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου).

40. Βλ. G.M.A. Richter, *Catalogue...* σ. 19, ἀρ. 23, πίν. XXIII, α - c (ἢ ἀθθενικότητα τοῦ κεφαλοῦ αὐτοῦ ἀμφισβητήθηκε).

41. Ἐδῶ μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει κάποια σύμπτωση μὲ τὸ δικό μας, στὰ ἀπομακρυσμένα



Είκ. 11. Κόρη άρ. 679 Μουσ. Άκροπ.

συνδυασμού, που από τις άδεξιότητες<sup>45</sup>, τις φανερές άντινομίες του και την άπου-

45. Στοιχείο όχι πάντα χαρακτηριστικό του « κίβδηλου » : σ' όρισμένα παραδείγματα ή σύγχρονη μίμηση, έχει τελειότητα στην άπόδοση βλ. π.χ. για την άνδρική προτομή ( από βασάλτη )

σία συνοχής, δείχνει να είναι κίβδηλο, χωρίς άμεση έξάρτηση από άρχαϊκό ή

του Μουσείου της Νέας Υόρκης, βλ. K. Fittschen, Festschrift für Fr. Brommer, 1977, σ. 95 κ.έ. είκ. 4 ( μίμηση που από την καλή ποιότητά της έμεινε ως τώρα άδιάγνωστη).



Είκ. 12. Κόρη Μητροπ. Μουσ. Νέας Υόρκης (πλάγια όψη).

ἀρχαϊστικό πρότυπο, αλλά ελεύθερη μίμηση ἀρχαϊστικοῦ γούστου. Τὸν χαρακτηρισμὸ αὐτὸ ἔρχονται, τώρα, νὰ δυναμώσουν καὶ τεχνικὰ στοιχεῖα, ὅπως ἡ πολὺ λεία ἐπιφάνεια<sup>46</sup> (τρόπος νὰ ἐξαφανιστοῦν τὰ ἴχνη τῆς σύγχρονης ἐργασίας), οἱ ἀποκρούσεις τῆς μύτης καὶ τοῦ πηγουνοῦ ποὺ δείχνουν περιέργες, σὰν ἠθελημένες καὶ τελικὰ, ἀλλὰ ἀποφασιστικά, ἡ ὀξειδωμένη ἐπιφάνεια, ποὺ ἡ χημικὴ ἐξέταση διαπίστωσε ὅτι εἶναι τεχνητή<sup>47</sup>. Σ' αὐτὰ πρέπει νὰ προστεθεῖ καὶ ἡ ἀβέβαιη προέλευση τοῦ ἔργου, ὅπως σημειώνεται στὸ εὐρετήριο : « ὡς ἔλεγεν ὁ πωλητῆς ».

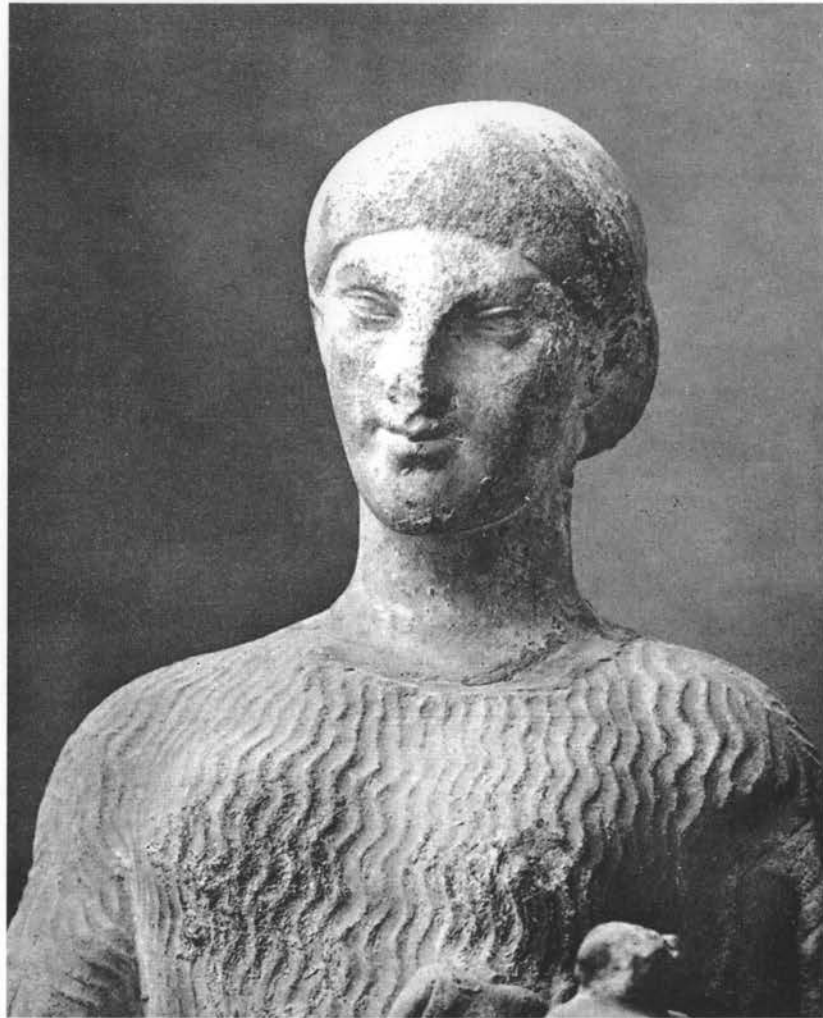
Τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν ὕστερη ἀρχαϊκὴ περίοδο στὴν πρώιμη κλασικὴ (ὅπου ἀναφέρεται χοντρικὰ τὸ « κίβδηλό » μας), τὸ χαρακτηρίζει ἡ ἀνάμιξη διαφορετικῶν στυλιστικῶν στοιχείων<sup>48</sup> καὶ ὁ χαρακτήρας αὐτὸς εἶχε μία ξεχωριστὴ ἐπίδραση, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ ἀρχαϊστικά ἔργα, τὰ ἀρχαῖα ἀντίγραφα<sup>49</sup>, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὶς σύγ-

46. Βλ. παραπάνω σ. 86, ἴδια παρατήρηση γιὰ τὸ ἀνάγλυφο ἀρ. 1789 τοῦ Ἐθν. Μουσείου.

47. Ἡ ἐξέταση ἀπὸ τὸν χημικὸ τοῦ Ἐθν. Μουσείου κ. Κ. Ἀσημενό, ποὺ τὸν εὐχαριστῶ πολὺ καὶ ἀπ' ἐδῶ, ἀναφέρει σχετικὰ μὲ τὴν ὀξείδωση : « μείγμα ὀξειδίου τοῦ σιδήρου καὶ ὀξειδίου τοῦ ἀργυρίου » . . . « διάχυση σὲ μικρὸ βάθος » . . . « ἡ σύνδεση μαρμάρου - χρωστικῆς εἶναι σαθρὴ » (ἀποχρωματίζεται εὐκόλα μὲ νερό). Ἔτσι, ὄχι « βραδεῖα, μακροχρόνια καθίζηση ὀξειδίου, ἀλλὰ μᾶλλον πρόσφατη ἐναπόθεση τῶν ἰόντων ».

48. Ἡ ἀνάμιξη στοιχείων ἀρχαϊκῶν - κλασικῶν, ποὺ συνεχίζεται μέσα στὸν προχωρημένο 5ον αἰ. π.Χ. βλ. π.χ. H. Biesantz, Die Thessalischen Grabreliefs 1965, σ. 122, K36, πίν. 17, καὶ σ. 29, L9, πίν. 30.

49. Γιὰ τὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα ἀρχαϊκῶν ἔργων βλ. πρόσφατα, J. Dörig, Antike Kunst XII, 1969, σ. 41 κ.έ. (κεφάλι Webb, ὕστερης ἀρχαϊκῆς ἐποχῆς : « Dernière décennie du sixième s. av. J. C. » σ. 45, πίν. 25, 1-2 καὶ 26, 1-2) καὶ π.χ. M. Comstock - C. C. Vermeule ὁ.π. ἀρ. 214, εἰκ. 214.



Εικ. 13. Κόρη Μητροπ. Μουσ. Νέας Υόρκης (έμπρός όψη).

χρονης άπομιμήσεις<sup>50</sup>.

50. Πολλά « κίβδηλα », κυρίως μιμήσεις του ύστεροαρχαϊκού και πρώιμου αύστηρου ρυθμού π.χ. D. Gordon Mitten, Classical Bronzes, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1975, σ. 205, άρ. 72 εικ. a - d και σ. 208, άρ. 73 εικ. a - d (σημ. 1). L. Budde - R. Nicholls, Greek and Roman Sculpture, Fitzwilliam Mus. Cambridge 1964, No 187, πίν. 62, κ.ά.

(γ) Άνάγλυφο άρ. Εύρ. ΚΑΡ. 1018 στο Έθνικό Μουσείο (εϊκ. 15).

Στό Εύρετήριο της Συλλογής Καραπάνου, άπ' όπου προέρχεται, σημειώνεται: « Εϊσήχθη έκ του έξωτερικού »<sup>51</sup>. Τό ανά-

51. Προέλευση : « άγνωστος ». Μάρμαρο λεπτόκοκκο με άνοιχτή κιτρινωπή πάτινα. Μέγ. ύψ. : 0,302. Μέγ. πλ. 0,171. Ύψος κάτω ται-



γλυφο είναι περισσότερο ή λιγότερο σπασμένο στις τρεις πλευρές του (σε σχήμα που μοιάζει με μικρή στήλη), εκτός από την άριστερή που φαίνεται να σώζει τον κρόταφο της. Στην κάτω πλευρά σώζεται ή ταινία (του εδάφους) όπου πατεί ή ανάγλυφη μορφή (πολύ καλά διατηρημένη): ένας άνδρας με ιμάτιο, στέκεται προς τ' άριστερά και στηρίζεται (με την άριστερή μασχάλη), σ' ένα μακρύ και χοντρό ραβδί. Πίσω του προς τα δεξιά, δεξί χέρι (άλλης μορφής) από το μέσο του βραχίονα, σε κίνηση προς τα πάνω, έχει κλειστή την παλάμη και τον δείκτη τεντωμένο: "Ο άνδρας έχει μουστάκι και κοντό γένι και ταινία στα μισόμακρα μαλλιά του, που σκεπάζουν τον αυχένα. Οί αποκρούσεις στο ανάγλυφο είναι ελάχιστα: στο δεξί κάτω χέρι, στον άριστερό άγκώνα, στον γλουτό και μικρές φθορές στο κράσπεδο του ιματίου. Πιο δυνατές αποκρούσεις στο δεξί χέρι, κοντά στη δεξιά άκρη της πλάκας και κατά μήκος της πλευράς της. Έδω σώζεται, μερικά, ή εθύγραμμη απόληξη, όπως και ίχνη δουλειάς, σαν να πρόκειται για τον δεξιό κρόταφο<sup>52</sup>. Στην πίσω πλευρά, οί μακριές χοντρές βελονιές δείχνουν πρόσφατες.

Η εξαιρετικά ύποπτη όψη του αναγλύφου μας είναι φανερή: στα όρια και στις αποκρούσεις των καθέτων πλευρών, στην πολύ λεία επιφάνεια του αναγλύφου, στην άδεξιότητα της εργασίας, όπως π.χ. στο στήσιμο του σώματος, στην απόδοση της πτύχωσης, στην άσυνήθιστη, λεπτομερει-

νίας: 2,2 εκ. Πάχ. πλακός:  $\pm 0,037$ . Πάχ. πλακός κάτω (+ταινία): 4,8 εκ. Ύψ. μορφής: 25,3 εκ.

52. Αυτό βέβαια δεν συμφωνεί με το λείψανο του δεξιού χεριού, εκτός αν προσαρμοζόταν πρόσθετο, εκεί, κομμάτι.

ακή, εργασία του κεφαλιού (δηλώνεται και ή ίρις του ματιού). Έτσι είναι αναμφισβήτητο ότι δεν είναι άρχαιο αντίγραφο, αλλά «κίβδηλο» και μόνο στη συσχέτισή του με το γνωστό ανάγλυφο της Λέρου<sup>53</sup> (εϊκ. 16), παρουσιάζει κάποιο ενδιαφέρον. Γιατί το τελευταίο αυτό και όχι το κοινό, μακρινό πρότυπο και των δύο, δηλαδή τον ήρωα (άρ. 46) της ανατολικής ζωφόρου του Παρθενώνα<sup>54</sup>, αντιγράφει το «κίβδηλο» μας. Αυτό δείχνουν οί ίδιες, περίπου, διαστάσεις<sup>55</sup> και οί ολοφάνερες ομοιότητες ανάμεσά τους, τόσο στο σώμα όσο και στον τύπο του κεφαλιού του άνδρα, που είναι όμως αποδομένα άκομη πιό άτεχνα στο δικό μας ανάγλυφο, όπως π.χ. είδαμε για τη στάση ή την απaráδεκτη επιφάνεια της πτύχωσης στο στήθος και γενικά τη σχηματική απόδοση (πτυχολογίας, ποδιών κ.λ.π.). Η στενή εξάρτηση του αναγλύφου ΚΑΡ 1018 από το ανάγλυφο της Λέρου, φαίνεται ιδιαίτερα στο κεφάλι της μορφής: το ανάγλυφο μας μιμείται άδέξια, τον παραλλαγμένο, εκεί, σχετικά με τη ζωφόρο, τύπο<sup>56</sup>.

53. Βλ. Γ. Κωνσταντινόπουλος, ΑΔ 21 (1966): Μελέται, σ. 50 - 55, πίν. 24 - 28 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία). Τ. Hölscher, ΑΑ, 1969, σ. 416, σημ. 22, εϊκ. 7 - 8. L. Beschi, EAA Suppl. 1970 σ. 407 κ.ε. εϊκ. 403 στη λ. *Leros*. U. Kron, Die zehn Attischen Phylenheroen, AM Abt 1976, σ. 208, κ.ε. σημ. 1015. Fr. Brommer, Der Parthenonfries, 1977, σ. 120 και 204 κ.ε.

54. Γ. Κωνσταντινόπουλος, δ.π. σ. 50, σημ. 3, πίν. 25α - β. U. Kron, δ.π. σ. 202 κ.ε. πίν. 31, 1, 2 και Fr. Brommer, δ.π. σ. 119 κ.ε. πίν. 183 - 184 (Πλάκα Ο VI).

55. Γ. Κωνσταντινόπουλος, δ.π. σ. 50, σημ. 2: Ύψος πλάκας: 0,285. Μέγ. πλ.: 0,19. Πάχ. 0,02. Μορφής: Ύψ. 0,26. Πλ. (άπό τους γλουτούς ως το δάκτυλο του δεξιού χεριού): 0,085 μ.

56. Βλ. Γ. Κωνσταντινόπουλος, δ.π. σ. 52 κ.ε. πίν. 26, 27.



Τὸ ἴδιο ὅμως τὸ ἀνάγλυφο ἀπὸ τῆ Λέρο, σημαντικό γιὰ τὴν τυπολογικὴ σχέσηη του μὲ τὴ ζωφόρο<sup>57</sup>, ἔχει στοιχεῖα ποὺ δύσκολα θὰ μπορούσαν νὰ ἐξηγηθοῦν μόνο ἀπὸ τὸν ἐπαρχιακὸ του χαρακτήρα. Διακρίνουμε, δηλαδή, ἔντονη βράχυνση στὸν κορμὸ καὶ τὰ μέλη (σὲ σχέσηη μὲ τὸ κεφάλι)<sup>58</sup>, μὲ δυσανάλογα μεγάλα ἄκρα καὶ ὄγκο σώματος ἑλλειπτικό. Ἡ ἀπόδοση ἰδιαίτερα τῶν ποδιῶν εἶναι πολὺ παράξενη: παρουσιάζονται πολὺ χοντρά μὲ λαθεμένες λεπτομέρειες καὶ δάκτυλα χοντρά, χωρὶς ἀρθρώσεις, ποὺ στὸ δεξιὸ πόδι δὲν ἔχουν τὴ σωστὴ σειρά, ἀλλὰ μιὰ ἐντελῶς ἀφύσικη ἀπόδοση<sup>59</sup>. Ἀλλὰ καὶ τὰ σανδάλια<sup>60</sup>, προσθήκη τοῦ ἀντιγραφέα<sup>61</sup>, ἔχουν ἀσυνήθιστο



Εἰκ. 14. Κεφάλι « Ἀρτεμῆς » Μουσ. τοῦ Boston

57. Βλ. ὅμως Fr. Brommer, ὁ.π. σ. 204: « Kein sicheres Zeichen für unmittelbare Abhängigkeit ».

58. Ἐδῶ μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ κανεὶς σὲ μιὰ παρατήρησι τοῦ W. H. Schuchhardt σχετικὰ μὲ τὴν ομάδα τῶν ἡρώων (ἀρ. 43-46): « Die Entstehung der Parthenonfrieses » JdI 45 (1930), σ. 226, εἰκ. 35, 36 « am auffälligsten ist die Bildung der Köpfe: fast übergross und mässig im Bau ».

59. Γιὰ τὴν ἀπόδοσι τῶν ποδιῶν, βλ. J. L. Benson, *Ancient Leros*, 1961, σ. 6. Ὁμοία ἀδέξια ἀπόδοσι ἔχει τὸ δεξιὸ χέρι.

60. Δίνονται ἐδῶ μ' ἓνα ἀπλοποιημένο, στοιχειωμένο τρόπο (χοντροὶ ἰμάντες) καὶ φαίνονται νὰ πλησιάζουν χαμηλῆς χρονολογίας παραδείγματα (π.χ. M. Bieber, *Entwicklungsgeschichte der griechische Tracht*, 1934, πίν. 45), χωρὶς νὰ δίνουν ἓνα συγκεκριμένο τύπο. Συγγενικὸς τύπος εἶναι ἴσως π.χ. J. Inan, *Roman Sculpture in Side* 1975, ἀρ. 414, πίν. CXXVIII, ποὺ συναντιέται καὶ στὶς σαρκοφάγους π.χ. A. Levi, *Sculture Greche e Romane del Palazzo Ducale di Mantova* 1931, πίν. CIβ.

61. Τὰ πόδια τοῦ ἡρώος 46 τῆς ζωφόρου θὰ ἦταν γυμνά. Ἔτσι ἀποδίδονται στὰ σχέδια τοῦ J. Carrey (βλ. τελευταῖα Th. Bowie καὶ D. Thimme, *The Carrey Drawings of the Parthenon Sculptures*, 1971, πίν. 28), στὴν ἀπόδοσι τοῦ ἐκμαγείου τοῦ Fauvel (ἀ' ἀπεικόνισι) βλ. A. Mi-

τύπο γιὰ τὸν 4ο αἰ. π.Χ., ὅπου χρονολογήθηκε τὸ ἀνάγλυφο. Ὑποπτες εἶναι καὶ οἱ ἔντονες γραμμὲς ἐργαλείου στὸ βάθος τοῦ ἀναγλύφου<sup>62</sup>, ἴσως καὶ τὸ λοξό (συγ-

chaelis, *Der Parthenon*, 1870, πίν. XIV (Πλ. VI) σ. 259, καὶ Fr. Brommer, ὁ.π. σ. 119 « bärtig und barfuss », πίν. 183 καὶ 184.

62. Θέλουν ἴσως νὰ μιμηθοῦν τὰ ἴχνη ὀδοντωτῆς σμίλης, ἀνάλογη περίπτωση, βλ. B. Ashmole, *Forgeries of Ancient Sculpture* (J. L. Myres, *Memorial Lecture* 1961) σ. 8, εἰκ. 15.

κολλημένο) σπάσιμο στη δεξιά, επάνω πλευρά της πλάκας. Ἀκολουθεῖ δηλαδή περίπου τὴ γραμμὴ τοῦ πρὸς τὰ πάνω λυ-

γισμένου χεριοῦ τῆς ἐπόμενης μορφῆς (βλ. ζωφόρο), ποὺ ὁ ἀντιγραφεὺς θέλησε, ἴσως, ἐδῶ, νὰ παραλείψει μετὰ ἀπὸ

Εἰκ. 15. Ἀνάγλυφο ἀρ. Εὐρ. ΚΑΡ. 1018 στὸ Ἐθν. Μουσεῖο.



δεύτερη σκέψη<sup>63</sup>. Ἐκτός ὅμως ἀπὸ τὰ παραπάνω «περίεργα» σημεῖα τοῦ ἀνα-

63. Ἡ ἀπόρριψη τοῦ στοιχείου αὐτοῦ, καθὼς δείχνει ἓνα πιὸ ἀνεπτυγμένο αἶσθημα στὸν τε-  
καὶ ὁ συνδυασμὸς ἐνὸς ἄλλου τύπου κεφαλιοῦ, χνίτη τοῦ ἀναγλύφου τῆς Λέρου.

Εἰκ. 16. Τὸ ἀνάγλυφο τῆς Λέρου.



γλύφου τῆς Λέρου, ἡ παρουσία τοῦ δικοῦ μας «κίβδηλου» κλονίζει, τώρα, ἀκόμα πιὸ πολὺ τὴν ἀθθεντικότητά του<sup>64</sup>. Γιατί, ὅπως παρατηρήθηκε<sup>65</sup>, οἱ εἰδήσεις οἱ σχετικὲς μετὰ τὴν προέλευσή του εἶναι ἀρκετὰ ἀόριστοι<sup>66</sup>, καὶ συγκεχυμένες οἱ περιστάσεις τῆς παρουσίας του στὸ νησί. Ἔτσι, δὲν γνωρίζουμε ποῦ βρισκόταν γιὰ ἓνα μεγάλο διάστημα, πρὶν νὰ δωρηθεῖ στὴν ἀρχαιολογικὴ συλλογὴ τῆς Λέρου. Θὰ ἦταν πολὺ πιθανό, ὁ τεχνίτης τοῦ ἀναγλύφου αὐτοῦ νὰ ἀντέγραψε τὸ ἐκμαγεῖο Fauvel<sup>67</sup> (στὸ Παρίσι, ἢ τὴν ἐπανάληψή του στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο) καί, ἂν πραγματικὰ τὸ δικό μας «εἰσήχθη ἐκ τοῦ ἐξωτερικοῦ», θὰ μιμήθηκε<sup>68</sup> τὸ πρῶτο ἐ-

64. Βλ. τελευταῖα : L. Beschi, ὁ.π. «IV sec. a. C.». Ἐνῶ U. Kron, ὁ.π. σ. 208 σημ. 1016, ἀναφέρει ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ἀθθεντικότητά τοῦ ἀναγλύφου ἀπὸ τοὺς H. Hiller καὶ H. Möbius. Βλ. ἀκόμη καὶ τὸν χαρακτηρισμὸ στὴ μνεία ἀπὸ τὴν G. Kokula, Marmorlutfrophoren 1974 (Dissert. Univ. München), σ. 89, σημ. 5 καὶ 6. «erstunliche».

65. L. Benson, ὁ.π. σ. 6 : «It is unfortunate that there is not more exact knowledge concerning the circumstances in which this piece was found» καὶ U. Kron, ὁ.π. σ. 208, σημ. 1016.

66. Βλ. Γ. Κωνσταντινόπουλος ὁ.π. σ. 50 (εὐρεση) : «Χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας»... «Τὸ ἀνάγλυφο εἶχε χαθῆ γιὰ κάμποσα χρόνια»... (καὶ γιὰ τὴν ἐπιανεμάνισή του) : «μετὰ τὴν ἐνσωμάτωση τῆς Δωδεκανήσου».

67. Αὐτὸ ἴσως ἐξηγεῖ καὶ τὴν κακὴ ἀπόδοση τῶν ποδιῶν, ποὺ στὸ ἐκμαγεῖο εἶναι πολὺ κατεστραμμένη, βλ. U. Kron, ὁ.π. πίν. 31, 2 (Paris, École des Beaux Arts, τώρα στὶς Versailles). A. H. Smith, British Museum, The Sculptures of the Parthenon, 1910, σ. 51 κ.έ., πίν. 37 (πλάκα VI ἀνατολ. ζωφόρου, 40-46) καὶ Fr. Brommer, ὁ.π. πίν. 183.

68. Τὸ κίβδηλό μας ἐγινε ὁπωσδήποτε πρὶν ἀπὸ τὸ 1902, ὅταν δωρηθῆκε ἡ Συλλογὴ Καραπάνου στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο· αὐτὴ εἶχε σχηματιστεῖ γύρω στὶς δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰ.

κεῖ (ἀλλὰ ἴσως καὶ στὴν Ἀθήνα μετὰ τὴ μεταφορὰ του), μετὰ μεγαλύτερη ἀδεξιότητα καὶ μηχανικὴ δουλειά, ἀλλάζοντας λεπτομέρειες, ὅπως τὰ γυμνά πόδια τοῦ ἥρωα καὶ μετὰ προσθήκες (σὲ σχέση μετὰ τὴ ζωφόρο), ὅπως τὸ δεξιὸ χέρι τῆς ἐπόμενης μορφῆς<sup>69</sup> (ἀρ. 47).

Σχετικὰ μετὰ τὸ ἀνάγλυφο τῆς Λέρου, ποὺ ὅπως εἶδαμε, ἡ ἐργασία του εἶναι πολὺ καλύτερη ἀπὸ αὐτὴν τοῦ ΚΑΡ 1018, τὸ θέμα τοῦ συνδυασμοῦ τοῦ σώματος μετὰ διαφορετικὸ (ἀπὸ τῆς ζωφόρου) τύπο κεφαλοῦ, ἔχει μελετηθεῖ διεξοδικὰ ἀπὸ τὸν Γρ. Κωνσταντινόπουλο<sup>70</sup>. Μετὰ τὴ νέα ἄποψη, μπορεῖ τώρα νὰ ἐξηγηθεῖ σὰν πρόσληψη ἑνὸς τύπου ποὺ μετὰ μικρὲς διαφορὲς συναντιέται συχνὰ σὲ ἀνάγλυφα τοῦ 4ου αἰ. π.Χ., ὅπως π.χ. τὰ ἀναθηματικὰ στὸν Ἀσκληπιό<sup>71</sup> (εἰκ. 17). Ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου θέματος σὲ δύο «κίβδηλα» ἔργα δὲν εἶναι σπάνια<sup>72</sup>. Στὶς δύο αὐτὲς μιμήσεις, ποὺ ἴσως ἐγιναν στὸ ἐξωτερικὸ καὶ μεταφέρθηκαν ἀπὸ ἐκεῖ στὴν

69. Τελετάρχης τῆς ζωφόρου. Τὸ δεξιὸ ὑψωμένο χέρι του κόβεται στὸ ἀνάγλυφό μας ἀκριβῶς στὸ σημεῖο, ὅπως στὸν πίν. 37 τοῦ A. H. Smith, ὁ.π.

70. Ὁ.π. σ. 52 κ.έ., ὅπου καὶ ἐξαντλητικὴ τεκμηρίωση, καθὼς καὶ γιὰ τὸ ζήτημα τοῦ ἐνδιάμεσου μνημείου.

71. Πρβλ. π.χ. τὸ μικρὸ ἀνάγλυφο ἀρ. 1360 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ Ἀσκληπιεῖο Ἀθηνῶν (εἰκ. 17), E.A. 1239 (Löwy). Ἰ. Σβορώνος, AE 1908, σ. 116, εἰκ. 4. T. Dohrn, JdI 70 (1955), σ. 57 σημ. 42, 43. Σ. Καρούζου, Κατάλογος Γλυπτῶν Ἐθν. Μουσείου 1967, σ. 143 : «β' μισὸ 4ου αἰ. π.Χ.».

72. Βλ. π.χ. H. Biesantz, Die Thessalischen Grabreliefs 1965, σ. 157, σχετικὰ μετὰ δύο «κίβδηλα» ποὺ ἀντιγράφουν τὸ πορτραῖτο ἀρ. Εὐρ. 457 Ἐθν. Μουσ. : τὸ ἓνα στὸ Μουσεῖο τοῦ Βόλου ἀρ. 458. Βλ. B. Ashmole, ὁ.π. εἰκ. 13, 14, 15, 18, σ. 8 κ.έ. : «κίβδηλα» ποὺ ἀντιγράφουν κεφάλια ἀπὸ τὴ ζωφόρο τοῦ Παρθενῶνα.

Ἄθῆνα καὶ τὴ Λέρο, οἱ μικρὲς διαφορὲς καὶ παραλλαγές τους, εἶχαν σκοπὸ νὰ μὴ συσχετιστοῦν μεταξύ τους, ἀλλὰ οὔτε καὶ μὲ τὸ περίφημο πρότυπό τους. Ἔτσι, ἂν ἰσχύουν τὰ παραπάνω, διαγράφεται τὸ ἀνάγλυφο τῆς Λέρου ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν ἀρχαίων ἀντιγράφων καί, κατὰ κάποιον

τρόπο, ἐπαναλήψεων τῶν μορφῶν τῆς ζωφόρου, ποὺ εἶναι ἤδη πολὺ σύντομος<sup>73</sup>.

*ΕΛΗΑΝΑ Γ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ*

73. Βλ. Fr. Brommer, ὁ.π. σ. 203 κ.έ. 205 καὶ 208. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ παρθενώνειου αὐτοῦ θέματος, δηλαδὴ στήριξη τοῦ ραβδιοῦ στὴν ἀριστερὴ μασχάλη, ἀλλὰ ποὺ κρατιέται μὲ τὸ δεξιὸ χέρι, βλ. Fr. Brommer, ὁ.π. σ. 120 « auffällig ». Βλ. καὶ τὸ θραῦσμα ἀναγλύφου H. Biesantz, σ. 118 καὶ 149, L46, πίν. 80 : « ohne die Parthenonkunst nicht gut denkbar ».

Εἰκ. 17. Ἀνάγλυφο ἀρ. Εἰρ. 1360 Ἐθν. Μουσ.



Pendant le travail de classement du matériel archéologique du Musée on a noté les trois documents suivants:

(a) Relief no Inv. 2768 M. N. : une figure féminine, debout, copie d'Athéna du relief no Inv. 581 au Musée de l'Acropole. Des détails techniques, iconographiques et stylistiques montrent qu'il s'agit d'un faux. Le faussaire a travaillé après 1883 ( date de la découverte de l'original sur l'Acropole ) et probablement avant 1903, car il ne copie pas le fragment des pieds de la déesse découvert ultérieurement.

(b) Tête de femme no Inv. 1973 M. N., de caractère archaïsant ; mais des éléments contradictoires : coiffure ( cécryphale ou sakkos de type classique ), traits archaïques du visage, excluent dès le premier abord son classement dans la période archaïque. Travail maladroit et sans précision, comportant certains traits réalistes. Aussi, la pièce ne peut-elle être classée comme archaïstique, ou

comme copie d'une oeuvre archaïstique; il s'agit ici d'un faux qu'on ne peut relier directement d'un original précis, mais qui constitue une imitation libre de goût archaïsant.

(c) Relief no Inv. KAR 1018 M.N. de caractère extrêmement douteux : brisures et bords de la plaque, surface très lisse du marbre, travail très médiocre. L'intérêt de ce faux réside dans sa relation avec le relief de Léros ( G. Konstantinopoulos *AA* 21 (1966) : *Μελέται*, p. 50 sq. Pl. 24 - 28 ) qu'il répète fidèlement, car l'association de ces deux documents remet aussi en question l'authenticité du relief " de Léros ". Les particularités d'exécution que présente ce dernier, les données incertaines de sa découverte etc., son imitation par le faux de la Collection Carapanos, attestent qu'il s'agit d'une copie moderne du moulage de Fauvel. Ces deux faux, exécutés probablement en dehors de la Grèce, ont été transportés à Athènes et Léros.

E. RAFTOPOULOU



ΣΥΣΧΕΤΙΣΗ ΘΡΑΥΣΜΑΤΩΝ ΚΕΦΑΛΗΣ  
ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

## ΣΥΣΧΕΤΙΣΗ ΘΡΑΥΣΜΑΤΩΝ ΚΕΦΑΛΗΣ ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ\*

(Πίνακες 175-184)

Ο γνωστός από παλιά τύπος του Άρη Ludovisi, όπως σώθηκε σε αντίγραφα, γίνεται και πάλι θέμα αναφοράς με την αναγνώριση ενός θραύσματος στις αποθήκες του Έθνικου Μουσείου. Πρόκειται για ένα θραύσμα νεανικής κεφαλής που στο εύρετήριό <sup>1</sup> χαρακτηρίζεται σαν «πρόσωπο ωραίας κεφαλής νεαρής κόρης», ενώ προέρχεται, πραγματικά, από κεφαλή νέου.

Θραύσμα Έθνικου Μουσείου αρ. 2148 <sup>2</sup> (Πί ν. 175α) : Πρόσθιο τμήμα κεφαλής, που είναι σπασμένη σ' όλο το ύψος της σε μία επιφάνεια περίπου κάθετη. Η επιφάνεια αυτή αρχίζει, επάνω, στο υψηλότερο σημείο του κρανίου και, περνώντας από τους κροτάφους, καταλήγει στο πηγούνι, που δεν σώζεται σ' όλο το βάθος του. Έτσι, έχουμε το εμπρός μέρος της κόμης και το πρόσωπο χωρίς το περίγυρό του και τα αυτιά. Μεγαλύτερο μέρος διατηρείται από τη δεξιά πλευρά του κρανίου, και οι βόστρυχοι που πλαισιώνουν το μέτωπο είναι, εδώ, ανέπαφοι. Αντίθετα, στη στενότερη άριστερη πλευρά, η επιφάνεια των μαλλιών της περιοχής των κροτάφων είναι έντελως φθαρμένη. Στο άριστερό κάτω μέρος του προσώπου, κοντά στο πηγούνι, το περίγραμμα του θραύσματος είναι ανώμαλα σπασμένο. Η επιφάνεια της μύτης είναι φθαρμένη από το μέσο περίπου και κάτω και περισσότερο στην άκρη της και στο άριστερό ρουθούνι. Φθορές σημειώνονται, ακόμα, στο άριστερό άκρο του κάτω χείλους και άλλες πιο ελαφρές είναι διάσπαρτες σε μερικά σημεία του προσώπου καθώς και στους κοντούς βοστρύχους. Το μάρμαρο έχει μια ωραία ξανθή πάτινα, με πιο έντονη απόχρωση στο δεξιό επάνω μέρος του προσώπου και στα μαλλιά. Σκουρόχρωμο ίζημα σκεπάζει (σ' όλο το ύψος της) την άριστερη πλευρά του προσώπου, αρχίζοντας από τα μαλλιά και καταλήγοντας στην παρειά· άλλα σκόρπια ίχνη του ίδιου ιζήματος στο πλαίσιο της δεξιάς παρειάς, αλλά και στο μέτωπο, στη μύτη και στο πηγούνι. Έντονα σημάδια ράσπας διακρίνονται στην άριστερη πλευρά του προσώπου και ελαφρότερα στη δεξιά. Η κεφαλή θά στρεφόταν λίγο προς τα δεξιά, όπως δείχνει η επιφάνεια της άριστερης παρειάς που κυρτώνεται πιο απότομα (Πί ν. 175β), ενώ η δεξιά είναι πιο επίπεδη (το δεξιό μάτι είναι κάπως πιο χαμηλά από το άριστερό)· δεν διακρίνεται όμως καθαρά ανάλογη κατεύθυνση στο βλέμμα.

Στο νεανικό αυτό πρόσωπο, με το μακρύ ωρειδές περίγραμμα <sup>3</sup>, χαρακτηριστική είναι

\* ΣΤΗΛΗ, *Τόμος εις μνήμην Νικολάου Κοντολέοντος* (1979).

1. Εύρετήριό Έθν. Μουσείου αρ. 2148 : Άγνωστη προέλευση. Βλ. Π. Καστριώτου, *Κατάλογος Γλυπτών του Έθν. Μουσείου* 1908, σ. 366, όπου σημειώνεται για τους αρ. 2138-2159 : «εύρέθησαν εν διαφόροις τόποις κατά διαφόρους καιρούς...- Άθηνών».

Οι φωτογραφίες του Έθνικου Μουσείου έγιναν από τους κκ. Κ. Κωνσταντόπουλο και Θ. Μηλιαράκη. Για την εδγενική παραχώρηση των φωτογραφιών του Άρη Ludovisi από το Γερμανικό Άρχ. Ίνστιτούτο Ρώμης, και της κεφαλής από το Kunsthistorisches Museum, εκφράζονται θερμές ευχαριστίες.

2. Μάρμαρο πεντελικό. Μέγ. ύψ. του θραύσματος : 0,258, μέγ. πλ. (στο ύψος των κροταφικών βοστρ.) : 0,164. Πλ. στους κροτάφους : 13,8 εκ., πλ. στα ζυγωματικά : 13,4 εκ.

3. Το χαρακτηριστικό αυτό, προπαντός, έδωσε την έντύπωση ότι πρόκειται για γυναικεία μορφή.

ή διαμόρφωση του μετώπου που εξογκώνεται ελαφρά, στο κάτω μέρος, ή πλατιά ρίζα της μύτης, ιδιαίτερα το στόμα με τα πολύ τοξωτά, μισάνοιχτα χείλη (όπου διακρίνεται ή γραμμή των δοντιών) και το δυνατό και πλατύ πηγούνι. Με την έντονη πλαστικότητα του προσώπου (όμως, όρισμένες λεπτομέρειες είναι αρκετά σκληρά δουλεμένες π.χ. στα βλέφαρα<sup>4</sup>) και τη μαλακή μάζα των σγουρών μαλλιών, παρουσιάζεται σαν ένα γλυπτό αξιόλογης ποιότητας, ενώ τα εφηβικά ιδεαλιστικά χαρακτηριστικά του βρίσκονται μέσα στην παράδοση του 4ου αι. π.Χ.

Έρευνώντας για τη συμπλήρωση της κεφαλής, συσχετίσαμε το θραύσμα αρ. 2148 Έθνικού Μουσείου με ένα άλλο, που προέρχεται και αυτό από τις αποθήκες του Μουσείου, χωρίς όμως αριθμό εύρετηρίου<sup>5</sup>. Σώζεται, έδω, το πίσω μέρος του κρανίου και τμήμα του τραχήλου μιας ανδρικής κεφαλής (Πί ν. 176α). Η σπασμένη (περίπου κάθετα) επιφάνεια του θραύσματος έχει λοξή κατεύθυνση: έτσι, διατηρείται μεγαλύτερο μέρος από την άριστερή πλευρά του κρανίου και από τον τράχηλο το άριστερό μόνο μέρος, καθώς ή κάτω επιφάνεια του θραύσματος είναι πολύ λοξά σπασμένη (κατά την όριζόντια κατεύθυνση). Η επιφάνεια των κοντών και σγουρών μαλλιών είναι σχεδόν άθικτη (μερικές φθορές στην περιοχή της κορυφής και κάτω δεξιά). Οί βόστρυχοι σε σχήμα φλόγας ή δρεπανωτό καμπυλώνονται σε διάφορες κατευθύνσεις. Στην κορυφή του κεφαλιού, που βρίσκεται αρκετά χαμηλά και προς τα δεξιά, σχηματίζεται χαλαρά ό ακτινωτός στρόβιλος. Οί γύρω βόστρυχοι είναι χτενισμένοι σε τρεις επανωτές σειρές.

Στο θραύσμα αυτό ξαναβρίσκουμε το ίδιο πεντελικό μάρμαρο με την ίδια απόχρωση της πάτινας, καθώς και το σκούρο ίζημα στα πλάγια της κόμης. Σχήματα και τρόπος εργασίας είναι έντελώς ανάλογα με το πρόσθιο μέρος, μέχρι και την πιό μικρή λεπτομέρεια (π.χ. όμοια απόδοση στη διαχωριστική γραμμή κόμης και αυχένα, όπως και ή γραμμή στους μετωπικούς βοστρύχους). Ακόμα, όμοια ίχνη ράσπας στην επιφάνεια του τραχήλου (Πί ν. 176β-178). Τα δύο θραύσματα που συσχετίστηκαν δεν έχουν σημείο επαφής μεταξύ τους<sup>6</sup>, αφού λείπει το μεσαίο τμήμα του κρανίου με το λαιμό και το πλαίσιο του προσώπου<sup>7</sup>.

Αλλά ή συσχέτιση γίνεται ακόμα πιό επιτακτική και βέβαιη με την αναγνώριση του τύπου στον όποιο αναφέρεται το γλυπτό αρ. 2148. Ένώ, και όπως είδαμε, το πρόσωπο έχει ένα σχετικά γυνικό χαρακτήρα, ή διάταξη των μαλλιών είναι καθοριστική, αντιγράφοντας με ακρίβεια την κόμη του Άρη Ludovisi<sup>8</sup> (Πί ν. 179-181), που το άρχετύπο του<sup>9</sup>, όπως

4. Τα βλέφαρα εξέχουν αρκετά κοφτερά, ή γραμμή του επάνω βλεφάρου προχωρεί λίγο πέρα από το κάτω στην έξωτ. γωνία του ματιού. Σχετικά σκληρά είναι και τα τόξα των φρυδιών. Η επιφάνεια των βολβών, χωρίς κυρτότητα, συντελεί στην άδεια έκφραση. Οί κανθοί όμως έχουν αποδοθεί επιφανειακά, χωρίς έμφαση.

5. Μέγ. ύψ.: 28,3 εκ. Ύψ. μόνο του κρανίου: 22,3 εκ. Μέγ. πλ.: 19,8 εκ.

6. Το κενό ανάμεσα στα δύο θραύσματα είναι μεγάλο: Έπάνω μέρος κρανίου (στον κατά μήκος άξονα) άνοιγμα: 8,4 εκ. Κάτω (κατά τον ίδιο άξονα) άνοιγμα: 7,2 εκ. Στο ύψος των κροτάφων, δεξιά πλευρά, άνοιγμα: 0,107 (που είναι και το μεγαλύτερο), άριστ. πλευρά: 7,4 εκ. Η κεφαλή στήθηκε με γύψινη συμπλήρωση από τον γλύπτη του Μουσείου κ. Στ. Τριάντη, τον όποιο και ευχαριστώ θερμά.

7. Ο κατακερματισμός αυτός ίσως να σημαίνει ότι ή κεφαλή ξαναχρησιμοποιήθηκε σαν δομικό ύλικό. Κανένα θραύσμα δε βρέθηκε από την ενδιάμεση περιοχή του κρανίου.

8. Br Br 388, Helbig, Führer III<sup>4</sup> 1969, αρ. 2345 (αρ. 8602 Μουσ. Θερωών), «τελευταίο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.» (και βασική βιβλιογρ.). W. Fuchs, Die Skulptur bei den Griechen, 1969, σ. 271 κ.έ. εικ. 299, για το κεφάλι: σχέσεις με το μεταπραξίτελικό κύκλο, αλλά και με τον Λύσιππο. H. Walter, Griech. Götter 1971, σ. 268 κ.έ. εικ. 244, «του Λυσίππου ή του εργαστηρίου του». D. Ohly, Glyptothek München 1972, σ. 36 κ.έ. αρ. 6 (Λύσιππος).

9. Για τον άγαλματικό τύπο, ήδη ό A. Ruesch, Guida, Museo Naz. di Napoli 1908, σ. 95 κ.έ. αρ. 293. Για τη στάση: T. Dohrn, JdI 70 (1955), σ. 55 κ.έ., L. Alschér, Griech. Plastik III, 1956, σ.128, σημ. 80· τελευταία, El. G. Pemberton, AJA 80 (1976), σ. 120 κ.έ. σημ. 68 και 69. Παραδείγματα: H. K. Süsserott, Griech. Plastik 1968, σ. 181, σημ. 196 και J. Fink, RM 71 (1964), σ. 154 κ.έ. H. Hoffmann, Kunst des Altertums in

είναι γνωστό, αποδίδεται τότε στον σκοπαδικό και τότε στον λυσιππικό κύκλο με επικρατέστερο το δεύτερο. Χαρακτηριστικό είναι ότι οι διαστάσεις του γλυπτού μας<sup>10</sup> συμφωνούν, με μικρές παρεκκλίσεις<sup>11</sup>, με τα μέτρα των τριών βασικών αντίγραφων του τύπου<sup>12</sup> (όπου ξεχωρίζει για τη ζωνάνια της ή κεφαλή από την 'Απολλωνία στο Μουσείο της Βιέννης<sup>13</sup>) (Πί ν. 182). Στη σύγκριση αυτή την πιο χτυπητή διαφορά παρουσιάζει βέβαια το πλάτος του κρανίου και του προσώπου, που είναι στενότερα στο γλυπτό μας, με κύρια αίτια την αποσπασματική κατάστασή του. Όμως, το ωοειδές σχήμα του προσώπου θα ήταν, όπως δείχνει το ανέπαφο μέτωπο, και αρχικά πιο στενό και κάπως μακρύτερο. Άκόμα, η περιοχή των ματιών, τέλεια διαφορετική, σχετικά με την κεφαλή στο Μουσείο της Βιέννης, είναι πιο κοντά σ' εκείνη του αντίγραφου Ludovisi<sup>14</sup>, ενώ η κόμη, μ' όλη την ακρίβεια στη σύνθεση<sup>15</sup> έχει άλλη απόδοση: οι όγκοι των βοστρύχων ξεχωρίζουν λιγότερο σ' ένα απαλό όχι τόσο παραγμένο σύνολο.

Πιο άμεση και ενδιαφέρουσα είναι η σύγκριση του άρ. 2148 με την κεφαλή άρ. 189 του 'Εθνικού Μουσείου<sup>16</sup> (Πί ν. 183), αντίγραφο του ίδιου τύπου και με κοινή προέλευση, την 'Αθήνα. Τα σχήματα του μετώπου και των ματιών είναι ανάλογα, ενώ άλλα χαρακτηριστικά του πρώτου έχουν πιο πλατιές μορφές<sup>17</sup>. Το υστερότερο αντίγραφο έχει όλη τη γραμμική ακρίβεια<sup>18</sup>, τη στεγνή επανάληψη των μορφών, με διαφορές σε λεπτομέρειες συντηρητικής τάσης (επίδραση στοιχείων του 5ου αι. π.Χ.<sup>19</sup>), σε αντίθεση με την καθαρή αναφορά του γλυ-

Hamburg, 1961, εικ. 76, (λήκυθος του ζωγράφου του Sabouroff). Μπορεί ίσως να σημειωθεί και η ανάλογη στάση στο ροδιακό επιτύμβιο ανάγλυφο βλ. M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* 1955, σ. 127, σημ. 19, εικ. 490 (έναν από τους «μάκαρες»): "Ένα σπάνιο μικρό αντίγραφο: αποσπασματικό χάλκινο αγαλμάτιο, βλ. R. Käppeli, *Kunstwerke der Antike, Sonderausstellung Luzern* 1963, B 22 (Inv. 517).

10. Διαστάσεις: Στρόβιλος κορυφής - πηγούνι: 26,7 εκ. — Ρίζα μύτης - στρόβιλος κορυφής: 22,3 εκ. — Γραμμή κόμης στο μέτωπο - πηγούνι: 0,19 εκ. — Γραμμή κόμης - απόφυση μύτης: 11,6 εκ. — Γραμμή κόμης στο μέτωπο - στόμα: 13,6 εκ. — Άνοιγμα ματιών (χωρίς τα βλέφαρα): 1,3 εκ. — Απόσταση, έξωτ. γωνίας ματιών: 9,7 εκ. — Μήκος ματιών (χωρίς τα βλέφαρα): 3,3 εκ. — Απόσταση μεταξύ των κανθών: 3,6 εκ. — Πλ. στόματος: 4,3 εκ. — Απόσταση έξωτ. γωνίας ματιών - έξωτ. γωνία στόματος: δεξιά: 7,3 εκ. άριστε: 7,5 εκ.

11. Η μεγαλύτερη διαφορά σημειώνεται (α) στην απόσταση, στρόβιλος μαλλιών κορυφής - πηγούνι, όπου η αποκατάσταση της κεφαλής έγινε κατά προσέγγιση και (β) στην απόσταση: γραμμή κόμης στο μέτωπο - άκρο απόφυσης της μύτης, που διαφέρει σε κάθε κεφαλή, ανάλογα με τη διατήρηση.

12. Βλ. C. Praschniker, *ÖJh* 21-22 (1922/24), σ. 207: πίνακας διαστάσεων των κεφαλών, αντίγραφα 'Αρη Ludovisi Μουσ. Θερμών, Μονάχου και Βιέννης. Για τα πιο απομακρυσμένα παραδείγματα (κεφαλές Μουσείων Boston, Prado) και 'Εθν. Μουσ. άρ. 189 (βλ. παρακάτω, σημ. 16), βλ. G. Dehn *JdI* 27 (1912), σ. 207.

13. Βλ. G. Krahe, *RM* 46 (1931), σ. 146, σημ. 1, εικ. 8-9 (Ardenica).

14. Και σχετικά, στο αντίγραφο του Μουσείου Μονάχου. Στην κεφαλή Ludovisi, φαίνεται να έχει χαθεί πολύ από την αρχική επιφάνεια του προσώπου από σύγχρονη επέμβαση (βλ. C. Praschniker, δ.π. σ. 208), ενώ στο αντίγραφο του Μουσείου Βιέννης είναι πολύ φθαρμένα τα σημεία του προσώπου και της κόμης που προεξέχουν. Έδώ η διαβάθμιση της επιφάνειας είναι πιο έντονη: τα μάτια, βυθισμένα στις κόγχες, έχουν σκοπαδικό χρώμα.

15. Επαναλαμβάνεται, τυπικά, η ίδια διάταξη των βοστρύχων, κυρίως γύρω στο μέτωπο, αλλά και πίσω. 'Ο στρόβιλος βρίσκεται χαμηλά (κάπως πιο άριστε, στο αντίγραφο Ludovisi) μερικά άτονα, αδιαμόρφωτα σημεία, ανάμεσα στους βοστρύχους στο δικό μας παράδειγμα. Άκόμα, το σχέδιο των βοστρύχων είναι σε μερικά σημεία ακαθόριστο και μ' αυτό τον τρόπο αποδίδει ο τεχνίτης τη μαλακή ύφή των μαλλιών.

16. Σ. Καρούζου, *Κατάλογος Γλυπτών*, σ. 155 «αντίγραφο του 1ου αι. μ.Χ.» (προέλευση «'Αθήνα στοά του Εϋμένους»). Sybel, άρ. 2917. Εύρ. 'Αρχ. 'Εταιρείας, άρ. 2761.

17. Ρίζα της μύτης, πηγούνι και πιο γεμάτα φουσκωμένα χείλη.

18. Έντονες, εγχάρακτες γραμμές διακρίνονται στα μάτια και κυριαρχούν γενικά. Η πίσω επιφάνεια των μαλλιών, με σχηματική απόδοση, μόλις ανάγλυφη. Ίχνη τρυπάνου στους κανθούς, στις άκρες του στόματος, στο ξεχώρισμα των βοστρύχων. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια: οι κοιλότητες της μύτης δεν έχουν λαξευτεί: ο τεχνίτης φαίνεται να ενδιαφέρεται για τη γενική εντύπωση.

19. Πρβλ. G. Dehn, δ.π., σ. 204 σημ. 2 και σ. 207, εικ. 5-8 c. J. Fink, *RM* 71 (1964), σ. 153 κ.ε. σημ. 9,

πτού μας σε χαρακτήρες του τέλους του 4ου αι. π.Χ., αποδομένους με μιὰ ἐλεύθερη, γεμάτη πλαστικότητα δουλειά. Οἱ κυρτές καὶ φουσκωμένες ἐπιφάνειες, τὸ χαρακτηριστικὸ στόμα, δείχνουν ὅτι βρίσκεται μέσα στὴν ἑλληνιστικὴ περίοδο, ἀλλὰ καὶ ἡ σκληρότητα στὶς λεπτομέρειες ὀδηγοῦν πρὸς τὸν προχωρημένο 2ο αι. π.Χ.<sup>20</sup> (καὶ τὸ πολὺ ὡς τὴ στροφή πρὸς τὸν 1ο αι.). Ἔτσι, ὁ χαρακτήρας του ξεχωρίζει τώρα πιὸ καθαρά, ἀφοῦ βέβαια, ἔχει ἀποκλεισθεῖ ἡ σχέση ἀντίγραφου ἢ καθαυτὸ ἐπανάληψη μετὰ τὸν τύπο τοῦ Ἄρη, παρ' ὅλα τὰ κοινὰ σημεῖα ποὺ εἶδαμε. Πρόκειται, ἐδῶ, γιὰ ἀναφορὰ σ' ἕνα πρότυπο ἀπ' ὅπου ὁ τεχνίτης μεταφέρει ἀνάλλαχτα ὀρισμένα βασικὰ στοιχεῖα, σὲ μιὰ νέα, ἀνάλογη σύνθεση, ἀλλὰ με παρεκκλίσεις καὶ σύμφωνα με τὴν τεχνοτροπία τῆς ἐποχῆς του.

Μπορεῖ λοιπὸν τὸ γλυπτό μας νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν ἐλεύθερη ἀπόδοση τοῦ τύπου με ἐκλεκτικὴ διάθεση. Στὴν περίπτωση αὐτὴ ἡ θέση του εἶναι ἀνάμεσα σὲ ἔργα τοῦ 2ου καὶ 1ου αι. π.Χ.<sup>21</sup>, ποὺ ἀναφέρονται μετὰ τὸν ἐλεύθερο αὐτὸ τρόπο σὲ πρότυπα τοῦ δευτέρου κλασικισμοῦ, μέσα στὴν τάση ἐπιστροφῆς σὲ παλαιότερες μορφές (καὶ μάλιστα τῆς ὕστερης κλασικῆς ἐποχῆς), ποὺ ἀρχίζει πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 2ου αι. π.Χ. Ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτά, ἀλλὰ ἔχουν τὴ δύναμη καὶ τὴν ποιότητα πρωτότυπου ἔργου, με ἐλεύθερη στήριξη στὸ πρότυπο, ὅπως π.χ. ἡ κεφαλὴ στὴ Γλυπτοθήκη Ny Carlsberg<sup>22</sup> καὶ ἡ δική μας, καὶ ἄλλα εἶναι ἀντίγραφα ἢ ἐκλεκτικὲς μεταπλάσεις με ὀλοένα πιὸ περιορισμένο μιμητικὸ χαρακτήρα. Συνηθισμένος στὶς κεφαλές αὐτὲς εἶναι ὁ συνδυασμὸς με διαφορετικὴ διαβάθμιση, σκοπαδικῆς, λυσιπικῆς ἀλλὰ καὶ πραξιτελικῆς ἐπίδρασης, ποὺ σημειώνεται πολὺ νωρίτερα, ὅπως στὸν Ἄγία<sup>23</sup> ἢ στὴν κεφαλὴ ἀπὸ τὴν Ὀλυμπία<sup>24</sup> καὶ συνεχίζεται στὶς κεφαλές Aberdeen<sup>25</sup> καὶ τοῦ Πανε-

πίν. 35,3 37,2 καὶ 38,2. Διαφορετικὰ χαρακτηριστικὰ σχετικὰ μετὰ τὸ δικό μας: στενὴ ρίζα τῆς μύτης, σχῆμα στόματος καὶ πηγουνιῶν· ἀλλὰ καὶ ἐλαφρὰ καμπυλωτὴ ράχη τῆς μύτης καὶ ἀρχὴ γενείου στὴν ἄριστε. παρεῖα (στοιχεῖα ἀτομικά); βλ. G. Lippold, *Kopien und Umbildungen...* 1923, σ. 197, σημ. 99. Γιὰ τὸν Ἑρμῆ τῆς Ἀταλάντης ἀρ. 240 Ἐθν. Μουσείου: W. Amelung, *RM* 20 (1905) σ. 145 κ.έ. εἰκ. 4, G. Lippold, *JdI* 26 (1911) σ. 276 κ.έ. εἰκ. 7 α, β. J. Fink, ὁ.π. σ. 152 κ.έ. πίν. 34. Βλ. καὶ G. Lippold, *Kopien und Umbildungen*, σ. 197. L. Alschér, *Griech. Plastik III* 1956, σ. 74, σημ. 115. H.v. Heintze, *RM* 73/74 (1966/67), σ. 252 κ.έ., πίν. 92, 2-3.

<sup>20</sup> Ἡ ἀπόδοση στὰ βλέφαρα, τὸ στόμα, μετὰ τὸ πολὺ γεμάτο κάτω χεῖλος καὶ τὸ ἐπάνω ποὺ προεξέχει ἔντονα, ἀκόμα, ἡ ἐνιαία ἐπιφάνεια στὶς παρεῖες μποροῦν νὰ λογαριαστοῦν σὰν στοιχεῖα τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 2ου αι. π.Χ. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἑρμῆ τῆς Ἀνδρου ἀρ. 218 τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου δείχνει μιὰ πολὺ πιὸ ἄψυχη ἐπιφάνεια στὸ πρόσωπο (παρ' ὅλη τὴ συγγένεια μορφῶν, ἀφοῦ τὸ πρότυπό του εἶναι περίπου σύγχρονο μετὰ τὸν τύπο τοῦ Ἄρη). Γιὰ τὸν Ἑρμῆ, σχετικὰ πρόσφατα: N. Κοντολέοντος, *AE* 1964, Χρονικά, σ. 4 κ.έ. καὶ S. Karusu *AM* 84 (1969), σ. 144 κ.έ. σημ. 3, πίν. 66 καὶ 68, I. A. Borbein, *JdI* 88 (1973), σ. 158 κ.έ., εἰκ. 88, σημ. 466.

<sup>21</sup> G. Lippold, *JdI* 26 (1911), σ. 276 καὶ τοῦ ἰδίου, *Kopien u. Umbildungen...*, σ. 16 κ.έ. K. Stähler, *Das Unklassische im Telephosfries*, 1966, σ. 51.

<sup>22</sup> B. Schweitzer, *ÖJh* 39 (1952) σ. 101 κ.έ., εἰκ. 41-42, «γύρω στὸ 100 π.Χ.», σκοπαδικῆς τεχνοτροπίας. Τὴν κεφαλὴ αὐτὴ πρέπει νὰ συσχετίσουμε μετὰ μιὰ πολὺ συγγενικὴ ἀπὸ τὸ Magdeburg, βλ. E. Bielefeld, *JdI* 74 (1959), σ. 158, κ.έ., εἰκ. 1-4: «ἀρχὲς αὐτοκρατορικῶν χρόνων» (ἴσως ἀναφέρονται στὸ ἴδιο πρότυπο).

<sup>23</sup> Βλ. T. Dohrn, *Antike Plastik VIII*, 1968, σ. 33 κ.έ., πίν. 10-20 (μετὰ τὴ βασικὴ βιβλιογρ.), ὅπου ἀναφέρονται «unlysiippische Komponente», καὶ ἤδη ὁ M. Collignon, *Lysippe*, σ. 27 καὶ F.P. Johnson, *Lysippos* 1927, σ. 130, βλ. ἀκόμη L. Laurenzi, *Ritratti Greci* 1968, σ. 102 κ.έ. ἀρ. 37, πίν. XIII, καὶ J. Charbonneaux, R. Martin, Fr. Villard, *Grèce Hellénistique* 1970, σ. 220, εἰκ. 229. Στὸ γλυπτό μας μακρινὲς ἀναλογίες μετὰ τὸν Ἄγία (πηγούνη, στόμα, μύτη, ὀριζόντια βάθυνση στὸ μέτωπο), ἀλλὰ ἡ ἔκφρασή του ἀποδυναμωμένη· μένει ἐδῶ μιὰ ἄτονη διάθεση ποὺ τῆς ταιριάζει ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς «expressive inexpressiveness» τῆς κλασικῆς ἀντίληψης.

<sup>24</sup> T. Dohrn, ὁ.π. σ. 44, σημ. 50, εἰκ. 17-19.

<sup>25</sup> Βλ. A.H. Smith, *Catalogue of Sculpture in the British Museum III*, 1904, σ. 39 κ.έ., ἀρ. 1600, πίν. III. G.E. Rizzo, *Prassitele* 1932, σ. 74 κ.έ. (ὅπου δίνεται ἔμφαση στὰ πραξιτελικὰ χαρακτηριστικὰ). E. Pfuhl, *JdI* 43 (1928), σ. 24 (διασταυρώσεις τῶν ἐπιδράσεων) καὶ M. Bieber, *JdI* 38/39 (1923/24), σ. 269. Ch. Picard, *Man. d'Arch.* IV, 1. 1954, σ. 386 κ.έ., εἰκ. 176 (ἀντιπροσωπεύει αὐτὴ τὴν «esthétique mixte» στὶς ἀρχὲς τῆς ἑλληνιστ. ἐποχῆς). G. Neumann, *AM* 79 (1964), σ. 141, σημ. 16 («spätklassisches»).



πιστημίου της Βιέννης<sup>26</sup>. Τέτοια τεχνοτροπικά στοιχεία συνδυάζονται και στα ιδεαλιστικά κεφάλια των Διαδόχων<sup>27</sup> και γίνονται το κύριο χαρακτηριστικό στις ύστεροελληνιστικές παραλλαγές.

Το γλυπτό μας όμως (με συνέπεια σχετικά με τον τύπο του "Αρη<sup>28</sup>) δείχνει συγγένεια με καθαρά λυσιππικές μορφές, όπως την κεφαλή τη λεγομένη Fagan στο Βρετανικό Μουσείο<sup>29</sup> (Πί ν. 184), και λιγότερο με μία κεφαλή του Μουσείου Θερμών<sup>30</sup>. Κοινό είναι, εδώ, το μακρύ και στενότερο περίγραμμα του προσώπου, που φαίνεται ότι είναι προχωρημένο λυσιππικό χαρακτηριστικό<sup>31</sup>, αλλά και άλλες αναλογίες στις λεπτομέρειες<sup>32</sup>.

Από την κεφαλή άρ. 2148 Έθνικού Μουσείου, που έρχεται να προστεθεί σαν ένα νέο, αν και έμμεσο, τεκμήριο στη σειρά των αντιγράφων και άλλων επαναλήψεων του "Αρη<sup>33</sup>, δέν κερδίζουμε καινούρια στοιχεία, σχετικά με τον τύπο<sup>34</sup>. Είναι όμως σημαντικό, ότι έτσι αποκτούμε το παλαιότερο (σε σχέση με την κεφαλή) παράδειγμα της επίδρασης του τύπου, μέσα, δηλαδή, στην έλληνοιστική περίοδο, και η παρουσία αυτής της κεφαλής αποκλείει, τώρα, και από τα πράγματα, τη γνώμη του J. Fink<sup>35</sup> για τη δημιουργία του αρχέτυπου του "Αρη Ludovisi στην ύστεροελληνιστική περίοδο, στον 1ο αι. π.Χ. Ακόμα, από την αθηναϊκή προέλευση και την ποιότητα του γλυπτού μας, τονίζεται περισσότερο το γεγονός, ότι εξαιρετικά έργα λυσιππικής παράδοσης προέρχονται από την Αθήνα, όπως π.χ. ο κορμός άρ. 1626 του Έθνικού Μουσείου<sup>36</sup> και το αντίγραφο του Sandalenbinder στο Μουσείο Ακρο-

26. A. Schober, *ÖJh* 19-20 (1919), σ. 182 κ.έ., εικ. 116-117, πίν. III. H. Kenner, *ÖJh* 46 (1961-1963), σ. 14 κ.έ. άρ. 3, εικ. 6-8 (μάρμαρο πεντελικό).

27. Πρβλ. π.χ. C. Watzinger, *Expedition Er. v. Sieglin (Ausgrabungen in Alexandria II)* 1927, σ. 29 κ.έ. άρ. 10, πίν. VIII, και πρόσφατα Er. Atalay - S. Turkoglu *ÖJh* 50 (1972/75), σ. 133 κ.έ., εικ. 1-6 και 8.

28. Και εκτός από τις αναλογίες με τον Άγία - Αποξυόμενο, βλ. παραπάνω, σημ. 23.

29. Βλ. A. H. Smith, *Catalogue of Sculpture in the British Museum III*, 1904, άρ. 1785. F.P. Johnson, δ.π., σ. 171, κ.έ. πίν. 32 B (οί διαφορές που σημειώνονται εκεί, σε σχέση με τον Αποξυόμενο, συμφωνούν και με τις διαφορές της κεφαλής μας: στενότερο και μακρύτερο σχήμα προσώπου, ελαφρότερη ή όριζόντια γραμμή στο μέτωπο, μεγαλύτερα μάτια, έντονα τοξωτά χείλη. Για τον τύπο του αγάλματος, βλ. H.K. Süsserott, *Griech. Plastik des 4 Jh. v. Chr.* 1968, σ. 192, σημ. 237 («γύρω στο 310», ο τύπος του "Αρη Ludovisi μιá δεκαετία παλαιότερος). B. S. Ridgway, *AJA* 68 (1964), σ. 121 κ.έ. T. Dohrn, *Antike Plastik VI* (1967), σ. 73, εικ. 7-8 («γύρω στα 320 π.Χ.», έργο του ίδιου του Λυσίππου ή των συνεχιστών του). C. Caprino, *Boll. d'Arte V* 59 (1974), σ. 107 κ.έ.

30. Βλ. W. Helbig, *Führer III*<sup>4</sup>, 1969, σ. 137, άρ. 2223. J. Dörig, *Antike Plastik IV* 1965, σ. 39, σημ. 14. C. Blümel, *Skulpt. Berlin V*, 938, K 233, πίν. 45/46. Στην κεφαλή του Μουσείου Θερμών σκοπαδικά στοιχεία, βλ. A. Linfert, *Von Polyklet zu Lysipp* 1966, σ. 56.

31. Πρβλ. L. Alscher, *Griech. Pl.* III 1956, σ. 75 κ.έ., εικ. 67 σημ. 119, «gestreckte Proportionen» και G. Lippold, *HbdArch. A. III*, 1 σ. 280 κ.έ., σημ. 9, πίν. 100, 2 («στενότερο πρόσωπο»).

32. Ένω ή απόδοση της περιοχής των ματιών είναι τέλεια απομακρυσμένη από τη σκοπαδική, μπορεί ίσως να διακρίνει κανείς κάποια τέτοια επίδραση, βλ. G.M.A. Hanfmann - J.G. Pedley, *Antike Plastik III* 1964, σ. 63 κ.έ. πίν. 64 κ.έ. και S. Lattimore, *The J. Paul Getty Museum Journal II* (1975), σ. 17 κ.έ. και 21 κ.έ., εικ. 6-7, 8-10. Όμως, χαρακτηριστικά όπως ή πλατιά ρίζα μύτης, το δυνατό πηγούνι, είναι κοινά στα νεανικά κεφάλια, που εμπνέονται από το άθλητικό πνεύμα.

33. Έδώ σημειώνουμε και παραδείγματα επίδρασης του τύπου βλ. C. Vermeule - N. Neuerburg, *Catalogue of Ancient Art in the J. Paul Getty Museum* 1973, άρ. 53, όπου αναφέρεται και ένα καθαυτό αντίγραφο (I-59) του τύπου στο ίδιο Μουσείο. Βλ. και O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage II* 1931, σ. 40, άρ. 146, πίν. 37. Έπίσης, G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums III*, 2, 1956, σ. 21 κ.έ. άρ. 1, πίν. 12, 13.

34. Θα πρέπει να τη συσχετίσουμε με άγαλμα σε όρθια στάση (χωρίς αυτό να είναι βέβαιο, αφού διατηρείται τόσο μικρό μέρος από το λαιμό).

35. *RM* 71 (1964), σ. 155.

36. Βλ. J. Dörig, δ.π., σ. 37 κ.έ., πίν. 15-19.



πόλεως<sup>37</sup>. Ἡ χαρακτηριστικὴ τεχνικὴ λεπτομέρεια στὸ τελείωμα τῆς ἐπιφάνειας, δηλαδή τὰ φανερά στὸ πρόσωπο ἴχνη τῆς ράσπας, ἓνα θελημένο, ἴσως, μέσο διαφοροποίησης τῆς ἐπιφάνειας, γιὰ νὰ ἀποφεύγεται ἡ ψυχρότητα τοῦ τελειώματος, ἢ σὲ ἄλλες περιπτώσεις γιὰ νὰ σκιασθοῦν περιοχὲς ποὺ φαίνονται λιγότερο, διακρίνεται σὲ κεφαλὲς καὶ γλυπτά, περίπου σύγχρονα, στὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο<sup>38</sup>, ὅπως καὶ στὸ παράδειγμα τῆς Γλυπτοθήκης Ny Carlsberg<sup>39</sup>, ποὺ τὸ ἀποδίδουν σὲ ἑλληνικὸ καί, πιὸ εἰδικά, σὲ ἀττικὸ ἐργαστήριο. Ἔτσι, βρισκόμαστε στὴν περιοχὴ τῶν ἀττικῶν ἐργαστηρίων καὶ ἀνάμεσα σὲ ἔργα τῆς προχωρημένης ἑλληνιστικῆς περιόδου, μὲ ἔντονα συντηρητικὴ, κλασικιστικὴ ἀντίληψη.

Στὶς ἰδεαλιστικὲς κεφαλὲς θνητῶν<sup>40</sup> δύσκολη εἶναι ἡ διάκριση<sup>41</sup> ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα ἥρωικοῦ χαρακτήρα, ὅπως τὰ δανεικὰ θεϊκὰ χαρακτηριστικά, ἢ τὸ μέγεθος, ἢ ἔκφραση καὶ ἄλλα<sup>42</sup>, καὶ τὶς νύξεις ἐξατομίκευσης ποὺ δίνουν κάποτε οἱ παρεκκλίσεις στὶς ἀναλογίες τοῦ προσώπου, τὸ ἐλαφρὸ χνούδι στὶς παρειὲς κ.λ.π. Ὅπως δὲ ὅμως, στὴν κεφαλὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Μουσείου, τίποτε δὲν προδίδει τὴν ἀτομικότητα τοῦ προσώπου, ἂν καί, ὅπως εἶναι πιθανότερο, πρόκειται γιὰ μορφὴ ἀφηρωισμένου νεκροῦ, μέσα στὴν παράδοση τῶν ἀττικῶν νεκρικῶν μνημείων.

ΕΛΗΑΝΑ Γ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ

37. Ἄρ. 1325 Μουσ. Ἄκροπ. Sybel, ἄρ. 6852· βλ. S. Ridgway, ὁ.π., σ. 116, ἄρ. 3, πίν. 38, εἰκ. 4-7 (βλ. καὶ σημ. 29).

38. Στὴν κεφαλὴ ἄρ. 3004 Ἐθν. Μουσ. (Ἀθηνᾶ), στὸ πλαίσιο τοῦ προσώπου, πηγούνη, λαϊμό· στὴν κεφαλὴ ἄρ. 321 Ἐθνικοῦ Μουσείου πάλι στὸ πλαίσιο τοῦ προσώπου καθὼς καὶ στὸν ἄρ. 189 (ὕστερότερο ἀντίγραφο Ἄρη Ludovisi). Τέτοια ἴχνη ἐργασίας, στὸ σῶμα τοῦ Διαδομένου, ἄρ. 1826 Ἐθνικοῦ Μουσείου καὶ στὸ πορτραῖτο, ἄρ. 1828 Ἐθνικοῦ Μουσείου καὶ τὰ δύο ἀπὸ τὴ Δῆλο. Βλ. T. Lorenz, Polyklet 1972, 70 κ.έ., σημ. 315 (ἀττικὸ ἐργαστήριο) καὶ H. Lauter, Zur Chronologie römischer Korien, σ. 51 καὶ 121 (ἀττικὸ-δηλιακὸ ἐργαστήριο) σημ. 607 (ὅπου μνεῖα καὶ γιὰ τὸ 1325 Μουσείου Ἄκροπόλεως: ὑστεροελληνιστικὸ ἀντίγραφο). Γιὰ τὰ ἀττικὰ ἐργαστήρια καὶ τὴ σχέση τους μὲ τὴ γλυπτικὴ παραγωγή τῆς Δήλου, βλ. J. Marcadé, Au Musée de Délos 1969, κυρίως σ. 278 κ.έ.

39. B. Schweitzer, ÖJh 39 (1952), σ. 101 κ.έ. καὶ σ. 107 (πεντελικὸ μάρμαρο — ἴχνη ἐργαλείου στὰ μαλλιά καὶ στὰ πλάγια τοῦ προσώπου).

40. Ὅπως, π.χ. τὸ ἀθλητικὸ κεφάλι ἀπὸ τὴ Ρόδο: A. Maiuri, Clara Rhodos II 1932, ἄρ. 10, πίν. I, εἰκ. 14-15 (πιὸ μεγάλο ἀπὸ τὸ φυσικὸ) καὶ ὀρισμένα στοιχεῖα πορτραίτου. Βλ. καὶ K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner u. Denker 1943, σ. 22 κ.έ., M. Collignon, Les statues funéraires dans l'art Grec 1911, σ. 315 κ.έ. καὶ G. Lippold, Korien..., σ. 196 κ.έ. Ἡρωικὰ ἀνάγλυφα: E. Paribeni, Catalogo delle Sculture di Cirene, 1959 ἄρ. 51-54. Γιὰ τὸν ἀφηρωισμό στὰ ρωμ. χρόνια, βλ. Φ. Ζαφειροπούλου, «Τὸ Ἡρῶ τοῦ Κιλκίς», Κέρνος, 1972, σ. 43 κ.έ.

41. Βλ. π.χ. J. Marcadé, ὁ.π., σ. 273 κ.έ. Γιὰ τὸν Ἄγία: Er. Sjöqvist, Opuscula Atheniensa I (1953), σ. 95 «clear individualization». Ἐρμῆς Ἀταλάντης, βλ. H. Oehler, Untersuchungen zu den männlichen römischen Mantelstatuen I 1961, σ. 73, «eine idealisierte Porträtstatue».

42. Βλ. «στήλη Ἰλισσοῦ»: N. Himmelmann-Wildschütz, Studien zum Plissos-Relief 1956, σ. 27 κ.έ., πίν. 19. Πήλινα τοῦ Τάραντος, μὲ ἔντονο ἥρωικὸ χαρακτήρα (στεφάνια) βλ. π.χ. Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum, Bonn 1971, ἄρ. 68 σ. 67 (2ος καὶ 1ος αἰ. π.Χ. μὲ κλασικιστικὸ χρῶμα).

## THE ASSOCIATION OF TWO HEAD FRAGMENTS IN THE NATIONAL MUSEUM

It was possible to detect the relation between two fragments representing the front and back of a youth's head, even though a large intermediate area of the head is missing. Both fragments are in the reserves of the National Museum; the first bears the Inv. No. 2148 and the second is without Inv. No.

The newly reconstituted head, a work of fine quality, harks back to the well-known Ares «Ludovisi» type. The hair arrangement exactly repeats the Ares hair scheme, but the face has a relatively general character in the tradition of the idealistic youths of the 4th cent. B.C. So we may well have here a free rendering of the type with an eclectic tendency producing a new composition, to be classified among works of the 2nd cent. B.C. onward, when sculptors freely reverted to 4th cent. classical prototypes, frequently combining Scopasian, Lysippean and even Praxitelean features in varying degrees. On our head we discern Lysippean forms (in accordance with the type of the Ares «Ludovisi») and a close relation with for ex. the so-called «Fagan» head in the British Museum. The National Museum document though indirectly descended from the Ares «Ludovisi» belongs in a way in the series of copies and other repetitions of the type, but it does not offer new typological elements.

However, this work, dated to the second half of the 2nd cent. B.C., is important because it represents the oldest example of the influence of the type in the Hellenistic period (in respect to the head).

Thus, by the presence of this new head, J. Finks' statement, that the Ares «Ludovisi» type is a late Hellenistic creation, not earlier than the first cent. B.C., is shown to be incorrect. The head certainly comes from an Athenian workshop and was probably found in Athens.

*ELIANA G. RAFTOPOULOU*



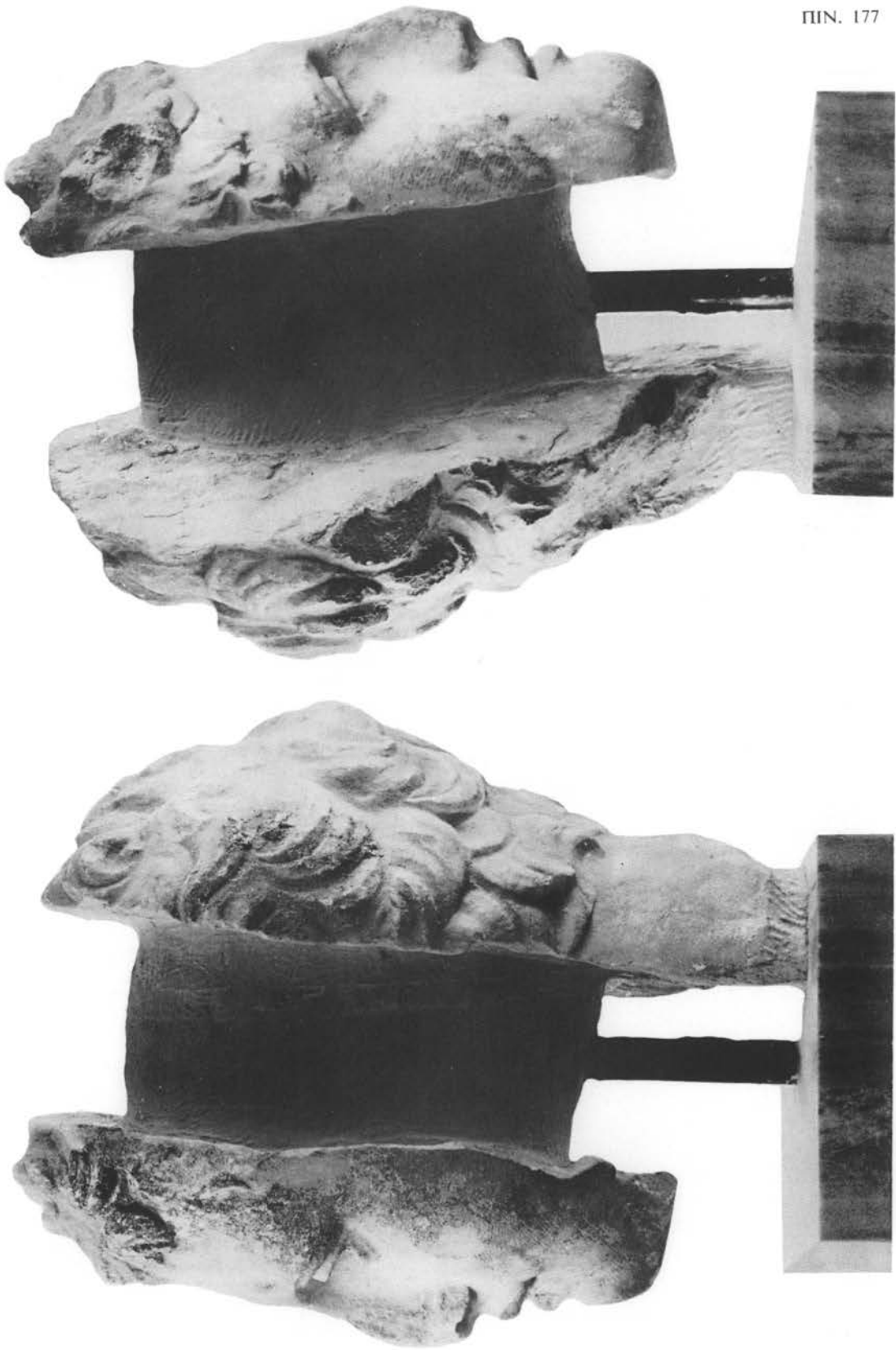
α-β. Κεφαλή ἄρ. 2148. Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.

Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



α-β. Κεφαλή ἄρ. 2148. Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.

Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



Κεφαλή άρ. 2148. Έθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.

Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



α-β. Κεφαλή αρ. 2148. Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο.

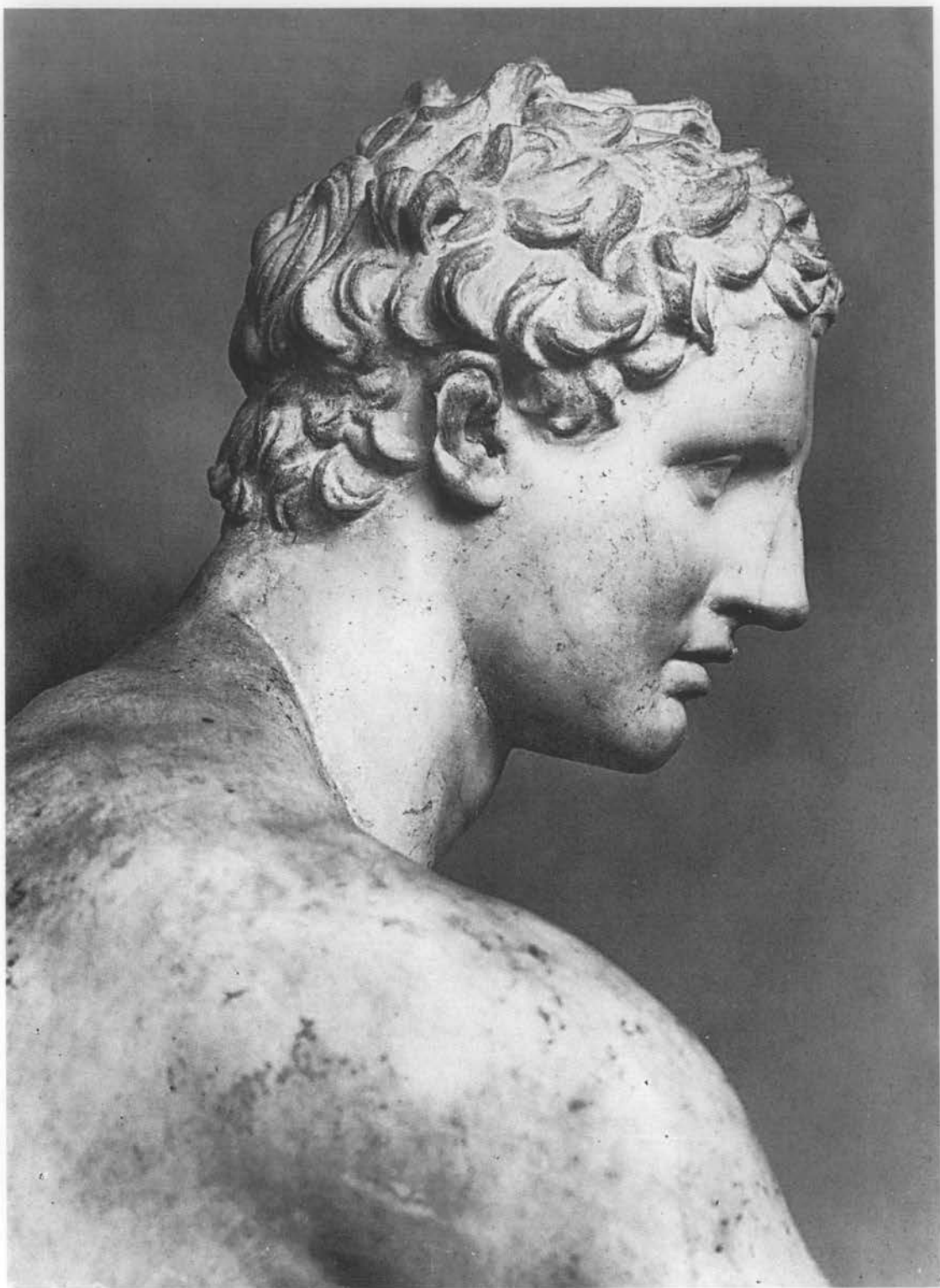
Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ





Ὁ Ἄρης Ludovisi. Ρώμη, Museo Nazionale (Μουσείο Θερμῶν).

Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



Ὁ Ἄρης Ludovisi. Ρώμη, Museo Nazionale (Μουσείο Θερμῶν).

Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



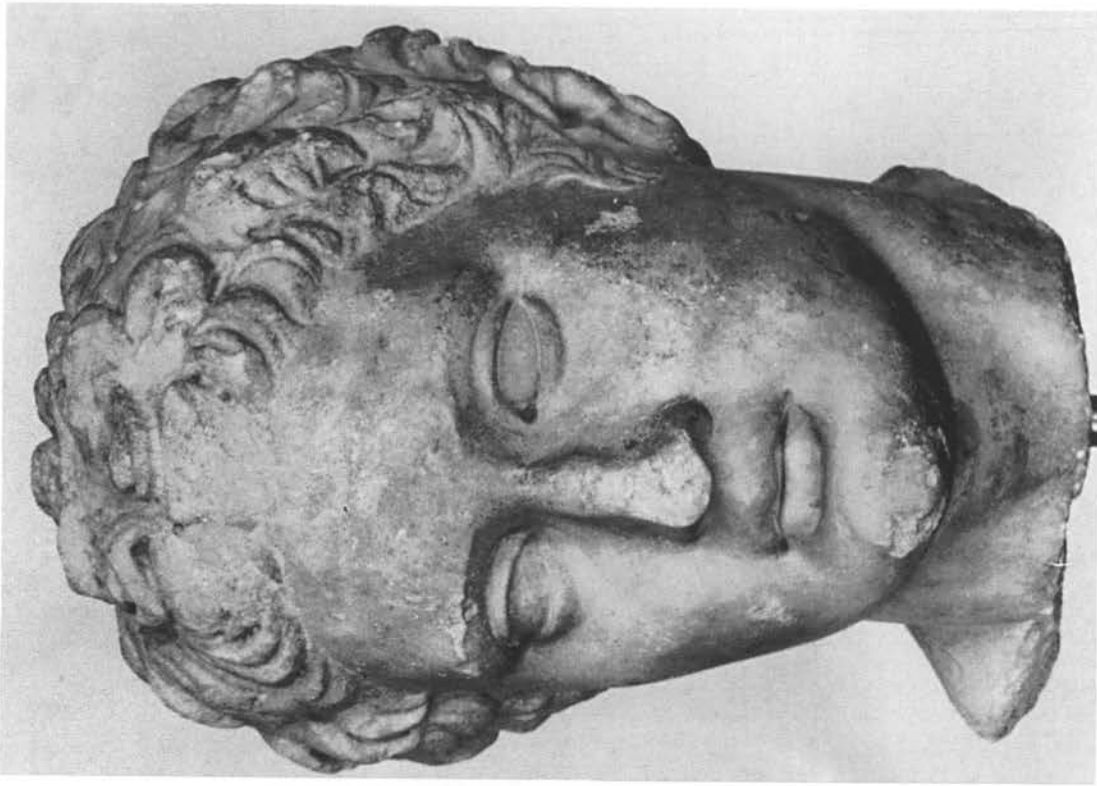
Ὁ Ἄρης Ludovisi. Ρώμη, Museo Nazionale (Μουσείο Θερμῶν).

Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ

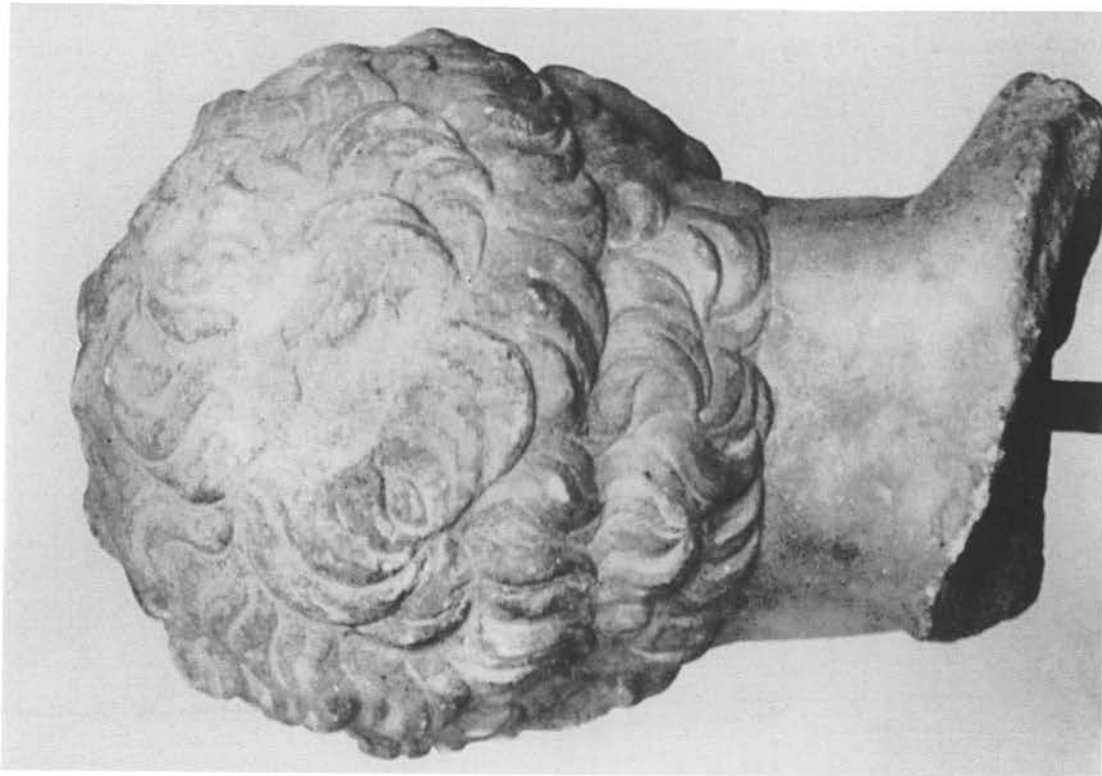


α-β. Κεφαλή. Kunsthistorisches Museum, Βιέννη.

Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ

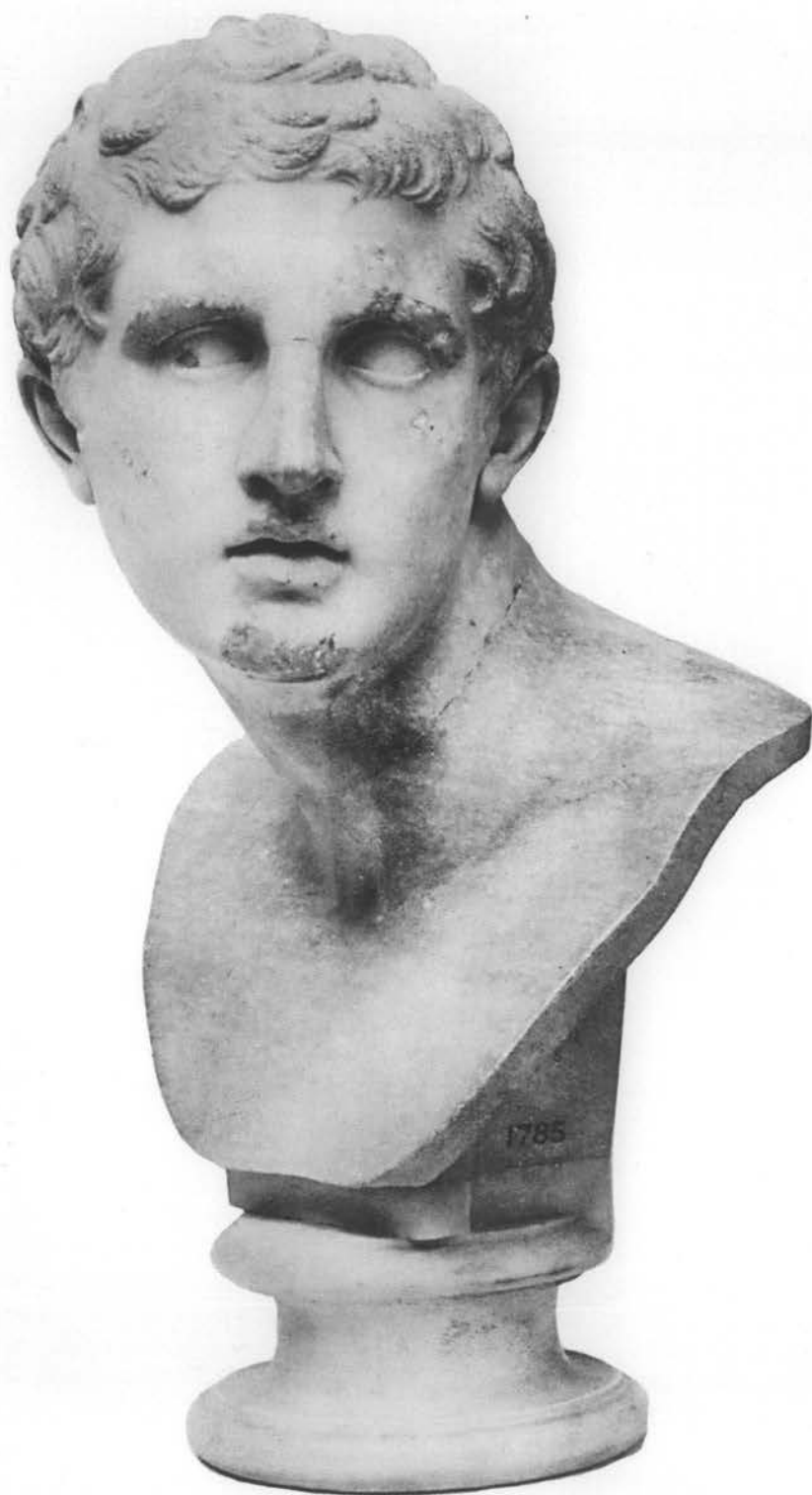


α-β. Κεφαλή άρ. 189. Έθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.



Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ





Κεφαλή άρ. 1785. Βρετανικό Μουσείο.

Ε. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



## À PROPOS DU TORSE DE CHONIKA\*

Cette sculpture si significative, trouvée à proximité<sup>1</sup> de l'Héraion argien, a été depuis longtemps, et non sans raison, mise en rapport avec la sculpture architecturale du temple. Elle mérite cependant, en dehors d'une telle appréciation d'ensemble, d'être reconsidérée en elle-même, notamment en raison du moment de l'évolution artistique qu'elle représente.

**Inv. 1578**, Musée National (fig. 1-4). — Partie supérieure d'un torse féminin<sup>2</sup>, acéphale, conservé sur la face, à partir de la base du cou jusqu'au début des hanches environ. Au revers, la surface est conservée jusqu'au bas du dos et descend plus bas sur les côtés. La surface inférieure du torse, irrégulièrement brisée, remonte vers l'arrière en un plan très oblique<sup>3</sup>. Manquent le bras droit (hormis une petite partie à sa naissance), ainsi que la partie libre de l'himation sur le côté et à l'arrière (sauf la partie inférieure, en contact avec le corps), où le bord est arraché en une ligne qui passe obliquement sur le dos. Les surfaces de la base du cou et des épaules sont assez usées et le haut du bras gauche légèrement endommagé. Par contre, manque une grande partie de la région du coude, et le drapé, qui couvre l'avant-bras plié, est fortement endommagé. Sur le bord supérieur du chiton on remarque des arrachements, ainsi qu'une certaine usure à la surface du chiton sur les pointes des seins et en général sur le dos des plis.

Marbre parien à patine blonde, de nuance plus soutenue dans le bas du torse et sur les côtés, où se distingue un très léger dépôt calcaire (tâche sombre de ce même dépôt, avec trace de rouille, sur le bras gauche). Des traces de trous de goujons (provenant de tenons métalliques)

\* *BCH Suppl.* VI, 1980. Études Argiennes.

Pour les photographies des fig. 9 à 11, je tiens à remercier spécialement, M. Fr. Villard, Conservateur en Chef du Musée du Louvre ; mes remerciements vont aussi au Service photographique de l'Institut Allemand, pour la photographie de la fig. 5. Les photographies des fig. 1 à 4 sont de Th. Miliarakis du Mus. Nat.

(1) Cf. Ch. WALDSTEIN, *The Argive Heraeum I* (1902), p. 191 sq., pl. XXXVII et p. 152 ; A. FURTWAENGLER, *AM* 8 (1883), p. 199, n. 2 « Torso aus Chonika, n° 481 » ; M. RANGABÉ, *Acad. des Inscr. et Belles Lettres*, V, 1, p. 418 (mentionné comme Phonica) ; F. EICHLER, « Die skulpturen des Heraion bei Argos », *ÖJh*, 19-20 (1919), p. 23 sq., n° 2, n. 25, fig. 13 ; E. BUSCHOR, *AM* 52 (1927), p. 22 ; en dernier lieu : A. DELIVORRIAS, *Attische Giebelskulpturen u. Akrotère des fünften Jahrhunderts* (Tübinger Studien zur Archäol. u. Kunstgesch. I, 1974), p. 189 sqq., *Anhang* II, 13 (avec bibliogr. antér.) ; B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Glyptothek München II, Klassische Skulpturen* (1979) p. 201, n. 35.

(2) H. cons. 0,405 ; larg. épaules : 0,295 ; h., base du cou - taille :  $\pm$  0,28 ; dist. entre les seins : 0,175 ; larg. max. : 0,40 ; prof. max. : 0,30 ; h. épaule - taille : 0,328 env.

(3) Cette surface, aujourd'hui non visible à cause de la base qui supporte le torse, apparaît sur la pl. XXXVII de Waldstein, *op. cit.*, p. 191 sq. : côté droit du torse (vue prise légèrement vers l'arrière).

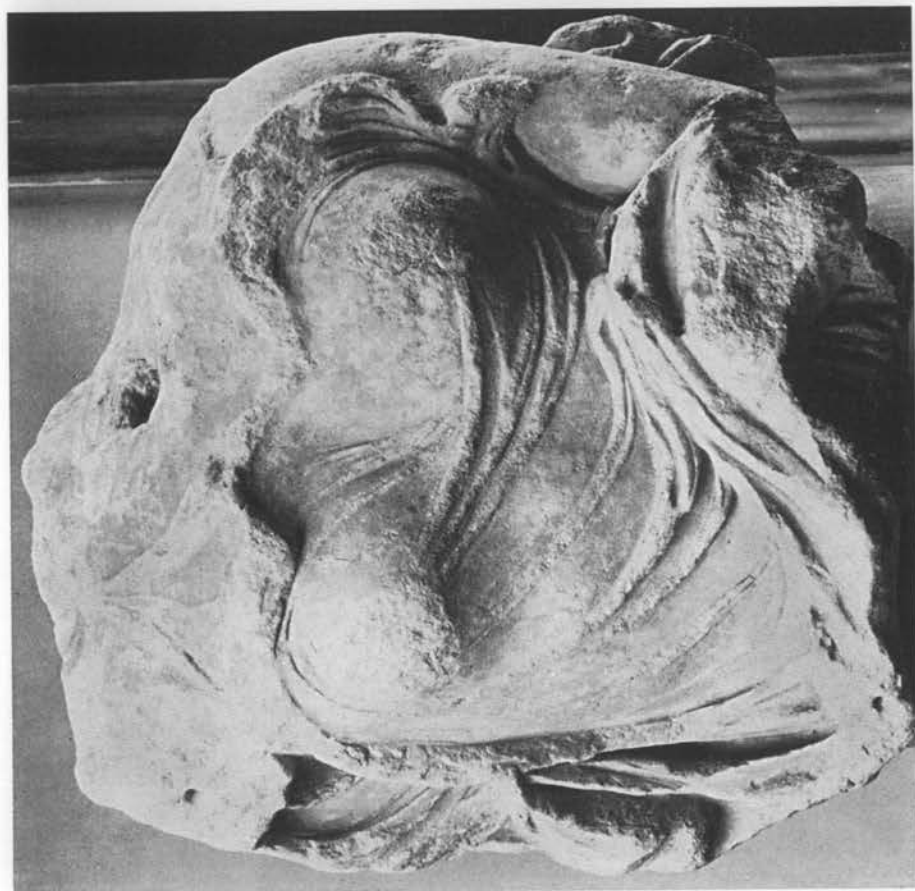
Fig. 2. — *Idem*, revers.Fig. 1. — Le torse de Chonika, n° 1578, Mus. Nat.,  
face.



Fig. 4. — *Idem*, côté droit.

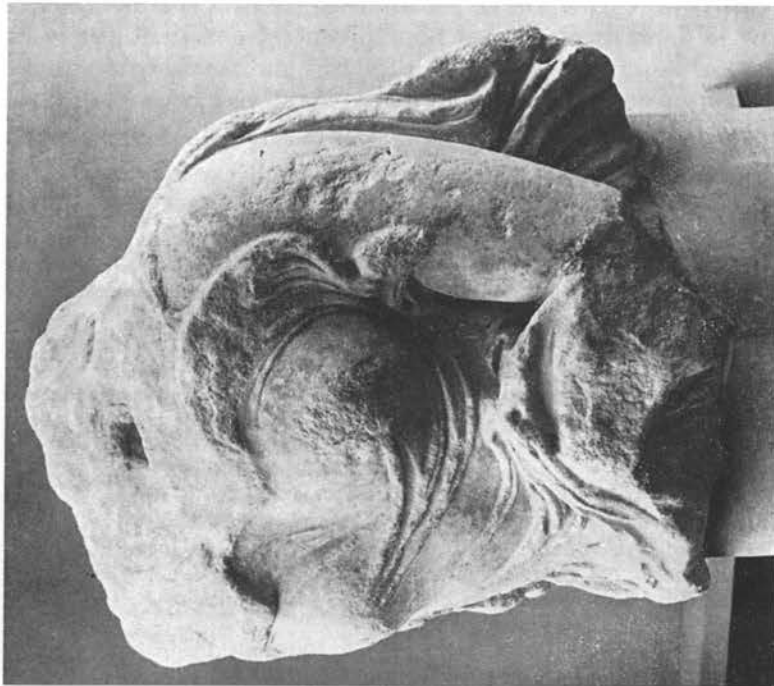


Fig. 3. — *Idem*, côté gauche.

se notent : un à la naissance du bras droit (diam. : 1 cm) qui servait à fixer le bras et deux autres au bord inférieur (draperie arrachée) du côté droit du torse, sur la face (et sur le côté, diam. : 0,05 cm). Les tenons servaient probablement à l'assujettissement de morceaux de marbre<sup>4</sup>, qui complétaient le drapé de l'himation. A la base du cou s'ouvre une cavité circulaire, peu profonde, qui servait à fixer la tête (diam. : 0,04 × 0,038 cm) ; le fond y est soigneusement travaillé (prof. : ±0,02 cm). Sur la face du torse, on devine, à la finition de certains détails, la pointe d'un foret très fin, comme au motif du chiton en haut du bras gauche et sur le drapé qui couvre l'avant-bras. En haut du bras droit et sur l'épaule, la surface est sommairement dégrossie par des coups de foret<sup>5</sup> (surface non visible). Le revers (fig. 2) de la statue est plus sommairement travaillé, surtout le côté gauche du dos, où des traces d'un outil assez gros sillonnent la surface voisine de l'arrachement de l'himation, originellement cachée par la draperie gonflée par le vent. Le même foret a été utilisé au revers pour les plis profonds de l'himation, au bas du flanc gauche.

La figure, vêtue du chiton et de l'himation, se présente de face, avec un léger mouvement latéral vers sa droite ; l'épaule et le côté gauches s'avancent légèrement<sup>6</sup>, tandis que le buste s'incline vers l'avant. Le flanc gauche se contracte ; l'épaule gauche est baissée et le bras, pressé contre le corps (fig. 3), est plié vers la taille, tandis que l'épaule droite se relève et que le flanc (fig. 4) s'étire en décrivant une large courbe. Le bras droit (qui manque) était probablement levé, avec l'avant-bras replié, la main retenant l'extrémité de l'himation qui se gonflait sur le dos (sa partie conservée forme une surface fortement recourbée, bien travaillée tant à l'extérieur qu'à l'intérieur).

En même temps que ce mouvement vers l'avant et vers la gauche (du spectateur), se devine un élan descendant comme le montrent l'inclinaison du buste<sup>7</sup>, mais aussi le chiton pressé contre le corps. De larges courbes de draperie flottante de l'himation et du chiton sur le flanc droit, qui se poursuivent et ondulent sur le haut du buste, le début d'un pan oblique de l'himation, au revers, au bas du côté gauche et la surface fortement convexe au dos, indiquent le mouvement général de la figure.

La description de ce document, fait ressortir, ici, la difficulté d'admettre une

(4) Pour l'assujettissement, au moyen de tenons de bronze, des parties en marbre sur les sculptures architecturales, cf. H. A. THOMPSON, *Hesperia* 18 (1949), p. 234 et n. 14 ; fixation de la tête de manière analogue : torse de l'Athéna (fronton de l'Héphaïstéion). Traces de « Metallstifte » pour compléter les draperies par des morceaux de marbre, E. BIELEFELD, *AntPlastik* 9 (1969), p. 47 sqq. ; cf. aussi E. B. HARRISON, *Hesperia* 29 (1960), p. 373, n. 15. Des trous de goujon analogues (assujettissement des parties de marbre) notés sur l'acrotère d'« Épioné », cf. n. 21.

(5) Il ne s'agit pas, ici, de traces d'ornements en métal, qui se rencontrent sur des figures analogues (Nikès, etc.), servant à attacher l'himation. Des traces de tels ornements se trouvent, parfois, sur la tête ou à la taille d'acrotères, par ex. acrotère faitier du fronton Est, temple des Athéniens à Délos, cf. en dernier lieu, S. KÄMPF-DIMITRIADOU, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des V. Jahrh. v. Chr.* (1979), (*AntKunst*, Beih. 11) p. 21, 40, n° 395, pl. 32, 2 (traces de diadème d'Oreithie « um 420-410 v. Chr. »).

(6) Cf. Ch. WALDSTEIN, *op. cit.*, pl. XXXVII (face et côté droit), où le torse est présenté de face, les épaules presque horizontales et sur la vue latérale, sans inclinaison vers l'avant. De même F. EICHLER, *loc. cit.*, p. 24, fig. 13 et W. H. SCHUCHHARDT, *AM* 52 (1927), p. 153 sqq., *Beil.* XVII, 3, 4, même angle de prise de vue (face, côté gauche). Ainsi, ni la différence du niveau des épaules, ni l'inclinaison du torse vers l'avant n'étaient perceptibles.

(7) Comme la présentation actuelle du torse au Musée National : inclinaison du torse vers l'avant, qui indique cet élan descendant.



Fig. 5. — Fragment n° 4028, Mus. Nat. (photo DAI, 6292).

relation entre ce torse et le grand fragment (n° inv. 4028 Mus. Nat.; fig. 5)<sup>8</sup>, figurant les jambes d'une femme (à chiton et himation) qui court vers la gauche (du spectateur) dans un mouvement violent. Le fragment provient des frontons du temple de l'Héraion argien. En effet, l'association d'un buste de face avec le mouvement latéral des jambes (vers la gauche ou vers la droite) est fréquente dans la sculpture de cette période<sup>9</sup>. Dans ces cas, la torsion du corps a une certaine rigidité, parfois, cachée ou allégée par un pan de draperie dans le sens horizontal au niveau de la taille; ailleurs le mouvement antithétique est amoindri par l'attitude des jambes plus ou moins repliées à des niveaux différents, qui décrivent un léger tournoiement et non pas un mouvement unilatéral<sup>10</sup>. Cependant, en ce qui concerne notre figure, l'attitude de la

(8) Il a été associé au fragment n° inv. 1578 par Ch. WALDSTEIN, *op. cit.*, p. 192 sq., pl. XXXVIII, 3-4, et plus particulièrement par Fr. EICHLER, *loc. cit.*, p. 20 sq., A, 1, fig. 10-12, n° inv. 4028. Cf. en dernier lieu : Fr. HILLER, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten V Jahrh. v. Chr.* (1971), p. 68 sq., n. 160, pl. 15, fig. 61.

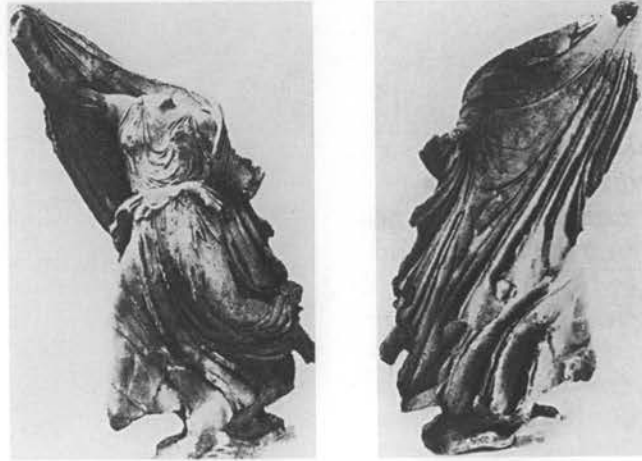
(9) Par ex. la Niobide n° 398 de la Glyptothèque Ny Carlsberg (vers 430 av. J.-C.) ; cf. W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen* (1969), fig. 209. Aussi, exemples parmi les Néréides de Xanthos ; A. H. SMITH, *Catalogue of Sculpture, Brit. Museum II* (1900), p. 33 sqq., n°s 909-918 ; B. F. COOK, *Greek and Roman Art in the Brit. Mus.* (1976), fig. 73 ; H. SPEIER, *RM* 47 (1932), p. 25 sq.

(10) Par ex. comme les Néréides : a) n° inv. 912 Br. Mus., G. LIPPOLD, *HdArch*, p. 208, pl. 71, 3 ; M. BIEBER, *Entwicklungsgeschichte der Griech. Tracht* (1967), pl. 24 ; b) n° inv. 909 Br. Mus. (torsion plus faible) : M. BIEBER, *loc. cit.*, pl. 25 ; c) n° inv. 910 Br. Mus. ; J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, Fr. VILLARD, *Grèce Classique* (1969), n° 219 ; W. FUCHS, *op. cit.*, fig. 219-220 (\* um 410 \*). Ici fig. 6 a-b.



partie supérieure du corps (contraction du flanc gauche et inclinaison du buste) rend très invraisemblable la restauration de sa partie inférieure, avec un mouvement si accentué des jambes.

D'autre part, la différence du niveau de travail de la face du torse (n° inv. 1578) par rapport au revers, ne peut servir d'argument décisif pour son identification comme figure tympanale<sup>11</sup>. Car (comme il a été noté plus haut), malgré un rendu plus sommaire, le revers montre un traitement large avec des parties très bien travaillées<sup>12</sup>, d'un aspect tout à fait analogue à celui des figures d'acrotères. De même, l'examen de notre sculpture n'a pas révélé de traces d'un trou de goujon au revers<sup>13</sup>, servant



6 a.

6 b.

Fig. 6 a, b. — Néréide de Xanthos, n° 910, Brit. Mus.

à fixer le torse sur la paroi tympanale (indice de son emplacement). La brève description du torse par Ch. Waldstein manque, par ailleurs, de précision quant à la distinction des vêtements et du drapé<sup>14</sup>, ainsi que pour ce qui est des traces variées de trous de goujon<sup>15</sup>. Il semble bien que ces traces (à part, peut-être, la cavité du cou), ne représentent pas des restaurations et des interventions ultérieures, mais appartiennent à l'état primitif de la sculpture, comme dans les exemples analogues<sup>16</sup>.

(11) Cf. Ch. WALDSTEIN, *op. cit.*, p. 152 et p. 191.

(12) Il s'agit d'un travail large, avec un rendu plus schématique des parties qui n'étaient pas accessibles à la vue, cf. par ex. S. KAROUZOU, *AM* 77 (1962), p. 180 (revers plus sommairement travaillé) ; dernièrement A. STEWART, *Skopas of Paros* (1977), p. 39.

(13) Cf. au contraire, A. DELIVORRIAS, *op. cit.*, p. 190 ; l'aspect du torse, qui comporte à l'arrière une surface fortement recourbée, et qui présente une grande profondeur : 0,30, témoigne aussi pour son attribution à un acrotère.

(14) *Ibid.*, p. 192, où il décrit le haut du chiton, comme partie de l'himation (mais la distinction avec le *diploidion* est généralement difficile à faire, cf. A. W. BARKER, *AJA*, 26 [1922], p. 418).

(15) WALDSTEIN, *op. cit.*, attribue les différents trous de goujons à des restaurations ultérieures, mentionne par erreur la trace de goujon du bras droit comme étant sur l'épaule, servant probablement à une réparation, ou trace de fixation d'un « bronze object or ornament ».

(16) Cf. plus haut, n. 4.



Les traits déjà signalés sont significatifs relativement à la reconstitution de la figure et au déchiffrement de son schéma de base. Celui-ci est des plus caractéristiques pour une figure d'acrotère, et c'est en faveur d'une pareille identification que se rangent W. H. Schuchhardt, S. Karouzou et B. Schlörb<sup>17</sup>. A la partie supérieure du corps, correspondrait probablement, ici, la jambe gauche plus tendue et la jambe droite fléchie et avancée dans une sorte de course suspendue. Un mouvement analogue, mais beaucoup plus simple et plus frontal, déviant légèrement vers la gauche<sup>18</sup> (du spectateur), est celui de l'acrotère, plus ancien, du temple d'Arès à l'Agora d'Athènes<sup>19</sup>, de dimensions presque pareilles à celles de notre torse<sup>20</sup>, et qui pourrait en constituer un antécédent. L'étape plus tardive d'« Epionè »<sup>21</sup> du temple d'Asclépios à Épidaure, représente après des exemples d'acrotères intermédiaires<sup>22</sup>, une évolution ultérieure vers un mouvement plus compliqué, mais sans l'élan descendant, trait particulier de notre document.

Après avoir complété, hypothétiquement, le torse de Chonika, on y reconnaît ses rapports avec le schéma de la Nikè de Paionios<sup>23</sup>. Un schéma analogue anime un torse « aptère », de conception comparativement plus restreinte du point de vue mouvement mais aussi respectivement au drapé. Au mouvement beaucoup plus limité des bras, devait correspondre l'attitude également moins mouvementée des jambes. L'élan double (vers la droite et vers le bas) conditionne, par ailleurs, un drapé modérément agité : l'himation était gonflé à l'arrière en une surface aérée (non pas largement déployée comme sur la Nikè), mais rassemblée dans sa partie inférieure, formant corps avec le torse, vers le bas du dos. Il semble, toutefois, que nous sommes au même moment<sup>24</sup> d'évolution et d'utilisation de ce schéma et des variations qu'il comporte. En effet, pour une phase pas très extrême dans le v<sup>e</sup> s. av. J.-C. témoignent, la pesanteur de la figure, la largeur du thorax (aux seins, pour ainsi dire « pressés ») et les formes pleines, dures et compactes du corps, traits qui paraissent même être en

(17) Cf. W. H. SCHUCHHARDT, *loc. cit.*, p. 155 : « ... vielleicht ein Mittelakroter des Tempels »; B. SCHLÖRB, *Timotheos* (1965), p. 25 : « Mittelakroter »; S. KAROUZOU, *Κατάλογος...*, p. 58 : « πιθανότατα ἀκρωτήριον τοῦ ναοῦ σπὸ Ἡραίου τοῦ Ἄργου ».

(18) Un élan de la figure vers la droite est noté par un léger avancement du torse de ce côté ; l'épaule droite est légèrement baissée ; sur le revers, la déviation de l'apoptygme, en raison de ce mouvement, est très apparente. La tête était également tournée vers ce côté : DELIVORRIAS, *ibid.*, p. 123.

(19) Cf. S. KAROUZOU, *Κατάλογος*, n° 1732 ; A. DELIVORRIAS, *op. cit.*, p. 122 sq., n. 533, pl. 39-40 a, b, c ; H. prim. : « nicht weniger als, 1,50 m » ; P. N. BOULTER, *Hesperia* 22 (1953), p. 141 sqq., pl. 47-48 (h. : 1,32 m).

(20) N° inv. 1732, Mus. Nat. Dim. : h. cons. : 0,98 ; larg. épaules : 0,288 ± ; dist. des seins : 0,17 ; prof. torse : 0,30 ; h. épaule-taille : 0,328.

(21) N° inv. 155, Mus. Nat. ; cf. S. KAROUZOU, *op. cit.*, p. 99, n° 155 : h. 0,85 cm ; B. SCHLÖRB, *Timotheos*, p. 25 sqq., pl. 8 ; A. DELIVORRIAS, *op. cit.*, p. 193 sqq. ; *Anhang* II, 17 ; en dernier lieu, N. YALOURIS, *Festschrift für Fr. Brommer* (1977), p. 307 sqq., pl. 83 et 85, où sont mentionnées les traces de raccords des parties de marbre ; quant au schéma il est « ganz in der Tradition der Nike des Paionios ». Malgré le mouvement compliqué, l'élan principal, est encore, ici, vers la gauche (du spectateur), cf. J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, Fr. VILLARD, *op. cit.*, fig. 231, p. 199, « un mouvement d'hélice ».

(22) Cf. par ex. Ch. HOFKES-BRUKKER, « Vermutete Werke des Paionios », *BullAntBesch*, 42 (1967), p. 48 sqq. et surtout p. 53-54.

(23) LULLIES-HIRMER, *Griech. Plastik* (1956), n° 176 (nach dem Nikias-Frieden, 421 v. Chr.) ; PFUHL, *JdI* 41 (1926), p. 159 sqq. ; W. FUCHS, *op. cit.*, p. 202 sqq., fig. 218. Le trait caractéristique du « vol descendant » que suggère l'axe oblique du corps de la Nikè, est également indiqué par le mouvement incliné de notre torse. Cf. Ch. HOFKES-BRUKKER, *ibid.*, p. 10 sqq. ; fig. 1 et n. 2, « leicht vorgeneigt u. schräg zur Seite geneigt ».

(24) Cf. B. SCHLÖRB, *Timotheos* (1965), p. 25 (classé avec des « hochklassischen Darstellungen des Fliegens »).

contradiction avec la légèreté que le thème devrait suggérer, et qui est illustrée, en partie, par la grande finesse du chiton et la manière dont il drapé le torse. Mais même en dehors de ces traits que l'on pourrait également caractériser de locaux<sup>25</sup>, la disposition du drapé (jusqu'à ses détails) nous ramène à cette période : chiton fin « collant » au corps, à repli court (*diploïdion*)<sup>26</sup>, qui, relevé par le vent et par le mouvement descendant, forme au-dessus des seins une bande ondulée<sup>27</sup>, encadrant et révélant les formes robustes de la poitrine. L'extrémité de ce repli sur le flanc droit, finit en éventail vers l'arrière, tandis que l'extrémité gauche recourbée et finement plissée aboutit sur le haut du bras et serpente en une courte arabesque. Ce motif est associé à des plis fins et linéaires qui encerclent les seins, à quelques plis courbes plus épais (sortes de grosses nervures en relief)<sup>28</sup> dans l'intervalle des seins et à d'autres, qui naissent du mouvement du buste, mais aussi de la pression du bras gauche. Le repli court du chiton est caractéristique de la sculpture architecturale ou libre, pendant le dernier quart du v<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>29</sup>, comme un motif que le « style fleuri » va exploiter au plus haut point. Un repli, très proche du nôtre, souligne le court chiton d'une Amazone (fig. 7)<sup>30</sup>, sur la frise (côté Est) du temple d'Apollon à Bassae<sup>31</sup>, monument péloponnésien, parallèle des plus importants pour le classement chronologique et stylistique du torse de Chonika. L'Amazone s'élançait vers sa droite en tirant de l'arc contre un hoplite. Le bord de son *diploïdion* dessine, ici, une ligne mouvementée qui serpente vivement; ses extrémités latérales, en pointes aiguës, sont emportées par le vent, tandis que les plis, à l'intérieur, encerclent les seins et soulignent le mouvement de l'étoffe fine, à nervures pareilles, plus ou moins épaisses. Le long de la frise, les ana-

(25) Cf. par ex. les reliefs provenant du Péloponnèse, comme celui de Mantinée, n° inv. 226, Mus. Nat. : formes larges et pesantes ; aussi traits péloponnésiens de la stèle funéraire attique, n° inv. 1822, Mus. Nat. (H. DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs des 5 u. 4 Jahrh. v. Chr.* [1931], p. 26 sqq., pl. 21 ; *Arch Dell* 20 [1965], B 1, p. 100, pl. 57) ; S. KAROUZOU, *op. cit.*, p. 85, mentionne les formes puissantes, qui témoignent d'un sculpteur péloponnésien, « peut-être argien », ... « vers 420 av. J.-C. ». La conception du drapé, montre également, ici, certains traits intéressants : chiton transparent pressé sur le corps, à plis en grosses nervures espacées (surtout figure debout).

(26) Relativement au *diploïdion*, cf. W. H. SCHUCHHARDT, *AM* 52 (1927), p. 154, n. 1, où la disposition du chiton et sa relation au corps sont attribuées au cycle « ionien » ; le repli court : « Überfall », est classé « in das vorletzte Jahrzehnt ».

(27) Cf. W. H. SCHUCHHARDT, *loc. cit.*, « als eine luftige Welle schlängelt ». Cette large bande ondulée, formée par le *diploïdion* au-dessus des seins, est un motif plein de vivacité et d'originalité et diffère de la ligne de l'échancrure du chiton, au schématisme parfois très accentué (G. DONTAS, *ArchEph* [1960], p. 47 sq.) ; cf. aussi Fr. HILLER, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue...* (1971), p. 70 sqq. (pour l'évolution de la draperie vers une fonction purement décorative), p. 72 : « starkes ornamentales Eigenleben » et n. 173.

(28) Relation chiton-corps, cf. Ch. HOFKES-BRUKKER, « Die Metopen des Bassaetempels », *BullAntBesch* 38 (1963), p. 71, fig. 18, n. 111 ; cf. aussi D. ARNOLD, *Die Polykletnachfolge, 25<sup>es</sup> Ergänzungsh. JdI* (1969), p. 56 sqq.

(29) Par ex. sur la Néréide n° 909, cf. plus haut n. 10.

(30) Cf. récemment, Ch. HOFKES-BRUKKER, MALLWITZ, *Der Bassai-Fries* (1975), p. 87, H 22-533 — côté Est — Amazonomachie. Le rendu pictural du *diploïdion* est, naturellement, plus accentué sur la frise cf. HOFKES, BRUKKER « Vermutete Werke des Paionios », *BullAntBesch* 42 (1967), p. 53, fig. 43 : « die Falten den Rand des Überschlags... noch zeichnerisch flach ».

(31) Relativement à la datation controversée du monument ; G. LIPPOLD, *HdArch* III, 1 (1950), p. 201 : « nicht unter den Nikiasfrieden, heruntergehen », et récemment A. DELIVORRIAS, *op. cit.*, p. 137 sqq., n. 587 ; Ch. HOFKES-BRUKKER, MALLWITZ, *op. cit.*, p. 123 sqq. ; et p. 131 : « Zeit von 420 bis 415 v. Chr. ».

contradiction avec la légèreté que le thème devrait suggérer, et qui est illustrée, en partie, par la grande finesse du chiton et la manière dont il drape le torse. Mais même en dehors de ces traits que l'on pourrait également caractériser de locaux<sup>25</sup>, la disposition du drapé (jusqu'à ses détails) nous ramène à cette période : chiton fin « collant » au corps, à repli court (*diploïdion*)<sup>26</sup>, qui, relevé par le vent et par le mouvement descendant, forme au-dessus des seins une bande ondulée<sup>27</sup>, encadrant et révélant les formes robustes de la poitrine. L'extrémité de ce repli sur le flanc droit, finit en éventail vers l'arrière, tandis que l'extrémité gauche recourbée et finement plissée aboutit sur le haut du bras et serpente en une courte arabesque. Ce motif est associé à des plis fins et linéaires qui encerclent les seins, à quelques plis courbes plus épais (sortes de grosses nervures en relief)<sup>28</sup> dans l'intervalle des seins et à d'autres, qui naissent du mouvement du buste, mais aussi de la pression du bras gauche. Le repli court du chiton est caractéristique de la sculpture architecturale ou libre, pendant le dernier quart du ve s. av. J.-C.<sup>29</sup>, comme un motif que le « style fleuri » va exploiter au plus haut point. Un repli, très proche du nôtre, souligne le court chiton d'une Amazone (fig. 7)<sup>30</sup>, sur la frise (côté Est) du temple d'Apollon à Bassae<sup>31</sup>, monument péloponnésien, parallèle des plus importants pour le classement chronologique et stylistique du torse de Chonika. L'Amazone s'élançe vers sa droite en tirant de l'arc contre un hoplite. Le bord de son *diploïdion* dessine, ici, une ligne mouvementée qui serpente vivement; ses extrémités latérales, en pointes aiguës, sont emportées par le vent, tandis que les plis, à l'intérieur, encerclent les seins et soulignent le mouvement de l'étoffe fine, à nervures pareilles, plus ou moins épaisses. Le long de la frise, les ana-

(25) Cf. par ex. les reliefs provenant du Péloponnèse, comme celui de Mantinée, n° inv. 226, Mus. Nat. : formes larges et pesantes; aussi traits péloponnésiens de la stèle funéraire attique, n° inv. 1822, Mus. Nat. (H. DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs des 5 u. 4 Jahrh. v. Chr.* [1931], p. 26 sqq., pl. 21; *Arch Delt* 20 [1965], B 1, p. 100, pl. 57); S. KAROUZOU, *op. cit.*, p. 85, mentionne les formes puissantes, qui témoignent d'un sculpteur péloponnésien, « peut-être argien », ... « vers 420 av. J.-C. ». La conception du drapé, montre également, ici, certains traits intéressants : chiton transparent pressé sur le corps, à plis en grosses nervures espacées (surtout figure debout).

(26) Relativement au *diploïdion*, cf. W. H. SCHUCHHARDT, *AM* 52 (1927), p. 154, n. 1, où la disposition du chiton et sa relation au corps sont attribuées au cycle « ionien »; le repli court : « Überfall », est classé « in das vorletzte Jahrzehnt ».

(27) Cf. W. H. SCHUCHHARDT, *loc. cit.*, « als eine luftige Welle schlängelt ». Cette large bande ondulée, formée par le *diploïdion* au-dessus des seins, est un motif plein de vivacité et d'originalité et diffère de la ligne de l'échancrure du chiton, au schématisme parfois très accentué (G. DONTAS, *ArchEph* [1960], p. 47 sq.); cf. aussi Fr. HILLER, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue...* (1971), p. 70 sqq. (pour l'évolution de la draperie vers une fonction purement décorative), p. 72 : « starkes ornamentales Eigenleben » et n. 173.

(28) Relation chiton-corps, cf. Ch. HOFKES-BRUKKER, « Die Metopen des Bassaetempels », *BullAntBesch* 38 (1963), p. 71, fig. 18, n. 111; cf. aussi D. ARNOLD, *Die Polykletnachfolge, 25<sup>es</sup> Ergänzungsh. JdI* (1969), p. 56 sqq.

(29) Par ex. sur la Néréide n° 909, cf. plus haut n. 10.

(30) Cf. récemment, Ch. HOFKES-BRUKKER, MALLWITZ, *Der Bassai-Fries* (1975), p. 87, H 22-533 — côté Est — Amazonomachie. Le rendu pictural du *diploïdion* est, naturellement, plus accentué sur la frise cf. HOFKES, BRUKKER « Vermutete Werke des Paionios », *BullAntBesch* 42 (1967), p. 53, fig. 43 : « die Falten den Rand des Überschlags... noch zeichnerisch flach ».

(31) Relativement à la datation controversée du monument; G. LIPPOLD, *HdArch* III, 1 (1950), p. 201 : « nicht unter den Nikiasfrieden, heruntergehen », et récemment A. DELIVORRIAS, *op. cit.*, p. 137 sqq., n. 587; Ch. HOFKES-BRUKKER, MALLWITZ, *op. cit.*, p. 128 sqq.; et p. 131 : « Zeit von 420 bis 415 v. Chr. ».



Fig. 7. — Amazone de la frise Est du temple d'Apollon à Bassae-Phigalie (plaque n° 533, Brit. Mus.).



Fig. 8. — Statue dite « de Sotheby ».



Fig. 9 b. — *Id.*, détail.

← Fig. 9 a. — Acrotère n° 3516, du Louvre ; face.



également sensible sur la surface de l'himation, qui se creuse entre les jambes en soulignant l'élan du corps. Cependant, c'est dans le document suivant, que nous trouvons une conception très proche, malgré quelques différences assez marquées par rapport à notre schéma. L'acrotère (n° inv. 3516 du Musée du Louvre) (fig. 9), l'un des deux acrotères<sup>39</sup> attribués au temple de Bassae, apparaît en effet, dès le premier abord, comme la pièce la plus apparentée. Une figure de femme<sup>40</sup> court d'un mouvement dynamique vers sa droite, tandis que le buste se présente de face, son axe légèrement dévié vers ce côté par l'élan du corps<sup>41</sup>; le bras droit était levé, le bras gauche baissé. Le mouvement est simple, unilatéral, mais très vif (enjambement large). L'élan ascendant, noté par l'attitude de la jambe droite, était complété par le geste du bras; il est suggéré, de même, par les grosses lignes des plis, en cours plutôt parallèles, qui s'amorcent sur le côté droit du buste et longent le corps en oblique, vers le bas du côté gauche de la figure. Les formes du corps sont exactement pareilles à celle de notre torse, et le rendu identique jusque dans ses particularités mêmes : plis en grosses nervures et incisions<sup>42</sup>, grands intervalles plats du chiton, modelant, à même, le corps. Les seins et le haut des flancs (fig. 10 a-b) encadrés par le repli<sup>43</sup> retroussé, dont le bord à lignes sinueuses souligne les rondeurs, et jusqu'à l'arabesque qui serpente au centre de la poitrine (voir notre motif sur le bras gauche), sont autant de formes qui se répondent d'un document à l'autre. Le travail du revers est identique (fig. 11)<sup>44</sup>. Le rapprochement de ces deux documents est des plus révélateurs, car l'unité de style constatée entre ces acrotères attribués<sup>45</sup> au temple de Bassae-Phigalie « d'une main péloponnésienne probablement, aux environs de 420 » et le torse argien, témoigne de la présence ici, d'œuvres appartenant au même cercle artistique; et l'on pourrait même reconnaître dans ces pièces comparées, la production d'un même atelier.

Faisant partie d'un ensemble, l'Aura de la Glyptothèque Ny Carlsberg (inv.

(39) Nos inv. 3516 et 3072 (manque la partie supérieure du corps, restaurée); cf. Ch. PICARD, *loc. cit.*, p. 49 sqq., pl. 6 (n° inv. 3516) et pl. 7 b; identifiés, ici, comme acrotères du temple de Bassae: correspondances avec la frise, à partir de la p. 61 sqq); cf. F. P. JOHNSON, *AJA* 47 (1943), p. 17, fig. 2; F. A. COOPER, *AJA* 76 (1972), p. 207 et dernièrement: A. DELIVORRIAS, *op. cit.*, p. 18 sq., n. 58. L'attribution de ces deux figures à Bassae a été généralement acceptée; B. SCHLÖRB, *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias* (1964), p. 48 sqq., n. 14; Ch. HOFKES-BRUKKER, « Die Akrotère des Bassaetempels », *BullAntBesch* 40 (1965), p. 51 sqq., surtout p. 65 sqq., fig. 21-22 et 23-24, et *Der Bassai Fries* (1975), p. 129, n. 208; Fr. HILLER, *op. cit.*, p. 69, fig. 62, n. 161. A. KOSTOGLU-DESPINIS, *Προβλήματα...*, p. 144 sq., n. 423.

(40) Dimensions: n° 3072: h.: 1,14 m; n° 3516: h.: 1,12 m (J. CHARBONNEAUX, *La Sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre* [1963], p. 28, « Néréides ou Nymphes »). Chiton sans ceinture et himation.

(41) Cet élan vers la droite, et le redressement du buste de cette figure, en accord avec le mouvement des jambes, peut servir d'argument contre le raccord du torse de Chonika (dont le mouvement est différent), avec un schéma de jambes (fragment n° 4028, Mus. Nat), au mouvement analogue à celui du n° 3516, Mus. du Louvre.

(42) Grosses arêtes, à incisions légères, qui indiquent des plis fins; d'autres incisions sillonnent les parties plates du chiton; détails de travail pareil sur le buste n° inv. 1578.

(43) Cf. Ch. PICARD, *ibid.*, p. 61, qui, tout en rapportant ces « raffinements légers », ne reconnaît pas en ces motifs, qu'il s'agit du diploïdion replié; à propos de ce court repli (überfall), cf. Ch. HOFKES-BRUKKER, *loc. cit.*, p. 56 et n. 32 (mention du torse de Chonika).

(44) Composition analogue: draperie lourde de l'himation, en contact avec le corps, qui passe obliquement sur le dos — travail plus large et schématique que sur la face. La surface du chiton sur le haut du dos est ici altérée: « au vrai une fâcheuse précaution moderne a poli le revers » (Ch. PICARD, *loc. cit.*, p. 52).

(45) Avis contraire, cf. G. LIPPOLD, *HdArch* III, 1 (1950), p. 209, n. 3: « nach dem Stil nicht zum Tempel von Phigalia gehörig »; F. A. COOPER, *The Temple of Apollo at Bassai* (1978), p. 127, fig. 39 a, b, c et 40 a, b.



Fig. 10 a-b. — Acrotère n° 3516, du Louvre; vues latérales.



Fig. 11. — *Idem*, revers.



Fig. 12 a-b. — « Aura » n° 397 a, Glypt. Ny  
Carlsberg. →



n° 397a) (fig. 12 a)<sup>46</sup>, tout en étant plus éloignée de notre pièce, offre cependant certaines parentés avec elle. Le corps s'anime par un mouvement<sup>47</sup> analogue mais inversé : bras gauche élevé retenant l'himation, bras droit baissé et attitude correspondante des jambes. Un trait caractéristique de cette figure aptère, est l'inclinaison légère du torse vers l'avant (fig. 12 b), et les proportions particulières du corps<sup>48</sup>. Toutefois, les éléments analogues se discernent sur le rendu du chiton, le large travail du revers, et certains détails, comme le pan court sur le côté droit de la taille, qui flotte en oblique vers l'arrière<sup>49</sup>. Tant le thème que le schéma de l'« Aura », qui ont été mis en relation avec la Nikè de Paionios<sup>50</sup>, constituent pour notre figure un exemple de composition analogue à celle qui a été reconnue plus haut, mais qui semble avoir été, dans notre cas, plus fortement mouvementée. Aussi du fait de leur rapport, le caractère d'acrotères de ces deux figures, gagne réciproquement en vraisemblance<sup>51</sup>. L'Aura a été groupée avec les deux Néréides — acrotères de Formia<sup>52</sup>, dont l'unité chiton-corps, les formes de ce dernier, les particularités techniques et surtout le schéma de la partie supérieure du corps, mise en valeur par le même fond « folienartig » de l'himation, ne sont pas très éloignés de notre document. Ce groupe correspond à une étape plus avancée du « style riche », une « nicht attischer Brechung »<sup>53</sup>, et représente un apport du Nord-Est péloponnésien. A l'appui de cette interprétation on a invoqué tant la tradition corinthienne que l'art de Callimachos.

Les caractères particuliers de la composition des figures et leurs traits stylistiques, rattachés plus haut à l'ambiance péloponnésienne, se reconnaissent d'autre part dans des pièces de la toreutique, notamment, les reliefs des miroirs à boîte, de même provenance. Sur le couvercle par ex. du Musée de Boston (fig. 13)<sup>54</sup>, les détails du

(46) BrBr 664/665 ; Fr. POULSEN, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek* (1951), 397 a, p. 266 sq., h. : 0,98 ; trouvée en Argolide ; B. SCHLÖRB, *Timotheos* (1965), fig. 57, p. 79 sqq., n. 232 (bibliogr.) ; E. BIELEFELD, *AntPlastik* 9 (1969), p. 56 sqq., pl. 37-39 (provenance, Hermione du Péloponnèse ; « h. de l'épaule-bas du ventre : 0,504 »). La statue de Burlington House (BrBr 747) mentionnée par BIELEFELD, *ibid.*, p. 59, présente des analogies avec notre document, relativement à la partie supérieure du corps penchée vers l'avant ; cependant, le drapé lourd, sans l'action du vent et le corps qui semble bien étayé sur la base, ne suggèrent pas un vol. Il s'agirait aussi d'une étape plus avancée, cf. B. SCHLÖRB, *op. cit.*, p. 64 sqq., n. 191, fig. 53.

(47) Apparemment beaucoup plus faible, cf. G. LIPPOLD, *Antike Skulpturen der Glyptotek Ny Carlsberg* (1924), p. 13, n° 397 a, fig. 9 : « leicht, wie schwebend schreitend ».

(48) Cf. BIELEFELD, *loc. cit.*, p. 57 ; proportions différentes de celles du torse de Chonika. Étroitesse du buste et figure élancée, cf. F. POULSEN, *loc. cit.* : « rather from Hellenistic times ». En ce qui concerne les dimensions, il semble que notre figure était légèrement plus petite que celle de Copenhague. H. épaule-bas du torse : 0,355 m (Chonika), au lieu de h. : 0,504 (Copenhague). Mais la limite inférieure de notre torse n'étant pas conservée, on pourrait ajouter approximativement six à sept cm jusqu'au bas du bassin.

(49) Cf. E. BIELEFELD, *loc. cit.*, p. 56 sq., qui attribue cette extrémité à l'himation, mais signale la difficulté de distinguer ces parties du vêtement.

(50) Cf. E. BIELEFELD, *ibid.*, p. 57 : « Ähnlich der Nike des Paionios gleitet die Gestalt durch die Luft nach unten » ... « etwas nach vorn überhing ».

(51) Même caractère d'acrotère axial ; détails techniques analogues : le haut du bras gauche rapporté. En ce qui concerne les dimensions, les deux acrotères semblent être assez proches également (cf. n. 48).

(52) Cf. E. BIELEFELD, *ibid.*, p. 47 sqq. (et bibliogr.) ; marbre pentélique ; parties en marbre ajoutées, fixées par des tenons métalliques, d'après les restes de goujons (date : au « tournant du v<sup>e</sup> au iv<sup>e</sup> s. av. J.-C. »).

(53) Peut-être dans la tradition corinthienne : E. BIELEFELD, *ibid.*, p. 55 sq. ; l'auteur mentionne aussi des analogies techniques avec les acrotères attribués au temple de Bassae-Phigalie (p. 54, n. 29).

(54) Cf. M. COMSTOCK et C. VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes* (1971), n° 364, p. 252 sqq. (375-350 av. J.-C.), « said to be from Palaeopolis in Elis ».



Fig. 13. — Miroir, Musée de Boston (C. P. Perkins Coll. 96714).



Fig. 14. — Miroir, Bibl. Nat. Paris (Cabinet des Médailles).



Fig. 15. — Relief d'une Ménade, Metrop. Mus.

chiton de la Nymphé (ou femme Lapithe), sont d'un rendu linéaire analogue : plis serrés, très fins, qui ondulent en haut du buste (encolure), d'autres plis en grosses nervures entre les seins; le torse lui-même donne l'impression de nudité. Le langage des formes et du drapé rappelle le torse de Chonika, mais aussi la frise de Bassae<sup>55</sup>, bien qu'il s'agisse d'une pièce postérieure à ces sculptures (deuxième quart du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.). Le relief d'un autre miroir<sup>56</sup> (Bibl. Nat. Paris, Cabinet des Médailles; fig. 14), qui vient aussi du Péloponnèse (Vonitsa) constitue un exemple voisin. Du point de vue du schéma des figures, de leurs traits fondamentaux et de leur réalisation, la figure d'Aphrodite, en mouvement vers la gauche, mais aussi celle d'Hélène, montrent<sup>57</sup> la continuité de cette tradition<sup>58</sup> au milieu du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.

En dehors de l'ambiance péloponnésienne, il semble bien que les pièces en analogie directe avec notre document soient absentes. Néanmoins, dans la sculpture attique apparaissent certaines correspondances éparses à travers des sculptures à thème apparenté<sup>59</sup> ou autre, comme le relief des Péliades<sup>60</sup>. Ici, dans la figure de l'extrême droite, on note quelques analogies : formes pleines, geste du bras gauche, l'avant-bras et la main recouverts, faisceaux de plis linéaires sur le buste. Un traitement voisin apparaît aussi dans la partie supérieure de la Péliade médiane. Par rapport

(55) W. ZÜCHNER, *Griechische Klappspiegel* (1942), p. 65, KS93, fig. 100 et p. 200 (atelier corinthien); l'influence du style de la frise de Phigalie est, ici, reconnue.

(56) Cf. J. CHARBONNEAUX, FR. MARTIN, FR. VILLARD, *Grèce hellénistique* (1970), n° 241, p. 394.

(57) Les détails typologiques des deux figures féminines se complètent réciproquement, par rapport au torse de Chonika.

(58) Dans la toreutique, un schéma analogue de la partie supérieure du corps, avec des variantes, est fréquent pour les figures assises sur des animaux en mouvement, comme le type d'Aphrodite « Epitragia », au motif scopasique connu, mais qui remonte, cependant, à des sources plus anciennes, cf. W. ZÜCHNER, *op. cit.*, KS4, p. 7 sq., pl. 6 (atelier corinthien) et autres exemples péloponnésiens analogues.

(59) On doit mentionner, ici, la dite « Aura du Palatin », au Musée des Thermes (BrBr 766/767); E. PARIBENI, *Mus. Naz. Romano* (1953), p. 15, n° 5, fig. 5 (n° inv. 124697) : « opera attica 420 a.C. » (avec bibliogr. antér.); W. HELBIG, *Führer III*<sup>4</sup> (1969), n° 2256, « attische Arbeit ». Cet acrotère, toujours dans le schéma de course volante, est d'une conception et réalisation, beaucoup plus évoluée que notre document, voir G. DESPINIS, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Ἀγοράκριτου* (1971), p. 165 sq.; Ch. HOFKES-BRÜKKER, *BullAntBesch* 42 (1967), p. 48 sqq. (bibliogr.) : attribution à Paionios (415-410 av. J.-C.) — Acrotère S182 de l'Agora d'Athènes; A. DELIVORRIAS, *op. cit.*, p. 45 sqq., n. 178, pl. 16-17 a, b, c, et p. 149 sq., n. 639 (h. prim. 1,70 m). Cette figure, vue de face, marque un élan vers la gauche (du spectateur). Différence du traitement (face-revers) et usure de la surface sont pareilles à celles de notre document; B. SCHLÖRB, *op. cit.*, p. 40 sqq., n. 118, pl. 10, fig. 43, rattache cet acrotère à l'art de Timothéos.

Certains rapports avec le torse argien se discernent encore, au geste du bras gauche et au rendu du corps et du chiton. Cependant, il s'agit ici d'un « Laufschemata » au lieu du vol vers le bas; quant au rendu général, l'acrotère de l'Agora est d'une finesse et d'une légèreté plus grande et d'une égale liberté d'exécution. Cf. H. THOMPSON, *The Athenian Agora* (Guide, 1976), p. 190; A. DELIVORRIAS (voir plus haut), le classe avec le groupe des Néréides de Formia et l'Aura de Copenhague.

(60) Cf. déjà G. LIPPOLD, *HdArch* III, 1, p. 202 : ... « sog. Dreifigurenreliefs, deren Meister eher Peloponnesier als Athener war » et n. 5 (Péliades). Copie du Latran, HELBIG, *Führer I*<sup>4</sup>, p. 761 sqq., n° 1060 « attisches », ... « nachphidiasischen attischen Kunst » ... « von 420 »; Ch. PICARD, *Manuel d'Arch.* II, 2 (1939), p. 562 sqq., fig. 229; H. SPEIER, *RM* 47 (1932), p. 32; H. A. THOMPSON, *Hesperia* 21 (1952), pp. 60 sq.; W. FUCHS, *Die Vorbilder der Neuartischen Reliefs* (1959), p. 133; E. HARRISON, *Hesperia* 33 (1964), p. 76 sqq., n. 1, pl. 12 e (« around 415 B.C. »); M. BIEBER, *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art* (1977), p. 21 sq., fig. 15 : « school of Phidias », « around 420-410 B.C. » (avec bibliogr.). Un petit relief au Metrop. Mus. New York (G. M. A. RICHTER, *Catalogue* [1954], n° 67) provenant de Grèce, sans autre indication, pourrait être mentionné, ici, comme exemple (mais plus schématique) de ce même style (formes, drapé de la figure assise), daté du dernier quart du V<sup>e</sup> s. av. J.-C.

à ce relief, il est intéressant de signaler que Ch. Hofkes-Brukker<sup>61</sup>, en relevant les traits de ces mêmes figures, avance une attribution au style de Paionios, isolant le relief des autres exemples de cette catégorie<sup>62</sup>. Dans un autre cas, un motif déjà vu plus haut (cf. p. 123, n. 38), est isolément traité sur la statue (inv. n° S 1882) de l'agora d'Athènes, qu'Ev. Harrison<sup>63</sup> a indirectement rapprochée du style de Paionios. Il s'agit donc encore, dans cet exemple de l'avant-dernière décennie du v<sup>e</sup> s. av. J.-C., d'une référence à l'artiste qui a travaillé dans le Péloponnèse, association qui marque un certain rapport avec l'ambiance même de notre document.

Toujours dans le cercle attique<sup>64</sup>, des associations éloignées par rapport à notre document peuvent être établies avec des exemples de la frise de l'Érechtheion (n° inv. Acrop. 1071, figure de g.)<sup>65</sup>, du temple d'Athéna Nikè, ou la balustrade de ce même temple (Nikè, n° inv. Acrop. 977)<sup>66</sup>. Enfin, dans la phase finale de la sculpture du v<sup>e</sup> s., aux reliefs des Ménades<sup>67</sup>, aboutissement du courant maniériste<sup>68</sup>, apparaît une certaine relation de lignes générales et de motifs<sup>69</sup>, comme le schéma analogue de la

(61) *Loc. cit.*, p. 38 sqq., fig. 32 et surtout p. 46 : « Freiheit von der attischen Tradition ».

(62) *Ibid.*, p. 39 : « Selbständigkeit des Peliaden reliefs sowol in kompositorischer, motivischer als in stilistischer Beziehung » et n. 128.

(63) Cf. Ev. HARRISON, *Hesperia* 29 (1960), p. 373 sqq., n. 16, pl. 82 et p. 375, concernant le motif du *diploïdion* : « the most striking single motif in the drapery... the overfall caught up by the breeze and arching over the top of the right breast... », n. 27, 28, 29 ; à propos de ce motif, Harrison mentionne le relief néoattique de Florence (Uffizi), cf. W. FUCHS, *op. cit.*, p. 12, pl. 2 ; et W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen* (1969), p. 209 sqq., fig. 225, « um 410 », « Marmororiginal (?) », attribué à Callimachos.

(64) Naturellement, la représentation de la figure qui court ou vole, dont les débuts remontent très haut (dans cette série, la figure ailée d'Éleusis, au schéma de course animée — cf. Fr. WILLEMSEN, *AM* 69-70 [1954-1955], p. 33 sqq., *Beil.* 19-21 — est des plus significatives), trouve une nouvelle orientation, après les créations parthénoniennes (surtout pour les sculptures architecturales), comme la figure G (fronton Est du Parthénon) et son influence déterminante ; cf. Ch. PICARD, *Mon Piot* (1943), p. 61, n. 1, comparaison des « acrotères de Bassae » avec la figure G du fronton de Parthénon ; Rhys CARPENTER, *ArchEph* (1953-54 B'), p. 49 sqq., fig. 5 a, b, c ; Fr. BROMMER, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel* (1963), pl. 33, 38-42, p. 12 sqq. et p. 153 sq. (avec bibliogr.), où la figure G est rapprochée (p. 13-14) de la plaque 525 de Phigalie (figure à dr.), et de la Nikè (plaque n° 1011 Acrop.) de la balustrade d'Athéna Nikè.

(65) Cf. P. BOULTER, « The Frieze of the Erechtheion », *Ant. Plastik X* (1970), p. 12, n° 77, pl. 11 (410-406 B.C.) ; fig. de gauche, le chiton : « indicated only by a few long incised lines and a single raised ridge ». Le drapé est analogue, ainsi que le geste du bras gauche plié, recouvert par l'himation. A ce propos, voir la juste remarque de B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *op. cit.*, p. 201, n. 37.

(66) C. BLÜMEL, *Der Fries des Tempels der Athena Nikè* (1923), p. 19 sqq. et p. 21, pl. VIII, fig. 1-3 (frise Est) ; — balustrade : frgt IV M et frgt IV O ; aussi M. BROUSCARI, *Κατάλογος Ἀκροπ.* (1974), Nikè, n° 977, fig. 344, p. 174.

(67) W. FUCHS, *Die Vorbilder...*, p. 73 sqq. : « ein attisches Werk des 5. Jahrhdt. v. Chr » (attribution à Callimachos) ; et *Die Skulptur der Griechen* (1969), p. 521 sqq., « 406/405 av. J.-C. ».

(68) Cf. G. BECATTI, *L'età classica* (1965), p. 183 sqq.

(69) Linéarisme et style calligraphique ; W. FUCHS, *loc. cit.*, fig. 609, 610-614. La deuxième et la quatrième Ménade (fig. 611 et 613), présentent des analogies : a) attitude analogue avec correspondance du mouvement des jambes (comme nous l'avons supposé pour notre document ; b) même motif du repli dont l'extrémité se déploie en éventail. La deuxième Ménade présente aussi quelques plis courbes entre les seins ; ce motif est noté par Ev. HARRISON (*Hesperia* 29 [1960], p. 377, n. 38) comme un « post Pheidian development », en citant d'autres exemples attiques : le relief n° inv. 3891, Mus. Nat. (cf. S. KAROUZOU, *Catalogue*, p. 82 sq., « vers 410 av. J.-C. »). Ces plis, plus profondément creusés, ou schématiques, se poursuivent dans le iv<sup>e</sup> s. av. J.-C. Cf. par ex. Chr. KAROUZOS, *Χαριστήριον εις Ἀναστ. Κ. Ὀρλάνδον, Γ'* (1966), p. 256, pl. LXXIV ; cf. aussi M. B. COMSTOCK - C. C. VERMEULE, *Sculpture in Stone, Museum of Fine Arts, Boston* (1976), p. 97, 151 : torse à plis analogues du chiton (et ligne ondulante au-dessus des seins), mais style plus souple et plus raffiné, « no earlier than the last two decades of the fifth c. B.C. » (encastrement analogue de la tête ?).



Ménade de droite sur la copie du Musée des Offices<sup>70</sup>, avec les plis en nervures, les larges surfaces plates du chiton « collant » et le *diploïdion* froissé par le vent. La Ménade du type de la « Stanca »<sup>71</sup>, sur la copie de New York (fig. 15), a le torse longé de plis pareils, un plissé en éventail du *diploïdion* et d'autres plis fins analogues, contournant les seins.

Après cette revue rapide, on constate que les pièces rapprochées du torse (n° inv. 1578), mettent encore plus en relief la place exceptionnelle, le caractère unique et l'originalité de ce dernier. Car, malgré son état de mutilation, notre sculpture paraît accueillir et concentrer des éléments de formes et de rendu, dont les parallèles ne se retrouvent que sur des œuvres d'origine ou d'ambiance péloponnésienne (autour des années 20), telle la figure du Louvre (n° inv. 3516), document dont nous avons souligné la parenté stylistique et typologique avec notre torse et que nous avons attribué au même atelier. Par ailleurs, on ne trouve en Attique que des correspondances partielles aux caractéristiques de notre torse et sur des pièces en général d'un stade plus avancé, allant jusqu'au plein développement et à l'ultime éclatement du « style riche »<sup>72</sup>.

Le torse argien constitue donc une œuvre des plus significatives, en ce qui concerne la contribution des ateliers péloponnésiens dans l'évolution de l'art du v<sup>e</sup> s. avancé. Il apporte un témoignage décisif sur l'importance du courant qui s'exerce en sens contraire de celui qui est généralement attesté, nous voulons parler de l'influence des modèles attiques (formes et rendu) sur les ateliers régionaux, dont la production est souvent caractérisée comme une interprétation par les artistes locaux de ces mêmes modèles. Cela est valable jusqu'à un certain point pour les sculptures de l'Héraion<sup>73</sup>, mais non pour la production péloponnésienne en général ni pour notre exemple en particulier. Celui-ci témoigne en effet d'une influence à contre-courant sur les centres attiques, phénomène qui n'a suscité jusqu'à présent que de vagues allusions et qui mériterait un examen plus détaillé, portant sur des pièces significatives, et permettant de suivre le cours des échanges qui déterminent la production de cette période.

La différence de style entre les sculptures du temple d'Héra à Argos et notre document, a fait l'objet de maintes controverses<sup>74</sup>. Nous sommes prête à entériner une telle différence de style et compte tenu du schéma et des dimensions<sup>75</sup> de notre figure, il s'agit probablement, selon nous, d'un acrotère axial, plus ancien, attribuable sans doute à l'Héraion, mais d'une date antérieure à la période finale<sup>76</sup> du temple.

Éliane G. RAFTOPOULOU.

(70) Cf. W. FUCHS, *Die Vorbilder...*, p. 73 sqq., a) 2 (Ménade Typus 25), pl. 16 c.

(71) Cf. G. M. A. RICHTER, *op. cit.*, p. 39 sq., n° 58, pl. L, LI, a.

(72) Dans la céramique, correspondent les vases du « peintre de Meidias », cf. *EAA*, IV, s.v. Meidias, fig. 1168 ; G. NICOLE, *Meidias et le style fleuri dans la céramique attique* (1908), p. 55 sq., fig. 1, 2, 15, pl. II, III, IV (fig. à l'extrême droite : *diploïdion* agité sur une hydrie d'Athènes) ; E. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung der Griechen*, II (1923), p. 592 sqq., § 639, fig. 592-595 (fig. 593, Leucippides au *diploïdion* agité) ; H. SPEIER, *RM* 47 (1932), p. 41 sqq., pl. 11, 4 ; G. BECATTI, *op. cit.*, p. 187 sqq. ; J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, F. VILLARD, *Grèce Classique*, fig. 328-329, hydrie (E 224, Brit. Mus.), « Rapt des Leucippides » — « art attique, vers 410 av. J.-C. » ; J. D. BEAZLEY, *ARV*, p. 1312, n° 5.

(73) Pour ce qui est du style de ces sculptures, cf. récemment, D. ARNOLD, « Die Polykletnachfolge », *JdI* 25<sup>es</sup> Erght. (1969), p. 55 sqq., n. 239 ; P. AMANDRY, *Hesperia* 21 (1952), p. 273 sqq. ; G. ROUX, *L'architecture de l'Argolide aux IV<sup>e</sup> et III<sup>e</sup> s. av. J.-C.* (1961), p. 58 sqq. : « prédominance de l'inspiration attique... « artisans athéniens » ; A. DELIVORRIAS, *op. cit.*, p. 191 (bibliogr.). A. F. STEWART, *op. cit.*, p. 85 sq.

(74) D'ailleurs, l'attribution même, de ce torse aux sculptures du temple, a été mise en doute, cf. D. ARNOLD, *op. cit.*, p. 56, n. 242, « nicht mit Sicherheit zugehörigen Torso von Chonika ».

(75) Cf. plus haut, n. 1.

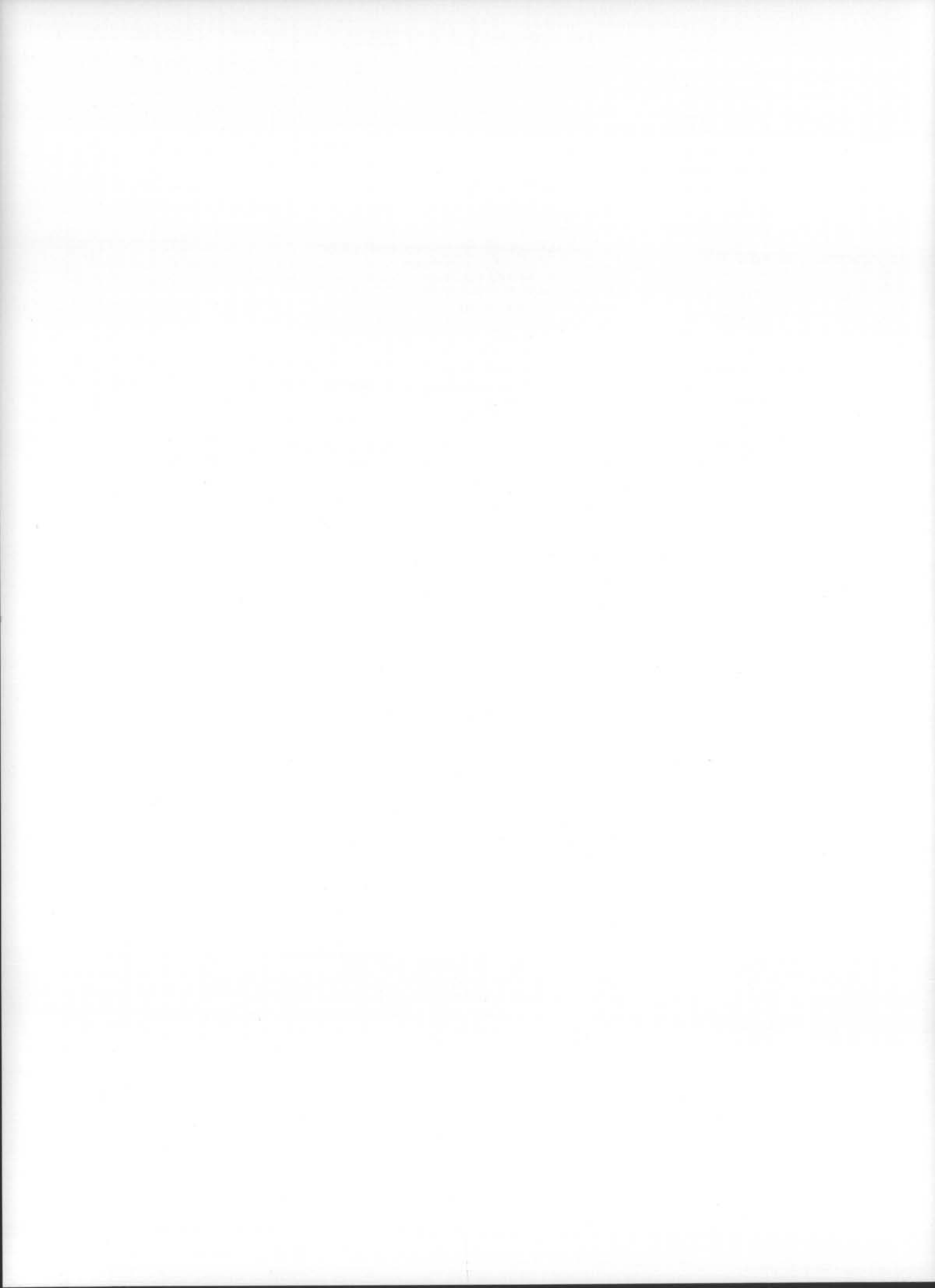
(76) Cf. P. AMANDRY, *loc. cit.*, p. 254 sqq. et surtout p. 272 sqq. (périodes d'activité) ; l'acrotère donc pourrait appartenir au Nouveau Temple et être rapporté aux travaux d'avant 417 av. J.-C.

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

AA	<i>Archäologischer Anzeiger.</i>
ABSA (ou BSA)	<i>Annual of the British School at Athens.</i>
ABV	J. D. BEAZLEY, <i>Allie Black-Figure Vase-Painters.</i>
ActaArch	<i>Acta archaeologica</i> (Copenhague).
AD	<i>Antike Denkmäler.</i>
AJA	<i>American Journal of Archaeology.</i>
AJPh	<i>American Journal of Philology.</i>
AM	<i>Athenische Mitteilungen.</i>
AnnScAtene	<i>Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente.</i>
AntCl	<i>L'Antiquité classique.</i>
AntKunst	<i>Antike Kunst.</i>
ArchAnAth	<sup>1</sup> <i>Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν.</i>
ArchCl	<i>Archeologia Classica.</i>
ArchDell	<sup>2</sup> <i>Ἀρχαιολογικόν Δελτίον.</i>
ArchEph	<sup>3</sup> <i>Ἀρχαιολογική Ἐφημερίς.</i>
ARV <sup>1</sup>	J. D. BEAZLEY, <i>Allie Red-Figure Vase-Painters</i> , 2nd edition.
AttiMGr	<i>Atti e Memorie della Società Magna Grecia.</i>
BCH	<i>Bulletin de correspondance hellénique.</i>
BEFAR	<i>Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome.</i>
BerWPr	<i>Berliner Winckelmannsprogramm.</i>
BollArte	<i>Bollettino d'Arte.</i>
BRBr	H. BRUNN — FR. BRUCKMANN, <i>Denkmäler griechischer und römischer Sculptur.</i>
BritMusQuart	<i>British Museum Quarterly.</i>
BSA (ou ABSA)	<i>Annual of the British School at Athens.</i>
BSR (ou PBSR)	<i>Papers of the British School at Rome.</i>
BullAntBesch	<i>Bulletin van de Vereeniging tot bevordering der Kennis van de antieke Beschaving.</i>
BullInstArchBulg	<i>Bulletin de l'Institut archéologique bulgare.</i>
BullInstClSt	<i>Bulletin of the Institute of Classical Studies.</i>
BullMFA	<i>Bulletin of the Museum of Fine Arts.</i>
BullMMA	<i>Bulletin of the Metropolitan Museum of Art.</i>
CAH	<i>Cambridge Ancient History.</i>
CIG	<i>Corpus Inscriptionum Graecarum.</i>
CIPh	<i>Classical Philology.</i>
CIQ	<i>Classical Quarterly.</i>
CIRev	<i>Classical Review.</i>
CRAI	<i>Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.</i>
CVA	<i>Corpus Vasorum Antiquorum.</i>
DA	DAREMBERG et SAGLIO, <i>Dictionnaire des Antiquités.</i>
EAD (ou EADélos)	<i>Exploration archéologique de Délos.</i>
Ergon	Τό Ἔργον τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας.
ÉtCrét	<i>Études crétoises.</i>
ÉtChypr	<i>Études chypriotes.</i>
ÉtPélop	<i>Études péloponnésienes.</i>



<i>ÉtThas</i>	<i>Études thasiennes.</i>
<i>FD</i> (ou <i>FDelphes</i> )	<i>Fouilles de Delphes.</i>
<i>FGrH</i>	F. JACOBY, <i>Fragmente der griechischen Historiker.</i>
<i>FHG</i>	<i>Fragmenta Historicorum Graecorum.</i>
<i>FR</i>	A. FURTWÄNGLER-K. REICHHOLD, <i>Griechische Vasenmalerei.</i>
<i>HarvSt</i>	<i>Harvard Studies in Classical Philology.</i>
<i>HdArch</i>	<i>Handbuch der Archäologie.</i>
<i>HistZ</i>	<i>Historische Zeitschrift.</i>
<i>IG</i>	<i>Inscriptiones Graecae.</i>
<i>IstMit</i>	<i>Istanbuler Mitteilungen.</i>
<i>JbBerlMus</i>	<i>Jahrbuch der Berliner Museen.</i>
<i>JdI</i>	<i>Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts.</i>
<i>JHS</i>	<i>Journal of Hellenic Studies.</i>
<i>JRS</i>	<i>Journal of Roman Studies.</i>
<i>MarbWPr</i>	<i>Marburger Winckelmannsprogramm.</i>
<i>MélRome</i>	<i>Mélanges d'archéologie et d'histoire (École française de Rome).</i>
<i>MemAmerAcadRome</i>	<i>Memoirs of the American Academy in Rome.</i>
<i>MemLincei</i>	<i>Memorie dell'Accademia dei Lincei.</i>
<i>MemPontAcc</i>	<i>Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia.</i>
<i>MonAnt</i>	<i>Monumenti antichi.</i>
<i>MonPiol</i>	<i>Monuments et mémoires (Fondation Eugène Piot).</i>
<i>MusHelv</i>	<i>Museum Helveticum.</i>
<i>NotSc</i>	<i>Notizie degli Scavi di Antichità.</i>
<i>NumChr</i>	<i>Numismatic Chronicle.</i>
<i>NumZ</i>	<i>Numismatische Zeitschrift.</i>
<i>OGIS</i>	<i>Orientalis Graeci Inscriptiones Selectae.</i>
<i>OJh</i>	<i>Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts in Wien.</i>
<i>OpArch</i>	<i>Opuscula archaeologica.</i>
<i>OpAth</i>	<i>Opuscula Atheniensia.</i>
<i>OpRom</i>	<i>Opuscula Romana.</i>
<i>PBSR</i> (ou <i>BSR</i> )	<i>Papers of the British School at Rome.</i>
<i>PrähZ</i>	<i>Prähistorische Zeitschrift.</i>
<i>PraktArchEt</i>	<i>Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας.</i>
<i>RA</i>	<i>Revue archéologique.</i>
<i>RBNu</i>	<i>Revue belge de numismatique.</i>
<i>RBPhil</i>	<i>Revue belge de philologie et d'histoire.</i>
<i>RE</i>	PAULY-WISSOWA, <i>Real-Encyclopädie.</i>
<i>REA</i>	<i>Revue des études anciennes.</i>
<i>REG</i>	<i>Revue des études grecques.</i>
<i>REL</i>	<i>Revue des études latines.</i>
<i>RendLinc</i>	<i>Rendiconti dell'Accademia dei Lincei.</i>
<i>RendPontAcc</i>	<i>Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia.</i>
<i>RivFil</i>	<i>Rivista di filologia e di istruzione classica.</i>
<i>RivIst</i>	<i>Rivista dell'Istituto di archeologia e storia dell'arte.</i>
<i>RLouvre</i>	<i>Revue du Louvre et des Musées de France.</i>
<i>RM</i>	<i>Römische Mitteilungen.</i>
<i>RNum</i>	<i>Revue numismatique.</i>
<i>RPhil</i>	<i>Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes.</i>
<i>SGDI</i>	<i>Sammlung der griechischen Dialekt-Inschriften.</i>
<i>SIG</i>	<i>Sylloge Inscriptionum Graecarum.</i>
<i>SNG</i>	<i>Sylloge Nummorum Graecorum.</i>
<i>SovArch</i>	<i>Sovetskaja Archeologija.</i>
<i>ZfNum</i>	<i>Zeitschrift für Numismatik.</i>
<i>ZfPapEp</i>	<i>Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.</i>



ELIANA G. RAFTOPOULOU (ATHÈNES)

EN MARGE DU PARTHÉNON:  
FRAGMENTS D'UNE STATUE MASCULINE\*

Une tête barbue fragmentaire, appartenant à une figure en ronde-bosse, constitue, en vérité, une nouvelle pièce du Musée National (*pls. 47-49*)<sup>1</sup>. En effet, elle résulte du raccord récent de deux fragments<sup>2</sup>, dont le contact est assuré par les surfaces brisées à l'intérieur de la tête. Ainsi, après le recollage, une grande partie du visage et des parties latérales du crâne sont reconstituées, tout en laissant subsister des lacunes intermédiaires plus ou moins grandes: manquent le haut du crâne avec le côté gauche du front, ainsi que l'arrière et le bas de la tête. Le visage est

partiellement conservé dans sa partie médiane, jusqu'au bas du nez environ et sur son côté gauche, jusqu'au niveau de la mâchoire. L'aspect donc de l'ensemble reste très lacunaire. D'autre part, la surface même des fragments est très endommagée: le nez est brisé sur toute sa longueur, l'arc du sourcil de l'œil droit est fortement arraché et ses paupières ont souffert (*pl. 48, 2*); seul le canthus de l'œil gauche est conservé. Le marbre a pris une belle patine blonde; des restes épars d'un dépôt calcaire donnent une teinte plus foncée sur le côté gauche de la tête<sup>3</sup>. Des traces de petits



Fig. 1. Tête Athènes, Mus. Nat. 5630: côté gauche. Dessin Th. Drimoura

\* Ernst Berger (ἐπιμ.), *Parthénon - Kongress, 4-8 Apr., Basel 1982*.

trous de foret se distinguent sur la coiffure (côté gauche de la tête, *fig. 1*)<sup>4</sup>; ils suivent à des distances irrégulières une ligne descendant vers les boucles de la nuque et s'ouvrent tantôt au centre d'une boucle, tantôt dans les intervalles qui séparent celles-ci. La disposition de ces traces pourrait suggérer que les trous servaient à fixer quelque léger décor métallique, comme par exemple une fine branche feuillue, formant une couronne irrégulière sur les cheveux bouclés du personnage. La tête était apparemment légèrement tournée vers son côté droit<sup>5</sup>.

L'homme représenté ici, a un visage large, comme le montre la région des joues et des pommettes, le front plutôt bas, les yeux en amande, à globes fortement convexes, et canthus accentués. La paupière supérieure est très proéminente; la paupière inférieure s'épaissit d'un rebord recourbé vers l'extérieur. La racine du nez se devine relativement étroite. Le modelé du visage est magistral: sur la surface du front, où les passages sont très fins, ainsi que dans la région intacte sous l'œil droit. L'oreille gauche conservée, de forme arrondie, à cavité acoustique profonde et différenciée, le pavillon bordé d'un ourlet très fin formant un lobe court, témoigne d'un travail de très bonne qualité. La coiffure très riche, est partagée au milieu du front, où se forment symétriquement de petites mèches serpentes, tandis que sur les côtés de la tête et sur la nuque, de grosses boucles spiraliformes<sup>6</sup>, juxtaposées et tangentes, sont librement disposées. Une masse de mèches gonflées en une sorte de grappe (dont la surface est usée), couvre les tempes en laissant les oreilles découvertes (*pl. 49, 1*); la nuque, était de même, dégagée. La ligne de la naissance de la barbe, qui devait être relativement courte, remonte assez haut sur les joues. Ses mèches minuscules (qui, linéaires au début, finissent en hameçon, ou en petites boucles circulaires), sont délicatement détaillées en relief, dans un arrangement libre, analogue à celui de la coiffure. Ce traitement donc, qui n'a rien de typique, sans aucune raideur dérivant d'une disposition symétrique, manifeste nettement, malgré l'usure, la fantaisie de la création libre du sculpteur. D'autre part, le travail large de notre document qui n'insiste pas trop sur les détails, ainsi que la vitalité d'exécution, indiquent que nous sommes en présence d'une pièce originale de haute qualité.

Les témoignages lacunaires fournis par ces fragments de

tête se révèlent, tout à la fois, restreints mais importants. Car malgré son état fragmentaire, la richesse et la diversité de ce document frappent dès le premier abord. Le visage conserve nombre de signes parlants; la forme du front, sillonné par une légère dépression horizontale<sup>7</sup>, celle de l'oreille, ainsi que le rendu de l'œil, d'une grande acuité de détail<sup>8</sup>, sont autant de traits caractéristiques de la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle, à cette époque correspondent aussi la netteté, ainsi que la clarté des formes de l'ensemble. D'autre part, ce qui est conservé des contours du crâne et du visage, montre une construction puissante aux parties fortement articulées, trait propre à l'art attique. Plus spécialement, les quelques restes de la coiffure et de la barbe<sup>9</sup>, jouent un rôle déterminant quant à l'orientation stylistique de notre document. Les enroulements curvilignes des boucles et leur disposition suggèrent ainsi des rapprochements avec des pièces du courant ionien. Sur la stèle de Samos au Musée de Vathy, inv. 2625 (*pl. 50, 3*)<sup>10</sup>, la coiffure du jeune homme présente une réalisation analogue de boucles en spirales tangentes (qui se déploient sur des niveaux très légèrement variés), en contraste avec le modelé très fin du visage<sup>11</sup>. Aussi, dans ce même courant de tradition insulaire, on note les motifs des cheveux de la thasienne Philis<sup>12</sup>, dans la partie qui encadre le visage et se gonfle sur les tempes, en laissant les oreilles découvertes. Ces mèches gravées en cercle, forment un relief plat, au rendu purement linéaire, trait qui nous renvoie à une étape antérieure de ce même développement<sup>13</sup>. Les caractères du relief de Philis, attribués à un «provincialisme» de l'art ionien du V<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>, procèdent de l'esprit particulier de ce courant, à savoir, la prédilection pour la beauté décorative de la coiffure, rehaussée par le travail détaillé des mèches<sup>15</sup>. Dans notre cas l'artiste rend ces motifs avec un volume plus plein, même si les boucles ne sont qu'esquissées par endroits, selon le traitement caractéristique du style attique. Il s'agit donc ici de l'influence ionienne qui, exercée dans l'ambiance attique, a formé une des constantes de cet art dès l'époque archaïque, le thème de la coiffure étant, précisément, un sujet primordial dans l'élaboration des formes.

Hormis ces traits, on note d'autres détails significatifs de la coiffure, comme les traces d'une disposition symétrique, (à partir d'une raie médiane), de petites mèches serpentes

au-dessus du front, ainsi que la masse gonflée de cheveux qui descendent sur les tempes. Ces motifs caractéristiques, en vigueur dans le style sévère, sont propres à l'Apollon de Cassel<sup>16</sup>, copie d'une œuvre attique. C'est une tradition de formes de caractère conservateur avec des rapports archaisants<sup>17</sup>. La tendance rétrospective<sup>18</sup>, détectée sur notre document qui va de pair avec les éléments du courant ionien, apparaît sur des sculptures attiques de la seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle, mais rend difficile, à maintes reprises, un classement chronologique plus précis. Un tel exemple, assez proche de notre pièce, est la jeune tête 468 du Musée National (*pl. 50, 2*)<sup>19</sup>, dont la coiffure suit, néanmoins, une disposition linéaire très accentuée, dans une disposition strictement symétrique, aux formes conventionnelles. D'autre part se retrouvent ici les ondulations, analogues, des mèches en bordure du front et surtout les boucles ramassées devant les oreilles (*pl. 50, 1*). Les traits du visage rappellent ceux de notre tête fragmentaire et même jusque dans certains détails (dépression du front, convexité des globes oculaires). Cependant, l'uniformité des plans du visage et le traitement cursif par endroits (par exemple canthus des yeux à peine notés), dénotent le caractère plutôt secondaire de la tête, de datation controversée.

Un rapprochement plus instructif s'impose, entre notre sculpture et la tête de jeune homme provenant du Céramique, inv. P 313 (*pl. 51, 1-4*)<sup>20</sup>, en raison de leurs affinités évidentes et de leurs caractères attiques communs. De fait, on note l'analogie de leurs formes respectives: largeur du visage, massivité du crâne et correspondance de détails (arcs des sourcils bas, paupières épaisses, oreilles finement travaillées). Des rapports plus étroits s'établissent quant à la coiffure qui, épaisse et assez courte sur la nuque, forme également de grosses boucles, à contours gravés, ponctuées au centre. Naturellement cette tête diffère par ses dimensions plus petites et un travail plus sommaire: rendu des mèches, canthus moins accusés; le modelé du visage est plus unifié<sup>21</sup>. Le rapprochement montre toutefois la contemporanéité<sup>22</sup> et la parenté stylistique de ces sculptures. D'autre part, la relation entre la tête du Céramique et celles de style parthénonien et son caractère probable de sculpture architecturale, soulèvent des questions analogues à celles que pose notre document.

La datation de ce dernier, au troisième quart du V<sup>e</sup> siècle,

vers 430, et sa dépendance vis-à-vis de l'art parthénonien, pourraient être, maintenant reconnues. Car, par les traits, d'une part, de caractère conservateur, déjà mentionnés, il se rapproche des centaures des métopes (par exemple la tête de Würzburg<sup>23</sup>, surtout pour le travail de l'œil et de l'oreille, malgré son caractère différent et l'âge plus avancé du personnage). Par l'ensemble de ses formes, d'autre part, il accuse, encore plus, cette dépendance (rapprochement avec la frise<sup>24</sup>) et marque même un certain rapport avec des détails dits «phidiesques». On signale, entre autres, l'ovale large du visage, les yeux à paupières épaisses<sup>25</sup>, peu enfoncés dans leurs orbites, le riche volume des cheveux<sup>26</sup>. La large structure de la tête, correspond au déploiement des formes dynamiques<sup>27</sup> des têtes qui proviennent des frontons du Parthénon ou leur sont attribuées: tête de Dionysos, de Weber-Laborde<sup>28</sup>, têtes féminines fragmentaires du Musée de l'Acropole et autres<sup>29</sup>, qui possèdent des points communs avec notre sculpture.

Nombreuses et significatives, apparaissent les correspondances de détail avec la tête Laborde (*pl. 52, 15q.*). Notons le modelé du haut de la face, l'emplacement et la forme des yeux, la forme des oreilles et leur enfoncement, la ligne ondulante des mèches sur le front et l'enroulement de certaines boucles (sur les tempes et vers l'occiput). Des traits techniques, comme les traces de trous de foret signalés sur notre document, renforcent le rapprochement parthénonien, vu la fréquence sur ces sculptures, en général, de restes d'un décor métallique (diadème, bandeau, couronne, comme nous l'avons supposé pour notre tête)<sup>30</sup>. Mais, même sur des pièces attiques, dérivant de l'influence parthénonienne, se reconnaissent, dans une certaine mesure, des analogies formelles: par exemple la tête 3646 du Musée National (*pl. 52, 35q.*)<sup>31</sup> (mais aux yeux, ici, démesurément ouverts), dont on a signalé des traits rétrospectifs.

Toujours dans cette même ambiance, des exemples postérieurs illustrent une pareille conception de la coiffure, avec certaines variations<sup>32</sup>.

Quant à son type, notre document, tout en se distinguant complètement (malgré certains points de convergence) des types conventionnels des têtes hermaïques barbues, tient également une place à part, parmi les rares originaux contemporains de type libre. Citons, en exemple d'un type plus

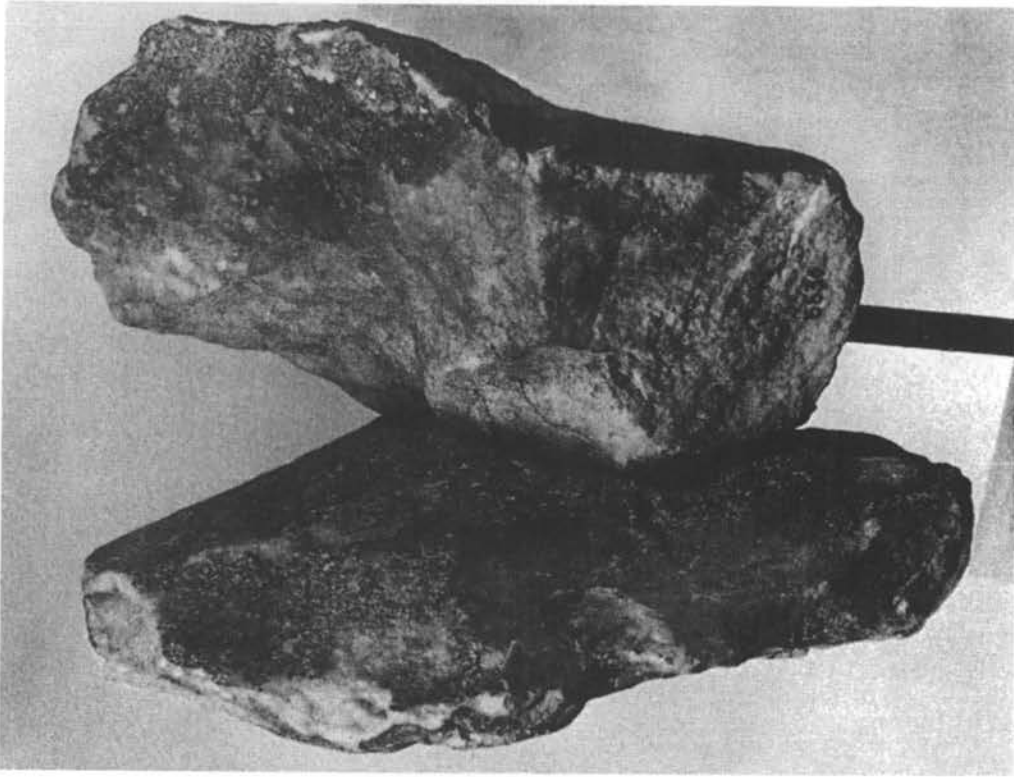
simple (sans les détails spécifiques des cheveux), deux têtes plus petites que nature, appartenant à des collections américaines. Celle de la Collection E. Brummer provient, probablement, d'une sculpture architecturale<sup>33</sup>; à propos de l'autre (Collection W. C. Baker, *pl.* 50, 4), on signale sa relation avec les métopes parthénoniennes<sup>34</sup> et une coexistence d'éléments tant propres au V<sup>e</sup> siècle que conservateurs<sup>35</sup>. Malgré les analogies de traits, ces documents de style attique (datés vers le troisième quart du V<sup>e</sup> siècle), font ressortir la distance qui les sépare de la conception de notre tête et l'écart entre un simple travail de très bonne facture et l'intérêt exceptionnel d'une réalisation à peu près contemporaine, telle que notre sculpture.

Les affinités typologiques de cette dernière convergent, plutôt vers des figures divines, comme la tête de Zeus de Cyrène<sup>36</sup> et la petite tête apparentée de la Villa Giulia<sup>37</sup>. Ici nous intéressent les formes du visage et surtout la richesse et la diversité de la coiffure (têtes ceintes, mouvement des mèches finissant en boucles spiraliformes, rendu de la barbe) de caractère particulier, qui ont été rapprochées, tant de l'art parthénonien que phidiesque. De nos fragments émane, de même, une «luce intellettuale»<sup>38</sup> pareille, intensifiée par la qualité du travail. Le type du «Zeus de Dresde»<sup>39</sup>, de ce même courant et attribué à Agoracritos<sup>40</sup>, pourrait être associé, d'une certaine manière, à notre recherche: en premier lieu par sa relation iconographique à la tête du Poséidon de la frise est (dont nous avons mentionné les traits apparentés à notre tête)<sup>41</sup>, mais aussi par l'expression amoindrie du caractère divin que l'on peut

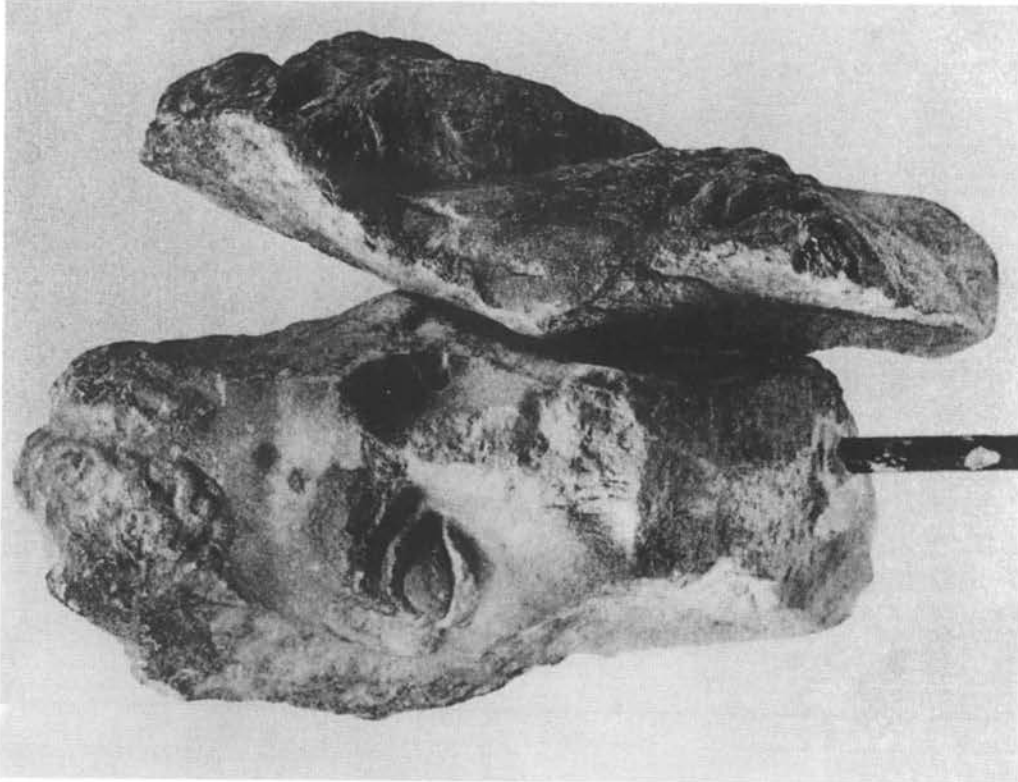
deviner aussi sur notre document fragmentaire. Ainsi, notre type semble se différencier de l'image d'un simple mortel, et se rapprocher de types divins ou plutôt héroïques. A une telle interprétation se rapporteraient, alors, tant ses détails (couronne fixée sur les cheveux)<sup>42</sup>, que ses dimensions plus grandes que nature, ainsi que l'intensité générale du rendu, suggérant un niveau de caractérisation héroïque (éponymes attiques ? etc.)<sup>43</sup>; distinction qui reste, toutefois, très vague en général.

Donc, l'analyse formelle, stylistique et typologique tentée plus haut, oriente vers un artiste de premier ordre, travaillant dans un atelier attique, contemporain de l'activité parthénonienne ou dans sa tradition immédiate. Malgré la difficulté de classement et d'interprétation d'une tête classique isolée et mutilée, et en tenant compte de l'identification possible de nouveaux fragments, appartenant à notre figure, nous pourrions éventuellement y reconnaître une sculpture tympanale. Le mouvement et les asymétries<sup>44</sup> de cette pièce peu commune (dues probablement à une présentation de trois-quarts gauche), seraient compatibles avec une telle localisation. Pour l'interprétation d'une figure de fronton, associée éventuellement au Parthénon, plaident ses dimensions qui rendent impossible une attribution à l'un des autres temples athéniens connus. L'originalité, d'ailleurs, de la tête du Musée National et précisément cet entremêlement d'influences et d'éléments divers, la relie à l'art parthénonien, dont les tendances analogues ont été depuis longtemps reconnues, sans toutefois exclure l'hypothèse d'une sculpture indépendante.

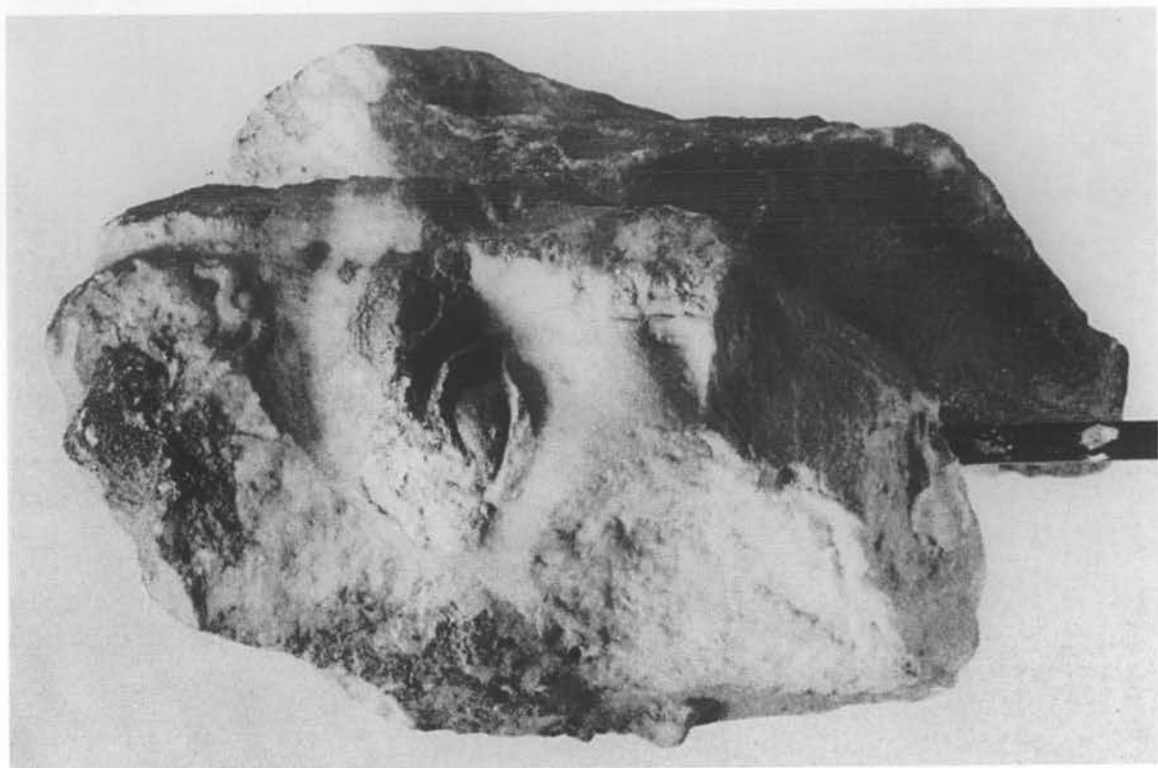




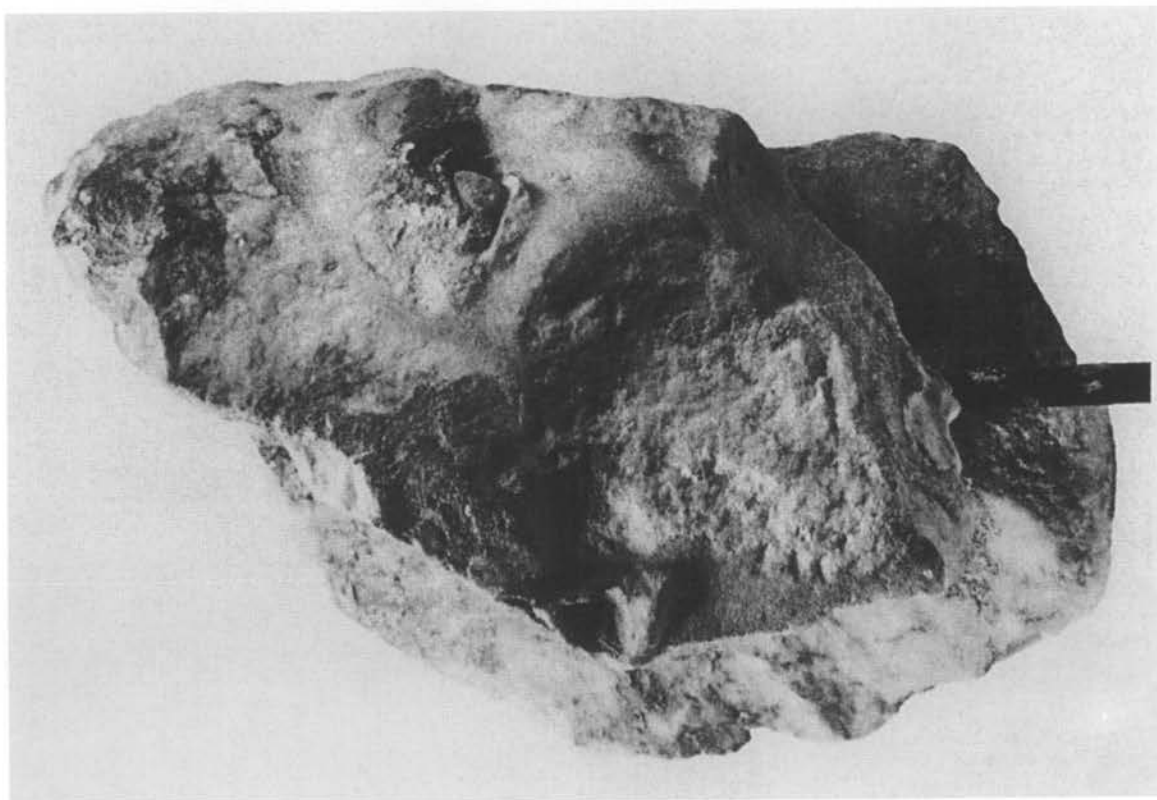
2



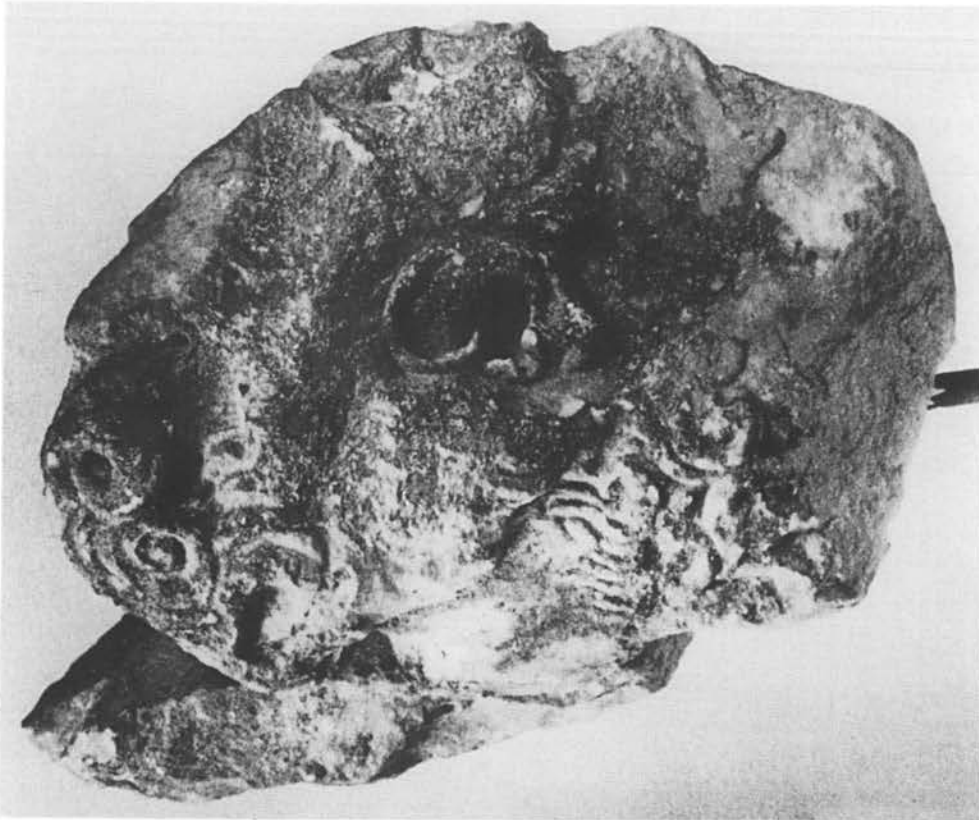
1



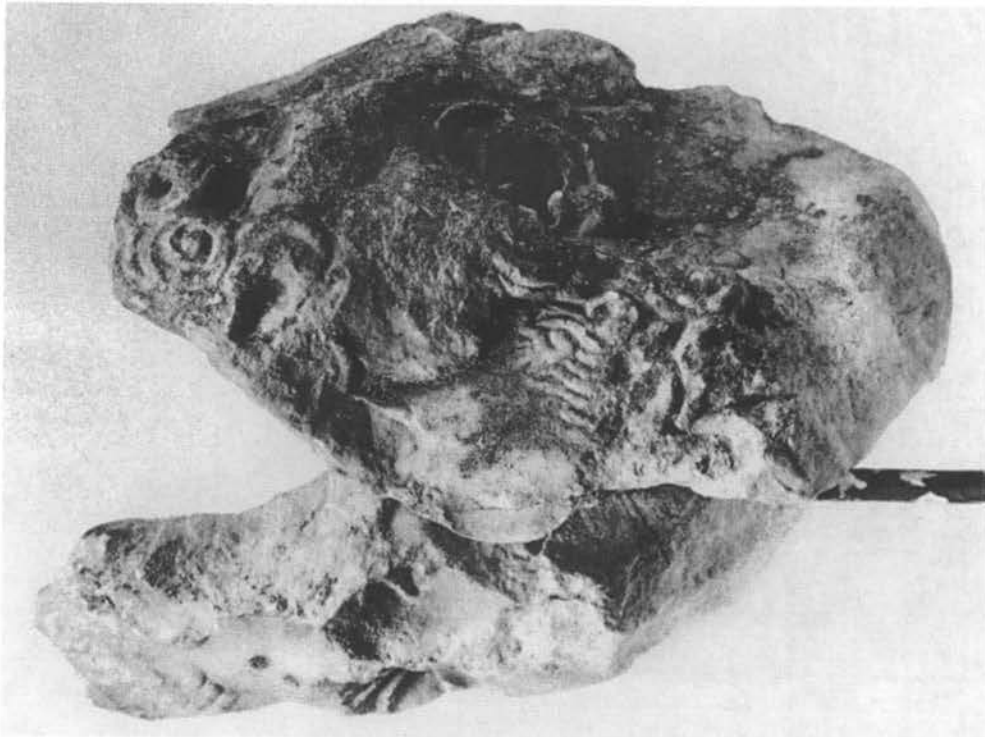
2



1



2



1



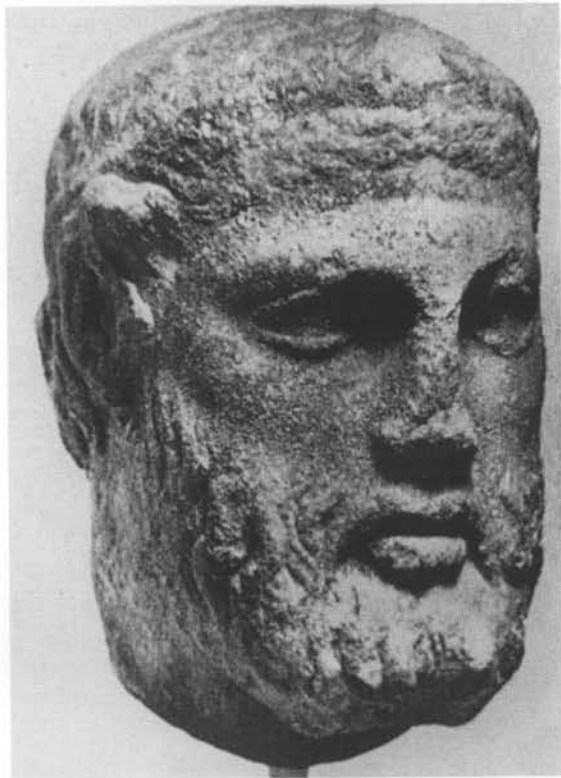
1



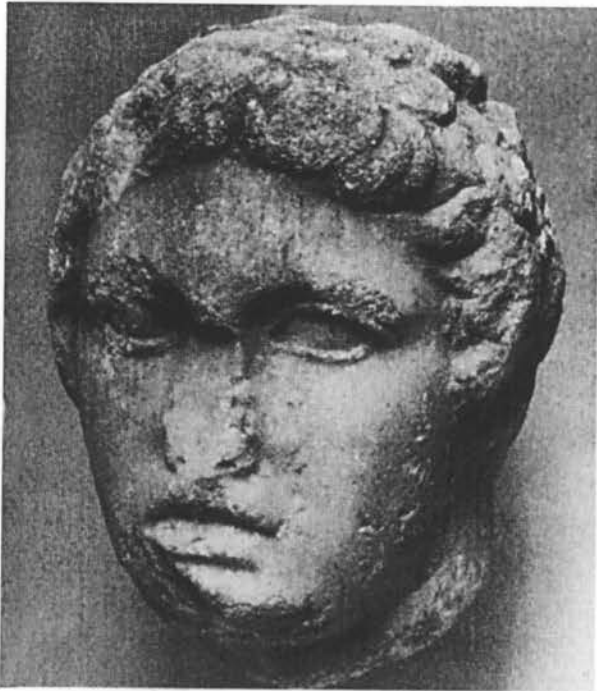
2



3



4







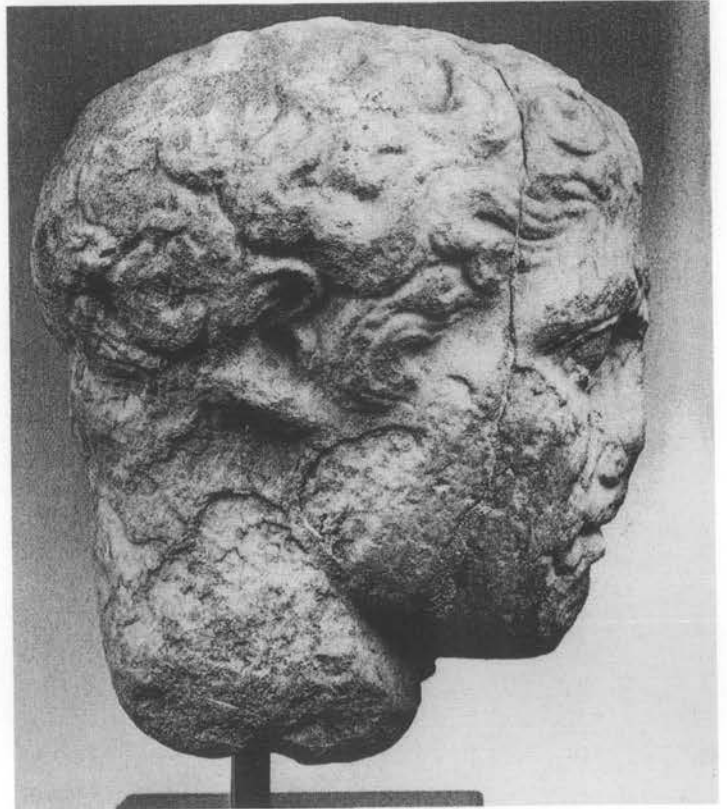
1



2



3



4



AUTOUR DE NOUVEAUX DOCUMENTS DU COURANT CLASSICISANT  
AU MUSÉE NATIONAL

AUTOUR DE NOUVEAUX DOCUMENTS DU COURANT CLASSICISANT  
AU MUSÉE NATIONAL\*

(Planches 50-52)

Des apports nouveaux d'importance majeure se référant au courant archaïsant, qui ne peut être séparé de la sculpture classicisante, sont fournis par un nombre de fragments reconnus comme appartenant à deux figures féminines, partiellement raccordées par le sculpteur du Musée National St. Triantis. Restent cinq fragments dont le raccord matériel n'a pas été possible, mais dont la localisation, par rapport aux statues, pourrait être fixée.

*Statue féminine fragmentaire A* (Pl. 50,1), reconstituée de six fragments qui se recollent. Est conservé le côté inférieur gauche du corps. La partie antérieure du pied gauche qui manque était rapportée. H. max. conserv.: 1,125 m. Dimensions naturelles. Les vues des côtés et du revers montrent l'état très lacunaire de la statue. Au revers sont conservées des parties de surfaces nivelées, travaillées à la lame fine et au ciseau à dents; l'arrière était donc aplati, d'une conformation rudimentaire. *Figure féminine B* (Pl. 50,2). Partie inférieure du côté droit d'une statue, recollée de deux fragments. L'extrémité antérieure du pied droit était complétée par une pièce rapportée. H. max.: 0,18 cm. *Fragments: 1)* Sein gauche d'une figure féminine (Pl. 51,4). Chiton fin. Le bas du sein est longé par le reste d'un bord replié (himation). Restes de trois boucles spiraliformes. H. max.: 19,7 cm. *2)* Fragment (Pl. 51,1) comprenant la région de l'épaule droite, ainsi qu'une petite partie de la poitrine, d'une statue féminine à chiton et himation s'attachant sur cette épaule. Sur la surface antérieure, traces de deux longues mèches spiraliformes. H. max.: 32,7 cm. *3)* Fragment de draperie (Pl. 51,2): région du bord latéral de l'himation formant le repli perpendiculaire de règle. Une surface plane correspond au revers de la statue; l'himation donc s'ouvrait sur le côté droit d'une figure. H. max.: 20,6 cm. *4)* Fragment (Pl. 51,3): retombée verticale d'un bord latéral formant repli, qui dans sa partie supérieure montre le bord d'une étoffe double. H. max.: 32,5 cm. Il s'agit du bord latéral de l'himation (partie antérieure) ouvert sur le côté gauche de la fi-

\* Πρακτικά τοῦ XII Διεθνoῦς Συνεδρίου Κλασσικῆς Ἀρχαιολογίας, Ἀθήνα, 4-10 Σεπτεμβρίου 1983 (1988).

gure. 5) Chute de draperie épaisse (Pl. 51,5), à bord replié perpendiculairement, partie latérale arrière de l'himation; la localisation reste douteuse. H. max.: 25,7 cm. Le marbre de ces fragments (sommairement présentés ici) est à grains fins, pentélique, de qualité moyenne (patine pareille, ainsi que dépôt calcaire, etc.). Mêmes traces d'outils, très rares coups de foret, parties nues non polies. Aussi la technique des parties rapportées (qui remonte à une longue tradition) est commune.

Malgré l'état très fragmentaire des statues *A* et *B*, le type de la Caryatide Tralles/Cherchel est, ici, reconnaissable (Pl. 52,1). La statue *B*, est de schéma inversé par rapport à *A* (Pl. 52,2). Le fragment 3, partie arrière du côté droit de l'himation appartiendrait à cette statue *B*, tandis que le fragment 4, partie antérieure de l'himation qui s'ouvre sur le côté gauche, provient de la statue *A*.

Une fois le type reconnu, le rapprochement de ces restes fragmentaires avec les têtes des Caryatides nos 1682 et 1683 du Musée National (Pl. 52,3-4) s'impose; leur appartenance, d'ailleurs, au type Tralles/Cherchel a été, depuis longtemps, constatée. Relativement à nos fragments, tant les dimensions (grandeur naturelle) que le marbre et le travail des têtes, correspondent. L'aspect de ces têtes, est marqué par le contraste entre le modelé développé du visage et le rendu linéaire et schématique des cheveux. Nous notons deux détails: trace de couleur brun-rouge sur le polos de la tête n° 1683, provenant de sa décoration peinte (ce qui est impliqué pour les lanières des sandales sur nos fragments); aussi trou de goujon sur la surface supérieure de la tête n° 1682, indiquant la fonction architecturale, réelle, de ces statues. Les deux figures des Caryatides athéniennes, ainsi reconstituées, s'ajoutent maintenant aux répliques de Tralles et de Cherchel, seuls exemples de statues de ce type, connues jusqu'ici.

Relativement au type, l'attitude frontale à pieds rapprochés, sans indication claire entre la jambe portante et la jambe libre, ainsi que le geste du bras droit baissé, relevant de la main, un pan de l'himation, montrent une dépendance directe par rapport aux schémas archaïques. D'autre part, la main gauche, esquissant le geste de soutenir le membre d'architecture qui portait sur le polos, constitue un motif particulier. Très fréquent en Asie Mineure (Caryatides d'époque hellénistique), il se signale auparavant en Grèce propre et se fixe peu avant le milieu du Ve s. av. J.-C.

Le schéma général, mis à part, le type Tralles/Cherchel comprend d'autres éléments archaïques, légèrement différenciés, mais faisant, toujours, partie d'une composition stricte: rendu typique du chiton dit ionien, ainsi que d'autres traits analogues qui se localisent à la tête (visage à pommettes saillantes, menton fort, et surtout coiffure à longues boucles tordues en spirales). D'autre part, des caractères de l'époque hellénistique se discernent avec netteté: épaules relativement étroites, élongation de la partie inférieure du corps, formes arrondies et léger hanchement, malgré l'attitude rigide des jambes. Quant au visage, ses traits dénotent le passage des formes à travers l'expérience hellénistique.

Le classement de l'original du type Tralles/Cherchel dans la première moitié du Ve s. (entre 470-450 av. J.-C.), et surtout son attribution par les premiers savants à un artiste connu, ("au temps de Calamis" ou à "Calamis (?)") lui-même), vues actuellement insoutenables, sont conformes à l'esprit de la recherche archéologique d'alors. Ces caractérisations ont, toutefois, leur source dans la présence de certains éléments significatifs qui concentrent l'attention, tant du point de vue iconographique que stylistique. Ce sont, en effet, les traits de l'époque dite de "transition" comme par ex. le type de l'himation plié

en double de manière inégale: le "diplax", formant dans la partie inférieure du corps deux rebords superposés. La simplicité et la sévérité de cette disposition du drapé, qui gagne en pesanteur, suggère un rapprochement au relief thasien des Théores, et particulièrement à la figure d'Apollon citharède. Les figures des Nymphes du relief offrent, de même, certaines analogies, par rapport à notre document. Il s'agit d'un art déjà "éclectique", à influences variées (Nord Ouest de l'Asie Mineure-Athènes) et d'une association de formules plastiques tant ioniennes (fin du VIe s.), que de recherches attiques postérieures à 480 av. J.-C.; aussi la tendance archaïsante est évidente.

Si nous revenons à notre type, les larges surfaces planes du vêtement, les plis linéaires en arêtes vives, le rebord supérieur qui passe obliquement assez haut sur la poitrine, correspondent aux motifs du relief. C'est cette impression générale, qui est transmise par Ev. Harrison (*Archaic and Archaistic Sculpture, Agora XI* (1965), 56, n. 59) quand elle note: que les caryatides (Tralles/Cherchel) "recall in a general way, the sobriety of early classical figures", aussi B. S. Ridgway (*The Severe Style in Greek Sculpture* (1970), 144, App. 9) mentionne les éléments "severizing" du type. Nous ajouterions même, ici, les traits sévères de la tête: forme triangulaire du front, schématisation des bandeaux de cheveux encadrant le visage et surtout les mèches recourbées sur les tempes, en faible relief, motif du début du style sévère, repris sur des sculptures archaïsantes. L'image des tendances simplificatrices du style sévère, mentionnées plus haut, est rendue par l'exemple de la statuette au Musée Barracco de Rome (Invent. n° 76, datée vers 460 av. J.-C.), de schéma analogue au nôtre, dont la composition du drapé, correspond à la disposition de notre himation. D'autre part, les divergeances stylistiques, notées sur le relief thasien, apparaissent aussi sur un autre document original, correspondant au même moment environ (vers 470-460 av. J.-C.) le torse dit Mazarin au Musée du Louvre (MA 690 — figure d'Apollon Citharède). Les survivances de traits, plus anciens, de la tradition archaïque sont transposés, ici, dans une composition nouvelle de style sévère. Le torse Mazarin a été classé par E. Schmidt, comme pièce "archaïsante" des plus anciennes, avis suivi dernièrement par D. Willers, qui le caractérise comme un exemple isolé "eines frühen Archaismus". Donc, cette dualité de caractère, revient avec insistance sur des originaux de cette période dite de "transition", dans le cours du Ve s. C'est cette association particulière de traits qui rend difficile le classement de types conservés par des pièces tardives, comme par ex. la statue n° S.68 du Musée de Corinthe, dont l'archétype a été classé tant dans le style sévère, qu'au courant classicisant. Le relief des "Charites de Socrate", considéré, de même, comme copie d'une œuvre de "transition", ou bien, comme création tardive de caractère éclectique, témoigne de la persistance et de la vitalité des formes sévères, dans une période aussi avancée, qui atteint l'activité même des ateliers néoattiques.

En effet, la diffusion de ces formes dans le courant classicisant est un phénomène majeur. C'est en reconnaissant, peut-être, l'importance des composantes de caractère "severizing" (pour utiliser le terme de Ridgway) que l'on pourrait avancer à la définition de nombreuses pièces classicisantes de caractérisation actuellement flottante. Ainsi, dans l'analyse du type Tralles/Cherchel, il faudrait mettre en valeur le caractère prépondérant des traits sévères, à l'intérieur d'une tendance rétrospective dominante. La prédilection pour les formes de l'époque dite de "transition", déjà signalée, pourrait être attribuée à l'ambivalence de l'art dans la première moitié du Ve s. av. J.-C., avec ses tendances multiples (rétrospectives, archaïsantes, mais aussi novatrices), période où se placent les débuts de l'archaïsme, et surtout à l'"entremêlement" de ces caractères, phénomène qui

se prête au goût des ateliers attiques, où s'expriment des tendances analogues vers la fin du IIe s. et surtout aux environs du Ier s. av. J.-C.

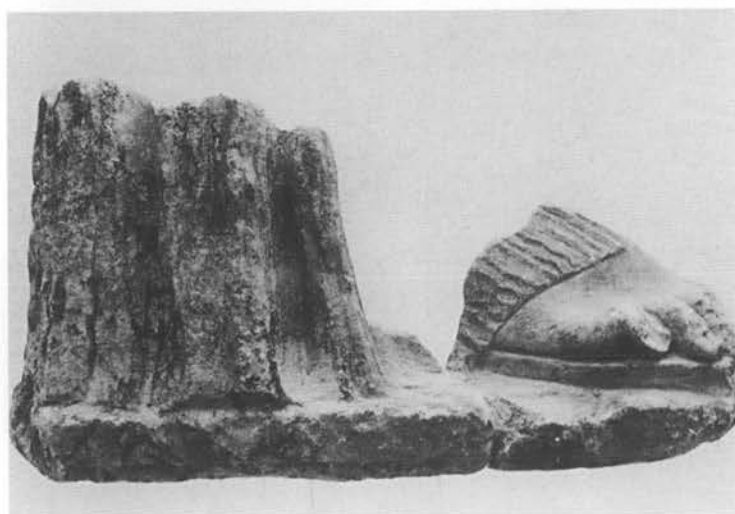
L'attribution de l'archétype Tralles/Cherchel à Athènes, suggérée par l'influence prépondérante de celle-ci sur la production sculpturale de ces villes, est renforcée par les documents du Musée National. Ces figures athéniennes, formant paire, (les têtes étant découvertes près de l'église d'Hypapanté, où a été localisé le site de l'Éleusinion), étaient peut-être placées sous un portique ou un propylon. Au revers de la tête n° 1682 une zone sommairement travaillée, déviée vers le côté gauche de la tête, indiquerait qu'elle était légèrement tournée vers ce côté. Si nous supposons pour la tête n° 1683 un léger mouvement antithétique, ceci pourrait signifier que ces statues se dressaient de part et d'autre d'une entrée. Un mouvement pareil des têtes, se remarque aux Caryatides des Propylées Intérieures d'Éleusis (voir le document au Fitzwilliam Mus. de Cambridge).

Notre type, par son caractère répétitif et éclectique, se réfère à la production originale d'une école, arrivée à un point d'évolution très développé, et une date vers la fin du IIe s. av. J.-C., serait la plus vraisemblable. Car il semble, d'après des pièces éclectiques conservées, que le langage formel atteint alors, à travers un certain maniérisme, à une grande netteté d'expression de caractère original; de cet éclectisme le type Athènes/Tralles/Cherchel, constitue un exemple de grande importance.

*ELIANE G. RAFTOPOULOU*



1



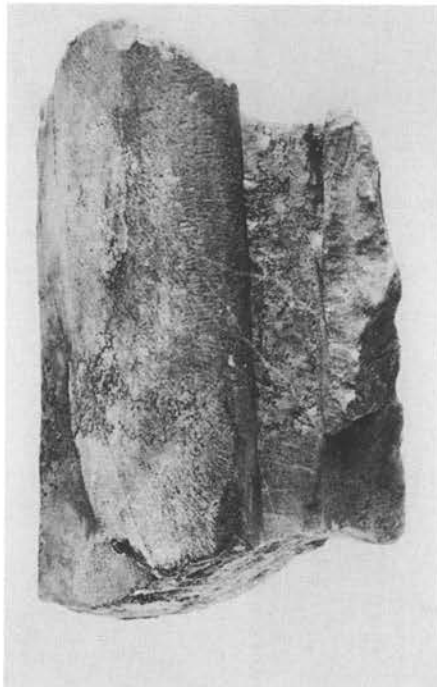
2

ELIANA G. RAFTOPOULOU





1



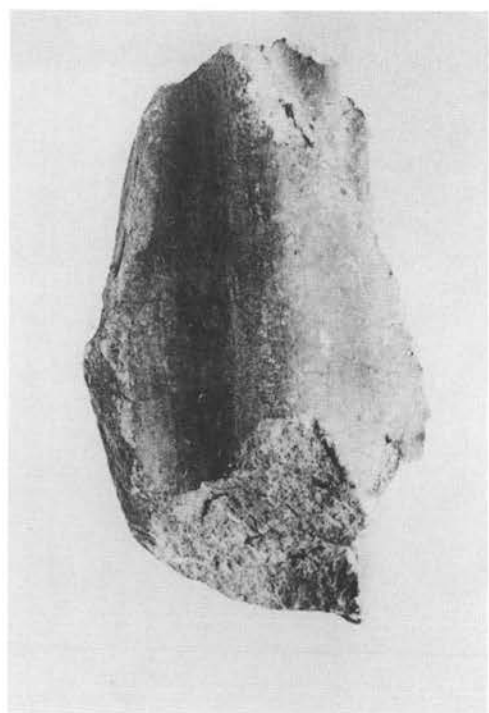
2



3



4



5

ELIANA G. RAFTOPOULOU



ELIANA G. RAFTOPOULOU

# ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΕ ΝΕΑΝΙΚΑ ΚΕΦΑΛΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ\*

(Πί ν. 95-100)

*Αφιερώνεται στον Αλέξανδρο Ανδρεάδη*

Ανάμεσα στο ανέκδοτο υλικό του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου ξεχωρίστηκαν τα παρακάτω τρία μαρμάρινα κεφάλια, έργα αττικά, με εικονιστικό, ιδιωτικό χαρακτήρα.

## 1. Αριθ. ευρ. 3484 (Πί ν. 95 α-δ)

Κεφάλι αγοριού από την Αθήνα<sup>1</sup> (σώζεται και ο λαιμός), που κλίνει ελαφρά προς τα δεξιά. Προέρχεται από ένα έξεργο ανάγλυφο, όπως δείχνουν τα ίχνη στην πίσω πλευρά του κρανίου<sup>2</sup>.

Διατήρηση σχετικά καλή: σπασμένη η μύτη —εκτός από ένα μικρό μέρος της ρίζας της— και ίχνος από το δεξί ρουθούνι. Αποκρούσεις στα τόξα των φρυδιών, στη βάση του μετώπου και στο δεξί κάτω βλέφαρο. Μικρή φθορά στα χείλη και πιο δυνατή στο πηγούνι (μικρό χτύπημα στο δεξί μάγουλο). Σκόρπιες, ελαφριές φθορές στα μαλλιά (όπου και ρωγμή από ανωμαλία του μαρμάρου).

Μάρμαρο πεντελικό με ξανθιά πάτινα και πιο σκούρα χρυσωπή απόχρωση από λεπτό ίζημα σε ορισμένα σημεία.

### Διαστάσεις:

Μέγ. ύψος	0,216 μ.
Ύψος κεφαλιού	0,187 μ.
Μέγ. βάθος κρανίου	0,16 μ. (δεξιά πλευρά)
	0,15 μ. (αριστερή πλευρά)
Συνολ. βάθος	0,172 μ.
Πλάτος κεφαλιού	0,138 μ.
Ύψος προσώπου	0,12 μ.
Πλάτος κροτάφων	0,10 μ.
Μήκος ματιών	0,022 μ.
Απόσταση κανθών	0,026 μ.
Απόσταση εξωτερικών γωνιών ματιών	0,068 μ.
Πλάτος στόματος	0,03 μ.
Ύψος αυτιού	0,046 μ.
Σωζ. ύψος του βάθους του αναγλύφου	0,12 μ.
Σωζ. πάχος του βάθους του αναγλύφου	0,038 μ.

\* ΑΔ 38, 1983, Μελέτες.

1. Π. Καστριώτης, ΑΔ 9 (1924/25): Παράρτημα, σ. 24, εικ. 9. Βρέθηκε «εντός του τείχους του περιβόλου της πόλεως», στην οδό Ερυσίχθωνος, κοντά στο Θησείο (Ηφαιστείο).

2. Η διαχωριστική γραμμή του βάθους του αναγλύφου σώζεται σε όλο το περίγραμμα του κρανίου.

Απόσταση γραμμής βάθους του αναγλύφου από το δεξί αυτί	0,065 μ.
Απόσταση γραμμής βάθους του αναγλύφου από το αριστερό αυτί	0,045 μ.

Το αγόρι, που φαίνεται να είναι δώδεκα περίπου χρόνων, έχει πλατύ, ωοειδές πρόσωπο, με γεμάτα μάγουλα και κοντό πηγούνι. Το πλατύ μέτωπο εξέχει λίγο στη βάση του φουσκώνοντας στην περιοχή της ρίζας της μύτης, που θα πρέπει να ήταν πλατιά.

Μάτια σχετικά μεγάλα (με τονισμένα πάνω βλέφαρα και δηλωμένους κανθούς) κάτω από την ανοιχτή καμπύλη των τόξων. Τα τοξωτά χείλη του στόματος είναι ελαφρά μισάνοιχτα, τα αυτιά ωραία σχηματισμένα, ο λαιμός στιβαρός. Τα κοντά μαλλιά σε πυκνούς, κυρτούς, αλλά και φλογωτούς βοστρύχους (με μυτερές άκρες και εγχάρακτη γραμμή στο μέσον τους) είναι χτενισμένα προς το μέτωπο και τους κροτάφους, ενώ κατεβαίνουν χαμηλά στον αυχένα σχηματίζοντας μια ξέχωρη ζώνη. Πάνω στο μέτωπο οι άκρες των μαλλιών χωρίζονται ελαφρά σε δύο σημεία, που αντιστοιχούν στο μέσον περίπου των τόξων των φρυδιών από ένας λεπτός, κυρτός βόστρυχος πλαισιώνει τους κροτάφους. Στην αριστερή πλευρά του αυχένα σώζεται ίχνος από την πάνω παρυφή του ιματίου. Τη μελαγχολική έκφραση του προσώπου δίνουν οι βαθιές, στις εσωτερικές γωνίες, κόγχες των ματιών και τα παχιά πάνω βλέφαρα τονίζοντας το απόμακρο βλέμμα, καθώς και το φουσκωτό στόμα. Η μελαγχολική διάθεση γίνεται πιο έντονη με την ανήσυχη διάταξη των μαλλιών και την κλίση του κεφαλιού. Η μορφή, που πρέπει να προέρχεται από επιτύμβια στήλη<sup>3</sup>, θα είχε κλίση προς τα αριστερά της (σε σχέση με το βάθος<sup>4</sup> του αναγλύφου) (Πίνακ. 95 δ).

Η πρώτη εντύπωση από το γλυπτό είναι ότι πρόκειται για κλασικό κεφάλι<sup>5</sup>. Τόσο όμως στη γενική όψη όσο και στις λεπτομέρειες διακρίνεται μια διαφοροποίηση σε σχέση με ένα έμμεσο εικονιστικό χαρακτήρα και τη στυλιστική απόδοσή του. Έτσι, το σχήμα του κρανίου<sup>6</sup> και του μετώπου με την απόληξη των βοστρύχων εκεί, καθώς και πάνω στους κροτάφους, η χαμηλή απόληξη των μαλλιών στον αυχένα<sup>7</sup> και τα χαμηλά τοποθετημένα αυτιά, αναφέρονται και στην εικονογραφική πρόθεση και σε μια, διαφοροποιημένη από την κλασική, στυλιστική τάση. Στην αντίληψη αυτή αντιστοιχεί και η εργασία των ματιών, δηλαδή οι επίπεδοι βολβοί, τα μακριά πάνω βλέφαρα, που εξέχουν πολύ, η γραμμή των φρυδιών με τα χαμηλά στην αρχή τους τόξα που φουσκώνουν στις εξωτερικές άκρες. Ακόμα, το πλάσιμο του προσώπου, το φουσκωτό στόμα, το χαμηλό πηγούνι, συνδυασμένα με τα παραπάνω στοιχεία, δείχνουν ομοιότητα με τα χαρακτηριστικά και με το ύφος των νεανικών πορτραίτων που αποδίδονται στον «Οκταβιανό-Αύγουστο»<sup>8</sup> ή στον περίγυρό του, χωρίς να επιτρέπει ο σχετικά απρόσωπος

3. Βλ. Π. Καστριώτης, ό.π., «μετά πλείστων άλλων τεμαχίων επιτυμβίων στηλών...» ίσως εκ μεταγενεστέρας επισκευής του τείχους.

4. Βλ. διαφορά απόστασης από τη γραμμή του βάθους του αναγλύφου.

5. Βλ. τον σχετικά απρόσωπο χαρακτήρα, τα γενικά περιγράμματα και ιδιαίτερα το σχέδιο των πυκνών μαλλιών (ανάλογο γενικό σχήμα σε κεφάλια του 4ου αι. π.Χ.).

6. Το κρανίο έχει μεγάλο βάθος και χαμηλή την πάνω καμπύλη. Το μεγαλύτερο πλάτος του σημειώνεται πάνω από τα αυτιά (βλ. μεγάλο βάθος κρανίου και σε κλασικά ανάγλυφα, π.χ. G. M. A. Richter, Catalogue of Greek Sculptures, Metropolitan Museum of Art, 1954, σ. 72, αριθ. 118, πίν. XCI).

7. Το πάχος και το σχέδιο των βοστρύχων που σκεπάζουν τον αυχένα είναι χαρακτηριστικά του Αυγούστου, καθώς και οι βόστρυχοι που πλαισιώνουν το αυτί.

8. Για τα νεανικά πορτραίτα του Αυγούστου και την αμφιλεγόμενη ταύτισή τους βλ. P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts, I. Der Actium Typus I, 1973, σ. 49 κ.ε. Z. Kiss, L'iconographie des princes Julio-

χαρακτήρας του γλυπτού μας μια πιο στενή τυπολογική προσέγγιση εκτός από ορισμένους συσχετισμούς. Αλλά και στην κάπως συγκεχυμένη και αόριστη διευθέτηση των μετωπικών βοστρύχων αναγνωρίζονται τα θέματα του αυγουστιανού τύπου κόμμωσης<sup>9</sup> (του ίδιου του νεαρού Αυγούστου, του Γάιου ή του Λεύκιου Καίσαρα), έτσι που μπορεί να θεωρηθεί ως μια μακρινή παραλλαγή της. Και το βασικό, όμως, στοιχείο του αθηναϊκού κεφαλιού, η «κλασική ηρεμία» του, που είναι αποτέλεσμα της διάρθρωσής του από μεγάλα, ήσυχα πλάνα, χωρίς ιδιαίτερες λεπτομέρειες, έχει αντιστοιχίες με ρωμαϊκά πορträίτα με έντονο ιδεαλιστικό χρώμα και ανάλογη αντίθεση ανάμεσα στην κινημένη μάζα των μαλλιών και στην ενότητα της επιφάνειας του προσώπου<sup>10</sup>.

Τέτοιου είδους ερμηνεία εικονιστικών στοιχείων, που τα σκιάζει μια λεπτή μελαγχολία, δείχνει πιο συγκεκριμένα το νεανικό κεφάλι στο Μουσείο του Αμβούργου<sup>11</sup> (Πί ν. 96 α-γ), που θεωρήθηκε πορträίτο του «νεαρού Αυγούστου»<sup>12</sup> και που προέρχεται (όπως και το αριθ. 3484) από έξοχο ανάγλυφο με κύριες, όμως, διαφορές τις μεγάλες διαστάσεις του (ύψ. 0,374 μ.), τον επίσημο χαρακτήρα του<sup>13</sup> και την πιο ψυχρή απόδοσή του. Μεγάλη είναι η αναλογία του τύπου προσώπου και κόμμωσης<sup>14</sup> (με σκόρπια κοινά λεπτομερειακά μοτίβα), καθώς και στην απόχρωση της έκφρασης (πιο έντονης στο γλυτό μας). Η συσχέτιση αυτή στηρίζει έμμεσα και την «ανατολική», όπως υποστηρίχθηκε, και μάλιστα την «ελληνική» προέλευση του «πρώιμου» αυτού πορträίτου του Αμβούργου<sup>15</sup>. Τα ατομικά χαρακτηριστικά, πολύ εξιδανικευμένα, σημειώνουν την εξάρτηση από κλασικά πρότυπα, αλλά με κάποια διαφοροποίηση. Αναγνωρίζονται εδώ δύο παραδείγματα (επίσημου και ιδιωτικού χαρακτήρα) του

Claudiens, 1975, σ. 162 κ.ε. J. Ch. Balty, *AntK* 20 (1977), σ. 102 κ.ε., και τελευταία A. K. Massner, *Bildnisangleichung*, (Das römische Herrscherbild IV. Abt.), 1982, σ. 10 κ.ε. «Tyros B» (π.χ. το πορträίτο του Οκταβιανού στην Arles, ό.π., σ. 11, σημ. 58, 1, πίν. 4 c, d, 5 b) (in den beginnenden zwanziger Jahren, also in frühau-gusteischer Zeit).

9. Στην αρκετά συμπαγή μάζα των μαλλιών πάνω στο μέτωπο διαγράφεται αμυδρά ένα μικρό μοτίβο σε σχήμα «λαβίδας» προς τ' αριστερά, και δεξιά ένα πιο τονισμένο άνοιγμα. Αλλά και η ελαφριά παραλλαγή στο χτένισμα των βοστρύχων στα πλάγια του κεφαλιού, που σχετίζεται με τη ζωντάνια της απόδοσης, συναντιέται πιο συστηματική στην πρώιμη εποχή του Αυγούστου βλ. E. Harrison, *Portrait Sculpture*, Athenian Agora X, 1953, σ. 16, σημ. 6.

10. Πρβλ. π.χ. τα ύστερα, ιδεαλιστικά πορträίτα του Αυγούστου με αναφορές σε κλασικά πρότυπα: πορträίτο από την Arricia, Μουσείο Βοστώνης, M. Comstock - C. C. Vermeule, *Museum of Fine Arts Boston, Sculpture in Stone*, 1976, σ. 208, αριθ. 329. K. Vierneisel - P. Zanker, *Die Bildnisse des Augustus, Sonderausstellung der Glyptothek München*, Dez. 1978-März 1979, σ. 69 κ.ε., εικ. 6, 3 «um 50 n. Chr.», και εικ. 6, 4 πορträίτο από το Fondi, Μουσείο Νεαπόλεως «um 40 n. Chr.». Βλ. και P. Zanker, ό.π., αριθ. 18, σ. 29 κ.ε., πίν. 22-24: ιδεαλιστική ερμηνεία των χαρακτηριστικών του νεαρού Οκταβιανού: πρότυπο «όχι προ του 27 π.Χ.». Βλ. και L. Curtius, *Ikongraphische Beiträge*, *RM* 55 (1940), σ. 63 κ.ε. (για την αρχή της «ideale Schönheit»).

11. H. Hoffmann-Hewicker, *Kunst des Altertums im Museum für Kunst und Gewerbe*, Hamburg 1961, σ. 8, αριθ. 25, και σ. 36, Inv. 1960, 57. «Pentelischer Marmor, oströmisch, frühe Kaiserzeit».

12. Βλ. όμως και C. Vermeule, *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*, 1968, σ. 188 κ.ε., εικ. 117 «Germanicus ... said to have come from Epidaurus», σημ. 27. Z. Kiss, ό.π., σ. 93, σημ. 119-123, εικ. 277-278 «version grecque du portrait idéalisé de Drusus Major», όπου αναφέρονται κι άλλες ταυτίσεις: Gaius César, κ.ά.). B. Holtzmann, *RA* 1967, σ. 93 κ.ε., σημ. 1, 6.

13. U. Hausmann, *GGA* 223 (1971), σ. 109 «aus einem monumentalen historischen Relief».

14. Τα σγουρά μαλλιά στο παράδειγμά μας είναι ανάλαφρα σκαλισμένα σε εύκαμπτους βοστρύχους, σε αντίθεση με τη σκληρή απόδοση των μαλλιών στο πορträίτο του Μουσείου του Αμβούργου.

15. Βλ. H. Hoffmann - W. H. Gross, *AA* 1969, σ. 327 κ.ε., αριθ. 9, εικ. 9 a-c «unorthodoxes, östliches Porträit», που συσχετίζεται με το «Λεύκιο Καίσαρα», αριθ. 13 του Μουσείου Φιλίππων, που έχει ελεύθερη απόδοση των μετωπικών βοστρύχων και απρόσωπο χαρακτήρα βλ. Z. Kiss, ό.π., σ. 60, εικ. 146, σημ. 89.



ευρέος κλασικιστικού ρεύματος ιδεαλιστικής τάσης στην περίοδο του Αυγούστου<sup>16</sup> ακόμα και σε μικρά, κοινά μνημεία, όπως στην περίπτωση αυτή.

Η παρουσία της μορφής του άγνωστου αγοριού, που συνεχίζει την κλασική παράδοση ως αδέσμευτο έργο με πολύ ευαίσθητη εργασία και στυλιστική ανεξαρτησία, είναι σημαντική· χρησιμεύει ως τεκμήριο του κλασικιστικού ρεύματος στην Αθήνα, σχετικά μ' ένα γλυπτό με μόλις αισθητό εικονογραφικό χαρακτήρα, στην εποχή του Αυγούστου, γύρω στην τελευταία δεκαετία του 1ου αι. π.Χ.<sup>17</sup>.

## 2. Κεφάλι νέου αριθ. ευρ. 618 (Πί ν. 97 α-γ)

Το πορταίτο, που βρέθηκε στην Αθήνα<sup>18</sup>, είναι σχετικά καλά διατηρημένο. Το πίσω μέρος του κρανίου και του λαιμού είναι σπασμένα περίπου κάθετα, σε μια λοξή επιφάνεια. Έτσι διατηρείται μεγαλύτερο τμήμα από την αριστερή και λιγότερο από τη δεξιά πλευρά του κεφαλιού, που είναι αποσπασμένο από ένα βάθος<sup>19</sup>, προέρχεται δηλαδή από ένα πολύ εξεργό ανάγλυφο. Λείπει μεγάλο μέρος από τη μύτη<sup>20</sup>. Φθορές στην περιοχή του δεξιού τόξου, στην επιφάνεια των χειλιών και στο πηγούνι. Ένα τμήμα από την επιφάνεια των μαλλιών στη δεξιά πλευρά του κρανίου είναι σπασμένο.

Μάρμαρο πεντελικό με ξανθιά πάτινα. Η δεξιά πλευρά του προσώπου και του λαιμού σκεπάζονται από ίζημα με σκούρα καστανή απόχρωση. Ίχνη από λεπτό τρύπανο και ίχνη ράσπας στο πλαίσιο της αριστερής πλευράς του προσώπου και του λαιμού.

Το αγόρι έχει μακρύ, ωοειδές πρόσωπο και μέτωπο χαμηλό και πλατύ, που πλαισιώνεται από φουσκωτούς βοστρύχους. Τα τόξα των φρυδιών είναι χαμηλά και τα μάτια αμυγδαλωτά (ελαφρά ασύμμετρα), με σχετικά στενό άνοιγμα, σκληρά σχεδιασμένα βλέφαρα και άτεχνα δηλωμένους κανθούς. Τα ζυγωματικά είναι τονισμένα, οι πλατιές νεανικές παρειές, με απαλές διαβαθμίσεις επιφάνειας, καταλήγουν σ' ένα δυνατό πηγούνι που θα εξέιχε αρκετά. Η μύτη ήταν μακριά με χοντρή τη ρίζα της· τα μεγάλα αυτιά εξέχουν έντονα σκαλισμένα. Στον ψηλό, λεπτό λαιμό διαγράφεται το μήλο του Αδάμ. Τα μαλλιά χτενισμένα σε επάλληλους, ελαφριά σχεδιασμένους, καμπυλωτούς βοστρύχους, καταλήγουν πάνω στο μέτωπο, όπου οι άκρες τους χωρίζονται στην αριστερή γωνία του μετώπου και πάνω από την αρχή του δεξιού τόξου.

Το κεφάλι στρέφεται ελαφρά προς τα αριστερά του, όπως φαίνεται από το δεξί σαγόρι που εξέχει περισσότερο, το δεξί μάτι που βρίσκεται κάπως ψηλότερα, ενώ το δεξί αυτί κι ο κροταφικός βόστρυχος είναι δουλεμένα με λεπτομέρεια. Αντίθετα, στην αριστερή πλευρά η ίδια περιοχή είναι σχηματικά αποδοσμένη (χοντρές, διάσπαρτες βελονιές στα μαλλιά). Η δια-

16. E. B. Harrison, ό.π., σ. 19 κ.ε. και σ. 86 κ.ε. A. K. Massner, ό.π., σ. 16 κ.ε., σημ. 97.

17. Βλ. και τον Αύγουστο αριθ. 3758 του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, από την Αθήνα: G. Hafner, Späthellenistische Bildnisplastik, 1954, σ. 77, Α 29, πίν. 32 «γύρω στο 20 π.Χ.», που συνδυάζει πλαστικότητα απόδοσης και «äusserliche Ruhe». Το πορταίτο αριθ. MA 3596 του Μουσείου του Λούβρου, που έχει πιο έντονο εικονιστικό χαρακτήρα από το αριθ. 3484 του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, παρουσιάζει αναλογίες στο συνδυασμό στοιχείων: B. Holtzmann, ό.π., σ. 81 κ.ε., εικ. 1-4 «Octavian». Z. Kiss, ό.π., σ. 57, εικ. 118 «Lucius César».

18. Ανασκαφές Αρχαιολογικής Εταιρείας, αριθ. ευρ. 2395 Αρχαιολογικής Εταιρείας.

19. Η γραμμή της σπασμένης πίσω επιφάνειας του κρανίου θα πρέπει να συμπίπτει περίπου με το όριο του βάθους, όπως φαίνεται τουλάχιστον στην αριστερή πλευρά του κεφαλιού.

20. Σώζεται όμως η περιοχή της ρίζας της, μικρό μέρος από τις πλευρές της και το βάθος από τις κοιλότητες των ρουθουνιών.



φορά αυτή της εργασίας (όπως και τα ίχνη της ράσπας που σημειώσαμε), δηλώνει ότι η αριστερή πλευρά θα φαινόταν λιγότερο.

Η νεανική μορφή (που φαίνεται να πλησιάζει την εφηβεία), έχει ευχάριστη και ευγενική όψη, το πρόσωπο εκφράζει μια ήρεμη ενεργητικότητα και ένα ελαφρύ χαμόγελο διαγράφεται στα μισόκλειστα, σαρκωμένα χείλη.

*Διαστάσεις:*

Μέγιστο ύψος	0,228 μ.
Ύψος κεφαλής	0,18 μ.
Μέγιστο βάθος κεφαλής	0,143 μ.
Μέγ. σωζ. πλάτος κεφαλής	0,135 μ.
Ύψος προσώπου	0,122 μ.
Πλάτος κροτάφων	0,103 μ.
Μήκος ματιών	0,024 μ.
Απόσταση κανθών	0,023 μ.
Απόσταση εξωτερικών γωνιών ματιών	0,073 μ.
Ύψος αυτιού	0,052 μ.
Πλάτος στόματος	0,032 μ.
Αριστερή πλευρά: απόσταση της σπασμένης πίσω επιφάνειας από το αυτί	0,035 μ.
Δεξιά πλευρά: η γραμμή της σπασμένης πίσω επιφάνειας περνάει ακριβώς στο πτερύγιο του αυτιού.	

Ένας διαφορετικός χαρακτήρας διακρίνεται στο πορτραίτο αυτό σε σχέση με το προηγούμενο. Στο πρόσωπο και στο χτένισμα είναι φανερή η ρεαλιστική αντίληψη. Έτσι, η κινήμενη, μαλακή μάζα των μαλλιών ακολουθεί ένα απλό, φυσικό σχέδιο: κοντοί βόστρυχοι κατεβαίνουν άταχτα προς το μέτωπο σε μια ασύμμετρη απόληξη σχηματίζοντας ένα απαλό σύνολο, χωρίς ιδιαίτερες λεπτομέρειες. Το μακρύ σχήμα του προσώπου (με τονισμένα μήλα και πηγούνι), τα μακρόστενα μάτια, το ακαθόριστο περίγραμμα του στόματος, τα μεγάλα αυτιά και ο μακρύς λαιμός είναι ρεαλιστικά δοσμένα. Τα χαρακτηριστικά, όμως, αυτά αποδυναμώνονται από μια ορισμένη κλασικιστική τάση, όπως δείχνει η απλοποίηση και η ενότητα της επιφάνειας του προσώπου, η οξύτητα του σχεδίου της περιοχής των ματιών, μερικές αναφορές στην απόδοση των μαλλιών και, γενικά, μια ελαφριά ιδεαλιστική απόχρωση<sup>21</sup>.

Από τα παραπάνω στοιχεία είναι δυνατόν να συγκρίνουμε το γλυπτό μας με μια ομάδα πολύ νεανικών πορτραίτων, του τέλους της ελληνιστικής περιόδου, στο Μουσείο της Ρόδου<sup>22</sup> (αριθ. ευρ. 13615, 13574 και 13616), όπου διακρίνεται, γενικά, το ίδιο «processo di eliminazione dell' annotazione veristica del particolare minuto»<sup>23</sup>. Μια όμως πιο προσεχτική παρατήρηση δείχνει ότι: α) το κεφάλι αριθ. 13574 έχει πολύ μεγαλύτερη διαφοροποίηση και ευαι-

21. Κλασική είναι π.χ. και η συνέχεια με (ελάχιστη διαφοροποίηση) της γραμμής μετώπου-μύτης (βλ. κατατομή).

22. Βλ. L. Laurenzi, *Cl.Rh.* V 2, 1932 (σ. 81 κ.ε., εικ. 1-2 (αριθ. 13615), εικ. 3-4 (αριθ. 13754) και εικ. 8 (αριθ. 13616), αλλά και αριθ. 13618, εικ. 5-7, όπου όμως η εργασία φαίνεται πολύ σκληρή με εντελώς σχηματική απόδοση στα μαλλιά. G. Hafner, *ό.π.*, σ. 26, R 24, πίν. 9, σ. 16, R 9, πίν. 3, σ. 12 κ.ε. R 4, πίν. 1 «Zeit des Kaisers Claudius» (σ. 13, R 5, πίν. 2).

σθησία στην απόδοση της επιφάνειας, β) ότι το κεφάλι αριθ. 13615, παρά τη σημαντική απλότητα των μέσων, επιτυγχάνει με την απαλότητα των περιγραμμάτων και των ακμών στην περιοχή των ματιών (τόξα, βλέφαρα) μια πιο δυνατή έκφραση και γ) ότι το πορτραίτο αριθ. 13616 παρουσιάζει αρκετά στενή αναλογία μορφών, ενώ η απόδοση των μαλλιών και στα τρία ροδιακά κεφάλια είναι διαφορετική σε σχέση με το δικό μας<sup>24</sup>. Στην ενότητα αυτή ανήκει και το πορτραίτο αγοριού στο Schloss Fasanerie<sup>25</sup>, Fulda (Πί ν. 98 α): πλατιές, απλές επιφάνειες συνδυάζονται εδώ με σχεδιαστική αιχμηρή απόδοση των χαρακτηριστικών. Οι μεγάλες όμως καμπύλες των παρειών και τα κυρτά χείλη έχουν την πλαστικότητα και την ένταση που χαρακτηρίζουν μια πιο υψηλή χρονολόγηση («δεύτερο τέταρτο του Ιου αι. π.Χ.»), και την ξεχωριστή ποιότητα του γλυπτού. Τα παραδείγματα αυτά, που μπορούν να θεωρηθούν ως πρόδρομοι του δικού μας, βρίσκονται στο ενδιάμεσο, με κλασικιστικές τάσεις ρεύμα του τέλους της ελληνιστικής περιόδου, όπου όμως γίνεται ολοένα πιο αισθητή η επίδραση των ρωμαϊκών εικονογραφικών στοιχείων με αποτέλεσμα μια φανερό αλληλοεξάρτηση ύφους<sup>26</sup>. Στην περίπτωση του γλυπτού μας είναι δυνατόν να διακρίνει κανείς μια τέτοια μακρινή αναφορά σ' ένα ρωμαϊκό, γενικό χαρακτήρα, όπως τη λιτή απόδοση ή τη σοβαρή, συγκεντρωμένη έκφραση. Πιο ειδικά, η διευθέτηση των μαλλιών με τις φουσκωτές άκρες πάνω στο μέτωπο<sup>27</sup> (βλ. και το δεξιό κροταφικό βόστρυχο)<sup>28</sup>, η κάποια σκληρότητα απόδοσης σε ορισμένα σημεία (π.χ. στα μάτια), η απλή διαβάθμιση της επιφάνειας και άλλες λεπτομέρειες<sup>29</sup> μπορεί να αποδοθούν στο ύφος των πορτραίτων του Τιβερίου και των σχετικών ιδιωτικών<sup>30</sup> πορτραίτων γύρω στα τέλη του Ιου αι. π.Χ. ή στις αρχές του Ιου αι. μ.Χ. (Πί ν. 98 β-γ).

23. L. Laurenzi, *Cl.Rh.* IX, 1938, σ. 56 κ.ε.

24. Χρονολογήθηκαν από τον Laurenzi γύρω στον 1ο αι. π.Χ. G. Hafner, *ό.π.*, β' μισό Ιου αι. π.Χ. (αριθ. 13574), ενώ το αριθ. 13615 «vor der Zeitwende».

25. Βλ. H. v. Heintze, *Die antiken Porträts in Schloss Fasanerie bei Fulda*, 1968, σ. 8 κ.ε., αριθ. R 6, πίν. 10, 11, 103 b.

26. Από το συσχετισμό αυτό διαφορετικών στοιχείων προέρχονται και οι διαφορετικές εκτιμήσεις και χρονολογήσεις, βλ. υποσημ. 22 και 24, και G. Traversari, *Museo Archeologico di Venezia*, 1968, αριθ. 9, εικ. 9, σ. 23 κ.ε., και αριθ. 7, εικ. 6, σ. 21 κ.ε. Ένα δυτικό παράδειγμα της κλασικιστικής αυτής φάσης της ελληνιστικής τέχνης θεωρείται και το πορτραίτο από την Ostia (R. Calza, Scavi di Ostia V, *Ritratti*, 1964, σ. 32, αριθ. 32, πίν. XIX) με ανάμειξη, όμως, στοιχείων από την «τοπική παράδοση».

27. Η γραμμή των μαλλιών στο μέτωπο συνδυάζει ελεύθερα τα γνωστά (καθοριστικά) μοτίβα της κόμμωσης με ανάλογη διευθέτηση στις άκρες των βοστρύχων: επίδραση από ρωμαϊκά αντίστοιχα παραδείγματα της εποχής του Τιβερίου. Βλ. και τα μεγάλα, χαμηλά τοποθετημένα αυτιά, όπως στα ιταλικά-ρωμαϊκά πορτραίτα.

28. Όπως είναι χτενισμένος προς το μάγουλο. Η λεπτομέρεια αυτή σημειώνεται και στο αποσπασματικό ανδρικό κεφάλι στο Μουσείο της Ρόδου, A. Maiuri, *Cl.Rh.* II, 1932, σ. 34, αριθ. 13, εικ. 17 «prodotto della ritrattistica Greca, alla fine della repubblica o nell'età augustea». G. Hafner, *ό.π.*, σ. 23, R 18, πίν. 7 «1. Jh. v. Chr.», αλλά και H. v. Heintze, *ό.π.*, σ. 27, αριθ. 19, πίν. 30-31, 112 a, b, 113 a (τύπος «Adoptionporträt», 4ος αι. μ.Χ.).

29. Η κάποια ξηρότητα και γραμμικότητα στα βλέφαρα, το χαλαρά σχεδιασμένο στόμα, καθώς και η όχι έντονη οργανική υφή στη διάρθρωση του προσώπου, θεωρούνται χαρακτηριστικά των πορτραίτων της περιόδου. Ένας τέτοιος μετασχηματισμός σημειώνεται και στα πορτραίτα του Αυγούστου, μιας πιο προχωρημένης εποχής βλ. K. Vierneisel - P. Zanker, *ό.π.*, σ. 68, εικ. 6, 1, «Tiberisch - Claudisch».

30. «Indirizzo classicheggiante»: B. M. Felletti-Maj, *Museo Nazionale Romano*, 1953, αριθ. 96 (Tiberio giovane) και 103. Για τα νεανικά πορτραίτα του Τιβερίου: V. Poulsen, *Les portraits romains I*, *Glyptothèque Ny Carlsberg*, 1962, σ. 81 κ.ε., αριθ. 44, πίν. LXXIV-LXXV, «Tibère grec». Z. Kiss, *ό.π.*, σ. 75. A. K. Massner, *ό.π.*, σ. 48 κ.ε., σημ. 251, κυρίως σ. 52 κ.ε., τύπος *Museo Capitolino*, Stanza degli Imperatori 3, αριθ. 283 (πίν. 15 a, b) «im vorletzten Jahrzehnt des 1. Jhs. v. Chr.», K. Fittschen - P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts*

Παρά τις επιδράσεις αυτές το πορτραίτο αριθ. 618 του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου αποσπασμένο, ίσως, από επιτύμβια στήλη στημένη στην Αθήνα, παρουσιάζει μια σχεδόν ελεύθερη εικονογραφική αντίληψη, που ακολουθεί εκείνη των υστεροελληνιστικών πορτραίτων που αναφέρθηκαν.

### 3. Παιδικό πορτραίτο αριθ. ευρ. 464<sup>31</sup> (Πί ν. 99 α-δ)

Προέλευση άγνωστη, διατήρηση πολύ καλή: φθορές στην άκρη της μύτης και στο δεξί ρουθούνι. Το πτερύγιο του αριστερού αυτιού είναι σπασμένο, καθώς και μέρος από τη γειτονική επιφάνεια του κρανίου. Η κάτω επιφάνεια του λαιμού, που σώζεται σχεδόν ολόκληρος, είναι ανάμεσα σπασμένη. Από το δεξί αυτί έχει αποδοθεί μόνο ο όγκος και το περίγραμμά του. Μερικά ίχνη ράσπας στο πλαίσιο του προσώπου και στα πλάγια του λαιμού, καθώς και στην κάτω επιφάνεια του πηγουνιού. Ίχνη χοντρής σμίλης στο πίσω μέρος του κεφαλιού και του λαιμού.

Μάρμαρο με μέτριους κρυστάλλους (παριανό;) <sup>32</sup> με διαφάνεια και πολύ ελαφριά γκρίζα απόχρωση (στο αριστερό αυτί ελάχιστα ίχνη από οξειδωση).

#### Διαστάσεις:

Μέγ. ύψος	0,207 μ.
Ύψος κεφαλής	0,185 μ.
Μέγ. πλάτος κεφαλής	0,15 μ.
Μέγ. βάθος κεφαλής (μέτωπο-ινιακή περιοχή)	0,151 μ.
Ύψος προσώπου	0,128 μ.
Πλάτος κροτάφων	0,10 μ.
Πλάτος στόματος	0,029 μ.
Μήκος ματιών	0,022 μ.
Απόσταση κανθών	0,03 μ.
Απόσταση εξωτ. γωνιών ματιών	0,079 μ.

Το μικρό αγόρι έχει πλατύ κρανίο, τετράγωνο μέτωπο που φουσκώνει στο πάνω μέρος, ενώ στη βάση του και στους κροτάφους σημειώνονται ελαφριές βαθύνσεις. Το οβάλ του προσώπου στενεύει έντονα καταλήγοντας στο μυτερό και κοντό πηγούνι. Χαμηλά τόξα (με αραιά χαραγμένες τις τρίχες των φρυδιών) πάνω από μακρόστενα, επιφανειακά εργασιμμένα μάτια (το πάνω βλέφαρο πολύ μακρύτερο από το κάτω). Η μύτη είναι λεπτή, με ελαφρά κυρτή ράχη, το στόμα έχει φουσκωτά (σαν ασχημάτιστα) χείλη. Λαιμός σχετικά δυνατός. Το κεφάλι στρέφεται και κλίνει λίγο προς τα δεξιά, όπου κατευθύνεται και το βλέμμα. Τα μαλλιά έχουν πολύ μικρό πάχος: λεπτοί βόστρυχοι σχηματίζονται από εγχάρακτες, σκληρές γραμμές, με κατεύθυνση προς το μέτωπο, όπου χωρίζονται στο μέσον του πλαισιώνοντάς το μ' ένα συμμετρικό μοτίβο από κυματιστές γραμμές, που καταλήγουν σε αγκιστρωτές άκρες στις γωνίες του μετώπου. Στα πλάγια του κρανίου και στους κροτάφους οι βόστρυχοι έχουν ελά-

in den Capitolinischen Museen und den anderen Kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, 1983, σ. 10 κ.ε., αριθ. 10, πίν. 11-12 «spätaugustisch».

31. Sybel, 764. Π. Καββαδίας, Γλυπτά του Εθνικού Μουσείου, 1890-1892, σ. 275. Π. Καστριώτης, Γλυπτά του Εθνικού Μουσείου, 1908, σ. 80, Α. Ντάτσουλη-Σταυριδίδη, ΑΑΑ ΧΙΙΙ (1981), σ. 322.

32. Το νησιωτικό μάρμαρο έχει πάρει από τη στίλβωσή του μια διαφορετική, σαν αλαβάστρινη, όψη.

χιστο πάχος· κυρτοί αυχενικοί βόστρυχοι (με εντελώς σχηματική απόδοση στη δεξιά πλευρά)<sup>33</sup>. Το πρόσωπο, που έχει εξαιρετικά λεία, στιλβωμένη επιφάνεια, είναι ασύμμετρο: η αριστερή πλευρά του είναι πιο στενή (η παρεία κυρτώνεται έντονα). Αλλά και στα χαρακτηριστικά παρατηρείται η ίδια ασύμμετρία: το αριστερό μάτι είναι μικρότερο και πιο ψηλά τοποθετημένο· ασύμμετρα τόξα φρυδιών και στόμα με άτεχνα σκαλισμένη τη διαχωριστική γραμμή των χειλιών (ίχνη σμίλης).

Η κλίση του κεφαλιού, το στενό άνοιγμα των ματιών, τα σφιγμένα χείλη δίνουν μια μελαγχολική (αλλά και κενή) έκφραση στο πρόσωπο, που υποβάλλει επιτύμβιο χαρακτήρα.

Τα στοιχεία που αναφέραμε, όπως η όχι τελειωμένη εργασία<sup>34</sup>, οι αδεξιότητες και η σχηματικότητα στη γενική απόδοση και στις λεπτομέρειες, οι ασυμμετρίες και κυρίως το επιφανειακό σμίλημα, στηρίζουν την άποψη ότι πρόκειται για νεότερη μίμηση<sup>35</sup> (Πί ν. 99 δ). Τέτοια κίβδηλα συναντώνται συχνά ανάμεσα στα μικρά μαρμάρινα ρωμαϊκά πορτραίτα<sup>36</sup>. Από εικονογραφική άποψη, το αριθ. 464 του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου παρουσιάζει αναλογίες με τα παιδικά πορτραίτα της αυγουστιανής περιόδου<sup>37</sup>. Διακρίνουμε κάποια σχέση με τον Αύγουστο του Μουσείου του Βατικανού (Sala dei busti, αριθ. 273)<sup>38</sup> (Πί ν. 100 α-β), ή με το Γάιο ή Λεύκιο Καίσαρα, του ίδιου τύπου, στο Βρετανικό Μουσείο<sup>39</sup>, καθώς και μερικές αντιστοιχίες λεπτομερειών με τα αθηναϊκά πορτραίτα των πριγκίπων αυτών

33. Η πίσω επιφάνεια του κρανίου είναι χοντρά δουλεμένη και ανώμαλη, καθώς και ο αυχένας. Ατέλειωτη εργασία δείχνει και η περιοχή των αυτιών με τους γειτονικούς βοστρύχους. Έτσι, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι το κεφάλι θα ήταν στημένο μπροστά σε μία κόγχη.

34. Η ατέλειωτη εργασία είναι ένα από τα βασικά μέσα που χρησιμοποιούνται σκόπιμα στις σύγχρονες μιμήσεις. Με τον τρόπο αυτό συσκοτίζονται και δικαιολογούνται αδεξιότητες ή παραλείψεις (βλ. Ε. Ραυτοπούλου, *ΑΑΑ* XI (1978), σ. 84, εικ. 5-8). Στην περίπτωση μας η διάκριση είναι δύσκολη, γιατί πολλά γνήσια ρωμαϊκά πορτραίτα παρουσιάζουν ανάλογες μισοτελειωμένες φάσεις εργασίας (βλ. π.χ. C. Blümel, *Römische Bildnisse, Staatliche Museen zu Berlin*, 1933, σ. 8, R 16, πίν. 11). Συνηθισμένες είναι ακόμη οι μοντέρνες επεμβάσεις: ξαναδούλεμα, λείανση, συμπλήρωση της επιφάνειας αρχαίων πορτραίτων βλ. π.χ. K. Fittschen - P. Zanker, *ό.π.*, σ. 12 κ.ε., αριθ. 11, πίν. 13. Ίσως στο αριθ. 464 του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου να χρησιμοποιήθηκε ως πυρήνας ένα αρχαίο κεφάλι: Α. Ντάτσουλη-Σταυρίδη, *ό.π.* «το πρόσωπό του έχει συμπληρωθεί (;) σε νεότερους χρόνους», αλλά μια τέτοια υπόθεση δεν μπορεί να ελεγχθεί. Η απουσία ένδειξης σχετικά με την προέλευσή του, το σχήμα του κρανίου (βλ. πλάγια όψη) μπορούν, πρόσθετα, να στηρίξουν το χαρακτηρισμό του ως κίβδηλου.

35. Βλ. και την παρατήρηση του Π. Καββαδία, *ό.π.*, «η όλη δε μορφή είναι παράδοξος και ξενοφανής αληθώς τω εν τη αρχαία τέχνη ησκημένον το βλέμμα έχοντι». Ακόμη η «καλλίστη διατήρηση» (βλ. Π. Καστριώτης, *ό.π.*, σ. 80), καθώς και η εξαιρετικά λεία, χωρίς πάτινα ή ίζημα επιφάνεια του μαρμάρου δείχνει ότι πρόκειται για νεότερη εργασία.

36. V. Poulsen, *JbBerlMus* 10 (1968), σ. 5.

37. Εκτός από την ανάλογη κατασκευή κρανίου και μετώπου, τα χαμηλά τόξα, τα στενόμακρα μάτια και το σχήμα του προσώπου, χαρακτηριστική είναι η ελαφριά καμπυλωτή γραμμή της μύτης, αλλά και το τελείωμα των μαλλιών στο μέτωπο, χαρακτηριστικό μοτίβο της περιόδου (βλ. π.χ. C. Blümel, *ό.π.*, R 4, πίν. 3).

38. Αριθ. 714: R. Calza, *Scavi di Ostia V, I Ritratti*, 1964, αριθ. 29, πίν. XVII «Ottaviano» Giovinetto (Gaius Cesare?) η γνησιότητά του είχε αμφισβητηθεί (βλ. Helbig I, 1963, αριθ. 157, σ. 119 κ.ε. Z. Kiss, *ό.π.*, σ. 162 κ.ε., εικ. 565-566). W. H. Gross, *Ein Jugendbildnis des Augustus?*, «Εικόνες», *Festschrift H. Jucker, AntK XII Beih.*, 1980, σ. 126 κ.ε., πίν. 46, 3-4, A. K. Massner, *ό.π.*, σ. 53 κ.ε., σημ. 279 (2, 3, 4), πίν. 16 b, τύπος Mainz-Vatikan-Velia. Βλ. και *Roman Portraiture. Ancient and Modern Revivals*, January 28-April 15/1977, Kelsey Museum of Archaeology, 1977, αριθ. 14, σ. 36.

39. Βλ. K. Vierneisel - P. Zanker, *ό.π.*, σ. 94, εικ. 10, 3 «Gaius oder Lucius Caesar» (όπου αναφέρονται οι επαναλήψεις του τύπου και οι νεότερες αντιγραφές) και εικ. 10, 2 (Mainz, *Mittelrheinisches Landesmuseum*). P. Zanker, *ό.π.*, σ. 51, σημ. 53. Βλ. και Fr. Brommer, *Zum Mainzer Augustuskopf*, 1964, σ. 16 κ.ε.

(βλ. Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, αριθ. 3665<sup>40</sup>). Συγκρίνοντας το γλυπτό μας με αυτό τον εικονογραφικό κύκλο παρατηρούμε: α) μία αρκετά αόριστη ομοιότητα, β) την όχι σταθερή δουλειά, που σημειώνεται σε πολλά σημεία, σε αντίθεση με την ακρίβεια απόδοσης που χαρακτηρίζει τα γνήσια έργα ακόμα και δεύτερης ποιότητας, γ) το δυτικό χαρακτήρα του, π.χ. το περίγραμμα του προσώπου, το γραμμικό στοιχείο στα μαλλιά και στα μάτια που είναι ιταλιωτικά, κυρίως, μορφολογικά στοιχεία<sup>41</sup>. Αξιοπρόσεχτη είναι, παρά την αδέξια δουλειά, η επιτυχημένη απόδοση της σοβαρής, μελαγχολικής διάθεσης, που είναι συχνή στα ρωμαϊκά παιδικά πρόσωπα, χωρίς όμως τη δυναμική έκφραση που ζωντανεύει ορισμένα από τα πορτραίτα αυτά<sup>42</sup>. Βέβαια, δεν πρόκειται εδώ για πραγματικό πορτραίτο, αλλά για μίμηση και αναπαραγωγή<sup>43</sup>, με έντονη απλούστευση ενός τύπου (η λείανση της επιφάνειας και η σχηματικότητα των λεπτομερειών δίνουν την εντύπωση μιας σχεδόν απρόσωπης απόδοσης) σχετικού με την ιουλιο-κλαυδιανή περίοδο.

Μπορεί κανείς να υποθέσει ότι ο σύγχρονος αντιγραφέας ακολούθησε, ίσως, ως πρότυπο τον τύπο του Βατικανού<sup>44</sup>, σ' ένα από τα πολλά αντίγραφα (ή και εκμαγεία του) μάλιστα μέσα στο 19ο αι., αφού το κεφάλι αναφέρεται ήδη από τον Sybel<sup>45</sup>. Τελικά, έχουμε ένα ενδιαφέρον, σύγχρονο κίβδηλο, με έντονο ρομαντικό χρώμα στην έκφραση.

Τα νεανικά πρόσωπα που παρουσιάστηκαν εδώ δε σχετίζονται μεταξύ τους από εξωτερικά μόνο στοιχεία, όπως το θέμα, την προέλευση και τις διαστάσεις (μικρότερα από το φυσικό). Αν και μέτρια έργα, όπου ξεχωρίζει η στυλιστική ποιότητα του αριθ. 3484 (τα δύο άλλα έχουν κυρίως τυπολογική και γνωσιολογική σημασία), είναι χαρακτηριστικά για τους τρόπους απόδοσης της παιδικής ηλικίας σε μια περίοδο που μπορεί να περιοριστεί από τις τελευταίες δεκαετίες του 1ου αι. π.Χ. ως και την πρώτη δεκαετία του 1ου αι. μ.Χ. Στα δύο πρώτα γλυπτά φανερό είναι η ζωντάνια της αττικής πλαστικής παράδοσης από το ένα μέρος, και η ελεύθερη ερμηνεία της ρωμαϊκής εικονογραφικής αντίληψης από το άλλο. Ο κλασικισμός του αριθ. 3484 συνδέεται άμεσα με τα κοντινά πρότυπα (χωρίς ξένα στοιχεία ή ψυχρότητα) παρουσιάζοντας λίγες, μεμονωμένες, εικονογραφικές νύξεις<sup>46</sup>. Στο πορτραίτο αριθ.

40. G. Hafner, *Späthellenistische Bildnisplastik*, 1954, σ. 80, Α 35, πίν. 36 «C. Caesar... Zeit des Tiberius». Α. Ντάτσουλη-Σταυρίδη, *Ρωμαϊκά πορτραίτα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας*, 1985, σ. 32 κ.ε., πίν. 22. Διακρίνονται αναλογίες στο κεντρικό μοτίβο των βοστρύχων πάνω στο μέτωπο και στη γενική απόδοση των μαλλιών (οι δύο αγκιστρωτές άκρες στις γωνίες του μετώπου, στοιχείο της κόμμωσης του Καλιγούλα, δεν μπορεί να σημαίνουν για το γλυπτό μας μια τέτοια ένδειξη).

41. Όπως δείχνουν και τα πορτραίτα που αναφέραμε, υποσημ. 38 και 39, βλ. και W. Technau, *AA* 1932, σ. 507, εικ. 23-24 (απλούστευση απόδοσης).

42. Πρβλ. π.χ. δύο παραδείγματα εξαιρετικής τέχνης: H. v. Heintze, *ό.π.*, σ. 23 κ.ε., αριθ. 16, πίν. 26, 27, 107 b και 109 c και το πορτραίτο του «Sextus Appuleius» στο Charlottenburg, Berlin, Staatliche Museen, V. Poulsen, *ό.π.*, σ. 5 κ.ε., εικ. 1-4.

43. Βλ. αναλογία με τα λεγόμενα «Zeitgesichte», δηλαδή μορφές που αντιστοιχούν σε μια ορισμένη εικονογραφική περίοδο, χωρίς να δίνουν τα πραγματικά, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ατόμου: A. K. Massner, *ό.π.*, σ. 3 σημ. 15 και σ. 101 σημ. 541. Ακόμα, το στενό άνοιγμα των ματιών, το πάνω χείλος που προεξέχει είναι και γενικά παιδικά χαρακτηριστικά.

44. Βλ. υποσημ. 38. Η κίνηση στο αριθ. 464 είναι ελαφρά αντιθετική σε σχέση με το κεφάλι του Βατικανού. Συμπίπτουν όμως και ορισμένες τεχνικές λεπτομέρειες: α) άκρη της μύτης σπασμένη, β) συμπληρώσεις στα αυτιά, γ) πολύ μικρό πάχος κόμης.

45. *Katalog der Skulpturen zu Athen*, 1881, σ. 119: «Kentricon Mouseion. Fünfter Saal»... «Feiner jugendlicher männlicher Porträtkopf».

46. Σε αντίθεση με το βασικό χαρακτήρα του ήσυχου ρεαλισμού στον αυγουστιανικό κλασικισμό.



618, η κάποια σκληρότητα στην υφή και στη διάρθρωση της επιφάνειας είναι στοιχεία μιας πιο προχωρημένης, χρονικά, ρωμαϊκής επίδρασης. Αναφέρεται, όμως, και αυτό στον κύριο χαρακτήρα των ελληνιστικών πορτραίτων, στην ύστερη, απλουστευμένη, κλασικιστική φάση τους. Και τα δύο γλυπτά επιτυγχάνουν μια ενότητα ύφους, που είναι σύμφωνη με την ελληνική πνευματική ατμόσφαιρα ξεφεύγοντας εντελώς από τη στεγνή, μονότονη απόδοση των πορτραίτων, που ακολουθούν στενά τη ρωμαϊκή παράδοση.

Στο τρίτο πορταίτο, σχεδιασμένο εκ των υστέρων και σύμφωνο, σε γενικές γραμμές, μ' ένα ρωμαϊκό παιδικό τύπο της περιόδου, η άτεχνη, μιμητική εργασία του φορτίζεται από την ιδιότυπη μελαγχολική έκφραση.

*ΕΛΕΑΝΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ*

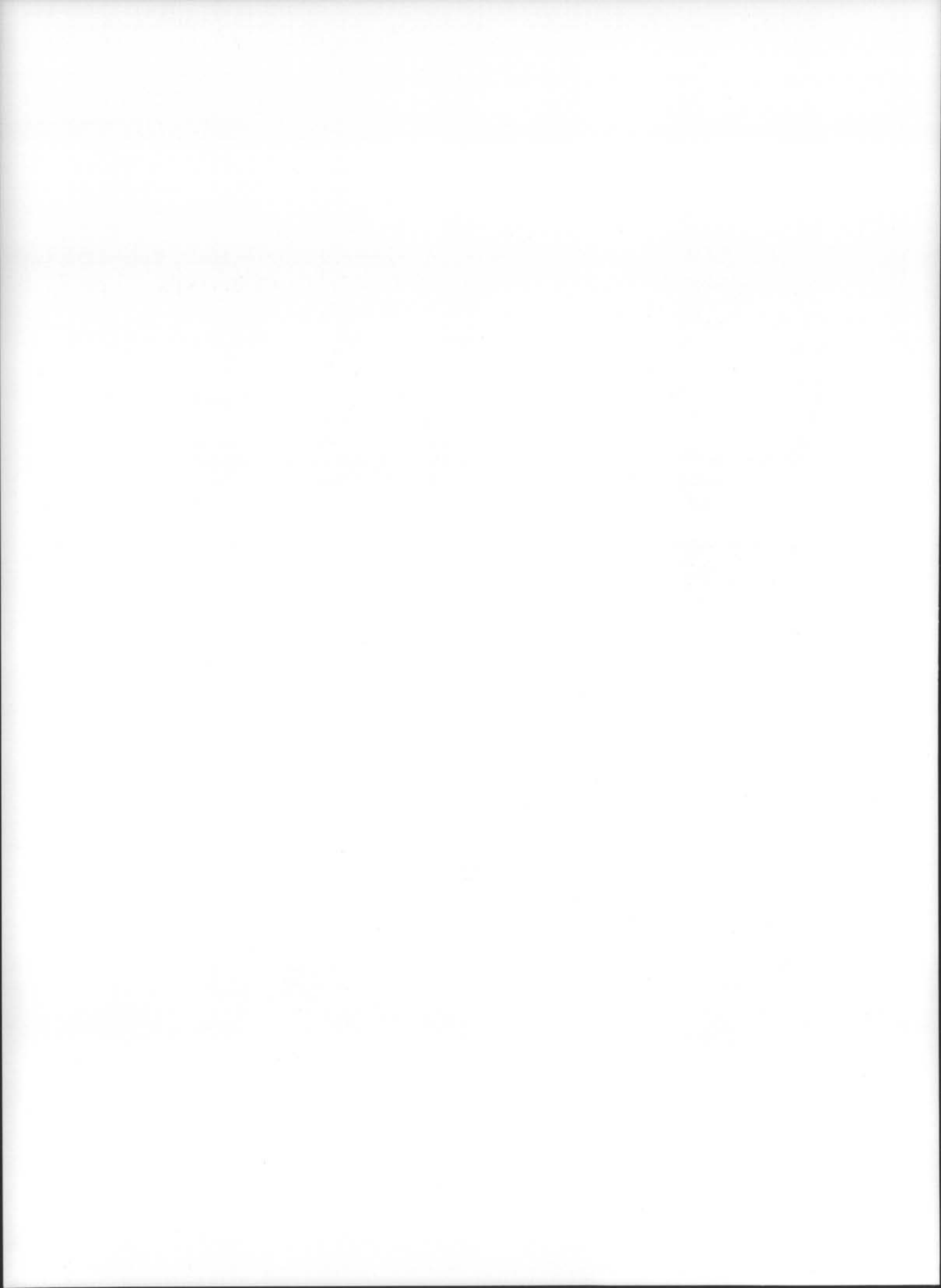


## OBSERVATIONS ICONOGRAPHIQUES SUR LES TÊTES DE JEUNES GARÇONS AU MUSÉE NATIONAL

(Pls 95-100)

Trois têtes, nos inv. 3484, 618 et 464 du Musée National, Athènes, dont deux appartenant à des reliefs, sont mis en rapport tant par leur sujet, leur provenance (Athènes) que par leurs dimensions. Mais c'est à travers l'analyse des formes des deux premiers, qu'apparaît surtout leur relation essentielle; car ils constituent des documents significatifs du courant classicisant de l'époque hellénistique tardive. Ils associent, mais à des degrés différents, des éléments de tradition classique d'une part, à l'interprétation libre de traits iconographiques romains de l'autre. La coexistence de ces tendances est un fait important dans l'évolution de l'art du portrait, de nuance idéaliste ou réaliste (ici, de jeunes particuliers) en Attique au cours des dernières décennies du 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C. et des débuts du 1<sup>er</sup> siècle ap. J.-C., dont les exemples sont peu nombreux. Le portrait no inv. 464 du Musée National résulte d'une imitation moderne des formes prépondérantes du portrait romain de cette période, influencées par le type du visage d'Auguste.

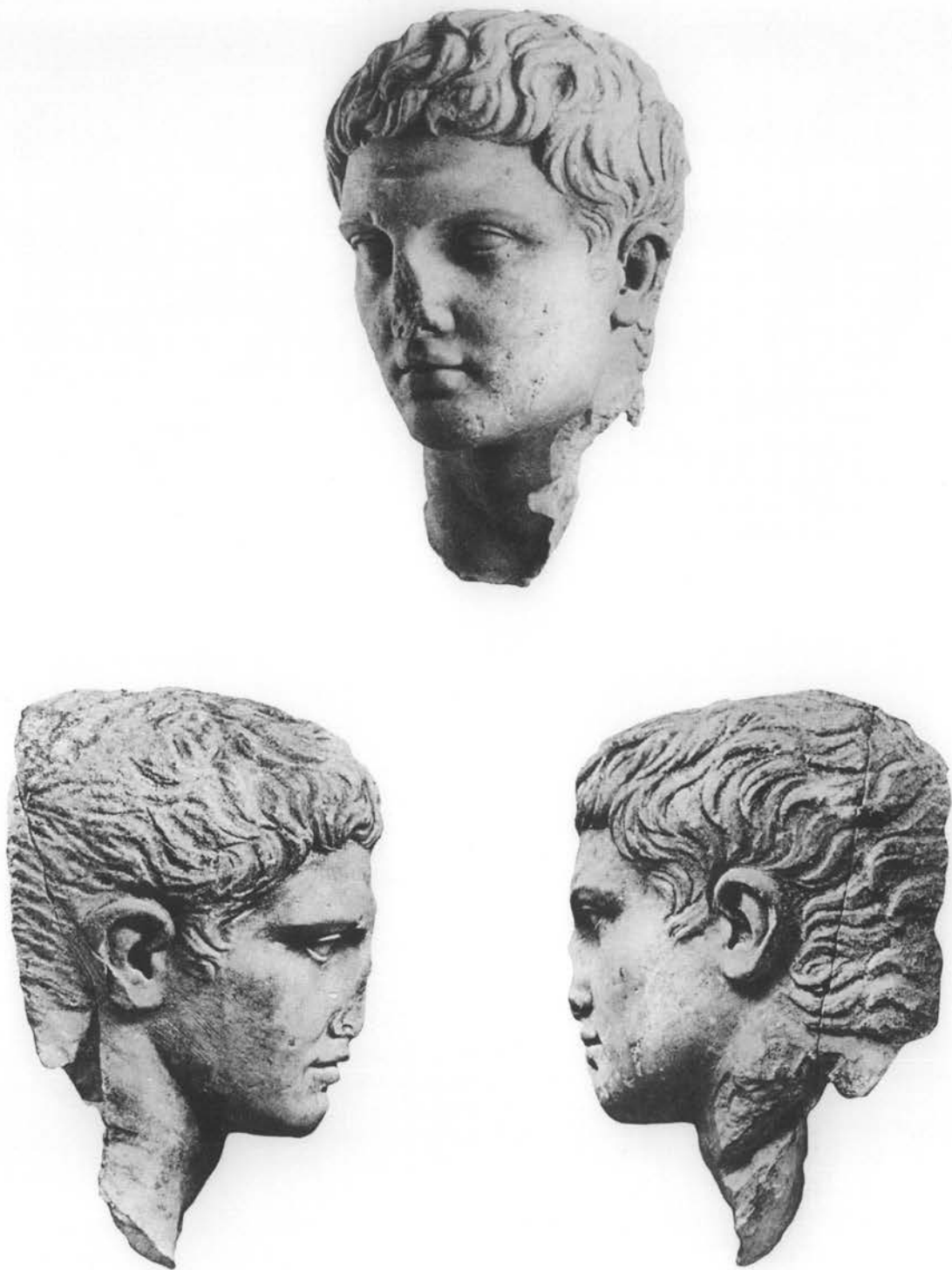
*ELEANA RAFTOPOULOU*





Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: α-δ) Κεφάλι αγοριού αριθ. 3484.

ΕΛΕΑΝΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



Μουσείο Αμβούργου: α-γ) Νεανικό πορτραίτο αριθ. 1960.57.

ΕΛΕΑΝΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: α-γ) Νεανικό πορτραίτο αριθ. 618.

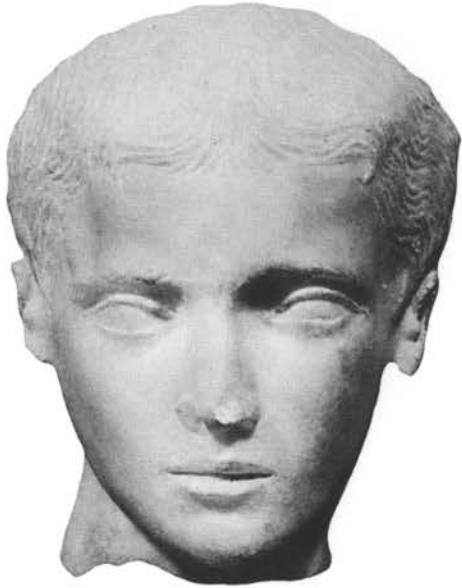
ΕΛΕΑΝΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



Schloß Fasanerie, Fulda: α) Νεανικό πορταίτο αριθ. FAS. ARP. 4, β-γ) Πορταίτο Τιβερίου αριθ. FAS. ARP. 19.

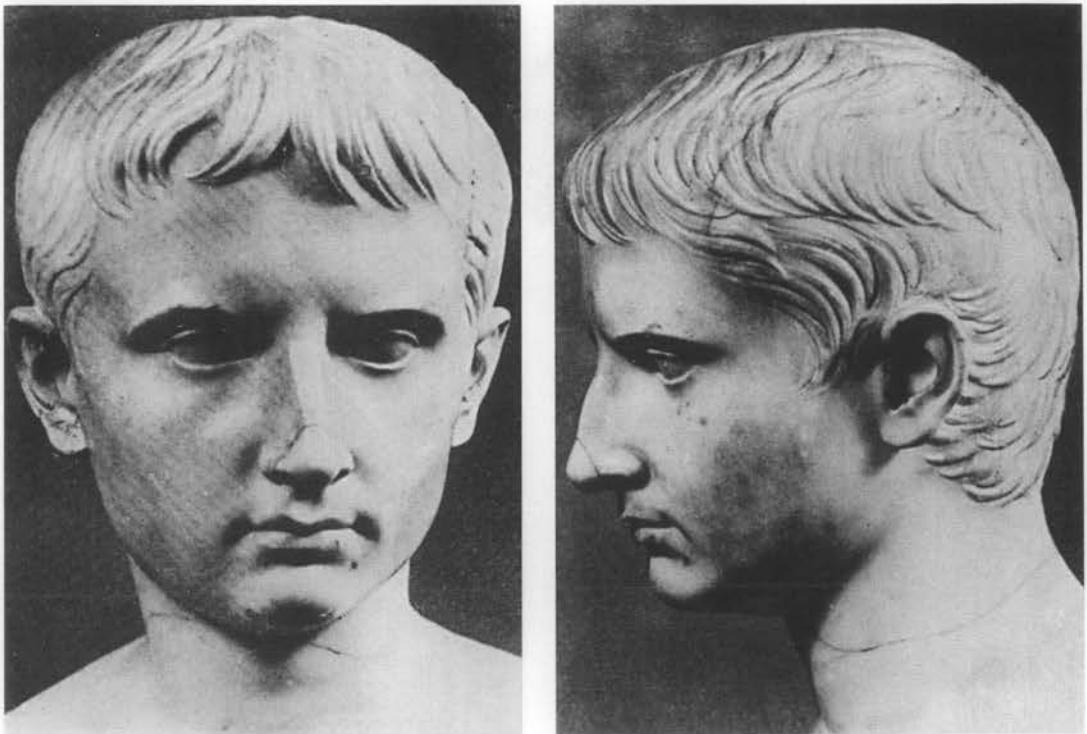
ΕΛΕΑΝΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ





Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο: α-δ) Νεανικό πορταίτο αριθ. 464.

ΕΛΕΑΝΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ



Βατικανό, sala dei busti, αριθ. 273: α-β) Πορταίτο Αυγούστου.

ΕΛΕΑΝΑ ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ

## NEUE ZEUGNISSE ARCHAISTISCHER PLASTIK IM ATHENER NATIONALMUSEUM\*

(Tafeln 72–80)

Die archaische Plastik ist von der klassizistischen kaum zu trennen, sie stellt im Gegenteil einen ihrer bedeutendsten Aspekte dar<sup>1</sup>. Einen wesentlichen neuen Beitrag zur Kenntnis dieses Stils liefern einige Skulpturfragmente im Magazin des Athener Nationalmuseums, die als Teile von zwei weiblichen Statuen erkannt wurden. Aufgrund der vom Bildhauer des Museums, St. Triantis, durchgeführten Anpassungen konnte eine der beiden Statuen teilweise wiederhergestellt werden, während von der anderen nur die Partie um den rechten Fuß mit dem zugehörigen Teil der Plinthe erhalten ist. Es bleiben fünf Fragmente, deren Anpassung nicht möglich war, deren ursprüngliche Lage an den beiden Statuen jedoch bestimmt werden konnte.

### STATUE A

Aus sechs anpassenden Fragmenten zusammengesetzt (*Taf. 72, 1*). Erhalten ist die untere linke Seite des Körpers, die von einem Punkt etwas oberhalb der Taille an den Bereich der Hüfte und des linken Beines bis zur Plinthe umfaßt. Der fehlende vordere Teil des linken Fußes war angestückt. Gr. erh. Höhe: 1,125 m. – Dicke der Plinthe: ±0,05 m. – Dm der Plinthe: 0,372 m. – Lebensgroß.

Die Seiten- und Rückansichten (*Taf. 72, 2–4*) zeigen den sehr fragmentarischen Zustand der Statue; die verbundenen Teile haben nur teilweise Kontakt; auch fehlt die Oberfläche der Figur zum größten Teil. Auf der Rückseite sind mit Flach- und mit Zahneisen bearbeitete Teile geglätteter Oberflächen erhalten (*Taf. 76, 3*). Die Rückseite war demnach abgeflacht und nur grob ausgebildet, wohingegen am unteren Teil und zu den Seiten hin die Bearbeitung weiter fortgeschritten ist, jedoch schematisch bleibt, wie es an den nicht angepaßten Fragmenten erscheint.

---

\* *AM* 100, 1985.

Mein besonderer Dank gilt H. Kyrieleis für das Interesse, das er meiner Untersuchung entgegengebracht hat. Für die Übersetzung möchte ich Ph. Brize nochmals herzlich danken.

Für die Vorlagen *Taf. 77, 1–4; 78, 3. 4* danke ich W. Müller-Wiener (*Inst. Neg. Istanbul* 66/131–134. 117. 135), für die der *Taf. 80, 4* Charles K. Williams II.

<sup>1</sup> Vgl. J. Marcadé, *Au Musée de Délos* (1969) 291 ff.; zum Athenischen Klassizismus: Chr. Mitchell, *HarvSt* 61, 1953, 73 f.

## STATUE B

Unterer Teil einer aus zwei Fragmenten zusammengesetzten rechten Seite einer Statue (*Taf. 73, 1. 2*). Der vordere Teil des rechten Fußes war ursprünglich angestückt. Die Riemen der dicksohligen Sandalen waren aufgemalt wie auch die von der Statue A. Rechte Seite der geraden, nach hinten gerundeten Plinthe: Gr. erh. Höhe: 0,18 m. – Gr. Breite (vorderer Teil der Plinthe): 0,124 m. – Gr. Tiefe: 0,33 m.

## FRAGMENTE

- 1 Linke Brust einer weiblichen Figur (*Taf. 74, 1*). Die Oberfläche ist gut erhalten, während das Fragment auf der Rückseite vertikal gebrochen ist. Feiner Chiton (leicht gewellte Falten – gerade eingeritzte Linien). Unterhalb der Brust zieht sich der Rest eines umgeschlagenen Gewandsaumes (Himation) hin. Rest dreier Korkenzieherlocken.  
Erh. Maße: 0,20 × 0,16 m. – Gr. Höhe: 0,197 m. – Dicke: 0,055 m.
- 2 Rechte Schulterpartie und Ansatz der Brust einer mit Chiton und Himation bekleideten weiblichen Gestalt (*Taf. 74, 2-4*). Zwischen den herabfallenden Partien des Himations vorne und auf der Rückseite erscheint der Ärmel des Chitons (Achselbereich). Die Rückenpartie ist summarisch behandelt: Spuren von zwei langen Korkenzieherlocken auf der Vorderseite.  
Gr. Höhe: 0,327 m. – Gr. Tiefe: 0,212 m. – Gr. Breite: 0,133 m.
- 3 Gewandbruchstück (*Taf. 76, 1. 2*): Seitlicher Rand des Himations, in der üblichen Weise senkrecht umgeschlagen, an eine Zone mit Spuren feiner Falten angrenzend. Dem entspricht auf der Rückseite (der Statue) eine ebene Fläche, die von breiten, mit einem großen Spitzisen ausgeführten Linien durchzogen wird. Demnach öffnet sich das Himation auf der rechten Seite der Figur.  
Maße: 0,255 × 0,20 m. – Erh. Höhe des Himations auf der Vorderseite: 0,206 m.
- 4 Gewandbruchstück (*Taf. 75, 1. 2*): Senkrecht fallender seitlicher Rand, der nach vorn umgeschlagen ist; am oberen Teil erscheint der Rand eines darüberliegenden, doppelt gelegten Stoffes.  
Gr. Höhe: 0,325 m. – Gr. Breite: 0,11 m.  
Es handelt sich um den seitlichen Rand des Himations (vordere Partie), der sich auf der linken Seite der Figur öffnet.
- 5 Gewandbruchstück (*Taf. 75, 3. 4*): Dicht fallendes Gewand mit senkrechtem, doppelt gefaltetem Rand; die rückwärtige Oberfläche mit dem Flacheisen bearbeitet; es ist somit der seitliche, hintere Teil des Himations, das sich zur linken oder rechten Seite öffnet; die Position des Fragments bleibt zweifelhaft.  
Gr. Höhe: 0,257 m. – Gr. Breite: 0,147 m. – Dicke des Fragments an der doppelten Falte: 0,11 m.

Der Marmor der hier im Überblick vorgelegten Fragmente ist pentelisch, feinkörnig und von mittlerer Qualität. Alle Fragmente weisen dieselbe Patina und dieselbe Versinterung auf. Es finden sich dieselben Werkzeugspuren, die sparsame Verwendung des Bohrers; die unbedeckten Körperpartien sind nicht poliert. Auch ist die Technik der angestückten Teile, die auf eine lange Tradition zurückgeht, die übliche.

Trotz des sehr fragmentarischen Zustandes der Statuen A und B ist hier der Typ der Karyatide Tralles/Cherchel erkennbar (*Taf. 77, 1. 2*). Auf der zeichnerischen Rekonstruktion der Statue B (*Abb. 1*) sieht man die Anordnung der Fragmente 1 (linke Brust) und 2 (rechte Schulter). Das Fragment 3 (hinterer Teil der rechten Seite des Himations) könnte zu dieser Statue B gehören, da das Schema dieser in bezug auf A entgegengesetzt ist (allerdings muß angemerkt werden, daß die Umkehr des Schemas nicht in der Stellung des rechten Fußes von B erscheint). Das Fragment 4 (vorderer Teil des Himations, vgl. *Taf. 77, 4*), das sich auf der linken Seite öffnet, stammt von Statue A, kann ihr aber nicht angepaßt werden. Es bleibt das Fragment 5, dessen Zugehörigkeit zu A oder B nicht bestimmbar ist.

Hat man den Typus einmal erkannt, drängt sich der Vergleich mit den Köpfen der Karyatiden Nr. 1682 und 1683 (*Taf. 78, 1. 2*) im Nationalmuseum Athen auf<sup>2</sup>, die vor langer Zeit am Nordabhang der Akropolis<sup>3</sup> gefunden wurden. Ihre Zugehörigkeit zum Typus Tralles/Cherchel (*Taf. 78, 3. 4*) ist seit langem nachgewiesen<sup>4</sup>. Verglichen mit unseren Fragmenten stimmen sowohl die Abmessungen (lebensgroß) als auch der Marmor und die Bearbeitung der Köpfe überein. Das Erscheinungsbild dieser ähnlich geformten, nur minimal voneinander abweichenden Köpfe (*Taf. 79, 1. 2*)<sup>5</sup> wird durch den Kontrast markiert, der zwischen der ausgeprägten Modellierung des Gesichts und der linearen und schematischen Darstellung der Haare besteht. Dabei bemerken wir ein Detail, das sich kaum hervorhebt: eine Spur von rotbrauner Farbe auf der Vorderseite des Polos von Kopf Nr. 1683 – ein Rest der ursprünglichen Bemalung<sup>6</sup>, wozu auch die oben erwähnten Riemen der Sandalen gehören. Auch wird die tatsächliche architektonische Funktion dieser Figuren durch das Dübelloch auf der mit dem Zahneisen bearbeiteten Polosoberseite von Kopf Nr. 1682 angezeigt (*Taf. 79, 3*), das zur

<sup>2</sup> Inv. Nr. 1682: max. H: 35,5 cm; H des Kopfes (Kinn-Polosring): 20,0 cm; H des Gesichts: 16,8 cm; H des Polos: 14,0 cm; Dübelloch: Seitenlänge 3,0 cm; Tiefe: 2,7 cm.

Inv. Nr. 1683: max. H: 32,5 cm; H des Kopfes: 20,5 cm; H des Gesichts: 17,0 cm (demnach sehr geringe Maßabweichungen von einem Kopf zum anderen).

L. v. Sybel, Katalog der Sculpturen zu Athen (1881) Nr. 2942. 2943; A. Milchhöfer, Die Museen Athens (1881) 78 Nr. 108. 109; P. Kastriotou, *Κατάλογος γλυπτών τοῦ Ἑθνικοῦ Μουσείου I* (1907) 298.

<sup>3</sup> Im Jahr 1859, nahe der Kirche der Hyrapanti; Grabung der Archäologischen Gesellschaft (Inv. Nr. E 108 und E 109).

<sup>4</sup> Vgl. H.P. Laubscher, *IstMitt* 16, 1966, 128f. *Taf. 24, 2. 3* und *25, 2. 3* (mit Bibliographie); B.S. Ridgway, *The Severe Style in Greek Sculpture* (1970) 144; vgl. A. Schmidt-Colinet, *Antike Stützfiguren* (1977) 41 und 236, W 53.

<sup>5</sup> Vgl. Laubscher a. O.

<sup>6</sup> Fortdauer dieser Tradition, vgl. z. B. R. Bianchi Bandinelli, *CrDA* 1941, 91ff. *Taf. L–LV*. Ebenso Spuren von Farbe auf der Karyatide von Tralles: Mendel II 257ff. Nr. 541; M. Bieber, *Griech. Kleidung* (1928) 56 *Taf. XXIII 2*.



Abb. 1. Rekonstruktion der Statue B. Entwurf: Th. Drimoura-Kakarouga



Aufnahme des darüberliegenden architektonischen Glieds bestimmt war<sup>7</sup>. Die Rekonstruktion der Statue B (*Abb. 1*) wurde willkürlich mit dem (besser erhaltenen) Kopf Nr. 1682 vervollständigt, da die direkte Anpassung dieser Köpfe unmöglich war. Die zwei derart rekonstruierten Figuren der Athenischen Karyatiden schließen sich nunmehr an die Repliken von Tralles<sup>8</sup> und Cherchel<sup>9</sup> an, welche bisher die einzig bekannten Beispiele von Statuen dieses Typs waren<sup>10</sup>.

Was den Typ betrifft, so bemerkt man Besonderheiten, die sich auf den ersten Blick hervorheben: sowohl die frontale Haltung mit geschlossenen Beinen<sup>11</sup> ohne klaren Hinweis auf Stand- und Spielbein (das Körpergewicht ist ungefähr gleichmäßig auf beide Beine verteilt) als auch die Geste des rechten, gesenkten Arms<sup>12</sup>, der mit der Hand einen Zipfel des Himations anhebt (vgl. *Taf. 77, 3*), zeigen eine direkte Abhängigkeit von archaischen Vorbildern. Andererseits stellt die Geste der linken Hand, die das auf dem Polos sitzende Architekturglied zu stützen scheint, ein besonderes Motiv dar<sup>13</sup>. Dies ist zwar in Kleinasien an Karyatiden der hellenistischen Epoche<sup>14</sup> sehr verbreitet, findet sich aber zuvor in Griechenland selbst, allerdings an nicht-architektonischen Beispielen des 7.–6. Jhs., und festigt sich kurz vor der Mitte des 5. Jhs. v. Chr.<sup>15</sup>.

Abgesehen vom allgemeinen Schema umfaßt der Typus Tralles/Cherchel noch andere, leicht abgewandelte archaische Elemente, insbesondere die typische Darstel-

<sup>7</sup> Dagegen ist die obere Polosfläche der Replik von Tralles »sans scellement«, Mendel II 258.

<sup>8</sup> Istanbul, Arch.Mus. Nr. 1189, wahrscheinlich vom Theater stammend: Mendel a. O.; M. Schede, Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel I: Griechische und römische Skulpturen des Antikenmus. (1928) 14 f. *Taf. 28*; G. Becatti, *RIA* 7, 1949, 76; zuletzt Evam. Schmidt, *Geschichte der Karyatide*, Beiträge zur Archäologie 13, 1982, 92 ff. *Taf. 20, 1, 2*, mit Bibliographie.

<sup>9</sup> Cherchel-Museum, Nr. 103; P. Monceaux, *Gazette Archéol.* 11, 1886, 60 f. *Taf. 7*; P. Gauckler, *Musées de l'Algérie et de la Tunisie* (1895) 98 ff. *Taf. IV*; L. Gsell, *Cherchel* (1952) 70 Nr. 103; L. Leschi, *Algérie antique* (1952) 155 *Taf. S. 162*; vgl. K. Fittschen, *Juba II und seine Residenz Jol/Caesarea* (Cherchel) in: »Die Numidier«, *Rheinisches Landesmus.*, Bonn 1979 (Ausstellung 1979/1980) 236 ff. *Taf. 84*.

<sup>10</sup> Vgl. G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griech. Statuen* (1923) IV 46 und 49: »vereinzelte östliche Kopien«. Diese Repliken, die im allgemeinen in augusteische Zeit datiert werden, sind aus pentelischem Marmor. Die Statue von Cherchel ist im Vergleich zu der von Tralles detaillierter wiedergegeben. Unseren Athenischen Beispielen analoge technische Details: Verzapfung der angestückten Glieder, Farbspuren.

<sup>11</sup> Zur abgerundeten Form der unteren Körperpartie, die auf einer – ebenfalls kreisrunden – Plinthe steht, s. die hocharchaischen »ostionischen« Skulpturen: Br. Freyer-Schauenburg, *Bildwerke der archaischen Zeit und des Strengen Stils*. Samos XI (1974) 23 f.

<sup>12</sup> Zu diesem Motiv, das sich im Strengen Stil fortsetzt, vgl. G. M. A. Richter, *Archaic Greek Maidens* (1968) 109 *Abb. 652–654*; *Peplophoren von Xanthos*: F. N. Pryce, *Catalogue of Sculpture, British Museum I* (1928–1931) 147 ff. *Taf. XXXIII, B 316–318*; Picard, *Manuel II* 1, 166 f. *Abb. 77*; B. S. Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture* (1977) 308 f.; dies., *The Severe Style in Greek Sculpture* (1970) 145 *Abb. 171* (»into pure mannerism« verwandelte Geste); D. Pandermalis, *AM* 86, 1971, 203 f. Nr. 32 *Inv. 5604* (Tänzerin); zur Keramik vgl. A. B. Follmann, *Der Pan-Maler* (1968) *Taf. 5, 3; 13, 5*; zuletzt L. Clark, *AJA* 87, 1983, 95 *Taf. 16 Abb. 7*.

<sup>13</sup> Vgl. E. E. Schmidt, *Die Kopien der Erechtheion-Koren*, *AntPl* XIII (1973) 17 *Anm. 48*; P. Lévêque, *BCH* 77, 1953, 107 ff.

<sup>14</sup> A. Schmidt-Colinet, *Antike Stützfiguren* (1977) 35 ff. 232 f.

<sup>15</sup> Vgl. Lévêque a. O. 107 ff. (zur kleinen *Peplophore* von Gortys in Arkadien).

lung des sog. ionischen Chitons (feine, flache Falten, leichte Andeutung der Achse), als auch andere analoge Züge, die sich am Kopf finden (das Gesicht<sup>16</sup> mit hervortretenden Backenknochen und kräftigem Kinn, und vor allem die Haartracht mit den langen Korkenzieherlocken, welche hinter den Ohren ansetzen, den Hals umrahmen und auf die Brust fallen).

Andererseits treten die hellenistischen Züge klar zutage: die relativ schmalen Schultern, die Längung der unteren Körperpartie (was wahrscheinlich auf einen ziemlich hoch sitzenden Gürtel zurückgeht), abgerundete Formen und leichter Hüftschwung (Hervortreten der rechten Hüfte) trotz der starren Haltung der Beine. Beim Gesicht (Taf. 80, I. 2) setzen die breite Nasenwurzel, deren Kontur in die tiefliegenden Brauen übergeht, der kleine Mund mit den stark geschwungenen Lippen, der langgestreckte innere Augenwinkel und vor allem die Modellierung des Gesichts (Grübchen am Kinn, Lächeln) die Formentwicklung der hellenistischen Plastik<sup>17</sup> voraus.

Trotz dieser heterogenen Züge ordnen die meisten Archäologen den Typus Tralles/Cherchel<sup>18</sup> als Kopie eines Originals aus der Zeit zwischen 470 bis 450 v. Chr. ein, wobei sie sogar eine Verbindung zur »Zeit des Kalamis«, zu »Kalamis(?)« selbst oder einem anderen großen Künstler dieser Zeit herstellen – eine Meinung, die eine Vielzahl späterer Publikationen beeinflusst hat<sup>19</sup>.

Die Datierung des Originals in die erste Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. und vor allem seine Zuschreibung an einen bekannten Künstler entsprachen dem damaligen archäologischen Forschungsstand. Diese heute überholte Klassifizierung geht auf einige auffallende ikonographische und stilistische Elemente zurück. Dabei handelt es sich um Merkmale der sog. Übergangsperiode wie z. B. den Typus des auf unregelmäßige Weise doppelt gefalteten Himations: den »Diplax« mit zwei übereinanderliegenden Säumen unterschiedlicher Längen im unteren Körperbereich. Die Einfachheit und Strenge dieser Gewandgestaltung (so die horizontalen Linien der unteren Enden), die an Gewicht gewinnt<sup>20</sup>, deutet eine Annäherung an das thasische Relief der Theoren<sup>21</sup>,

<sup>16</sup> Die Gesichtszüge der Karyatide von Tralles mit »weichen, runden Massenformen« weisen die ionische Kunst aus; s. W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 553 Abb. 658.

<sup>17</sup> Spätes Motiv: das obere Augenlid ist etwas länger als das untere (äußerer Augenwinkel). Auch das Detail des Grübchens am Kinn: ein Zug, der den jugendlichen Charakter des Gesichts belebt und unterstreicht (auch die Grübchen, die sich in den Mundwinkeln bilden). Es sind dies Züge, die auf archaisierenden Gesichtern der späthellenistischen Zeit wiederkehren, vgl. z. B. *Palladium von Sperlonga*: B. Conticello-B. Andreae, *AntPl XIV* (1974) 39 Taf. 41 (2.–1. Jh. v. Chr.); *Ol. Elia, RIA 8*, 1940, 98 ff. Abb. 9. 10.

<sup>18</sup> Gauckler a. O. 98 ff.; M. Collignon, *MonPiot 10*, 1903, 26 f. Taf. II. III; Edhem-Bey, *BCH 28*, 1904, 63 f. (Kalamis?); H. N. Fowler, *Erechtheum* (1927) 232; S. Gsell, *Cherchel* (1952) 70 Nr. 103.

<sup>19</sup> Vgl. z. B. M. Bieber, *Griechische Kleidung* (1928) 56 Taf. XXIII 2: »Kopie oder Umschöpfung«, nach einem Original um 460 v. Chr.

<sup>20</sup> Tendenz zur Vereinfachung der Formen im Zusammenhang mit der Schwere der Kleidung, welche seit der spätarchaischen Epoche auftritt; Beispiel für den strengen Stil: *Peplophoren* usw.; zu dieser Formentwicklung vgl. z. B. *Athena Nr. 140* des Akropolis-Museums; E. Paribeni, *RIA 5*, 1935, 239 ff. Taf. I: »opera di avanguardia« (480–460 v. Chr.).

<sup>21</sup> Vgl. Collignon a. O. 20; Relief Nr. 696; *BrBr 61*; vgl. Mer Egée, *Grèce des îles, Catalogue de l'Exposition* (1979) 213 ff. Nr. 152 Abb. 152 A (mit Bibliographie); H. Herdejürgen, *Untersuchungen zur*

insbesondere an die Figur des Apollon Kitharodos an. Der »Diplax«, ein Mantel mit kultischem Charakter<sup>22</sup>, der in der Hochklassik erstmals auftritt, ist hier ähnlich ausgeführt. Auch die Nymphen des Reliefs sind in Proportionen<sup>23</sup>, Bekleidung, Sandalen und Haartracht mit unserem Beispiel vergleichbar. Es handelt sich um eine bereits »eklektische« Kunst, die verschiedenen Einflüssen (Nordwest-Kleinasien/Athen) unterliegt, um eine Verbindung von ionischem Formenvokabular des späten 6. Jhs. mit attischen Experimenten der Zeit nach 480 v. Chr.; ebenso ist die archaisierende Tendenz offensichtlich<sup>24</sup>.

Wenn wir auf unseren Typus zurückkommen, so stimmen die großen, glatten Flächen des Gewandes<sup>25</sup>, die geraden, scharfkantigen Falten und der in engen, flachen Falten ziemlich hoch, schräg über die Brust verlaufende obere Saum des Himations mit den Motiven des Reliefs überein, die sich durch Vereinfachung und – an gewissen Stellen – realistische Behandlung auszeichnen. Diesen Gesamteindruck meint auch E. Harrison<sup>26</sup>, wenn sie bemerkt, daß die Karyatiden (Tralles/Cherchel) »recall in a general way the sobriety of early classical figures«; auch B. S. Ridgway<sup>27</sup> erwähnt die »severizing« Elemente des Typus. Wir möchten hier noch die strengen Züge des Kopfes anfügen: die dreieckige Form der Stirn, die schematische Wiedergabe der Haarsträhnen, die das Gesicht, von leicht gewellten gravierten Linien durchzogen, umrahmen und vor allem die nach hinten genommenen Löckchen an den Schläfen in schwachem Relief, ein Motiv vom Anfang des Strengen Stils, das bei den archaisierenden Skulpturen<sup>28</sup> wieder aufgenommen wurde. Das o. g. Bild der vereinfachenden Tendenzen des Strengen Stils findet sich an der im Schema unseren Statuen vergleichbaren Statuette im Museum Barracco in Rom<sup>29</sup> wieder (Inv. Nr. 76, um 460 v. Chr.),

Thronenden Göttin aus Tarent in Berlin (1968) 34 Anm. 175; 67f. Anm. 422. 423; J. Charbonneau-R. Martin-Fr. Villard, *Grèce classique* (1969) 114 Abb. 122–125: »régions relevant du domaine spirituel de l'art ionien«; H. Hiller, *Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.* 12. Beih. *IstMitt* (1975) 99f. Anm. 13.

<sup>22</sup> Vgl. E. Pfuhl, *AM* 38, 1923, 142; M. Bieber, *Entwicklungsgeschichte der griech. Tracht* (1934) 32 Taf. 14, 2 (Amphore Nr. 503, Würzburg, Beazley, *ARV* 2 611 Nr. 32); K. A. Pfeiff, *Apollon* (1943) 105 Anm. 333 Taf. 41b; E. B. Harrison, *Archaic and Archaistic Sculpture, The Athenian Agora XI* (1965) 54ff. Anm. 34–36; G. I. Despini, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του 'Αγοράκριτου* (1971) 152 Anm. 233; E. Bielefeld, *AntPl XII* (1973) 98ff. Anm. 7 und 9; A. Linfert, *JdI* 93, 1978, 189 Anm. 19. 20. 21.

<sup>23</sup> Vgl. Ch. Picard, *Mon Piot* 20, 1913, 62.

<sup>24</sup> Die archaisierende Tendenz, die bei der Kleidung zu bemerken ist, wurde von A. Kostoglou-Despini, *ADelt* 31, 1976, Mel. 166ff. Taf. 38–40 dem rituellen Charakter der Darstellung zugeschrieben. Zur analogen Tendenz in Großgriechenland vgl. Herdejürgen a. O. 70ff. Taf. 12b.

<sup>25</sup> Zu dieser Behandlung im ionischen Umkreis vgl. C. Anti, *ASAtene* 4/5, 1921/1922, 87f.; E. Berger, *Das Basler Arztrelief* (1970) 51ff. (H. Hiller).

<sup>26</sup> *Archaic and Archaistic Sculpture, Agora XI* (1965) 56 Anm. 59.

<sup>27</sup> *The Severe Style in Greek Sculpture* (1970) 144 (Appendix 9).

<sup>28</sup> Vgl. H. Herdejürgen, *MM* 9, 1968, 215f. Anm. 8.

<sup>29</sup> Helbig II<sup>4</sup> 626 Nr. 1864 (H 0,76) »Kunst Unteritaliens«, parischer Marmor (mit Bibliographie); V. H. Poulsen, *ActaArch* 8, 1937, 112, erkannte einen Zusammenhang mit der attischen Kunst, im Gegensatz dazu K. Scheffold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960) 218ff. VI 243 (»großgriechisch«) und C. Pietrangeli, *Museo Barracco* (1960) 57 Nr. 76 Taf. XI 1 (Großgriechenland?).

wiegenden Einfluß Athens auf die Bildhauerwerkstätten von Tralles und Charchel<sup>49</sup> gegeben ist, wird durch die Beispiele im Nationalmuseum<sup>50</sup> bekräftigt. Man könnte annehmen, daß die ein Paar bildenden<sup>51</sup> Athener Figuren (die Köpfe<sup>52</sup> wurden nahe der Kirche der Hypapanti entdeckt, in der Nähe des Eleusinions)<sup>53</sup>, unter einem Portico oder Propylon standen. Auf der Rückseite des Kopfes Nr. 1682 (*Taf.* 79, 4) könnte eine Zone, welche nachlässig bearbeitet und nach der linken Seite des Kopfes verschoben ist, darauf hinweisen, daß dieser leicht nach seiner linken Seite gedreht war. Wenn wir für den Kopf Nr. 1683 eine leichte Kopfwendung in entgegengesetzter Richtung annehmen, könnte dies darauf hindeuten, daß diese Statuen zu beiden Seiten eines Eingangs errichtet waren. Eine ähnliche Kopfhaltung findet sich bei den Karyatiden der inneren Propyläen von Eleusis<sup>54</sup>. Als Beispiel kann hier die alte Aufstellung der Repliken vom Typ Venedig-Mantua-Leningrad<sup>55</sup> (welche mit unserem Typ verwandt sind) im Museum von Venedig<sup>56</sup> genannt werden.

Durch diese Verbindung nachahmender und eklektischer Züge erweist sich unser Typus als originales Erzeugnis einer Schule, die an einer sehr fortgeschrittenen Entwicklungsstufe angelangt war. Eine Datierung in die späthellenistische Zeit, gegen Ende des 2. Jhs. v. Chr., erscheint am naheliegendsten<sup>57</sup>. Den erhaltenen eklektischen

---

sie geben Zeugnis über die Vitalität der attischen Werkstätten; Schmidt-Colinet a. O. Kat. W 58-65; 237 f. (attische Sarkophage); P. Noelke, RM 76, 1969, 56 Anm. 37 (attischer Charakter des Typs: Terrakotta-Statue vom Süd-Abhang der Akropolis, G. Daux, BCH 81, 1957, 501 f. Abb. 1 bis).

<sup>49</sup> Ebenfalls Verwendung pentelischen Marmors: G. Lippold, Kopien und Umbildungen griech. Statuen (1923) 73 ff.; A. W. Lawrence, Later Greek Sculpture (1927) 43 und 96; L. Gsell, Charchel (1952) 70 Nr. 103: »l'original paraît avoir été exécuté en Attique«.

<sup>50</sup> Die Herkunft des Typs aus einer lokalen Schule Kleinasiens wurde ebenfalls vorgeschlagen. Vgl. zuletzt: Evam. Schmidt, Geschichte der Karyatide, Beiträge zur Archäologie 13, 1982, 94 Anm. 537; allgemein zum Ursprung des Typs der Karyatide, welcher unbestimmt bleibt, N. Himmelmann-Wildschütz, IstMitt 15, 1965, 29 f.; Fr. Schaller, Stützfiguren in der griechischen Kunst, Diss. Wien 1973, 141 ff. und 152.

<sup>51</sup> Zu dieser Komposition: B. S. Ridgway, AJA 78, 1974, 5 Anm. 25. 26. Figuren in Verbindung mit dem Demeter-Kore Kult(?). s. die Darstellung von Götterstatuen (klassischer Zeit), z. B. Relief Akropolis Mus. Nr. 2447; O. Walter, Beschreibung der Reliefs im Kleinen Akropolismuseum in Athen (1923) 46 ff. Nr. 76, auch ÖJh 26, 1930, 88 f. Abb. 52: »altertümliches Kultbild«.

<sup>52</sup> Die allgemein anerkannte Datierung der Athener Köpfe in die Zeit Hadrians bleibt ungewiß. Vgl. z. B. Noelke a. O. 54 f.: Raspelspuren auf dem Gesicht – ein Merkmal hadrianischer Zeit. Diese Spuren sind aber sehr selten. Die Gesamtheit der Beispiele, von hastiger Bearbeitung in den Details, ist nicht ohne Frische: keine scharfen Oberflächen, die unbedeckten Partien nicht poliert, keine Nacharbeitungen. Vereinzelt Bohrer Spuren (in den seitlichen Falten des Chitons).

<sup>53</sup> Vgl. T. L. Shear, Hesperia 7, 1938, 329 und 8, 1939, 207 und 220 f.; Travlos, Athen 198 f. Abb. 260. 263-266 und 540; Schmidt a. O. Anm. 544-546.

<sup>54</sup> Vgl. L. Budde-R. Nicholls, A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Mus. Cambridge (1964) 46 Nr. 81 Taf. 24. 25.

<sup>55</sup> A. Schmidt-Colinet, Antike Stützfiguren (1977) 41 und 239 f. Kat. W66. W67. W68 (mit Bibliographie); A. Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen, Münchener Archäologische Studien (1909) 147 f.; A. Levi, Sculture Greche e Romane del Palazzo Ducale di Mantova (1931) 16 ff. Nr. 2 Taf. 17. 18; M. Bieber, Ancient Copies, Contributions to the History of Greek and Roman Art (1977) 261 Abb. 909. 910; Schmidt a. O. 95 Anm. 547 und 548.

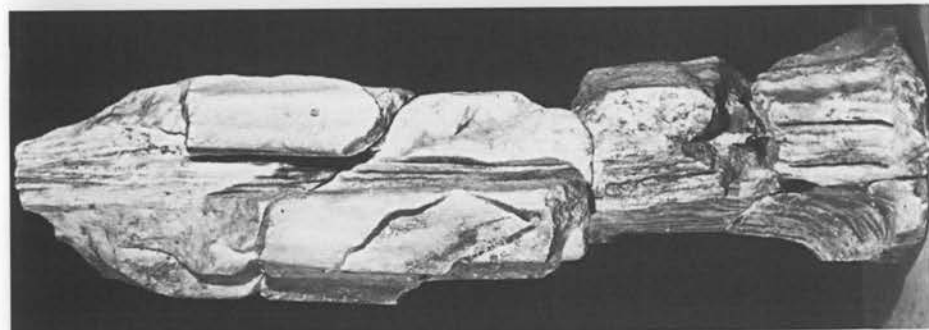
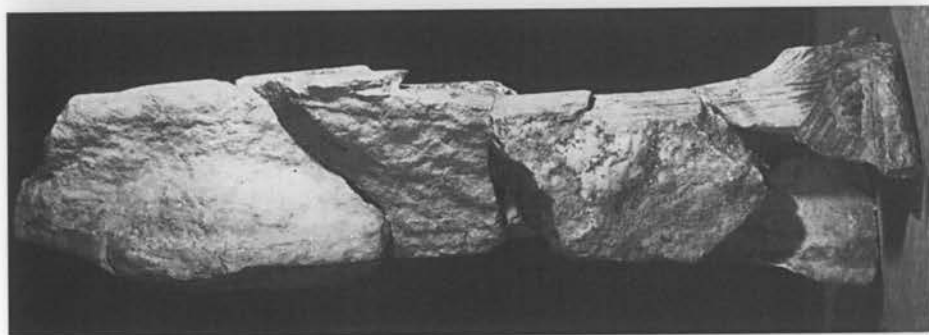
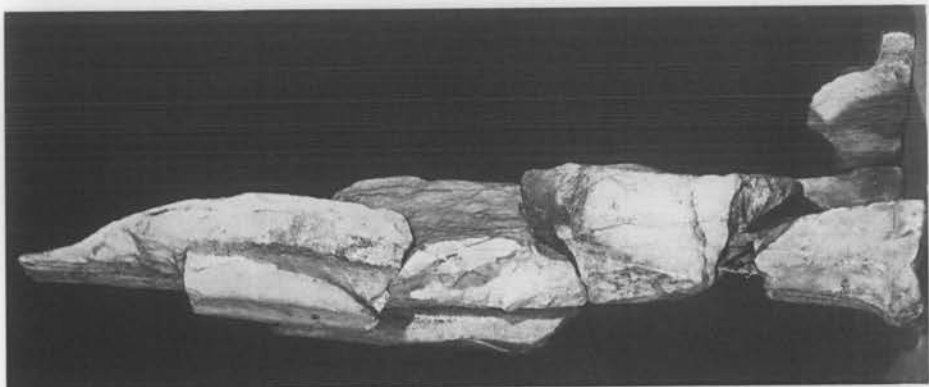
<sup>56</sup> T. Campanile, BdA 6, 1926/27, 248 Abb. 4 (beiderseits des Eingangs des Saals III – Palazzo Reale).

<sup>57</sup> Zuletzt: Schmidt a. O. 93 und Anm. 530: »Eroten-Relief« von Samos (2. Jh. v. Chr.): R. Horn, Samos XII (1972) 46. 206 ff. Nr. 172 Taf. 79 (bei der weiblichen Figur erkennt der Verfasser weder den Polos noch die Geste des li. Arms an).

Fragmenten nach zu urteilen scheint es, daß die Formensprache zu dieser Zeit über einen gewissen Manierismus zu einer großen Klarheit des Ausdrucks von ursprünglichem Charakter gelangt; dieser Eklektizismus zeichnet sich durch seine Einheit und seine stilistische Kohärenz aus, wofür der Typus Athen/Tralles/Cherchel ein bedeutendes Beispiel darstellt.

Athen

*Elia G. Raftopoulou*

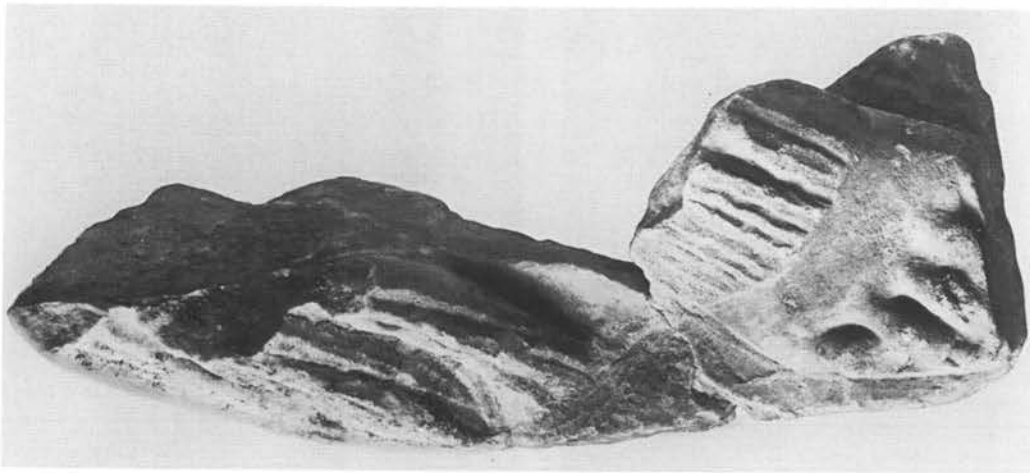


1.-4. Statue A. Athen, Nat. Mus.





1.-2. Statue B. Athen, Nat. Mus.





1. Linke Brust einer weiblichen Figur.  
Fragment 1. Athen, Nat. Mus.



2. Rechte Seite



3. Vorderseite



4. Rückseite

2.-4. Fragment 2. Athen, Nat. Mus.



1. Vorderseite



2. Rückseite

1.-2. Fragment 4. Athen, Nat. Mus.



3. Vorderseite



4. Rückseite

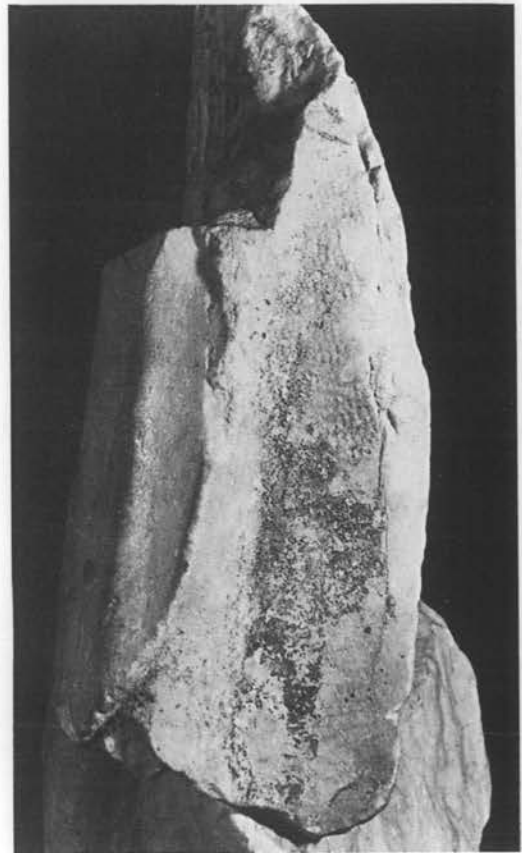
3.-4. Fragment 5. Athen, Nat. Mus.



1. Rückseite

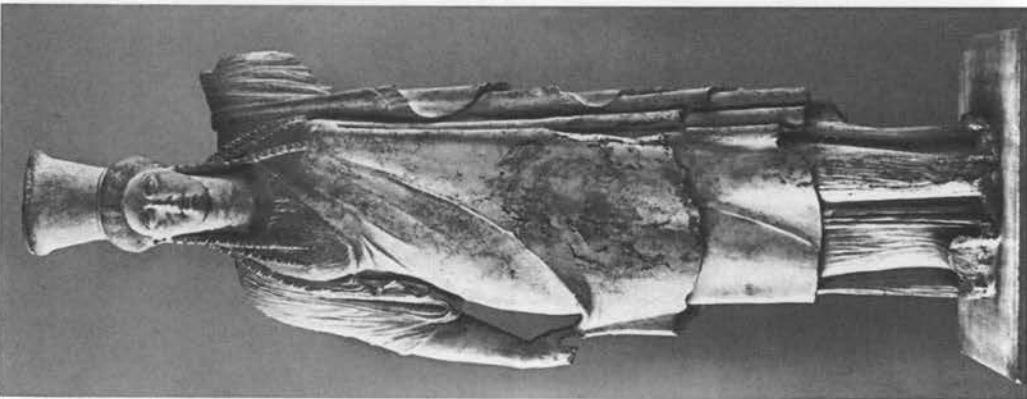
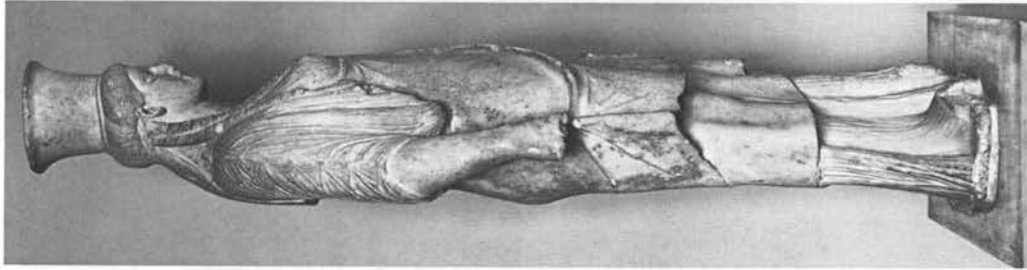
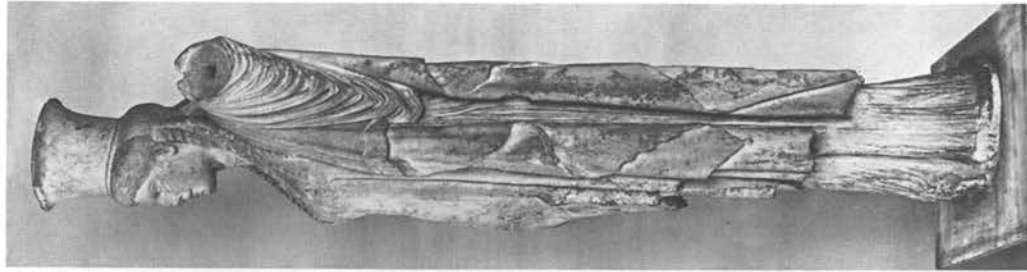


2. Vorderseite



3. Statue A. Detail der Rückseite

1.-2. Fragment 3. Athen, Nat. Mus.



1.-4. Karyatide aus Tralles. Istanbul, Arch. Mus.



1.-2. Köpfe der Karyatiden Nr. 1682 und 1683. Athen, Nat. Mus.

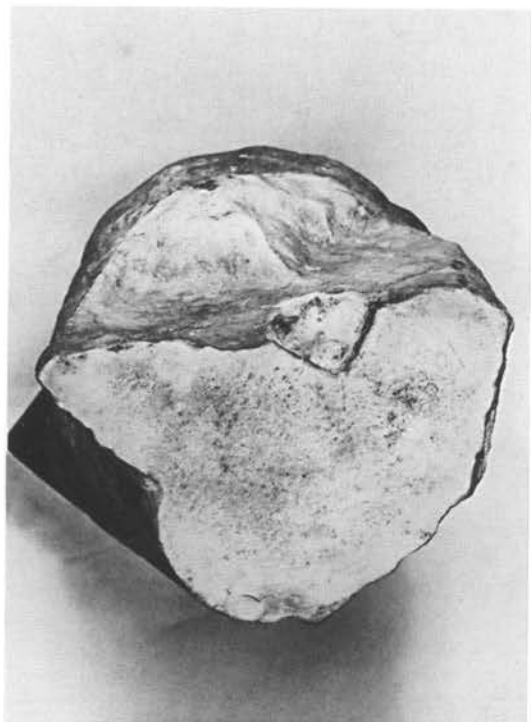


3.-4. Kopf der Karyatide aus Tralles Taf. 77





1.-2. Köpfe der Karyatiden Nr. 1682 und 1683. Athen, Nat. Mus.



3.-4. Kopf der Karyatide Nr. 1682. Polosoberseite und Rückseite



1.-2. Köpfe der Karyatiden Nr. 1682 (r.) und 1683 (l.)



3.-4. Statue S. 68. Korinth, Arch. Mus.

## ΑΝΑΘΗΜΑΤΙΚΟ ΑΓΑΛΜΑ ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΛΙΤΑΙΑ: ΑΠΗΧΗΣΗ ΕΝΟΣ ΘΕΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ\*

(Πίν. 59-61)

Ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ σημερινοῦ χωριοῦ τῆς Μελιταίας Φθιώτιδας, στὴ θέση τῆς ἀρχαίας δμώνυμης πόλης, ποὺ ἔχει δώσει καὶ παλιότερα διάφορα εὔρηματα<sup>1</sup>, παραδόθηκε τελευταία στὴν Ἐφορεία Λαμίας ἓνα γυναικεῖο ἀγαλμα, ποὺ βρέθηκε τυχαῖα σὲ χωράφι<sup>2</sup>. Ἡ μορφή<sup>3</sup>, ἂν καὶ ἀποσπασματικὴ καὶ μικρότερη ἀπὸ τὸ φυσικὸ, συγκεντρώνει τὸ ἐνδιαφέρον, σὰν ἓνα νέο τεκμήριο γιὰ τὴν περιοχὴ, ἀλλὰ καὶ σχετικὰ μὲ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀναγνωρίζονται στὸ ἴδιο τὸ γλυπτό.

Κορμὸς μιᾶς γυναίκας, ποὺ φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο (πίν. 59α). Σῶζεται ἀπὸ τὴ βάση τοῦ λαιμοῦ μέχρι τὸ κάτω μέρος τῶν μηρῶν (ἀμέσως ἐπάνω ἀπὸ τὸ γόνατο). Τὸ δεξιὸ χέρι διατηρεῖται ὡς τὴ μέση, περίπου, τοῦ βραχίονα, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ ὡς τὴν ἐπάνω περιοχὴ τοῦ πήχυ. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀγάλματος εἶναι, γενικά, ἐλαφρὰ διαβρωμένη καὶ περισσότερο στὸ στήθος, στὶς ράχες τῶν πτυχῶν καὶ στὸν δεξιὸ βραχίονα. Δυνατὰ ἀποκρουσμένη σὲ ὅλη τὴ διαδρομὴ τῆς εἶναι ἡ πλατιὰ πτυχὴ τῆς καμπυλόγραμμης ἀναδίπλωσης τοῦ ἱματίου, ἐπάνω στὴν κοιλιά. Λεῖπει μεγάλο μέρος (σπασμένο σὲ λοξὸ ἐπίπεδο) ἀπὸ τὴ δεξιὰ κάτω πλευρὰ τοῦ ἀγάλματος, στὴν περιοχὴ τοῦ δεξιοῦ μηροῦ· ἀντίστοιχα, στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ σημειώνεται μικρὴ λοξὴ ἀπόκρουση στὸ κάτω ὄριο τῆς πτώσης τῶν πτυχῶν. Τὸ γλυπτὸ χτυπήθηκε, ἀκόμη, ἀπὸ τὴν ἄροση, τὴ στιγμή ποὺ βρέθηκε. Ἔτσι, ἓνα πρόσφατο χτύπημα σχηματίζει λοξὴ γραμμὴ ἐπάνω στὸ στήθος, ἀρχίζοντας κάτω ἀπὸ τὸν δεξιὸ μαστὸ καὶ καταλήγοντας στὸν ἀριστερὸ, καὶ ἓνα μεγάλο σπάσιμο σημαδεύει τὴν πτώση τοῦ ἱματίου κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ἀγκῶνα. Ἡ πίσω

\* Φύλια Ἐπι εἰς Γεώργιον Ε. Μυλωνᾶν, τ. Γ' (1989).

Ἡ, κάποια, σχέση μὲ τὴν ἑλευσινιακὴ λατρεία τοῦ γλυπτοῦ ποὺ παρουσιάζεται ἐδῶ, ἔδωσε τὴν ἀφορμὴ γιὰ τὴ μικρὴ αὐτὴ προσφορὰ στὸν ἐρευνητὴ τοῦ ἑλευσινιακοῦ ἱεροῦ καὶ μελετητὴ τῶν θρησκευτικῶν προβλημάτων του.

1. *RE* XXIX, λ. *Μελίταια*, 534 κέ. *Kl. Pauly* III (1969) 1178 κέ. Γιὰ τὶς πιὸ πρόσφατες ἐρευνες, βλ.: Δ.Ρ. ΘΕΟΧΑΡΗΣ, *ΑΔ* 19 (1964) 263. Θ. ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, *ΑΔ* 25 (1970) Β1, 241. Π. ΛΑΖΑΡΙΔΗΣ, *ΑΔ* 27 (1972) Β2, 392, πίν. 331α, β. Α. ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ-ΚΑΡΕΤΣΟΥ, *ΑΔ* 27 (1972) 329 κέ. καὶ *ΑΑΑ* 5 (1972) 47 κέ. Θ. ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, *ΑΔ* 28 (1973) Β1, 281. Γ. ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΑΔΗΣ, *ΑΔ* 29 (1973-74) 515.

2. Τὸ ἀποκάλυψε στὶς 2/12/1983 ὁ Ἄθαν. Παππᾶς, ὀργώνοντας τὸ χωράφι του, στὴ θέση «Ξηροκαμάρα», στὰ ΝΑ τῆς σημερινῆς Μελιταίας (ἀνάμεσα στὸ χωριὸ καὶ στὴ μονὴ τῆς Ἁγ. Τριάδας). Μεταφέρθηκε στὴν Ἐφορεία στὶς 6/12/83. Οἱ φωτογραφίες τῶν πινάκων 59 καὶ 60 ὀφείλονται στὸν κ. Στ. Ἀλεξάνδρου. Γιὰ τὴ φωτογραφία τοῦ πίν. 61β εὐχαριστῶ ιδιαίτερα τὸν καθ. C.K. Williams.

3. Ἄρ. εὐρ. 182 τῆς Ἀρχ. Συλλογῆς Λαμίας. Διασ.: Μέγ. ὕψ.: 0.46, πλ. ὤμων: 0.22, πλ. γοφῶν: 0.20 μ. Ἀπόσταση μεταξὺ τῶν θηλῶν τοῦ στήθους: 0.13 μ. Μέγ. βάθος μορφῆς: 0.17 μ. Σπασμένη ἐπιφάνεια τοῦ λαιμοῦ: 0.075 × 0.065 μ.

δψη δείχνει ανάλογη φθορά στις ράχες τῶν πτυχῶν· πρόσφατα φαίνονται τὰ δύο χτυπήματα στοῦ κάτω μέρος τοῦ ἱματίου. Ἡ σπασμένη κάτω ἐπιφάνεια τοῦ ἀγάλματος σχηματίζει ἓνα ἐλαφρὰ λοξὸ ἐπίπεδο, πού ἀνεβαίνει πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ (ἐνῶ χαμηλώνει λίγο πρὸς τὰ πίσω σὲ μία, σχεδὸν ὀριζόντια, γραμμὴ).

Μάρμαρο λευκὸ, μὲ μέτριους, λαμπεροὺς κόκκους (μοιάζει μὲ πεντελικό), χρυσοπὴ πάτινα καὶ σκουρόχρωμο, καστανὸ ἴζημα στὶς βαθύτερες ἐπιφάνειες. Στὴν ἐπιφανειακὰ φθαρμένη, γυμνὴ περιοχὴ, πού ὀρίζεται ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα τοῦ χιτώνα στὸν λαιμό, τὸ ἴζημα σχηματίζει στίγματα, σὰν ἀπὸ διάβρωση νεροῦ (τέτοια σκόρπια ἴχνη καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα). Ἡ πίσω ἐπιφάνεια τοῦ ἀγάλματος εἶναι διάσπαρτη ἀπὸ λεκέδες ὁμοίου ἴζηματος. Στὴ σπασμένη, ἐμπρός, ἐπιφάνεια τοῦ ἀριστεροῦ πῆχου, διακρίνεται ἓνα ἴχνος κυκλικῆς βάρυνσης, πού ἴσως προέρχεται ἀπὸ γόμφο πού θὰ στερέωνε τὸ πρόσθετο μέρος τοῦ χεριοῦ.

Ἡ μορφή στηρίζεται στοῦ ἀριστεροῦ πόδι, ἐνῶ τὸ δεξιὸ ἦταν λυγισμένο· τὸ δεξιὸ χέρι θὰ ἦταν χαμηλωμένο (μὲ μικρὴ κίνηση πρὸς τὰ πίσω) καὶ ἀπομακρυσμένο λίγο ἀπὸ τὸ σῶμα<sup>4</sup>. Τὸ ἀριστερό, πού προτεινόταν, λυγίζει πιέζοντας καὶ συγκρατώντας τὸ ἱμάτιο ἐπάνω στὸν ἀριστερὸ γοφὸ. Ἀπὸ τὰ ἴχνη τῆς βάσης τοῦ λαιμοῦ μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ κεφάλι θὰ στρεφόταν πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ (τοῦ στάσιμου, δηλαδὴ, σκέλους).

Πιὸ ἐλαφριές, δευτερεύουσες κινήσεις, πού μόλις διακρίνονται, ζωντανεύουν τὴ μετωπικὴ στάση τῆς μορφῆς, ὅπως τὸ χαμηλῶμα τοῦ ἀριστεροῦ ὤμου (σὲ ἀντιστοιχία πρὸς τὸ στάσιμο)· ἔτσι ὁ ἀριστερὸς μαστὸς βρίσκεται κάπως πιὸ χαμηλὰ ἀπὸ τὸν δεξιό. Ἡ ἐλαφριά αὐτὴ κίνηση στοῦ ἐπάνω μέρος τοῦ κορμοῦ διαφαίνεται καὶ στὴν πτύχωση: στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ οἱ πτυχές τοῦ χιτώνα, καθὼς καὶ τοῦ ἱματίου πού κατεβαίνει ἀπὸ τὸν ὤμο, εἶναι πιεσμένες καὶ κολλοῦν στοῦ πλευροῦ. Ἀντίθετα, στὴ δεξιὰ πλευρὰ ὁ χιτώνας καμπυλώνεται ἐλεύθερα, πλαισιώνοντας καὶ τονίζοντας τὸ πιὸ τετωμένο πλευρό. Ἀλλὰ καὶ στοῦ κάτω μέρος τοῦ σώματος σημειώνεται μία, μόλις αἰσθητὴ, στροφή τῆς λεκάνης: ὁ δεξιὸς γοφὸς βρίσκεται λίγο πιὸ πίσω σὲ σχέση μὲ τὸν ἀριστερό, πού προβάλλεται ἐλαφρὰ. Ὁ λεπτὸς, χειριδωτὸς χιτώνας, μὲ τριγωνικὸ ἄνοιγμα στὸν λαιμό, κολλᾷ ἐπάνω στοῦ στῆθος, σχηματίζοντας ἀνάμεσα στοὺς μαστοὺς τὸ τυπικὸ ὀξυκόρυφο μοτίβο (στενὰ κορδόνια περνοῦν κάτω ἀπὸ τὶς μασχάλες καὶ σταυρώνονται σὲ χιαστὸ σχῆμα στὴν πλάτη). Ἀμέσως χαμηλότερα, ἀραιὲς πτυχές μὲ πολὺ λεπτές ράχες, σὰν νευρώσεις, κατεβαίνουν πλαταίνοντας πρὸς τὴν ὀσφύ καὶ καμπυλώνονται περισσότερο ἢ λιγότερο, σφιγμένες ἀπὸ τὴ ζώνη. Ἡ γραμμὴ τῆς στενῆς ζώνης εἶναι σχεδὸν ὀριζόντια, μὲ μικρὴ κλίση πρὸς τὴ δεξιὰ πλευρὰ (ὅπου σχηματίζεται περιορισμένος κόλπος). Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ χιτώνα πάνω στὴν κοιλιά εἶναι ἀνεπαίσθητα διαφοροποιημένη, πλαισιωμένη στὰ δεξιὰ ἀπὸ μία δέσμη ἀπὸ λεπτές καὶ πυκνές, καμπυλόγραμμες πτυχές, πού ἀντιστοιχοῦν στὶς πιὸ τονισμένες καὶ βαθιές πτυχές τοῦ κόλπου. Στὴ ράχη (πίν. 60γ) διαγράφονται ἐπάνω στὸν χιτώνα πολλὲς πτυχές καὶ ζαρώματα σὲ ἀκατάστατο σχέδιο.

Τὸ ἱμάτιο πού στηρίζεται στὸν ἀριστερὸ ὤμο, πέφτει σκεπάζοντας τὸν βραχίονα καὶ τὴν πλάτη, ὅπου ἡ ἐπάνω παρυφὴ του περνᾷ λοξὰ, κατεβαίνοντας πρὸς τὸν δεξιὸ γοφὸ.

4. Ὅπως δείχνει ἢ χωρὶς ἴχνος ἐπιφάνεια στοῦ κάτω μέρος τῆς πλευρᾶς αὐτῆς, πού τὴ σκέπαζε ἐν μέρει τὸ κατεβασιμένο χέρι.

Καμπυλώνεται χαλαρά εμπρός από τη λεκάνη (άπλωμένο στο κάτω μέρος του σώματος) και καταλήγει με πολλές, κυρτές, συγκλίνουσες πτυχές στον άριστερο γοφό, όπου ξεκινά ή γραμμή της κάθετης παρυφής του (πίν. 59β). 'Ανάμεσα σ' αυτήν και την πίσω παρυφή του ιματίου (που πέφτει από τον άγκώνα), μία στενή λωρίδα από τις κατακόρυφες, άκαμπτες πτυχές, σε βαθύτερο επίπεδο, θα πρέπει να αντιστοιχεί στον χιτώνα<sup>5</sup>. Στη δεξιά πλευρά της μορφής (πίν. 59γ) ξεχωρίζει ή λοξή γραμμή της επάνω απόληξης του ιματίου, που αναδιπλώνοταν εμπρός· δεν σώζεται, όμως, το κάτω όριο (της τριγωνικής συνήθως) αναδίπλωσης<sup>6</sup>. Παχύ πλαίσιο από πυκνές πτυχές σχηματίζει ή παρυφή του ιματίου στη ράχη και πιο χαμηλά, χοντρές, ίσως πτυχές είναι συγκεντρωμένες στην άριστερη μεριά· ή επιφάνεια του δεξιού γλουτού στρογγυλεύει έλαφρά (πίν. 60γ).

Δροσιά και άμεσότητα στην απόδοση των θεμάτων χαρακτηρίζουν το γλυπτό. 'Η λεπτή εργασία του χιτώνα δίνει με μεγάλη ποικιλία τις στενές, γραμμικές, αλλά και τις φουσκωμένες, καμπύλες ράχες των πτυχών, καθώς και τις έλαφρά κοίλες, πλατιές, ένδι-άμεσες επιφάνειες (πίν. 60β). Στην κατάληξη των καναλιών αυτών διακρίνονται σε έπαφή με τη ζώνη μικρές, κυκλικές βαθύνσεις από τρύπανο, που τονίζουν το βάθος και τη χρωματική έντύπωση της πτύχωσης. Δυο τρία όμοια ίχνη από τρύπανο σημειώνονται στη περιοχή του άριστερου γοφού και υπογραμμίζουν και την άκρη της λοξής παρυφής του ιματίου<sup>7</sup>. 'Εντονες, σκοτεινές γραμμές από βαθιά αυλακωμένες πτυχές, πλαισιώνουν τα πλάγια του θώρακα και βαθύ αυλάκι στη δεξιά πλευρά της ζώνης κάνει να ξεχωρίζει το μοτίβο από τις συγκεντρωμένες, επάνω στον γοφό, πτυχές (πίν. 60α). Χαμηλότερα, οι πτυχές του ιματίου διαγράφουν άραιές, όλο και πλατύτερες καμπύλες, με μία «όφθαλμοτή» πυχή ανάλαφρα σχεδιασμένη ανάμεσά τους. 'Ακόμα και στα βαθιά κανάλια και στις χοντρές, έξεργες ράχες των πτυχών (βλ. την άριστερη και την πίσω πλευρά), μικρές, άνεπαίσθητες διαφορές παραλλάζουν τη μία πυχή από την άλλη και το επιφανειακό σχέδιασμα του χιτώνα στη ράχη έχει ζωντάνια.

Παρατηρούμε, γενικά, διαφοροποίηση της επιφάνειας, με άπαλή, χωρίς μονοτονία, διαβάθμιση επιπέδων και μερικές χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, όπως π.χ. τα ίχνη από τσακίσματα και σταματήματα μικρών πτυχών στο πλατύ επάνω όριο του αναδιπλωμένου ιματίου (στο ύψος της λεκάνης). Τα στοιχεία αυτά φανερώνουν (άν και μέσα σ' ένα γενικά, άπλό σχήμα) την ευαισθησία ενός πρωτότυπου γλυπτού. 'Η μπροστινή πλευρά θα ήταν και ή κύρια όψη του, άν κρίνουμε από την πιο σχηματική απόδοση (σε όρι-

5. Το πλαινό, δηλαδή, άνοιγμα του ιματίου· δεν ξεχωρίζουν έδω καθαρά τα δύο, διαφορετικά σε ύφή, ένδύματα. Οι κατακόρυφες πτυχές τονίζουν το στάσιμο σκέλος.

6. 'Ίσως το άγαλμα να έσπασε στο όριο άκριβώς της μακριάς αναδίπλωσης (ίχνη της λοξής απόληξης της στην περιοχή του άριστερου μηρού). Συμβαίνει, όμως, και να παραλείπεται ή αναδίπλωση αυτή: άπλοποιημένη απόδοση που συναντιέται σε μικρά γλυπτά (βλ. Σ. ΚΑΡΟΥΖΟΥ, *Ant. Plast.* XII (1973) 38 κέ., πίν. 6-7 και γενικά για το μοτίβο αυτό του ιματίου σελ. 41). Διακρίνουμε και στο γλυπτό μας όρισμένες άπλοποιημένες λεπτομέρειες του ένδύματος, όπως στην επιφάνεια της δεξιάς χειρίδας, ή την έντελώς σχηματική απόδοση του κορδονιού (με μία έλαφριά βάθυνση της επιφάνειας) εμπρός στον δεξιό όμο. 'Εκτός από την άπλοποίηση, το μικρότερο μέγεθος έχει, πολλές φορές, ως συνέπεια τη μεγαλύτερη ραδινότητα στις αναλογίες του σώματος, βλ. Μ. STURGEON (παρακάτω, σημ. 30) 222.

7. Την άκρη, δηλαδή, της αναδίπλωσης. 'Ίχνος τέτοιας βάθυνσης σώζεται και στο σπασμένο κάτω όριο μιας εϋθύγραμμης πτυχής που κατεβαίνει από το άριστερο ίσχιο.



σμένα σημεία) τῶν πλαγίων ὄψεων<sup>8</sup>, ἢ τῆ σκληρῆ πτώση τῆς παρυφῆς τοῦ ἱματίου κάτω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ἀγκῶνα.

Ὁ τύπος καὶ ὁ ρυθμὸς τῆς στάσης (ποῦ διακρίνεται ὡς ἓνα σημεῖο)<sup>9</sup> ἀναφέρονται στὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγή τοῦ β' μισοῦ τοῦ 5ου π.Χ. αἰ. Μὲ τὴν περίοδο αὐτὴ συμφωνοῦν καὶ οἱ σχετικὰ ψηλές καὶ λεπτές ἀναλογίες<sup>10</sup> τοῦ σώματος (μὲ τοὺς στερεοὺς ὤμους, τὶς γεμάτες καμπύλες τοῦ στήθους καὶ τὴ θέση τῆς ζώνης χαμηλὰ στὴν ὀσφύ). Ἡ στάση ἔχει τὴ χαρακτηριστικὴ «attisch-polykletische Ponderation»<sup>11</sup>. Στὸ σχῆμα αὐτὸ μὲ τὴ γνωστὴ ἀναφορά του στὴ μορφὴ τῆς μετόπης 519 τοῦ Παρθενῶνα<sup>12</sup>, ἀντιστοιχεῖ ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀπὸ γυναικεῖες μορφές, μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, παρόμοια στάση καὶ διάταξη πτύχωσης<sup>13</sup>, ποῦ συνδέονται περισσότερο ἢ λιγότερο στενὰ μὲ τὸν τύπο τῆς λεγόμενης «Κόρης Albani»<sup>14</sup>.

Οἱ συγκρίσεις ὁμως σὲ σχέση μὲ τὸ γλυπτό μας, ὅπου μπορεῖ νὰ ἀναγνωριστεῖ καὶ ἐδῶ ἡ νεανικὴ μορφὴ τῆς Κόρης-Περσεφόνης<sup>15</sup>, θὰ πρέπει νὰ περιοριστοῦν σὲ παραδείγματα τοῦ τύπου μὲ ἀνάλογο, ἀλλὰ ἀπλούστερο (ὅπως στὸ δικό μας) καὶ πιὸ αὐστηρὸ χαρακτήρα. Τέτοιο χαρακτήρα ἔχει ἡ στάση<sup>16</sup>, ὁ ζωσμένος, χωρὶς διπλοῖδιο χιτῶνας<sup>17</sup>,

8. Βλ. τὴ δεξιὰ πλευρὰ (ἀλλὰ θὰ κρυβόταν μερικῶς ὅπως εἶδαμε) καὶ τὸ ἀπότομο σταμάτημα τῶν πτυχῶν ἐπάνω στὸν ἀριστερὸ πῆχυ.

9. Λεῖπει, σπασμένο στὸ κάτω μέρος, τὸ καθοριστικὸ μοτίβο τῆς στάσης τῶν ποδιῶν.

10. «Schlanke Körper... vollig gerade». Βλ. HELBIG, *Führer*<sup>4</sup> II, ἀρ. 1773 (V. STEUBEN) «Athena Velletri». Στὸ ἀποσπασματικὸ γλυπτό μας δύσκολα διακρίνονται οἱ ἀναλογίες τοῦ σώματος· ἡ ἐντύπωση ἀλλοιώνεται καὶ ἀπὸ τὸ λειψὸ περίγραμμα τῆς δεξιᾶς κάτω πλευρᾶς του.

11. T. DOHRN, *Attische Plastik* (1957) 55 κέ.

12. Βλ. F. BROMMER, *Die Metopen des Parthenon* (1967) 106 κέ., πίν. 151, 207. B.S. RIDGWAY, *Fifth c. Styles in Greek Sculpture* (1981) 24, εἰκ. 2.

13. Κυρίως γυναικείων θεοτήτων σὲ συγγενικὰ σχήματα καὶ τύπους ποῦ διαμορφώνονται στὸ β' μισὸ τοῦ 5ου π.Χ. αἰ.· βλ. Γ. ΔΕΣΠΙΝΗ, *Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ ἔργου τοῦ Ἀγοράκριτου* (1971) 190 κέ. καὶ 203 κέ. L. SCHNEIDER, *Ant. Plast.* XII (1973) 108, σημ. 57. W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen* (1983) 204 κέ., εἰκ. 221-223.

14. «Κόρη Albani», Villa Albani, ἀρ. 749, Ρώμη. H. SCHRADER, *Phidias* (1924) εἰκ. 21-24, 26, 28-30, 62, 65. G. LIPPOLD, *Hd.A* III, 1 (1950) 154, πίν. 56, 1 σημ. 8. HELBIG, *Führer*<sup>4</sup> IV, no. 3342 (440-430 π.Χ.). A. DELIVORRIAS, *Ant. Plast.* IX (1969) 7 κέ., σημ. 5, 6. R. KABUS-JAHN, «Die Grimmanische Figurengruppe in Venedig», *Ant. Plast.* XI (1972) 17, σημ. 3, εἰκ. 1, 2. M. BIEBER, *Ancient Copies* (1977) 121, σημ. 17, εἰκ. 543. B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, *Glyptothek München, Katalog der Skulpturen* (1979) 165 κέ. (σχετικὰ μὲ τὸν γυν. κορμὸ Gl. 208). B.S. RIDGWAY, ὁ.π. 195 κέ. καὶ 219.

15. Βλ. A. DELIVORRIAS, ὁ.π. 8, σημ. 8. Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ, ὁ.π. 61, 179. A. PESCHLOW-BINDOKAT, *Jdl* 87 (1972) 129 κέ., ἰδίως 132.

16. Μὲ ὄχι τονισμένη ἀντίθεση, ἀνάμεσα στὸ στάσιμο-ἄνετο καὶ στοὺς ἀξονες τοῦ σώματος· ἡ μέση σχεδὸν ὀριζόντια. Στὸν ἐπάνω κορμὸ, ἐλαφριά κίνηση (ἐνῶ τσάκισμα τῆς μέσης π.χ. στὴ μορφὴ ἀρ. 4762 Ἐθν. Μουσ.: A. DELIVORRIAS, ὁ.π. 7 κέ., πίν. 1, 3b καὶ *Attische Giebelskulpturen u. Akrotere des fünften Jahr. v. Chr.* (1974) 168 κέ., πίν. 60a, b. Στὴ στάση τῆς μορφῆς μας διακρίνεται «ein Rest altertümlicher Befangenheit», χαρακτηριστικὸ τῆς ἀττικῆς πλαστικῆς τοῦ προχωρημένου 5ου αἰ. π.Χ.: C. BLÜMEL, *Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatl. Museen zu Berlin* (1966) 98 κέ., ἀρ. 117 (K6), εἰκ. 192-195.

17. Βλ. A. DELIVORRIAS, *Ant. Plast.* IX (1969) 9, σημ. 15. Γιὰ τὸ διπλοῖδιο καὶ τὴ μορφὴ του στὸ β' μισὸ τοῦ 5ου π.Χ. αἰ. βλ. E. ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΥ, *BCH, Suppl.* VI, *Etudes argiennes* (1980) 122, σημ. 26, 27, 29, 30 καὶ τελευταῖα B. VIERNEISEL-SCHLÖRB, ὁ.π. 167, σημ. 13, γενικὰ S. KARUSU, *AM* 82 (1967) 162 κέ.



μέ τον μόλις δηλωμένο κόλπο στη μέση, ακόμα και ή αναδίπλωση του ίματίου επάνω στην κοιλιά<sup>18</sup> και ή άπλοποίηση στις λεπτομέρειες (βλ. σημ. 6), στοιχειά που σχετίζονται με τις μικρότερες διαστάσεις του γλυπτού μας, αλλά και με άλλες αναφορές<sup>19</sup>.

Για τέτοια πρωτότυπα (κυρίως αναθηματικά) αγάλματα, σε μέγεθος μικρότερο από το φυσικό, και για τή στενή σχέση τους με γνωστά πρότυπα ως «freie eigenschöpferische Wiederholungen»<sup>20</sup>, σημαντικά είναι τὰ γλυπτά τής Συλλογής Grimani<sup>21</sup> του Μουσείου τής Βενετίας, που παρουσιάζουν «έλευθερία», αλλά και εξάρτηση σε σχέση με το άρχε-τυπο, και έχουν γενικά έντονο άττικό χαρακτήρα.

Η ίδια έλευθερη αναφορά σε ένα φημισμένο πρότυπο διακρίνεται και στη μορφή από τή Μελιταία, όπως αποδίδεται με όρισμένες παραλλαγές σε αγάλματα και ανάγλυφα<sup>22</sup>. Το γλυπτό μας έχει άμεση σχέση με τον τύπο τής «Abbondanza»<sup>23</sup> (άρ. 106 Μουσ. Βενετίας) και τήν επανάληψή του στο μικρό άγαλμα (άρ. 36 του ίδιου Μουσείου)<sup>24</sup>. Παρουσιάζει όμως, γενικά, και άλλα κοινά έξωτερικά στοιχειά με τήν ομάδα αυτή: α. ανάλογο μέγεθος με τὰ γλυπτά αυτά, β. προσεγμένη έργασία (βλ. π.χ. τήν καλά τελειωμένη ράχη), γ. όρισμένες τεχνικές λεπτομέρειες, όπως τή συμπλήρωση (σε πολλές περιπτώσεις των χεριών) από χωριστό κομμάτι μαρμάρου, ειδικά για τὰ χέρια που κρατούν άντικείμενα-σύμβολα (όπως υποθέσαμε και στο γλυπτό μας), δ. διάβρωση τής έπιφάνειας ανάλογη με τή φθορά που παρουσιάζουν τὰ γλυπτά «Grimani», και που προέρ-

18. Θέμα που αναπτύσσεται άπλά σε ένα ένιαίο επίπεδο, χωρίς ιδιαίτερα τονισμένο «Wulst», που να διαγράφεται σαν χωριστό μοτίβο. E.B. HARRISON, *Hesperia*, Suppl. XX (1982) 43 κέ.

19. Άνεξάρτητα από τήν τεχνική δυσκολία τής μεταφοράς του τύπου σε μικρό σχήμα (βλ. G. LIPPOLD, *Kopien u. Umbildungen griech. Statuen* (1923) 9 κέ. και S. KARUSU, *δ.π.* 160), δυνατή είναι έδω και ή αναφορά του τεχνίτη σε μία παράδοση πιό αυστηρών μορφών, όπως π.χ. στο άκρωτήριο του ναού του Άρεως (άρ. 1732 Έθν. Μουσ. + S1539 τής Άγοράς) και τήν κυμαινόμενη χρονολόγησή του: A. DELIVORIAS, *Attische Giebelskulpturen u. Akrotere des fünften Jahr. v. Chr.*, *δ.π.* 141 κέ., σημ. 598, πίν. 39-41. B.S. RIDGWAY, *δ.π.* 62, 72, εικ. 33-36 (ό τρόπος άπόδοσης στην περιοχή τής μέσης δείχνει αναλογίες με το γλυπτό μας: ανάλογη είναι ή ραδιότητα τής μορφής). Για αυστηρά στοιχειά σε σχέση με το ανάγλυφο τής Έλευσίνας («Taufe»-Relief): E. SIMON, *AM* 69/70 (1954/55) 47 κέ.

20. R. KABUS-JAHN, *δ.π.* 7 κέ. και B.S. RIDGWAY, *δ.π.* 193 κέ., σημ. 2. HARRISON, *δ.π.* 40 κέ., πίν. 4.

21. Βλ. R. KABUS-JAHN, *δ.π.* Για τήν ιστορία τής συλλογής βλ. L. BESCHI, *ASAtene* 50-51, NS 34-35 (1972/73) 481 κέ.

22. Βλ. τὰ έλευσινακά ανάγλυφα (του β' μισού του 5ου π.Χ. αι.), που είναι σημαντικά για τήν τυπολογία τής Κόρης: A. PESCHLOW-BINDOKAT, *δ.π.* 109 κέ. G. NEUMANN, *Probleme des griechischen Weihreliefs* (1979) 57 κέ. Στην περίοπτη πλαστική βλ. και τήν «variante» του τύπου: G. KASCHNITZ-WEINBERG, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (1937) άρ. 85, πίν. 29.

23. Βλ. R. KABUS-JAHN, *δ.π.* 13 κέ., πίν. 1-9. G. TRAVERSARI, *Sculture del V-IV sec. a. C. del Museo Archeologico di Venezia* (1973) 60 κέ., άρ. 24. Με τήν «Abbondanza» (ύψ. 1.06 μ.), φανερός είναι οί αναλογίες ως προς το σχήμα, τήν αυστηρότητα τής στάσης, τήν πτύχωση, με όρισμένες διαφορές στα έπι μέρους θέματα, ιδιαίτερα στον χιτώνα. Άνάλογες μορφές σώματος, λυγρές αλλά και στιβαρές (πιό τονισμένοι στο γλυπτό μας οί όμοι και το στήθος). Στην άριστερή πλευρά του σώματος ή ένδιάμεση ζώνη του χιτώνα στο άνοιγμα του ίματίου (βλ. σημ. 5) είναι στην «Abbondanza» πιό αναπτυγμένη, ενώ λείπει από τήν «Κόρη Albani».

24. Βλ. R. KABUS-JAHN, *δ.π.* 81 κέ. (άρχες 4ου αι. π.Χ.), πίν. 49-51 (ύψ. 0.63 μ.). G. TRAVERSARI, *δ.π.* 81, άρ. 31. Διαφορετικές, όμως, αναλογίες σώματος και άπόδοση πτύχωσης.

χεται από την έκθεση στο ύπαιθρο (όπως συμβαίνει συνήθως σε αναθηματικά). Ἐλλά και μερικές ιδιαίτερες λεπτομέρειες απόδοσης τοῦ γλυπτοῦ μας ξαναβρίσκονται, τὸ ἴδιο χαρακτηριστικές, σὲ ὀρισμένες ἀπὸ τὶς μορφές αὐτές, ὅπως π.χ. στὴν Ἐθνή (ἀρ. 260Α Μουσ. Βενετίας)<sup>25</sup>: τρόπος ἀπόδοσης τῶν πτυχῶν ποὺ καμπυλώνονται στὴν ὄσφῦ και οἱ λεπτές κοφτερές ἀπολήξεις τους στὸ στήθος. Ἐκόμα και οἱ κατακόρυφες πτυχές κάτω ἀπὸ τὴ ζώνη ἔχουν κάποια ἀνάλογη σκληρότητα<sup>26</sup>. Ἡ πεπλοφόρος (ἀρ. 116Α Μουσ. Βενετίας)<sup>27</sup> δείχνει στὴν περιοχὴ τῆς μέσης παρόμοια ἐργασία και ἀνάλογο καλλιγραφικὸ τρόπο ἀπόδοσης στὰ μοτίβα ἑπάνω στὸ στήθος. Ὅμοίως, σὲ πολλὰ σημεῖα τῶν ἀγαλμάτων αὐτῶν ἢ δουλειὰ εἶναι «skizzenhaft» ἢ ἀπλῶς περιληπτική· και στὰ καλύτερα ἔκδομα ἀπ' αὐτὰ (ὅπως π.χ. στὴν «Abbondanza» ἢ στὴν πεπλοφόρο ἀρ. 116Α) ἢ πλατιά, μὲ μεγάλη δεξιότητα, ἐργασία δὲν ἐπιμένει σὲ λεπτομέρειες, διακρίνεται ὁμοῦ ἢ ἴδια ζωντάνια «bei aller Routiniertheit u. Flüchtigkeit der Ausführung»<sup>28</sup>. Ἐτσι ἢ προσέγγισή τους μὲ τὸ γλυπτό μας στηρίζει, παραπέρα, τὸν χαρακτηρισμὸ του ὡς ἐνὸς πρωτοτύπου ἀναθηματικοῦ ἔργου.

Ἐντίστοιχες τυπολογικὰ μορφές, ἀλλὰ ὡς παραδείγματα ἀντιγραφικῆς δουλειᾶς σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ δικό μας, μποροῦν ἔκδομα νὰ θεωρηθοῦν: τὸ ἀγαλματάκι ἀπὸ τὴ Συλλογὴ Sieglin στὸ Μουσεῖο τῆς Στουτγάρδης<sup>29</sup>, ρωμαϊκὸ ἀντίγραφο μὲ συγκεχυμένη πτύχωση και σκληρὴ ἀπόδοση, καθὼς και ἡ Κόρη ἀπὸ τὴν Κόρινθο (ἀρ. S2609 Μουσ. Κορίνθου), μικρὸ ἄγαλμα ποὺ χρονολογήθηκε στὸν προχωρημένο 1ο π.Χ. αἰ. (πίν. 61α)<sup>30</sup>. Ἐκτὸς ἀπὸ ἄλλα στοιχεῖα ποὺ τὸ χαρακτηρίζουν ὡς «κλασικιστικὸ», ὅπως ὑποστήριξε ἢ Μ. Sturgeon, σημειῶνουμε τὶς σχετικὰ χοντρές ράχες τῶν πτυχῶν στὴν περιοχὴ τοῦ στήθους, ποὺ δείχνουν σὰν πρόσθετες, ἀνεξάρτητες ραβδώσεις<sup>31</sup>, μὲ συνεχές, σκληρὸ περίγραμμα και διάταξη συμμετρική<sup>32</sup>. Ἡ παρόμοια σύνθεση στὸ γλυπτό μας, μὲ τὶς

25. Βλ. R. KABUS-JAHN, ὁ.π. 87 κέ., πίν. 52-56 (ὕψ. 1.15 μ.)· τὸ ἄγαλμα δὲν προέρχεται ἀπὸ τὴ Συλλογὴ αὐτῆ. G. TRAVERSARI, ὁ.π. 67 κέ., ἀρ. 25.

26. Ἡ κάποια σκληρότητα ποὺ διακρίνεται και στὸ γλυπτό μας (ἀριστερὴ πλευρὰ) γίνεται πιὸ αἰσθητὴ και ἀπὸ τὴν κακὴ διατήρηση τῆς ἐπιφάνειας.

27. R. KABUS-JAHN, ὁ.π. 29 κέ., πίν. 14-16, βλ. στὸν κόλπο και στὶς εὐθύγραμμες πτυχές κάτω ἀπὸ τὴ μέση.

28. Βλ. R. KABUS-JAHN, ὁ.π. 31.

29. C. WATZINGER, *Expedition Ernst von Sieglin II*, Teil 1B (1927) 103 κέ., ἀρ. 92, πίν. 8 (ὕψ. 0.18 μ.).

30. M. STURGEON, *AJA* 86 (1982) 219 κέ., πίν. 26-28, εἰκ. 1-12 (ὕψ. 0.432 μ.).

31. Ἡ ἀπόδοση αὐτῆ μιμεῖται μία πολὺ πιὸ εὐκαμπτη και μὲ πολλὲς διαβαθμίσεις ἐργασία σὲ πρωτότυπα ἀττικὰ γλυπτά (στὸν προχωρημένο 5ο π.Χ. αἰ.). Βλ. π.χ. στὸ μικρὸ ἀνάγλυφο ἀρ. 24.97.92 Μουσ. Νέας Ἰόρκης: G.M.A. RICHTER, *Catalogue of Greek Sculpture in the Metropol. Mus.* (1974) ἀρ. 67, πίν. LV, b, «last quarter of the fifth c.». E. ΜΙΤΡΟΠΟΥΛΟΥ, *Corpus I, Attic Votive Reliefs of the 6th and 5th c. B.C.* (1977) ἀρ. 66, εἰκ. 104.

32. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς λεπτομέρειες ποὺ ἀναφέρει ἢ STURGEON (ὁ.π. 225), παρατηροῦμε και τὴν ἄτεχνη ἀπόδοση τῆς πτυχῆς τοῦ κόλπου στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ ποὺ πέφτει πάνω στὸ ἱμάτιο, ἢ τὶς ἀφύσικα και ἀπότομα σταματημένες πτυχές τῆς ἀναδίπλωσης τοῦ ἱματίου στὸν ἀριστερὸ γοφὸ: STURGEON, ὁ.π. πίν. 27, 5 (βλ. τὴ ρευστότητα τοῦ ἴδιου μοτίβου στὴ Νίκη ἀρ. 1013 τοῦ θωρακίου τῆς Ἐθνής Νίκης: Μ.Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ, *Κατάλογος Μουσείου Ἀκροπόλεως* (1974) 170, εἰκ. 336, ὅπου διακρίνονται και ἀνάλογα, ὅπως στὸ δικό μας, ἀραιὰ ἔχνη τρυπάνου στὴν ἐκεῖ πτώση τῶν πτυχῶν). E.B. HARRISON, *Hesperia* 26 (1960) 376 κέ., πίν. 83a. Ἄλλες σκληρές λεπτομέρειες στὸ ἄγαλμα τῆς Κορίνθου: βλ. STURGEON, ὁ.π. πίν. 28, 9, 12.

πολύ λεπτές όμως, παραλλαγές πτυχών που σημειώσαμε, έχει σχεδιαστική φαντασία και φυσικότητα. Φαίνεται ότι ο τεχνίτης της Κόρης από την Κόρινθο, ακολουθώντας ένα ανάλογο πρότυπο, δουλεύει επιδέξια, αλλά εξωτερικά, βαθαίνοντας τις ενδιάμεσες επιφάνειες των πτυχών και τονίζοντας τις αντιθέσεις. Καταλήγει έτσι σε μία τυποποιημένη απόδοση<sup>33</sup>.

Αντίθετα, κοντά στο γλυπτό μας στέκει το μικρό άγαλμα αρ. 1310 του Μουσ. της Ακρόπολης<sup>34</sup>, όπου αναφαίνονται συγγένειες τύπου αλλά και ύφους: όμοια στάση (αντιθετική εδώ, με κυματισμό στο πάνω μέρος του σώματος) και σχήμα μιάς ανάλογης σύλληψης, μέσα στο ίδιο πνεύμα αυστηρότητας, απλότητας και άνεσης<sup>35</sup>. Το σημαντικό τυπολογικό και στυλιστικό στοιχείο, ό χωρίς διπλοΐδιο χιτώνας (στο άγαλμά μας), ανταποκρίνεται στην απλότητα του πέπλου του αρ. 1310<sup>36</sup>, με το ίδιο τριγωνικό μοτίβο στο στήθος, που συνδυάζεται με τις κυρτές πτυχές επάνω από τη ζώνη τυπική άττική διάταξη.

Όμοια διευθέτηση έχει και στα δύο γλυπτά το άκρο του ίματιού, που κατεβαίνει από τον άριστερό ώμο και ακολουθεί το περίγραμμα του σώματος, κολλώντας στο πλευρό<sup>37</sup>, καθώς και η αρχή της πολύ ελαφριάς κλίσης του στήθους προς το στάσιμο σκέλος, με την τονισμένη κίνηση του αντίστοιχου χεριού, καθοριστικά χαρακτηριστικά γύρω στα 430-420 π.Χ.<sup>38</sup> Ένδεικτική είναι και η απουσία στο γλυπτό μας θεματικού ή στυλιστικού στοιχείου που να έρχεται σε αντίθεση με το ύφος της περιόδου: ή λιτή πτύχωση του είναι απαλλαγμένη από κάθε διακοσμητική επιτήδευση.

Οί παραπάνω συσχετισμοί δείχνουν ότι το άγαλμα βρίσκεται μέσα στο ρεύμα της άττικής παράδοσης. Έτσι, ανεξάρτητα από τον τύπο, διακρίνονται αναλογίες απόδοσης και με άλλα άττικά παραδείγματα, όπως τὰ ανάγλυφα που αποδόθηκαν στον ναό του

33. Βλ. π.χ. την ευαίσθητη απόδοση σ' ένα πρωτότυπο (με παραλλαγμένο τύπο) αγαλμάτιο Κόρης από την Κυρήνη (4ος π.Χ. αί.): Ε. PARIBENI, *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959) αρ. 71, πίν. 60 (ύψ. 0.69 μ.), με μεγάλη διαφάνεια στον άζωστο χιτώνα. Η μορφή ανήκει σε μία ομάδα από αγαλμάτια Δήμητρας και Κόρης (α' μισό του 4ου π.Χ. αί.). Βλ. Ε. PARIBENI, *ό.π.* σελ. VIII-IX, αρ. 65-68 και 71-74. Σαν σύγχρονες, ελεύθερες αποδόσεις λατρευτικών τύπων, με αναθηματικό χαρακτήρα, παρουσιάζουν αναλογίες με την ομάδα «Grimani» και με το γλυπτό της Μελιταίας: θεωρήθηκαν εισηγμένα άττικά έργα.

34. Μ.Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ, *ό.π.* 176 κέ., εικ. 349-350 (ύψ. 0.35 μ.). R. KABUS-JAHN, *ό.π.* 20, σημ. 22, εικ. 12-15, «γύρω στα 420». F. HILLER, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur Griech. Statue des späten 5 Jahrh. v. Chr.* (1971) 54, σημ. 117. Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ, *ό.π.* 177, σημ. 353 (σχέση με «το εργαστήριο του Άγοράκριτου»). Β.Κ. ΚΑΛΛΙΠΟΛΙΤΗΣ, *ΑΕ* 1978, 59 κέ., σημ. 7. Βλ. τελευταία Β.Σ. RIDGWAY, *ό.π.* 114, εικ. 89, 90 (που το τοποθετεί, πιθανώς, στις «almost contemporary copies, made within Classical times»).

35. "Αν και το σώμα (στο αρ. 1310) έχει πιο σφριγηλές, έντατικές μορφές.

36. Για τον ζωσμένο πέπλο, βλ. π.χ. το ανάγλυφο της Κόρης αρ. S1045 της Άγοράς Άθηνών: Α. RESCHLOW-BINDOKAT, *ό.π.* 150, R1, εικ. 40 και 112 κέ., R8, εικ. 34. Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ, *ό.π.*, κεφ. II, σημ. 370.

37. Και πιέζεται από το άριστερό χέρι: αντίθετα, στο σημείο αυτό της «Κόρης Albani», ή ελεύθερη πτώση της πτύχωσης είναι ένα θέμα που αποτελεί βασικό στοιχείο της σύνθεσης: Α.Η. BORBEIN, *Jdl* 88 (1973) 126 κέ., εικ. 47, 48.

38. Η ύφή του χιτώνα δείχνει πιο λεπτή στο γλυπτό μας και ή απλή, χωρίς πτύχωση επιφάνειά του επάνω στην κοιλιά, μπορεί να θεωρηθεί ως άπλοποιημένη απόδοση ή ως προχωρημένο στοιχείο.

Ἄρεως τῆς Ἄγορᾶς καὶ χρονολογήθηκαν, ἀρχικά, ἀπὸ τὸν H. Thompson<sup>39</sup> «in the 30's of the fifth c. B.C.». Ἰδιαίτερα στὴ νεανικὴ μορφή ἀρ. S1072<sup>40</sup> (πίν. 61β) π.χ. συμπίπτουν οἱ ἀναλογίες τοῦ σώματος, ἡ ἀπλότητα τοῦ σχήματος καὶ ἡ γενικὴ σύνθεση τῆς πτύχωσης (ἀπλό, τριγωνικὸ μοτίβο στὸ στήθος, ὀριζόντια γραμμὴ ζώνης στὴ μέση, ἀνάλογα συστήματα πτυχῶν). Ἡ ποιότητα, βέβαια, στὰ ἀνάγλυφα αὐτὰ εἶναι ἐξαιρετικὴ: λεπτότητα δουλειᾶς καὶ σχεδιαστικὸς πλοῦτος στὶς εὐλύγιστες, πυκνὲς πτυχές. Ὡς παράδειγμα, οἱ πτυχές στὸ ἐπάνω μέρος τοῦ κορμοῦ ποῦ ἀναφέραμε, δείχνουν νευρικότητα καὶ ἔντονο πλάσιμο, σὲ μία πιὸ ἐλεύθερη, κινημένη γραμμὴ<sup>41</sup>, ἀπέναντι στὸ ἤρεμο διαδοχικὸ μοτίβο τοῦ δικοῦ μας. Ἡ εὐρηματικότητα τοῦ γλύπτη μας φαίνεται πιὸ περιορισμένη· ὀρισμένα μοτίβα σμιλεύονται πότε πιὸ ἐπιφανειακά, πότε πιὸ ἐξεργα<sup>42</sup>, μὲ μία ἐλαφριά τάση γραμμικῆς ἀπόδοσης<sup>43</sup>. Ἡ ὕψη ὁμως τοῦ ἐνδύματος ἀναδείχνει κι ἐδῶ τὸ σῶμα<sup>44</sup>, χωρὶς τὴν πολὺ μεγάλη διαφάνεια ἢ τὴ σχεδὸν πάντα ἀνεμίζουσα πτύχωση τοῦ τέλους τοῦ 5ου π.Χ. αἰ.<sup>45</sup> Ἡ σχέση ἀνάμεσα στὸ σῶμα καὶ στὸ ἐνδύμα εἶναι ἀκόμα ἐξαρτημένη ἀπὸ τὴν παρθενώεια παράδοση ἢ ἀπὸ ἔργα ποῦ ἐμπνέονται ἀπ' αὐτή<sup>46</sup>. Πιὸ εἰδικά, ἡ διάθεση τοῦ χιτώνα ἐπάνω στὸ στήθος θυμίζει τὴν παρθενώεια ρυθμικὴ ἐναλλαγή ἀπὸ σκοτεινά, κοῖλα πλάνα, καὶ τὶς φωτεινὲς ράχες τῶν πτυχῶν<sup>47</sup>. Τὸ γλυπτὸ μας βρίσκεται λοιπὸν σὲ στενὴ σχέση μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ γλώσσα, ὅπως διαμορφώνεται

39. *Hesperia* 21 (1952) 94 κέ.: S820, S679, S1072, S676, πίν. 22b (b,c,d,e). H.A. THOMPSON - R.E. WYCHERLEY, *Agora XIV* (1972) 164-165, πίν. 83. Ἡ E.B. HARRISON, *AJA* 63 (1959) 188 κέ., τὰ ἀποδίδει στὶς ἐσωτερικὲς ζωφόρους τοῦ ναοῦ τοῦ Ἄρεως. T.L. SHEAR, *Hesperia* 40 (1971) 272 κέ., εἰκ. 57a, q: «Third quarter of the fifth c. B.C.». A. DELIVORRIAS, ὁ.π. 97 κέ. καὶ 134 κέ. E.B. HARRISON, *AJA* 81 (1977) 164 κέ., σημ. 120, εἰκ. 20-24 (συσχέτιση μὲ τὸ στυλ τῆς «Ἀθηνᾶς Velletri»). *Archaische u. klassische griechische Plastik II*, Athen 1985 (1986) 109 κέ.

40. H. THOMPSON, *Hesperia* 20 (1951) 57 κέ., πίν. 30a (ὕψ. 0.582).

41. «Restless pattern», βλ. π.χ. καὶ τὴ λεπτομέρεια τῆς εὐθύγραμμης λεπτῆς πτυχῆς ποῦ γεννιέται στὸν δεξιὸ ὄμο, σταματᾷ ἀπὸ τὸ φούσκωμα τοῦ στήθους καὶ συνεχίζεται σὲ ἴσια γραμμὴ μέχρι τὴ ζώνη, διακόπτοντας τὴ διαδοχὴ τῶν καμπυλωτῶν πτυχῶν.

42. Βλ. τὶς πλάγιες καὶ τὴν πίσω ὄψη· δὲν πρέπει, βέβαια, νὰ παραγνωρισθεῖ ὁ ἐπαρχιακός, ὡς ἓνα βαθμὸ, χαρακτήρας καὶ ὁ ἀναθηματικὸς προορισμὸς τοῦ γλυπτοῦ.

43. Αὐτὴ ἡ τάση γιὰ «Linearisierung» συναντιέται περισσότερο ἔντονη σὲ προχωρημένα ἔργα τῆς περιόδου, ὅπως π.χ. στὴ «Δήμητρα» τῆς Ἐλευσίνας· βλ. F. HILLER, ὁ.π. 21, πίν. 7, εἰκ. 15, σημ. 38, καὶ γενικὰ σελ. 54, σημ. 117. Παραδείγματα τῆς τάσης αὐτῆς σὲ ἀνάγλυφα, π.χ. G. TRAVERSARI, ὁ.π. 32, ἀρ. 10. Στὰ ἀνάγλυφα τῆς βάσης τῆς Νέμεσης μία ἀνάλογη ἀπόδοση τῆς πτύχωσης χαρακτηρίζεται «complicenze quasi manieristiche»: *EAA I*, 147. Βλ. B.K. ΚΑΛΛΙΠΟΛΙΤΗ, ὁ.π. 57, π.χ. πίν. 2, 1A, πίν. 7, 6B, πίν. 8, 6Δα.

44. Ἄλλὰ μὲ μέτρια, σὲ ὀρισμένα σημεῖα, διάκριση ἀνάμεσα στὸν χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο, βλ. καὶ τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ «Quiet Style»: B.S. RIDGWAY, ὁ.π. 114 κέ.

45. E. BERGER, *AntK* 10 (1967) 83, πίν. 22-23. Βλ. τέτοια κινημένα, σχεδὸν ἀνεξάρτητα, μοτίβα π.χ. C. BLÜMEL, ὁ.π. 71, ἀρ. 82 (K81), εἰκ. 117.

46. Γλυπτὰ ποῦ παρουσιάζουν ρυθμικὴ ἐνότητα τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων, π.χ. οἱ δύο κορμοὶ ἀπὸ τὴν Ἄγορά: S654, E. BERGER, ὁ.π. 85, ἀρ. 4, πίν. 24, 6 («um 430») καὶ S1232, ὁ.π. 85 καὶ 87, ἀρ. 7, σημ. 29, πίν. 24, 7 («430-420 v. Chr.»). R. KABUS-JAHN, ὁ.π. 92, σημ. 15 καὶ 18 (ἐδῶ πρέπει νὰ διορθωθεῖ: CH. MORGAN, *Hesperia* 32 (1963) 91 κέ., πίν. 34c).

47. Ὅπως π.χ. στὸν κορμὸ ἀρ. 554 τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου: E. BERGER, *Parthenon-Ostgiebel* (1959) 18 κέ., πίν. 5-7, σημ. 51. F. BROMMER, *Die Skulpturen der Parthenon-Giebel* (1963) 99, ἀρ. 12, εἰκ. 10: «später als die Giebelskulpturen». A. DELIVORRIAS, ὁ.π. 112 κέ., σημ. 487-489, πίν. 33a, b, καὶ 115, σημ. 642, 643.



στο 3ο τέταρτο του αιώνα. Το ύφος του αντιστοιχεί με την περίοδο που ορίζεται από τα άμεσα, μεταπαρθενώνεια γλυπτά από τη μία μεριά, και τα έργα της τελευταίας δεκαετίας του 5ου αϊ. π.Χ.<sup>48</sup> από την άλλη, σε μία αδέσμευτη απόδοση ενός σχήματος (γύρω στα 430-420 π.Χ.), σύμφωνα με ένα παλιότερο αττικό πρότυπο. Σχετικά με την πιθανή ταύτιση του τύπου αυτού με την Κόρη<sup>49</sup>, τη σίγουρη έρμηνεία της μορφής μας θα έδιναν τα σύμβολα που ίσως κρατούσε στα χέρια (καθώς και ο τύπος του κεφαλιού)<sup>50</sup> και που τώρα δέν σώζονται. Στο αριστερό χέρι είχε ίσως δέσμη από στάχυα, όπως στο ανάγλυφο αρ. 1348 Μουσ. 'Ακρόπολης<sup>51</sup> και στο ανάγλυφο της Κατάνης<sup>52</sup>· με το δεξιό θα στήριζε τη δάδα. 'Ανάλογα συμπληρώνεται και το άγαλματάκι αρ. 36 Μουσ. Βενετίας: στο αριστερό υποθέτουν «ein Ährenbündel oder eine Schale»<sup>53</sup> και στο δεξιό τη δάδα<sup>54</sup>. 'Η διαφορετική κίνηση του ένός χεριού σε σχέση με το άλλο (όπως στην περίπτωση μας), επιτρέπει μία συμπλήρωση με διαφορετικά σύμβολα, αντίθετα με την ομοιόμορφη κίνηση των χεριών που προτείνονται, σε ανάλογα σχήματα<sup>55</sup>. Την κατεύθυνση αυτή στην έρμηνεία της μορφής, ως μιάς, δηλαδή, έλευσινιακής θεότητας, υποβάλλει και η συσχέτιση με τους τύπους της Συλλογής Grimani<sup>56</sup>, συλλογής που προέρχεται, ίσως, από ένα αττικό, έλευσινιακό ιερό<sup>57</sup>, όπως επίσης και με το άγαλμα αρ. 1310 από την 'Ακρόπολη<sup>58</sup>. Το θέμα, πάλι, των λεπτών κορδονιών που περνούν στους ώμους συγκρατώντας τον χιτώνα και σταυρώνονται στην πλάτη, τονίζει τον νεανικό χαρακτήρα της

48. Στην περίοδο αυτή (430-420 π.Χ.) και στον 'Αγορακρίτειο κύκλο αποδίδεται ένα σύνταγμα έλευσινιακών θεοτήτων, με την Κόρη σε ανάλογο σχήμα: Γ. ΔΕΣΠΙΝΗΣ, *δ.π.* 178 κέ., εικ. 2 (άναπαράσταση).

49. Για την έρμηνεία του τύπου «Albani» ως Κόρης-Περσεφόνης, βλ. τελευταία Β. VIERNEISEL - SCHLÖRB, *δ.π.*, κυρίως σελ. 166, σημ. 7α (όπως και παλιότερα: *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias*, 1964, 27).

50. Τα μαλλιά θά ήταν άναδεμένα στο κεφάλι (δέν υπάρχει κανένα ίχνος τους στην πλάτη ή τους ώμους), όπως στο αντίγραφο «Albani» (H. SCHRADER, *δ.π.* πίν. 23-25: σάκκος), στην «Abbondanza», στο άγαλματάκι αρ. 1310 της 'Ακρόπολης, σε ανάγλυφα κ.ά. Βλ. Μ. RUHLAND, *Die Eleusinischen Göttinnen* (1901) 54 κέ. C. ANTI, *ASAtene* 4-5 (1921/22) 71 κέ.

51. Βλ. Μ.Σ. ΜΠΡΟΥΣΚΑΡΗ, *δ.π.* 183, εικ. 363.

52. G. LIBERTINI, *AE* 1937, 723, εικ. 6 (Museo Comunale). A. PESCHLOW - BINDOKAT, *δ.π.* 113, 142, R5, εικ. 35. Σχετικά με τα έλευσινιακά σύμβολα, βλ. στην άγγειογραφία Η. METZGER, *Recherches sur l'image athénienne* (1965) chap. I. (R.S. STROUD, *Hesperia* 34 (1965) 23, σημ. 61, πίν. 9e).

53. R. KABUS - JAHN, *δ.π.* 82 κέ.

54. Για τη δάδα (σύμβολο για την ταύτιση της Περσεφόνης αρ. S68 Μουσ. Κορίνθου) βλ. CH. VON HEES - LANDWEHR, *Griechische Meisterwerke in röm. Abgüssen* (1982) αρ. 28, εικ. 27-30.

55. Βλ. S. KARUSU, *δ.π.* 158 κέ., πίν. 85-87, εικ. 1.

56. 'Εκτός απ' αυτούς που ήδη αναφέραμε, σημειώνουμε και το μικρό άγαλμα (ύψ. 0.83 μ.) αρ. 41A Μουσ. Βενετίας, σε σχετικό σχήμα Κόρης, που συμπιπτει με τη μία από τις δύο μορφές του μαρμαρινού συμπλέγματος (ύψ. 0.17 μ.), που βρέθηκε από τον καθηγ. Γ. Μυλωνά στη βόρεια πλαγιά της ακρόπολης των Μυκηνών: *BCH* 86 (1962) 713, εικ. 9 (βλ. R. KABUS - JAHN, *δ.π.* 75 κέ., πίν. 45-48 και 77, εικ. 2, G. TRAVERSARI, *δ.π.* 77 κέ., αρ. 30).

57. S. KARUSU, *δ.π.* 164 κέ. R. KABUS - JAHN, *δ.π.* 11 κέ. 'Αλλά, L. BESCHI, *δ.π.* 494 κέ. (από Κνωσό-Γυψάδες). Βλ. τελευταία, Β. VIERNEISEL - SCHLÖRB, *δ.π.* 169, σημ. 3 και B.S. RIDGWAY, *δ.π.* 194 κέ.

58. R. KABUS - JAHN, *δ.π.* 20. Και το μικρό άγαλμα της Κορίνθου αποδόθηκε, υποθετικά, από τη Μ. STURGEON (*δ.π.* 225) σε ένα έλευσινιακό ιερό της πόλης.

μορφής<sup>59</sup>, όπως σημειώνεται σε θεϊκές και άλλες μορφές<sup>60</sup>: Νύμφες, Νίκες αλλά και θνητές, και είναι πολύ συνηθισμένο μοτίβο στον πλούσιο ρυθμό<sup>61</sup>. Τη γενική διάθεση χιτώνα-ίματιού (με τη λεπτομέρεια των κορδονιών), σε σχήμα ανάλογο, αλλά με διαφορετική απόδοση, χαρακτηριστική της περιόδου, τη συναντούμε και στο έλληνοιστικό άγαλμα Κόρης από το Κάλλιο<sup>62</sup>. Έτσι, το νέο άγαλμα μπορεί να θεωρηθεί ως αναθηματικό, που αναφέρεται πιθανώς στη λατρεία της Δήμητρας και Κόρης.

Μία τέτοια αγροτική, μυστηριακή λατρεία με χθόνιο χαρακτήρα, είναι φυσική στην Άχαϊα Φθιώτιδα<sup>63</sup>, και μάλιστα με τη διάδοση της έλευσιναϊκής λατρείας<sup>64</sup>.

Από τα αρχιτεκτονικά λείψανα που βρέθηκαν ως τώρα στην περιοχή της Μελιταίας<sup>65</sup>, δέν είναι δυνατό να προταθεί, με κάποια βεβαιότητα, κανένας συσχετισμός με τις θεότητες που αναφέραμε. Ένδείξεις για τις λατρείες της περιοχής δίνουν επιγραφές, όπως στην Άρτεμη<sup>66</sup>, στη νύμφη Μελίτη, ίσως ως «Quellnymphe»<sup>67</sup>, σε συνάρτηση με τις εκεί πηγές (οι άφθονες όμως πηγές μπορεί να σχετιστούν και με μία λατρεία Δήμητρας και Κόρης)<sup>68</sup>.

59. M. RUHLAND, *δ.π.* 4. Νεανικό χαρακτήρα έχει και η λυγέραδα του σώματος και το ένδυμα.

60. Όπως ή Άρτεμη κ.ά. Βλ. E.B. HARRISON, «The Shoulder-Cord of Themis», *Festschrift für F. Brommer* (1977) 155 κέ. G.M.A. RICHTER, *Metropolitan Mus. Catalogue* (1952) άρ. 126, πίν. 96 (θεϊκή ή θνητή μορφή, 4ος π.Χ. αί.). Νίκες, στο θωράκιο της Άθηνάς Νίκης, π.χ. B.S. RIDGWAY, *δ.π.* 97 κέ. και 103, εικ. 81 (Άκρ. 1013 + 1003).

61. Σε συνδυασμό, πολλές φορές, με κοντύτερες χειρίδες του χιτώνα: M. BIEBER, *Entwicklungsgeschichte der griech. Tracht* (1934) πίν. 25. Βλ. π.χ. και στον Ζωγράφο του Μειδία: E. PFUHL, *Malerei u. Zeichnung der Griechen II* (1923) § 639, εικ. 593 κέ. (ύδρϊα Βρετ. Μουσ. E224). Βλ. και την ύδρϊα άρ. 2712 από τον Κεραμεικό: K. VIERNEIZEL, *AA* 1964, 432 κέ., εικ. 27 (μορφή που στέκεται: συγγενικό σχήμα και κορδόνια στους ώμους) βρέθηκε σε ταφικό μνημείο που χρονολογήθηκε γύρω στο 420 π.Χ. Βλ. και πρόσφατο απόκτημα του Μουσ. του Cleveland: J. NEILS, *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 70 (1983) 274 κέ., εικ. 8-9, 13-16 («demi-goddesses»).

62. Την αίτωλική πόλη Κάλλιον (ή Καλλίπολις). Βλ. Ν. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗ, *Πανσάνιον Έλλάδος Περιήγησις*, Βιβλ. 9 και 10 (*Βοιωτικά-Φωκικά*) (1981) 378 κέ., εικ. 414 και Ο. PALAGIA, *Hesperia* (1982) 103 κέ., σημ. 28, και 100 κέ., πίν. 29. Για τη συνέχεια του τύπου βλ. και J. MARCADÉ, *BCH* 77 (1953) 548 κέ., A4200, εικ. 41: «La persistance d'un type drapé de la fin du Ve s. est remarquable après les créations praxitéliennes».

63. Βλ. G. MYLONAS, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries* (1961) 19 κέ. Για τον αγροτικό χαρακτήρα της λατρείας βλ. P. FOUCART, *Les mystères d'Eleusis* (1914) κυρίως 47 κέ. A. PESCHLOW-BINDOKAT, *δ.π.* 108 κέ.

64. Βλ. L.R. FARNELL, *Cults of the Greek States III* (1907) 198 κέ. και 368 κέ.

65. Τέτοια ίχνη έχουν αναγνωριστεί: στην ακρόπολη της Μελιταίας (βλ. και σημ. 69) και στη μονή της Άγ. Τριάδας· ακόμη τμήματα του τείχους της πόλης και άλλα αρχιτεκτονικά λείψανα, σε διάφορα σημεία της περιοχής (όπως στα δυτικά του χωριού, θέση «Άλαταριές»). Βλ. σημ. 1 και παλιότερη βιβλιογρ.: Ν. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, *Φθιωτικά* (1891) 38. Ν. ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ, *Θεσσαλία* (1894) 215 κέ. F. STÄHLIN, *Das hellenistische Thessalien* (1924) 161 κέ., εικ. 17. Τ.Δ. ΠΑΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, *Ίστορία και μνημεία της Φθιώτιδος* (1971) 177 κέ. Η θέση που βρέθηκε το γλυπτό μας (στα ΝΑ του χωριού) υποβάλλει σχέση με την κάτω πόλη, αλλά και με τα έρείπια της ακρόπολης και της Άγ. Τριάδας, και θα πρέπει να ερευνηθεί με ανασκαφή.

66. Έπιγραφή έντοιχισμένη σε σπίτι του χωριού (οικία Κ. Γουρνάρη), βλ. Α. ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ-ΚΑΡΕΤΣΟΥ, *AA* 27 (1972) Β2, 329, σημ. 23.

67. *RE*, *δ.π.* 535. Με το όνομα Μελίτη αναφέρεται Ώκεανίδα, συμπαίκτρια «Gespielin» της Περσεφόνης (βλ. *δ.π.* 540) και L.R. FARNELL, *δ.π.* 342, σημ. 160d? (Μελιτώδης, έπίθετο της Κόρης).

68. Όπως και στο «Brunnenheiligtum» της Δήμητρας και της Κόρης στην πόλη της Κω, με χθόνιο



Τὰ σημαντικά λείψανα κτιρίων που έρευνήθηκαν πρόσφατα έπάνω στην 'Ακρόπολη, αποδόθηκαν ύποθετικά, με βάση επιγραφή, σε ιερό του 'Ασκληπιού<sup>69</sup>. 'Ο θεός που συνδέεται με την έλευσινακή, μυστηριακή λατρεία<sup>70</sup>, αναφέρεται στο 'Ελευσίνιο της 'Αθήνας<sup>71</sup> και σε άλλα ιερά<sup>72</sup>. Εικονίζεται ακόμη, συντροφεύοντας τις δύο θεότητες, όπως π.χ. στο αναθηματικό ανάγλυφο άρ. 1332 του 'Εθνικού Μουσ. από το Διονυσιακό θέατρο, και ίσως στο ανάγλυφο άρ. 1432 από το 'Ασκληπιείο της 'Αθήνας<sup>73</sup>, στο ανάγλυφο άρ. 1430 της Γλυπτοθήκης Ny Carlsberg<sup>74</sup> από τον Πειραιά ('Ασκληπιός ή Πλούτων), και σε άλλο στο Kunsthistorisches Museum της Βιέννης<sup>75</sup>, σε άττικά μνημεία, όπως και στο έλευσινακό άμφίγλυφο του Würzburg<sup>76</sup>, που παρουσιάζει μία ανάλογη, άνδρική μορφή.

'Αν υποθέσουμε, με άφορμή το εύρημά μας, ότι ένα ιερό έλευσινακών θεοτήτων βρισκόταν στη Μελιταία, αυτό θα μπορούσε να είναι ένα κτίσμα άπλου τύπου, όπως π.χ. το Μητρῶο του 'Ιλισού στην 'Αθήνα<sup>77</sup>, ό κλειστός «οίκος» του ιεροῦ στο Κάλλιο<sup>78</sup>, ή σε άλλα λατρευτικά κέντρα της Δήμητρας και Κόρης, όπως στην Κρήτη<sup>79</sup> (Κνωσός) και

χαρακτήρα, κοντά σε ιερή πηγή, βλ. R. HERZOG, *AA* 1901, 134 κέ. R. KABUS-PREISSHOFEN, *Ant. Plast.* XI (1975) 35, σημ. 18. K. ΚΟΥΡΟΥΝΙΩΤΟΥ, 'Ελευσινακά I (1932) 238 κέ. G. MYLONAS, *δ.π.* 46 κέ., 236, 241 κέ. V. MAGNIEN, *Les mystères d'Eleusis* (1950) 70, σημ. 3. Για το 'Ελευσίνιο της 'Αθήνας: R.E. WYCHERLEY, «Literary and Epigraphical Testimonia», *Agora* III (1957) 74 («ceremonial washing»).

69. A. ΙΩΑΝΝΙΔΟΥ-ΚΑΡΕΤΣΟΥ, *AAA* 5 (1972) 47 κέ. σχέδ. 1, εικ. 1-2: στη θέση «'Αλώνι», ίσως «έγκοιμητήριο» της ίδιας, *AA* 27 (1972) B2, 329. Θ. ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, *AA* 28 (1973) B1, 281.

70. ΠΑΥΣ. II, 26, 8 ('Επιδαύρια). G. MYLONAS, *δ.π.* 251.

71. R.E. WYCHERLEY, *δ.π.* 81, άρ. 219 (*JG* II<sup>2</sup> 4960a). J. TRAVLOS, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens* (1971) 198 κέ.

72. 'Ανδρική θεότητα «'Ασκληπιός», στο ιερό της Δήμητρας, στην πόλη της Κῶ: R. KABUS-PREISSHOFEN, *δ.π.* 35, σημ. 19, 20.

73. Βλ. I.N. ΣΒΟΡΩΝΟΥ, *Τὸ ἐν 'Αθήναις 'Εθνικὸν Μουσεῖον* I (1903) 247 κέ., άρ. 29 (1332), πίν. 36, 2 και 436, άρ. 131 (1432), πίν. 59, 3. U. HAUSMANN, *Kunst u. Heilium* (1948) 173, άρ. 92. E. LÖWY, *W. Amelung zum 60 Geburtstag*, *Ant. Plastik* (1928) 132 κέ., σημ. 4, εικ. 1. A. PESCHLOW-BINDOKAT, *δ.π.* 142, R29 και R31, εικ. 42.

74. 'Αρ. 1430: F. POULSEN, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek* (1951) 142 κέ., άρ. 197. T. DOHRN, *Attische Plastik* (1957) 159 κέ., πίν. XXIIc - XXIVa («Wahrscheinlich Asklepios»).

75. 'Αρ. I 1095 (Συλλογή Este 228, προηγ. στο Μουσ. του Catajo), βλ. O. WALTER, *Öjh* 30 (1936) 54 κέ. και 61 κέ., πίν. I; A. DELIVORRIAS, *Ant. Plast.* IX (1969) εικ. 5. A. PESCHLOW-BINDOKAT, *δ.π.* 141 κέ., R15.

76. 'Αρ. HA 1754, Martin-von Wagner-Museum, βλ. G. BECKEL, *AM* 83 (1968) 235 κέ., κυρίως 239, πίν. 80-82 («Lokalheros»). 'Εδῶ ό χιτώνας της Κόρης έχει κοντές χειρίδες και «Achselriemen», βλ. παραπάνω σημ. 60.

77. «Μητρῶον τὸ ἐν 'Αγραις»: βλ. την άπλή κάτοψη και τις μικρές διαστάσεις, A. DELIVORRIAS, *Ant. Plast.* IX (1969) 12, εικ. 1, σημ. 46. J. TRAVLOS, *δ.π.* 112 κέ., εικ. 154 και 379.

78. 'Ανασκαφές Π. Θέμελη (1977-1979), όπου βρέθηκε μικρός ναός («οίκος») της Δήμητρας και Κόρης, έξω από την πύλη της ΝΑ γωνίας του τείχους της πόλης: Ν. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΣ, *δ.π.* 375 κέ., εικ. 411-412· βλ. και ανάλογη άπλή κάτοψη του ιεροῦ της Δήμητρας στη Serra Orlando της Σικελίας, STILLWELL, *AJA* 63 (1959) 171, πίν. 42, εικ. 15 (Southern Sanctuary).

79. J.N. COLDSTREAM, «Knossos, The Sanctuary of Demeter», *BSA*, Suppl. 8 (1973) 11 κέ. L. BESCHI, *δ.π.* 499, σημ. 5.

ἴσως στὴν Κεφαλλονιά<sup>80</sup> (Κράνη), στὴν Κῶ<sup>81</sup> (Κυπαρίσσι), ἀλλὰ ἀκόμη καὶ στὴν Κόρινθο<sup>82</sup> (Ἀκροκόρινθο) καὶ ἄλλοῦ.

Ἡ παρουσία τοῦ ἀγάλματος ποῦ ἐξετάσαμε πιὸ πάνω, εἶναι σημαντικὴ γιατί, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ὑποθετικὴ σύνδεσή του μὲ μία τοπικὴ λατρεία, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ λίγα γλυπτὰ<sup>83</sup>, καὶ μάλιστα σπάνιο, περίοπτο ἔργο αὐτῆς τῆς περιόδου, ποῦ ἔδωσε ὡς τώρα ἡ περιοχὴ<sup>84</sup>. Ἔτσι, μὲ τὸ νέο εὔρημα, ἀποκτοῦμε τὴν ἀναμφισβήτητη μαρτυρία γιὰ μία ἄμεση ἀττικὴ ἐπίδραση πάνω στὴν πλαστικὴ τῆς Ἀχαΐας Φθιώτιδας, ποῦ διαπιστώνεται μὲ τὴν ἀπήχηση ἐνὸς σπουδαίου θεϊκοῦ τύπου τοῦ 5ου αἰ. π.Χ., ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν ἐκφραση ἐνὸς στυλ ἐξαιρετικῆς ποιότητας, ποῦ παρουσιάζει τὶς χαρακτηριστικὲς ἰδιομορφίες τῶν ἀττικῶν ἔργων αὐτῆς τῆς περιόδου.

Ἀθήνα 1986

ΕΛΗΑΝΑ Γ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ

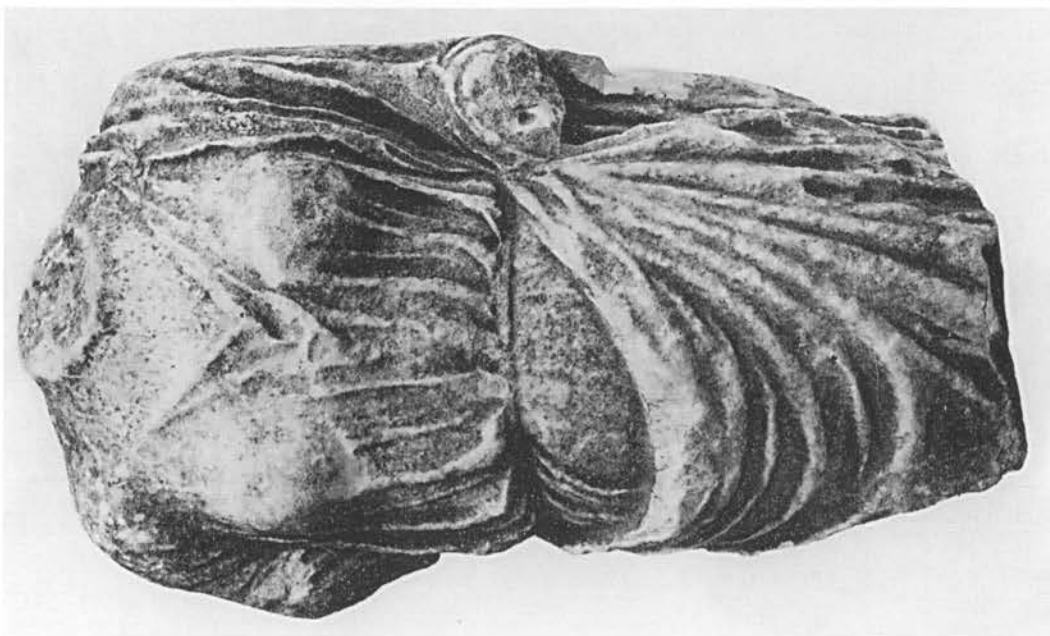
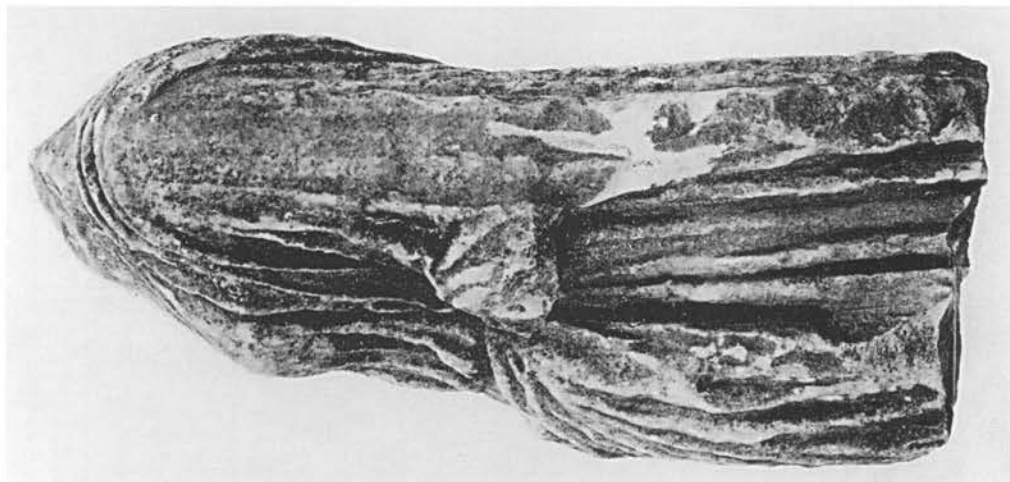
80. Βλ. Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, *AE* 1978 (1980) 136 κέ., κυρίως 139 κέ.

81. Βλ. L. LAURENZI, *Clara Rhodos* V, 2 (1932) 157 κέ. R. KABUS-PREISSHOFEN, *ὁ.π.* 31 κέ., κυρίως 32.

82. R. STROUD, *Hesperia* 37 (1968) 308 κέ. Building A, πίν. 90a, 96A, «probably a small temple or a sacred oikos». N. BOOKIDIS-J. FISCHER, *Hesperia* 41 (1972) 315, εἰκ. 7.

83. Βλ. *AD* 1888, 116 (ἀνάγλυφη στήλη ἀπὸ τὸ χωριὸ τῆς Μελιταίας). Δ.Ρ. ΘΕΟΧΑΡΗΣ, *AD* 19 (1964) B2, 263 (κεφάλι ἀλόγου, ποῦ βρέθηκε σὲ ἀγρὸ κοντὰ στὸ χωριὸ τῆς Μελιταίας): ἀναφέρονται καὶ ἐντοιχισμένα γλυπτὰ στὴ μονὴ τῆς Ἀγ. Τριάδας, βλ. Π. ΛΑΖΑΡΙΔΗ, *ὁ.π.* 392, καθὼς καὶ στήλες κᾶ., Τ.Δ. ΠΑΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ, *ὁ.π.* 177.

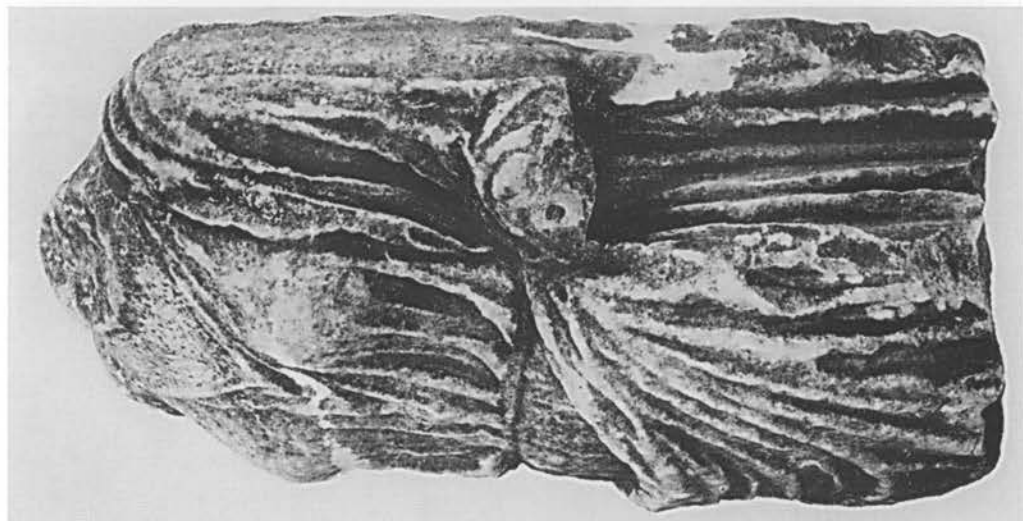
84. Βλ. γενικά, γιὰ ἔξω ἀπὸ τὴν Ἀττικὴ B.S. RIDGWAY, *ὁ.π.* 115 κέ.



Γυναικεῖος κορμῶς, ἀρ. 182, Ἄρχ. Συλλ. Λαμίας, α. Μπροστινὴ ὄψη. β. Πλάγια ἀριστερὴ ὄψη. γ. Πλάγια δεξιὰ ὄψη.



α

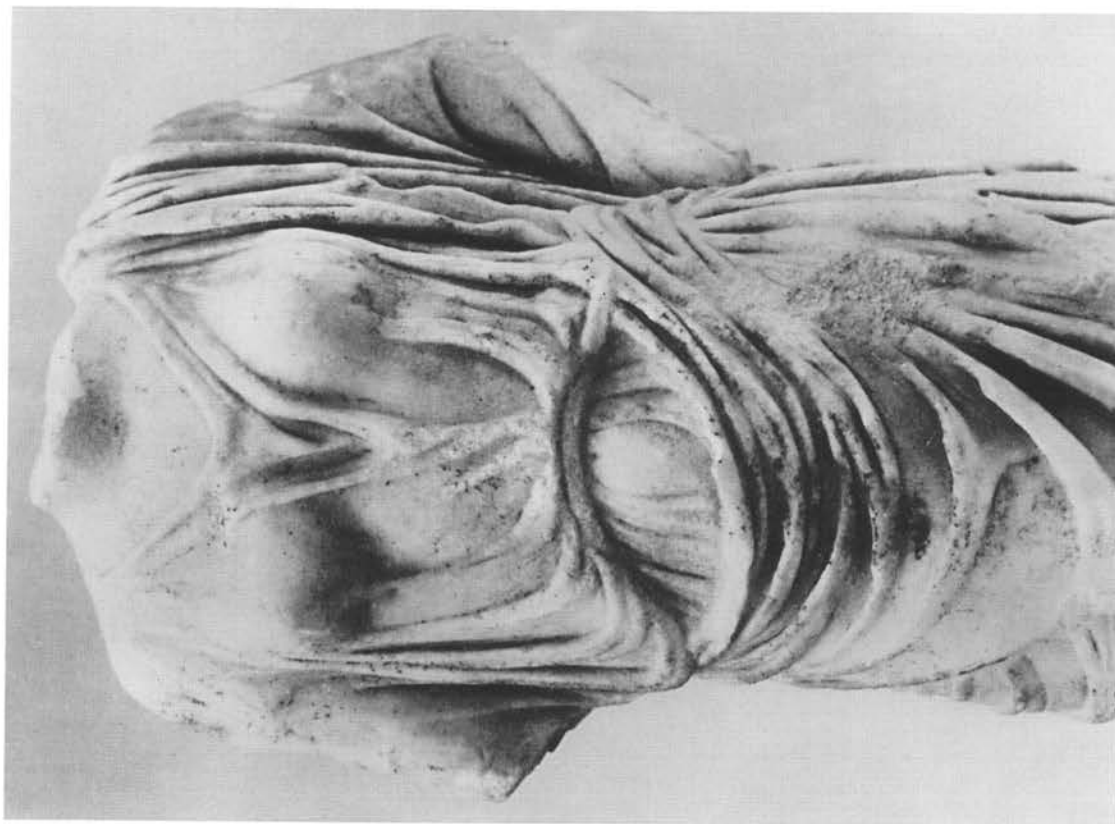


β

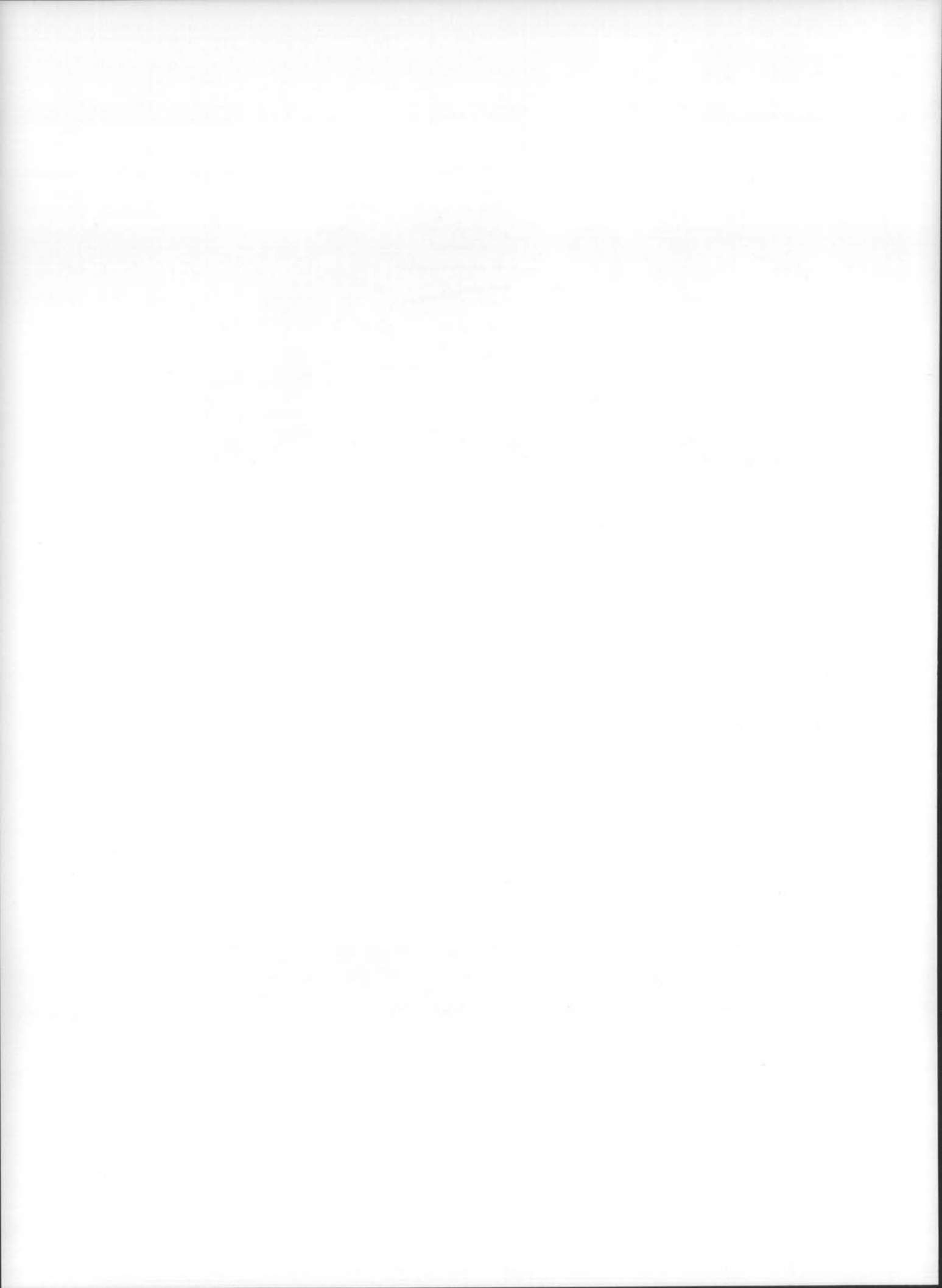


γ

Γονακείος κορμός, αρ. 182, Ἀρχ. Συλλ. Λαμίας. α. Ὅψη τριῶν τετάρτων δεξιά. β. Ὅψη τριῶν τετάρτων ἀριστερά. γ. Πίσω ὄψη.



α. Ἐλαμίτιο ἀρ. S2609 Μουσείου Κορίνθου. Λεπτομέρεια μπροστινῆς ὀφθῆς (φωτογραφία τοῦ Μουσείου).  
β. Ἐλαμίτιο ἀρ. S1072 Μουσείου Ἀγορᾶς (φωτογραφία τοῦ Μουσείου).





## ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE SUR UN THÈME DE LA TOREUTIQUE\*

Une importante pièce de toreutique a été découverte à Lamia, en Phthiotide, dans une région qui a déjà livré un abondant matériel, de production locale ou d'importation<sup>1</sup> : ce sont les restes d'un miroir de bronze, mis au jour dans le remblai bouleversé d'une tombe à ciste découverte fortuitement<sup>2</sup>. Il s'agit de trois pièces trouvées à peu de distance les unes des autres et appartenant apparemment à un même miroir à boîte<sup>3</sup> : couvercle, disque et anse (fig. 1-2).

a) Le couvercle circulaire, relativement bien conservé, est légèrement déformé<sup>4</sup> ; son bord plié à angle droit, en grande partie brisé, a été partiellement recollé. La surface supérieure du couvercle est recouverte d'une patine vert clair légèrement corrodée. Une partie de la surface du disque à proximité de l'anse inférieure, mieux conservée, a le ton brun-vert foncé et brillant du bronze : la charnière du couvercle est partiellement

(\*) BCH CXV, 1991.

Pour les photos des fig. 2 a-b, 4 et 23, effectuées par l'Institut archéologique allemand d'Athènes, j'adresse mes remerciements les plus vifs à la Direction de l'Institut, ainsi qu'à M<sup>me</sup> N. Lazaridis et à M. Th. Schäfer. Pour la photo de la fig. 22, je remercie le Service photographique de l'Antikensmuseum de Berlin. Mes remerciements vont aussi à la Direction de l'Antikensammlungen et de la Glyptothèque de Munich pour les photos des fig. 9 et 13.

(1) Thessalie : cf. A. S. ARVANITOPOULOS, *AM* 37 (1912), p. 73 sq. ; H. BIESANTZ, *Die thessalischen Grabreliefs* (1965), p. 36 et 138 sq. ; région de Lamia, découvertes récentes : cf. Chronique du BCH, à partir de 1972 ; Locride : A. ONASSOGLOU, *AA* 103 (1988), p. 439 sq.

(2) Lamia, rue Piléos 20, 14 Déc. 1983, terrain en construction (A. Rentzi) (la fouille de la tombe a été effectuée par L. Lambropoulou). La fouille des terres bouleversées à l'intérieur de la tombe a livré un couvercle, deux disques et deux anses de miroirs (l'une triangulaire et l'autre en forme d'étrier), ainsi que de nombreux vases, une figurine féminine et les fragments d'une seconde, des astragales et une pyxide en albâtre.

(3) b. Disque de miroir : diam. du disque : 0,135-0,136 — toutes les dimensions sont données en m — ; bord replié vers le bas : larg. : 0,009. La face supérieure servant de miroir, qui était polie, est très corrodée et présente d'épaisses incrustations. La face inférieure est décorée de six nervures concentriques en léger relief qui forment trois zones distinctes : relativement bien conservée, elle porte de nombreuses traces d'oxydation verdâtre.

c. Anse en forme d'étrier, intacte, légèrement oxydée : larg. max. : 0,059 ; long. max. : 0,06. Il s'agit d'une anse servant à la suspension du miroir.

(4) Une partie de la circonférence du disque, près de l'anse inférieure (long. : 0,053), a été partiellement recollée et complétée par une feuille en matière plastique (long. : 0,029).



Fig. 1. — Lamia, couvercle de miroir (photo Musée National d'Athènes).

conservée (fig. 3). L'intérieur du couvercle conserve en grande partie sa surface primitive avec, cependant, de nombreuses traces d'une oxydation vert sombre. Le relief du couvercle est fortement corrodé, la couche d'oxydation ayant, par endroits, un aspect légèrement granuleux<sup>5</sup>. La partie inférieure du corps de la figure ailée, brisée à l'oblique, a

(5) Le couvercle (ainsi que les autres pièces de bronze) a été nettoyé, mais sa surface n'a pas été décapée, à cause de l'état avancé de l'usure. Nous donnons, fig. 1, une photographie du relief après sa restauration au Musée National (pour laquelle nous adressons nos remerciements à M. P. Kalligas, éphore) : il a cependant subi des dégâts ultérieurement.



Fig. 2 a. — Lamia, disque de miroir (DAI 87/557).



Fig. 2 b. — Id., face intérieure et anse du miroir (DAI 87/556).

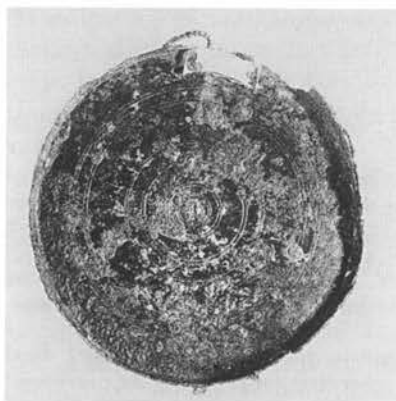


Fig. 3. — Face inférieure du couvercle (Photo Musée National d'Athènes).

été recollée, mais comporte des lacunes à la surface du chiton : l'arrière de la tête de la figure a été également reconstitué à partir de nombreux petits fragments, la surface du bras gauche est endommagée, tandis que la partie haute du bras droit est conservée seulement jusqu'au biceps<sup>6</sup>. Manque aussi l'extrémité du pied gauche avec l'indication du sol sur lequel marchait la figure<sup>7</sup>. Les contours et détails des autres figures sont légèrement endommagés.

(6) Ce dommage est survenu probablement lors des travaux de creusement des fondations antérieurs à la fouille de la tombe.

(7) La partie droite de ce bandeau horizontal est brisée (long. conserv. : 0,05).

— Le couvercle<sup>8</sup> du miroir<sup>9</sup> est décoré d'un relief sur feuille de bronze séparée<sup>10</sup>. Sur le pourtour du disque quatre cercles concentriques<sup>11</sup>, gravés, délimitent une zone de 0,008 de large ; une petite anse en forme de fer à cheval<sup>12</sup> est conservée au bas du couvercle, qui se rattachait au disque du miroir par une charnière<sup>13</sup>, où était attachée l'anse supérieure<sup>14</sup>. La face inférieure du couvercle est décorée de cercles concentriques gravés<sup>15</sup>.

— Le relief décorant le couvercle représente trois figures<sup>16</sup> : à gauche un Satyre<sup>17</sup> et une figure féminine, au mouvement opposé, à droite une figure ailée. L'attitude du Satyre est très animée : il s'avance vers la gauche d'un pas rapide (fléchissement du genou de la jambe extérieure) et tient le thyrses<sup>18</sup> de la main droite, tandis que son bras gauche, tendu à l'horizontale, est entièrement caché par la femme. Il tourne la tête de profil vers la figure féminine. Le corps est nu, excepté une peau de bête (pardalide ou nébride) qui retombe en ligne ondoyante de son épaule gauche ; il est chaussé d'endromides, bordées par un large repli de cuir. Ses cheveux longs étaient, semble-t-il, couronnés de lierre (à peine discernable actuellement). Son visage est large, avec de grands yeux aux arcades sourcilières contractées, un nez camus, une barbe de longueur moyenne. Le modelé du torse suggère une forte tension musculaire. La danseuse<sup>19</sup> avance le pied droit, la jambe

(8) Diam. du couvercle : 0,141 ; diam. du disque : 0,136 à 0,139 ; largeur du bord du couvercle replié vers le bas : 0,008 ; épaisseur de la paroi : 0,002. Épaisseur max. du relief : 0,015.

(9) Les dimensions du couvercle (mais il est légèrement déformé) et du miroir proprement dit (0,135-0,136) ont entre 0,004 et 0,006 m de différence environ, ce qui est d'usage pour les miroirs à boîte : cf. par ex. M. COMSTOCK et C. VERMEULE, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston* (1971) — désormais COMSTOCK - VERMEULE —, n° 362 (boîte du miroir : diam. 0,17 ; couvercle : diam. 0,175) ; U. GEHRIG, E. STROMMINGER et K. VIERNEISEL, *Von Troja bis Amarna, The Norbert Schimmel Collection, New York, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg* (1978) — désormais *Von Troja bis Amarna* —, n° 38 (miroir : diam. 0,169 ; couvercle : diam. 0,173).

(10) Feuille de bronze rectangulaire travaillée « au repoussé », découpée « à jour » en plusieurs points et soudée au plomb (quelques traces conservées) sur la surface du couvercle ; figures en relief en partie découpées. H. de la feuille de bronze : 0,092. Le bord supérieur de la feuille de bronze aboutit à une ligne horizontale (fond), le contour supérieur des têtes dépassant légèrement celle-ci. Le miroir proprement dit est coulé, son couvercle martelé, tandis que le relief est travaillé au repoussé : cf. W. LAMB, *Greek and Roman Bronzes* (1929), p. 174 sq. ; P. C. BOL, *Antike Bronzezeit* (1985), p. 90 sq.

(11) Cercles incisés à 0,002 de distance l'un de l'autre et à 0,004 de la circonférence du disque.

(12) Anse inférieure : larg. max. 0,034 ; h. des attaches 0,02. Elle est formée d'une fine tige tordue, passant par des attaches en forme de feuilles stylisées, et se terminant par une boule minuscule à chaque extrémité.

(13) La charnière supérieure (γίγγλυμος) était une lamelle rectangulaire de bronze, au bord inférieur en dents de scie ; dim. : 0,029 x 0,022. Une des articulations où passait le pivot de l'anse supérieure est partiellement conservée.

(14) Anse supérieure en forme d'étrier, découverte séparément (voir *supra*, n. 3), qui appartient sans doute à notre miroir : cf. par ex. COMSTOCK - VERMEULE, n° 364 et 370 ; *Von Troja bis Amarna*, n° 37 ; W. ZÜCHNER, « Griechische Klappspiegel », *JdI* 14 (1942) — désormais ZÜCHNER —, KS 16, fig. 2 ; KS 93, fig. 100 ; KS 97, fig. 59 ; KS 129, fig. 112 ; KS 150, fig. 104, etc.

(15) Face inférieure du couvercle : six doubles cercles concentriques (plus profondément gravés que sur la face supérieure), à des distances variées (de la circonférence vers le centre, 0,014, 0,005, 0,016, 0,006, 0,009, 0,003) ; au centre, un petit cercle.

(16) H. max. de la représentation figurée : 0,094 ; larg. de la représentation figurée : 0,118.

(17) H. du satyre : 0,08.

(18) Sur le haut du thyrses est noué un ruban qui apparaît sur le fond en léger relief, s'incurvant vers le bas. Dans cette partie, le fond du relief est découpé « à jour ».

(19) H. de la danseuse : 0,093.

tendue<sup>20</sup>, le corps de trois-quarts à droite, le buste légèrement incliné vers l'arrière et la tête inclinée de trois-quarts à gauche. Le bras droit, levé vers l'épaule gauche<sup>21</sup>, est légèrement plié; la main gauche baissée retient le pan vertical de l'himation<sup>22</sup>. Elle est vêtue d'un himation finement drapé, dont l'étoffe couvre la tête et remonte sur le cou et jusqu'au milieu du nez, ne laissant découvert que le haut du visage : ses grands yeux sont dirigés vers le Satyre. L'himation moule les formes du corps et ne laisse apparaître que la pointe du pied droit chaussé; son bord inférieur a une forme sinusoïdale, les plis ondulant et se gonflant vers l'arrière en larges courbes successives. Ces deux figures marchent sur une sorte de bandeau horizontal, à surface légèrement convexe (épaisseur 0,006), qui représente la ligne du sol.

— La figure féminine ailée (Nikè), qui fait face au couple, avance le pied gauche dans un mouvement opposé à celui de la danseuse. La tête est presque de profil à gauche, le corps légèrement tourné vers la droite. Les formes — et surtout la tête — semblent plus amples<sup>23</sup>. Son bras droit (aujourd'hui disparu) était levé vers la danseuse et touchait probablement le haut de l'avant-bras de cette dernière, légèrement au-dessous du coude<sup>24</sup>. Son bras gauche baissé tenait apparemment un objet long (actuellement indistinct). Il semble que l'aile droite figure en oblique derrière l'aile gauche. La figure porte un chiton très fin et transparent, avec large décolleté en V et manches courtes; la ceinture est nouée plus haut que la taille. Des plis très fins, légèrement curvilignes, se forment entre les seins et autour de la taille; d'autres plis fins, en nervures, descendent vers le bas du corps en gagnant du volume sur le côté gauche de la figure, où ils forment, gonflés par le vent, de larges courbes successives. Le bord inférieur du chiton — mal conservé — décrivait, semble-t-il, une ligne sinueuse analogue à celle de l'himation de la danseuse, mais plus simple. Les cheveux, partagés au milieu du front et peignés en fines mèches légèrement ondulées, sont ramenés vers l'arrière en un chignon et étaient probablement ceints d'une double bandelette. Le visage a un ovale large, un front curviligne, de grands yeux et des traits (nez-menton) très prononcés; la bouche est déformée par la corrosion de la surface. Une trace de relief sur l'oreille gauche pourrait être celle d'une boucle d'oreille. Cette figure, aujourd'hui isolée des deux autres, leur était, à l'origine, plus évidemment reliée, puisqu'elle reposait sur la même ligne de sol (disparue dans cette partie), et tendait le bras droit vers la danseuse.

Des trois personnages représentés, celui du centre, où l'on reconnaît une Ménade (ou une Nymphe) dans une attitude de danseuse, enveloppée dans son himation, est typologiquement le plus important. En effet, il est possible de remonter l'évolution de ce schéma à travers les étapes intermédiaires du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., jusqu'à son prototype. Vers

(20) Le pied droit, qui est chaussé, marche sur la pointe, posée sur la ligne horizontale du sol.

(21) Sur le fond, entre la tête de la danseuse et sa main levée, ainsi qu'à droite de sa tête, quelques traces indistinctes de nervures très fines appartenant probablement à un pan libre de l'himation, retenu par la main droite.

(22) Les contours du pan rectiligne de l'himation qui retombe de la main gauche sont légèrement endommagés; la ligne sinusoïdale du bord n'apparaît donc pas.

(23) La figure mesure 0,093 de haut, sans l'extrémité du pied gauche, qui manque; sa tête est haute de  $\pm$  0,016; celle de la danseuse est haute d'environ 0,014.

(24) Sur le contour extérieur de l'avant-bras droit de la danseuse se distingue une petite zone irrégulière, qui pourrait être le point de contact du bras droit de la Nikè, tendu vers elle.





Fig. 4. — Torse du Musée de l'Acropole,  
n° inv. 1300 (DAI 69/246).

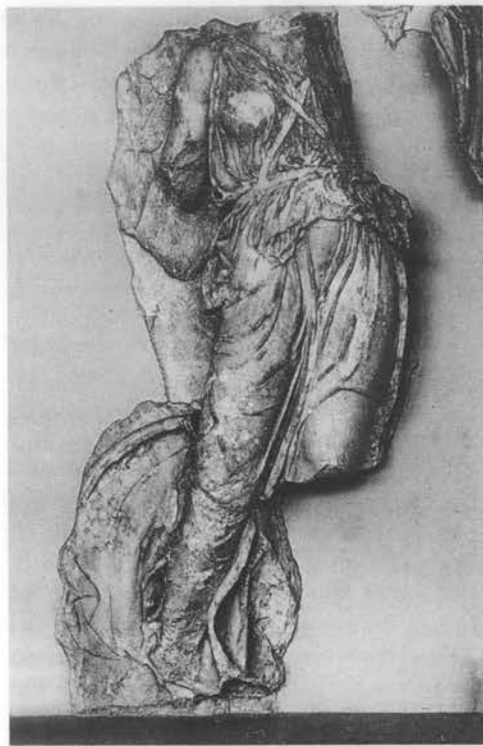


Fig. 5. — Nikè, Musée de l'Acropole,  
n° inv. 994 (DAI 72/2983).

la fin du <sup>v</sup>e s. av. J.-C., on peut reconnaître en Attique un personnage de conception analogue, notamment sur la frise Est de l'Érechtheion. Il s'agit du torse féminin n° 1300 du Musée de l'Acropole<sup>25</sup> (fig. 4), étroitement enveloppé dans un himation peu épais; des plis fins en nervures obliques longent le corps. Comme la partie supérieure du corps n'est pas conservée, on pourrait suggérer que le bras droit était fléchi, en partie appuyé sur la poitrine, tandis que le bras gauche, baissé et légèrement éloigné du corps, est caché par l'amoncellement des plis de l'himation. Les jambes (conservées jusqu'au bas des cuisses) sont rapprochées et paraissent tendues, la droite en retrait, relevant le contour de la jambe gauche qui s'avance, légèrement en oblique vers le côté droit du corps. Ainsi le bas du corps se présente de trois-quarts gauche, tandis qu'un étirement du haut du buste (côté gauche) est noté par les plis rectilignes qui se forment sur le flanc gauche. Sous les larges surfaces moulantes de l'himation se dégagent les formes curvilignes d'un corps jeune et souple, aux seins peu développés. Quoique le mouvement général reste

(25) Cf. P. N. BOULTER, « The Frieze of the Erechtheion », *Antike Plastik* 10 (1970) — désormais BOULTER —, p. 16 sq., n° 7, fig. 9, (Musée de l'Acropole, n° inv. 1300).



indéterminé, vu l'état fragmentaire de la figure, la tension verticale du corps ainsi qu'une légère torsion se distinguent clairement. On note également la retombée analogue des plis de l'himation sur le côté gauche du corps. Ce schéma a été mis en rapport avec les Nymphes des reliefs attiques du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>26</sup>. La figure de la frise témoigne, cependant, de l'existence du schéma sculpté dès les dernières décennies du V<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>27</sup>. Déjà B. Ashmole propose une datation analogue, à propos de l'original d'un type de Nympe appartenant à ce groupe de reliefs<sup>28</sup>.

D'autre part, le rendu de certains motifs et détails du drapé de l'himation de notre Ménade permet des rapprochements tant avec les figures de la frise de l'Érechtheion, qu'avec celles des reliefs du parapet du temple d'Athéna Nikè, comme en témoigne par exemple le rendu caractéristique du drapé de la plaque n° inv. 973 du Musée de l'Acropole (Nikè rattachant sa sandale<sup>29</sup>) : des plis en larges courbes successives — entre lesquels s'intercalent quelques plis fins — et des creux profonds se forment entre les jambes, correspondant aux plis gonflés par le vent de l'himation à l'arrière de notre figure. Il y a également dans le drapé de la partie inférieure de la Nikè n° 994 du Musée de l'Acropole<sup>30</sup> (fig. 5), et la partie correspondante de notre danseuse, une succession analogue de plis fins qui longent en oblique des cuisses et des jambes, pour se terminer par de grandes courbes d'étoffe libre plaquée sur le fond du relief. Dans l'art attique de la fin du V<sup>e</sup> s. av. J.-C., ce rendu calligraphié des plis en nervures obliques dans la partie inférieure du corps est un trait fréquent du « style riche ».

(26) Cf. BOULTER, n. 40-41; R. FEUBEL, *Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder* (1935), p. 65 sq. : type C, n° C 4, relief de la grotte du Parnès, pl. 2, 3<sup>e</sup> Nympe (Musée National, n° inv. 1879); W. FUCHS, « Die Vorbilder der neuattischen Reliefs », *Jdl* 20 (1959), p. 33 sq. : type C 6, e, pl. 7 b, p. 39 sq. (Hékateion, Musée de Torlonia; « mittlere Tänzerin »); cf. en dernier lieu C. M. EDWARDS, *Greek Votive Reliefs to Pan and the Nymphs II* (1985), p. 712 sq., nos 73, 74, 76, pl. 33, 34 (avec bibliographie antérieure).

(27) « Vers 410-406 av. J.-C. », cf. BOULTER, p. 23. La figure n° inv. 1074 du Musée de l'Acropole, provenant de la frise, est également d'une conception très proche de notre danseuse : himation recouvrant le corps (plis fins à nervures obliques), envolée curviligne libre (en plis éloignés les uns des autres), mouvement des jambes et bord horizontal en ligne différenciée : cf. BOULTER, p. 17, n. 42, n° 6, pl. 26; S. CASSON, *Catalogue of the Acropolis Mus. II* (1921), p. 181. Cf. aussi R. KABUS-JAHN, *Antike Plastik II* (1971), p. 71 sq., pl. 41 (comparaison avec un type de Corè), « Urbild vom endenden 5 Jahrh. », « reichen Stil » et *Studien zu Frauenfiguren des 4 Jahrh. v. Chr.* (1963), p. 14 sq.

Pour des figures comparables, cf. les types de Nymphes de la dernière décennie du V<sup>e</sup> s. av. J.-C. : C. BLÜMEL, *Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatl. Museen zu Berlin* (1966), p. 60, n° 69 (K 83), fig. 101, trouvée au Quirinal; W. FUCHS, *AM* 77 (1962), p. 243 sq., n. 11.

Danseuses de types comparables : W. AMELUNG, *Die Skulpturen des Vaticanischen Mus. II* (1908) — désormais AMELUNG —, p. 574 sq., n° 389, pl. 65; W. HELBIG, *Führer I*<sup>4</sup> (1963), p. 144 sq., n° 201 (inv. 777); base du Musée du Latran, BrBr 599; W. HELBIG, *Führer I*<sup>4</sup>, p. 771 sq., n° 1070 (inv. 9987).

(28) *A Catalogue of Ancient Marbles at Ince Blundell Hall* (1929), p. 85, n° 218, pl. 43 : « There are no internal grounds for believing the origin of the type later than the fifth c. B.C. » (il s'agit du type du relief n° 1345 du Musée de l'Acropole : l'auteur date l'original de ce schéma du dernier quart du V<sup>e</sup> s. av. J.-C.).

(29) Cf. R. CARPENTER, *The Sculpture of the Nike Temple Parapet* (1929) — désormais CARPENTER, *Nike Temple* —, p. 63, n° 12, pl. XXVII : « catenaries drooping lower and lower »; à propos de ce motif, voir W. FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (1959), p. 7 sq., Ia, et p. 6 n. 3, sur l'influence de ces reliefs sur le « Kleinkunst » en général.

(30) Cf. CARPENTER, *Nike Temple*, p. 31, n° 10, pl. XI : « long ogival drapery ridges turning free of the figure », (mais rendu ici beaucoup plus plat en courbes linéaires), et autres détails analogues. Cf. aussi Fr. HILLER, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrh. v. Chr.* (1971), p. 68, n. 157, pl. 15, fig. 58.

D'autre part le mouvement qui anime notre Ménade est conforme à l'esprit de cette période. L'artiste cherche à rendre les mouvements des différentes parties du corps humain par la tension contrariée des membres, qui transparait sous le drapé<sup>31</sup>, aboutissant à une rotation ou une spirale. Ce type de danseuse enveloppée dans l'himation<sup>32</sup> se retrouve également dans la céramique de la même période.

Ainsi, à partir du dernier quart du v<sup>e</sup> s. av. J.-C., les vases à figures rouges fournissent des exemples de certains mouvements empruntés aux danses de Ménades : la Ménade dansant sur l'amphore du Musée de Tarente<sup>33</sup> (fig. 6) a la tête inclinée en arrière, le corps de trois-quarts droit : l'effet de tourbillon du bord inférieur du chiton suggère un mouvement de rotation du corps. L'enveloppement complet de notre figure dans l'himation (fig. 7) se rencontre, pour les figures dansantes<sup>34</sup>, d'une part chez les Ménades et les Nymphes<sup>35</sup>, d'autre part chez de simples mortelles, puisque, à l'occasion des fêtes et solennités du culte de Dionysos (scènes des Lénéennes et des Anthestéries)<sup>36</sup>, on imitait les danses attribuées aux divinités. La présence du Satyre, l'enveloppement et le mouvement, indiquent sûrement une danse culturelle spéciale<sup>37</sup>. Les scènes du cycle de Meidias et les premiers vases du style de Kertsch permettent un certain nombre de rapprochements avec notre représentation figurée : sur un fragment de coupe (Musée de Leningrad, KAB 16 a<sup>38</sup> [fig. 8]), la figure féminine présente, dans une ambiance dionysiaque, l'enveloppement et les formes graciles de notre Ménade. Même mouvement

(31) Cf. H. SPEIER, *RM* 47 (1932), p. 41 sq., en particulier p. 44. Le mouvement de torsion est représenté dès le style sévère : cf. Cl. ROLLEY, *Les Bronzes grecs* (1983) — désormais ROLLEY, *BG* —, n° 87, p. 106, fig. 87 (Athènes, Mus. Nat., inv. 6615 et 6927).

(32) En ce qui concerne l'original du type, cf. C. M. GALT, *AJA* 35 (1931), p. 373 sq., en particulier p. 376, fig. 2 et 3 ; cf. aussi G. E. RIZZO, *Thiasos, Bassorilievi greci di soggetto dionisiaco* (1934), — désormais RIZZO —, p. 17 sq., fig. 8-9 (Ménade de l'extrême droite), qui aborde le problème de l'influence de la grande peinture ; E. SIMON, *Die griechische Vasen* (1976), pl. 213 B, p. 145, (stamnos du Musée Archéologique National de Naples, Nr 2419 : «um 420») ; K. SCHEFOLD, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen* (1934) — désormais SCHEFOLD 2 —, p. 93 sq.

(33) RIZZO, p. 33, n. 27, fig. 20 (amphore de Ceglie : «arte attica... all'ultimo quarto del secolo quinto») ; cf. A. D. TRENDALL, *The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* (1967), 55/280.

(34) Cf. M. EMMANUEL, *La Danse grecque antique* (1896), p. 205 sq., 316 («danses avec le manteau», pl. V, 1-7, fig. 449-452) ; G. PRUDHOMMEAU, *La Danse grecque antique* (1965), p. 116, 364, fig. 401 ; E. COCHE DE LA FERTÉ, *RA* 38 (1951), p. 18 sq. ; F. WEEGE, *Der Tanz in der Antike* (1976), — désormais WEEGE — p. 64 sq., fig. 83 (figurines de danseuses, Burlington Club, *Catal. of Objects of Greek Ceramic Art*, n° 158) et p. 68 sq., fig. 99 (askos, collection Jatta, Ruvo).

(35) Cf. Th. H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art* (1986) — désormais CARPENTER, *Dionysian Imagery* —, p. 79 sq. ; K. RHOMAIOS, *ArchEph* (1905), p. 102 sq. et p. 119 sq., pl. 3 ; L. LAWLER, *The Maenads*, *MAAR* 6 (1927), p. 9 et 14 ; AMELUNG, p. 673 sq., n° 425, pl. 75 («Goethe Tänzerin») : Nympe ou Ménade (type différent).

(36) Par ex. sur les peintures de vases : E. SIMON, *AntKunst* 6 (1963), p. 6 sq., pl. 2, 3 et p. 21 sq., pl. 7, 5 ; pour des prêtresses jouant les Ménades, cf. L. DEUBNER, *Attische Feste* (1932), p. 129 sq., pl. 20, 1 et 2.

(37) Cf. L. SÉCHAN, *La Danse grecque antique* (1930), p. 129 sq. («danses voilées»... «le souci de voiler complètement le corps, y compris les mains, est une observance rituelle»), pl. VII 2, 3. Sur cette danse, cf. R. LULLIES, *Studies presented to D.M. Robinson I* (1951) — désormais LULLIES —, p. 671 sq. ; parfois la Ménade est identifiable à la seule violence du mouvement du corps.

(38) K. SCHEFOLD, *Kertscher Vasen* (1930) — désormais SCHEFOLD 1 —, pl. 5 c, p. 7 : «ein köstliches meidiasisches Fragment aus der Zeit der Nikebalustrade, also vom Ende des fünften Jahr.» et p. 22 : «gegen 400» ; P. DUCATI, «I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia», *MAL* 14 (1909), p. 133 sq. («ciclo di Midia», «ultimo ventennio del sec. V») ; sur Meidias, cf. en dernier lieu L. BURN, *The Meidias Painter, Oxford Monographs on Classical Archaeology* (1987).



Fig. 6. — Amphore de Ceglie, Musée de Tarente (détail).



Fig. 8. — Fragment de coupe, Musée de Leningrad KAB 16 a (dessin Th. Kakarouga).



Fig. 7. — Askos de la Coll. Jatta, Ruvo.



Fig. 9. — Cratère en calice, Musée de Munich n° 2387.

de la tête, tournée vers le Satyre, et des bras, tandis que la torsion du corps n'est pas apparente. Manquent donc la vivacité du tournoiement et la tension, soulignée par le mouvement des jambes. Sur ce fragment de vase, la danse est à peine amorcée. La danse a bien progressé lorsque la Ménade est représentée entre deux Satyres. L'attitude

dansante est plus nette sur un cratère en calice du Musée de Munich<sup>39</sup> (fig. 9) : le buste de la Ménade est figuré presque de face, le bas du corps tourné vers la droite, dans une attitude semblable à celle de la Ménade du miroir. En revanche, l'himation forme un rectangle, indépendant du mouvement du corps, qui se dessine en transparence. Il n'y a aucune envolée de l'étoffe, à part le bord inférieur, très agité, du chiton, qui cache en partie le pas dansant de la figure. Quant au mouvement antithétique du groupe Ménade-Satyre, motif de danse et de poursuite à la fois, il est courant sur les vases où figure un thiasé<sup>40</sup>.

Le type de notre danseuse est cependant rare en toreutique en général et sur les miroirs à boîte en particulier. Seuls deux exemples sont comparables :

a) les figures de «Nymphes» gravées sur un couvercle de miroir du Musée du Louvre<sup>41</sup> (fig. 10) dont le drapé et le mouvement sont analogues. Cependant, contrairement à la netteté des motifs de notre figure, les lignes du vêtement s'entrecroisent, s'interrompent et se mêlent ; b) une Ménade qui danse, tandis qu'un Éros joue de la double flûte, sur un couvercle de miroir du British Museum<sup>42</sup> (fig. 11). Le mouvement y est plus limité (ainsi pour le bras droit), l'himation atteint la hauteur des genoux, mais le schéma général est analogue. La danseuse, qui tient le thyrsos de la main gauche, ne peut être qu'une Ménade. Une autre figure de Ménade, également gravée, décore l'intérieur d'un couvercle de miroir du début du III<sup>e</sup> s.<sup>43</sup> La position des jambes croisées encadrées de plis fins et souples qui encerclent les chevilles indique le mouvement tournant du corps sur son axe.

Un grand nombre de terres-cuites provenant d'Attique ou de Béotie<sup>44</sup> (fig. 12) diffusent à partir du IV<sup>e</sup> s. un type correspondant, avec ses variantes ; des exemples apparentés proviennent également d'autres régions de production<sup>45</sup>. Une terre-cuite du

(39) SCHEFOLD I, p. 6, pl. 4, b (Munich 2387 : « aus Athen (?) » « um 370 »). Pour des figures dansantes de date postérieure dans le IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., cf. *ibid.*, p. 13, pl. 6, a (hydrie de Londres, BM 241 : « um 350 ») ; SCHEFOLD 2, p. 24 et 103, n° 181, pl. 19, 2 (Londres, E 241 [1<sup>re</sup> danseuse à dr.]) ; *ibid.*, p. 15 et 123, n° 93, pl. 27, 3 (Londres, BM F 5 [3<sup>e</sup> Ménade à dr.]).

(40) Cf. SCHEFOLD 2, p. 97, pl. 40, 1 (cratère en cloche, Munich 255 : 360-350 av. J.-C.) ; SCHEFOLD 1, p. 20, pl. 22, b, (Athènes, Musée National 1378 : « gegen 340 ») ; W. HAHLAND, *Vasen um Meidias* (1930), p. 7, n. 18, II, b.

(41) Inv. n° 1703 : ZÜCHNER, p. 98, KS 162, fig. 97 (3<sup>e</sup> quart du IV<sup>e</sup> s.) ; E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen* II (1923), p. 720, 785, fig. 623 ; WEEGE, p. 165, fig. 235.

(42) Inv. n° 1903, 5-18, I : cf. ZÜCHNER, p. 97, KS 161, fig. 49 (1<sup>re</sup> moitié du III<sup>e</sup> s.).

(43) Cf. ZÜCHNER, p. 86, KS 144, fig. 47 (Londres, BM 295).

(44) Cf. S. BESQUES, *Musée du Louvre, Catalogue raisonné des Figurines et Reliefs en terre-cuite grecs, étrusques et romains* — désormais BESQUES — III, 1 (1971-72), Athènes, p. 2, D 4, pl. 1, f. (« Danseuse Titeux », « 3<sup>e</sup> quart du IV<sup>e</sup> s. ») : « il est évident qu'il y a à l'origine de la statuette un modèle de marbre » — analogies avec notre danseuse : proportions, mouvement, agencement corps-draperie — ; BESQUES I (1954), Béotie, p. 92, C 53, C 54, C 56, pl. LXV (figurines apparentées) ; E. ROHDE, *Griechische Terrakotten* (1968), p. 46, pl. 29 a-b ; G. LEYENAR-PLAISIER, *Musée de Leiden, Les terres-cuites grecques et romaines I-III* (1979), p. 22, n° 29, pl. 5, Attique, et p. 40 sq., nos 64-67, pl. 13-14, Béotie ; pour l'enveloppement et l'attitude des bras, comparer avec la figurine attique : R. HAMPE et E. SIMON, *Griechisches Leben im Spiegel der Kunst* (1959), p. 34 (« im späten vierten Jahrhundert ») ; G. KLEINER, *Tanagrafiguren* (Kl. Parlaska — A. Linfert) (1984) — désormais KLEINER — p. 127 ; EAA VII, p. 593, s.v. « Tanagra ».

(45) Cf. par ex. R.A. HIGGINS, *Greek Terracottas* (1967), p. 62, 2, pl. 25 E, de Lindos ; p. 119, 2, pl. 58 C (« Western Asia Minor, late first c. BC »), (cf. pl. 34 c) ; D.M. ROBINSON, *Olynthus IV* (1931), p. 75 sq., n° 376, pl. 41 (type différent, mais proportions et position des jambes analogues : « between the end of the fifth c. and





Fig. 10. — Couvercle de miroir, Musée du Louvre  
n° 1703.



Fig. 11. — Couvercle de miroir, British Museum  
n° 1903.

Musée de Munich<sup>46</sup> (fig. 13) est proche de notre schéma (mis à part le fléchissement des genoux). Son attitude correspond à la fin du tournoiement axial du corps qui décrit une spirale. D'autres personnages, dans des poses variées, présentent des traits communs avec notre figure<sup>47</sup>.

On distingue dans l'évolution ultérieure du type quelques étapes importantes. Le passage du III<sup>e</sup> s. au II<sup>e</sup> s. av. J.-C. est marqué par la « Danseuse Baker », statuette de bronze du Metropolitan Museum de New York<sup>48</sup> (fig. 14), pièce de genre, qui se classe

376 B.C.) : *Olynthus* VII (1933), p. 51 sq., n° 182, pl. 22 (schéma proche de notre danseuse : «early fourth c.») : G. BECATTI, *Oreficerie Antiche* (1955), p. 207, pl. CXXX, 464 a, b, c (Leningrad, Musée de l'Ermitage, «arte greco-scitica» : ép. hellénistique — la danseuse de gauche est une variante).

(46) LULLIES, p. 668 sq., pl. 70, Béotie (vers le milieu du III<sup>e</sup> s. av. J.-C.) : voir aussi une variante dans KLEINER, p. 169, pl. 34, a.

(47) Pour des figures d'Éros dansant, cf. BESQUES II, *Myrina*, p. 52, pl. 63, f (B 151, «première moitié du II<sup>e</sup> s.») ; p. 53, pl. 66, b (MYR 141, «milieu du II<sup>e</sup> s.») ; ou, pour Aphrodite (rarement enveloppée de cette manière), cf. G. SCHNEIDER-HERMANN, *BABesch* 44 (1969), p. 140 sq., fig. 7 («influence of Athenian art» ou «a work of truly Athenian origin»).

(48) Metrop. Museum 72.118.95 : D. BURR THOMPSON, *AJA* 54 (1950) — désormais BURR THOMPSON 2 —, p. 371 sq., fig. 1-3, 11, 14 («danseuse alexandrine», «vers 225-175 av. J.-C.») ; M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955), p. 96, n. 45, fig. 378-79 («most outstanding example», «third c. B.C.») ; D. VON BOTHMER, *Ancien Art from New York Private Collections, Exhibition Metrop. Mus. of Art, New York (1959-1960)* (1961), p. 37, n° 144, pl. 44, 50-51 ; B.S. RIDGWAY, *Severe Style in Greek Sculpture* (1970), p. 68, fig. 109 («late third c. B.C.») ; en dernier lieu, J.J. POLLIT, *Art in the Hellenistic Age* (1986), p. 270, n. 4, fig. 292. Cf. aussi COMSTOCK-VERMEULE, p. 81, n° 86 : tête et partie des épaules, type «danseuse Baker» (mais le visage est complètement découvert). Agora d'Athènes : cf. H.A. THOMPSON, D. BURR THOMPSON et S.I. ROTROFF, *Hellenistic Pottery and Terracottas* (1987), p. 375 sq., n° 8, pl. 81, et n° 9, pl. 82, n. 33 (exemples du III<sup>e</sup> et du II<sup>e</sup> s. av. J.-C., type de la «danseuse Baker» ; noter le «dionysiac fillet» du n° 9).



Fig. 12. — «Danseuse Titeux», Musée du Louvre CA 462/662 (cliché M. Chuzeville).



Fig. 13. — Figurine de terre cuite, Musée de Munich n° 6790.

dans la lignée iconographique de notre type : le drapé et le mouvement y sont analogues. La très forte torsion, l'inclinaison vers l'arrière accusent la rotation du corps. La vue principale<sup>49</sup> de cette danseuse correspond à notre type : jambe gauche tendue, geste du bras droit (mais limité à un mouvement secondaire), et fugacité de la position. Cela permettrait de faire remonter le schéma de la « Danseuse Baker »<sup>50</sup> à un type antérieur au IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Cependant, les formes épaisses de cette danseuse contrastent avec la légèreté de notre Ménade. Sur la statuette de bronze du Musée Alaoui<sup>51</sup>, d'autre part, on distingue sous un aspect caricatural et grotesque le motif du tournoiement axial du corps

(49) Pour la pose, cf. BURR THOMPSON 2, fig. 1; H. BÜSING, *BABesch* 56 (1981), p. 75 sq., fig. 1.

(50) En ce qui concerne le type, cf. BURR THOMPSON 2, p. 371 sq., en particulier p. 379 («connections... especially with the Polyhymnia type»).

(51) Cf. W. FUCHS, *Der Schiffsfund von Mahdia* (1963), p. 18, n° 8, pl. 17; A. ADRIANI, *RM* 70 (1963), p. 80 sq., pl. 32, 1, 2; Cl. ROLLEY, *Les Bronzes, Monumenta Graeca et Romana* V, 1 (1967), p. 12, n° 113 (provenant d'Égypte, datée de la «première moitié du I<sup>er</sup> s. av. J.-C.») : cf. aussi K. A. NEUGEBAUER, *Die griechische Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus* (1951), p. 81 sq., n° 68, pl. 33 (aboutissement de la torsion du corps; «dernier quart du I<sup>er</sup> s. ap. J.-C.»), et BESQUES III (1972), D 439, pl. 95, b.





Fig. 14. — « Danseuse Baker »,  
Metropolitan Museum n° 72.118.95.



Fig. 15. — Miroir de bronze, Paris, Bibl. Nat.  
n° 1335.



Fig. 16. — Miroir de bronze, Athènes,  
Musée National (Coll. Stathatos) Στ. 313.



Fig. 17. — Support de table, Athènes,  
Musée National n° 2703.

et certains traits correspondant au schéma de la « Danseuse Baker »<sup>52</sup>. Un mouvement approximativement identique anime aussi une danseuse à himation tardive (II<sup>e</sup>-I<sup>er</sup> s. av. J.-C.), provenant de Fianello Sabino<sup>53</sup> : sa présence plastique réduite et son attitude figée sont caractéristiques. A l'époque hellénistique tardive et sur les monuments du courant néoattique<sup>54</sup>, le type et ses nombreuses variantes vont connaître une large diffusion.

Le Satyre, compagnon de Dionysos, dont les caractéristiques sont définies dès l'époque archaïque, est conforme, sur notre miroir, au type courant du V<sup>e</sup> s. av. J.-C., qui comporte des réminiscences archaïques<sup>55</sup>. On note la disparition presque totale des traits animaliers, ce qui le rapproche des Satyres humanisés du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>56</sup>. Son attitude, très animée, tournée vers la gauche (tandis que le torse reste de face), est caractérisée par le mouvement angulaire de la jambe droite. Ce mouvement (fig. 15) procède de l'attitude du Silène sur le « Stützgruppe »<sup>57</sup> tel que le représente l'art attique, thème fréquent dans l'iconographie du IV<sup>e</sup> s. et de la période hellénistique. Dans notre cas, le Satyre qui n'esquisse pas, à proprement parler, un pas de danse s'efforce tout en suivant de près le mouvement de la Ménade, d'attirer celle-ci dans une direction opposée. L'opposition de mouvements contrariés<sup>58</sup> qui s'amorce ici est propre aux couples surtout dans des scènes mouvementées<sup>59</sup> (fig. 16). Cette figure de Satyre persiste pendant longtemps, associée à

(52) Dont l'origine égyptienne a été proposée par D. Burr Thompson (cf. *supra*, n. 48).

(53) Cf. B. ANDREAE, *Festschrift für Friedrich Matz* (1962), p. 73 sq., n. 1, pl. 19-23 (reliefs des Nymphes attiques, cf. surtout p. 77 sq.).

(54) Voir par ex. les reliefs découverts à Athènes, en relation avec le culte dionysiaque (Musée National, nos 259, 260, 2667), provenant du théâtre de Dionysos : cf. J. N. SVORONOS, *Τέ ἐν Αθήναις Ἐθνικόν Μουσείον* (1903) — désormais SVORONOS —, p. 239 sq., pl. XXXII (époque hellénistique tardive); S. KAROUZOU, *Musée Archéologique Nationale* (1968) — désormais KAROUZOU —, p. 192.

(55) Cf. par ex. E. BABELON et J. A. BLANCHET, *Catalogue des Bronzes Antiques de la Bibliothèque Nationale* (1895), p. 181, n° 410 (type archaïque). Dans le courant du V<sup>e</sup> s., le type du Satyre conserve la face traditionnelle archaïque (nez camus, yeux globulaires et proéminents, pommettes saillantes, barbe touffue et moustache tombante, oreilles animales); cf. par ex. le masque caractéristique du Satyre, H. HOFFMANN, *Norbert Schimmel Collection* (1964), nos 16, 19-20; voir aussi les statuettes de bronze dans D. G. MITTEN et S. F. DOERINGER, *Master Bronzes from the Classical World* (1968) — désormais MITTEN - DOERINGER —, p. 98, n° 95 (mais avec les cheveux courts; « 450-400 av. J.-C. »); pour des variantes, cf. par ex. les médaillons du British Museum : W. LAMB, *Greek and Roman Bronzes* (1929), p. 181, pl. 70, b (têtes de Satyre âgé : passage du V<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> s.). En ce qui concerne la distinction entre Satyres et Silènes, cf. CARPENTER, *Dionysian Imagery*, p. 76 sq. et N. Ch. STAMBOLIDIS, *Ο βωμός του Διονύσου στην Κώ* (1987), p. 88, n. 94 (époque hellénistique).

(56) Cf. par ex. MITTEN - DOERINGER, p. 116, n° 113; ZÜCHNER, p. 38 sq., KS 46, fig. 17 (« um 350 »), et COMSTOCK - VERMEULE, p. 258, n° 370 (tête de Satyre, très proche d'un portrait).

(57) Cf. P. AMANDRY, *AnnScAtene* 24-26, n.s. 8-10 (1946-48), p. 181 sq., nos 1-2, fig. 5-6; ZÜCHNER, p. 38 (KS 46 : identique à l'applique de l'hydrie 7913 du Musée National d'Athènes); cf. dernièrement D. WILLERS, *AntKunst* 29 (1986), p. 137 sq., n° 18, fig. 1 et p. 142, n° 23, pl. 27, 3 (miroir, Paris, Bibl. Nat. n° 1335).

(58) Motifs antithétiques : cf. par ex. Dionysos-Géant, dans COMSTOCK - VERMEULE, p. 251, n° 362 (« circa 375 »); Artémis-Géant, dans ZÜCHNER, p. 51, KS 70, fig. 23 (« um 375 »); Grec et Amazone, *ibid.*, p. 55, KS 74, fig. 26 (« Mitte des vierten Jahrh. »); cf. aussi D. BURR THOMPSON, *Hesperia* 8 (1939) — désormais BURR THOMPSON I —, p. 299 sq.

(59) Scènes de combat ou de lutte : cf. G. OIKONOMOS, *Collection Hélène Stathatos III* (1963), p. 80 sq., n° 20, pl. XI (« chef d'œuvre de la toreutique grecque », « milieu du IV<sup>e</sup> s. ou des années suivantes »); ROLLEY, *BG*, p. 168, n° 156, (« vers le milieu du IV<sup>e</sup> s. »); hors l'analogie du mouvement du personnage de g. (Achille), on retrouve le drapé qui tombe du bras gauche. Voir aussi Héraclès et une Amazone à cheval, sur un miroir de l'Antikenmuseum de Berlin (Misc. 6370) : cf. G. ZIMMER, *Spiegel im Antikenmuseum, Staatl. Museen* (1987) — désormais ZIMMER —, p. 14 sq. et 39, pl. 9 (« 3. Viertel 4. Jh. v. Chr. »), avec mouvement inversé du buste et bras droit levé; cf. enfin N. M. VERDÉLIS, *Χαριστήριοι εις Α.Κ. Ορλάνδου Β'* (1966), p. 174 sq., pl. XXVI et XXVIII (350-340 av. J.-C.).

Dionysos ou à une Ménade, mais aussi parfois isolée comme par exemple sur une gemme tardive du Musée de Berlin<sup>60</sup>. L'angularité excessive du mouvement ressort à l'évidence de la comparaison avec le couple dansant d'une Ménade et d'un Satyre qui décore un support de table, d'époque impériale, du Musée National d'Athènes<sup>61</sup> (fig. 17).

Enfin, on reconnaît dans la figure ailée, sur le côté droit de la scène, une Nikè. Des êtres ailés, comme Éros et Nikè, se mêlent souvent au thiasse dionysiaque et sont représentés aux côtés de Dionysos<sup>62</sup> lui-même et d'Ariane. Un génie féminin ailé, de caractère indéterminé<sup>63</sup>, peut d'autre part prendre part à des Bacchanales (fig. 18) : on l'identifie parfois à Psyché (associée à Éros<sup>64</sup>), ou à « un Éros femelle »<sup>65</sup>. Cependant l'attitude de notre figure, qui vient d'atterrir, ainsi que le geste de ses bras (fig. 19), qui tiennent d'habitude divers attributs<sup>66</sup>, sont caractéristiques d'une Nikè<sup>67</sup>. De la main

(60) M. L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst u. ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (1966), p. 19 sq., n. 20 et p. 94, pl. 9, 5 («Zeit Caesars»). Ce même schéma a été largement diffusé par d'autres figures isolées, cf. par ex. U. GEHRIG, A. GREIFENHAGEN et N. KUNISCH, *Führer durch die Antikenabteilung* (1968), p. 112, pl. 99 (Héraclès) (IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., «Etruskisch»).

(61) J. N. SVORONOS, *Das Athener Nationalmuseum* (1908), p. 651, n° 400, n° inv. 2703; pl. 174; LEHMANN-HARTLEBEN, *RM* (1923-1924), p. 272, n° 13 («spätere Kaiserzeit»); M. MASSKANT-KLEINBRINK, *BaBesch* 42 (1967), p. 72 sq., n. 12, fig. 9.

(62) Cf. par ex. H. METZGER, *Les représentations dans la céramique attique du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.* (1951) — désormais METZGER —, p. 118, n° 18 (cratère en cloche du British Museum [F 69] : «Dionysos... Ariadne debout, que semble lui présenter une grande Nikè», satyre, ménade); SCHEFOLD 2, n° 95, pl. 26/1; H. SICHTERMANN, *Griechische Vasen in Unteritalien, Sammlung Jatta in Ruvo* (1966), p. 50, n° 72, p. 121 (cratère à volutes J 1097 : «Halsbild... bakchischen Figuren... opfernde Nike... um die Mitte des 4 Jh.»); S. REINACH, *R.V.P.* I (1899), n° 492 : «Nikè brûlant de l'encens». Pour Éros et Dionysos sur les vases de Kertsch, cf. M. BIEBER, *Studies in honor of T.L. Shear, Hesperia Suppl.* VIII (1949) — désormais BIEBER —, p. 36 sq., pl. 4, 1. Pour l'association d'Éros avec un Satyre, qui est plus rare, cf. le couvercle d'un miroir de bronze dans O. WHITE MUSCARELLA, *Ancient Art, The Norbert Schimmel Collection* (1974), n° 32 (les deux personnages s'avancent en dansant vers la droite; «third quarter of the fourth c. B.C.»).

(63) Cf. l'hydrie de Londres E 228 : METZGER, p. 120, n° 30, pl. XI/4 («Écho voilée dansant»); SCHEFOLD 2, p. 88, n° 40, *K.V.* pl. 7, b, 8, b (Londres n° 171 : «wie eine Nymphe gekleidet, wie Nike geflügelt ist, als Echo hat Smith vorgeschlagen»). Autres noms : Nyx, etc., cf. E. SIMON, *Jdl* 76 (1961), p. 136 sq. et 166 sq., fig. 36 (avec bibliographie antérieure); Iris, cf. Fr. MATZ, «Διονυσιακή Τελετή», *Archäol. Untersuchungen zum Dionysos Kult in hellenistischer und römischer Zeit* (1963), p. 7 sq.; Fr. BROMMER, *Satyrspiele* (1959), p. 27 sq., fig. 17, 18, 19, p. 73, n. 29, 32, 33; concernant les figures ailées étrusques, cf. par ex. J. SIEVEKING, *Die Bronzen Sammlung Loeb* (1913), p. 8 sq., pl. 4.

(64) Parmi les membres du thiasse, cf. ROSCHER III<sup>2</sup>, col. 3245, s.v. «Psyché»; relation d'Éros-Psyché-Nikè, cf. E. PETERSEN, *RM* (1901), p. 81 sq.; Éros-Psyché, Ch. PICARD, *MonPiot* 37 (1940) — désormais PICARD —, p. 75 sq., fig. 1, 3, 4; ZÜCHNER, p. 178 sq., fig. 87-88 (Éros-Psyché, sur une attache d'anse d'hydrie du Staatlichen Museum de Berlin); G.M.A. RICHTER, *AJA* 50 (1946), p. 364, 9, 10, pl. XXV, fig. 8 et 9 («Psyché») et p. 366, n. 22 («a female counterpart of Eros»).

(65) Cf. P. WUILLEUMIER, *Tarente* (1939), p. 496, n. 4; une figure ailée, identifiée à Hébè, se mêle parfois au thiasse, cf. *EAA* III, p. 202 sq., s.v. «Ebe»; elle se confond aussi avec Nikè ou Iris (Hébè ailée aussi sur les miroirs étrusques).

(66) Comme la taenia, la couronne, la pomme, l'hydrie, la phiale, etc. Geste du bras droit analogue sur le relief n° 1329 du Musée de l'Acropole, cf. G. NEUMANN, *Probleme des griechischen Weihreliefs, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte* III (1979), p. 50, n. 56, pl. 42a; A. GULAKI, *Klassische und klassizistische Nikedarstellung, Untersuchung zur Typologie und Bedeutungswandel*, Dissert. Bonn (1981) — désormais GULAKI —, p. 129 sq., fig. 87, nos 510-513. Toutefois, dans notre cas, la petite distance entre la Nikè et la danseuse impose un raccourci du bras, ou une représentation partielle de celui-ci, comme s'il passait derrière la figure et se limitait à une suggestion du geste (convention courante sur les reliefs, qui correspond, ici, au geste du bras gauche du Satyre). L'attitude de notre Nikè reste en usage à l'époque hellénistique et romaine : bras droit levé tenant une stéphanè, bras gauche baissé tenant une palme, cf. COMSTOCK-VERMEULE, p. 71 sq., n° 74.

(67) Cf. par ex. le schéma typique des membres : figure de Nikè sur le cratère du British Museum inv.



Fig. 18. — Hydrie, British Museum E 228 (détail).



Fig. 19. — Relief n° 1329, Musée de l'Acropole.



Fig. 20. — Cratère du Musée de Bologne.

droite levée — disparue —, elle tenait probablement une bandelette (taenia<sup>68</sup>), dont il ne reste aucune trace, qui pourrait être le signe de la victoire de la Ménade dans un concours de danse. Son mouvement général ressemble d'ailleurs à celui de la danse<sup>69</sup>, avec la même nuance d'instantanéité; l'entrecroisement des ailes suggère un arrêt du mouvement.

98.7-16.6, du peintre de Nikias : U. KRON, *Die zehn attischen Phylenheroen*, *AM Suppl.* V (1976), p. 193, An2, pl. 27, 6 («um 420 v. Chr.»; mais «ungeflügelte Nike»).

(68) Il peut s'agir aussi d'une offrande d'amour ou de déference : cf. A. KRUG, *Binden in der griechischen Kunst* (1968), p. 127 sq.; sur notre relief la Nikè tenait peut-être une bandelette rapportée en métal.

(69) Cf. GULAKI, p. 123 sq.

Malgré la simplicité du vêtement de notre Nikè (chiton ceinturé sans repli<sup>70</sup>), le schéma général, l'envolée des plis dans la partie inférieure, mais aussi certains détails, comme la ceinture haute, rappellent les Nikès-acrotères d'Épidaure<sup>71</sup>, dont le drapé, avec un péplos à apodygma, est, cependant, plus mouvementé<sup>72</sup>. De même la partie inférieure, gonflée par le vent, du chiton de notre Nikè montre un contour curviligne rappelant celui de l'himation de la Ménade, mais plus régulier et d'un rendu plus classique<sup>73</sup>. La tête<sup>74</sup>, ainsi que le corps de la Nikè, sont légèrement tournés vers sa droite, à part le buste qui se présente presque de face (mais le flanc et le sein droits sont légèrement effacés)<sup>75</sup>. Les formes modérément élancées<sup>76</sup>, la ceinture placée plus haut que la taille<sup>77</sup>, l'élégance de la pose sont des traits du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C., et l'on note le schéma éloquent du mouvement rapide, subitement arrêté, amplifié par le flottement de l'étoffe à l'arrière<sup>78</sup>. Pareilles stylisation et finesse de dessin évoquent les scènes de vases du V<sup>e</sup> s. av. J.-C., comme les Nikès du cratère du Musée de Bologne<sup>79</sup> (fig. 20) (même plissé du chiton en nervures fines, correspondances d'attitudes), tandis que la vivacité et la souplesse de la ligne et du rendu sont, ici, d'un caractère tout différent.

Le miroir de bronze de l'Antikenmuseum de Berlin (inv. Misc. 8392)<sup>80</sup> (fig. 21) pourrait être rapproché de notre miroir. Deux cercles concentriques près du bord du

(70) Sur l'«apodygma» du chiton des Nikès, cf. D. BURR THOMPSON, *Hesperia* 13 (1944), p. 198.

(71) Cf. GULAKI, p. 89 sq. et p. 93 sq., nos 159, 160, 161 (Athènes, Musée National, n° d'inv. 2188), fig. 37-40 (datation du temple d'Artémis «entre le milieu du IV<sup>e</sup> s. et le début du III<sup>e</sup> s. av. J.-C.»); on remarque aussi une certaine analogie (seulement dans la partie inférieure du corps) avec la Nikè de Mégare n° inv. 225 du Musée National, *ibid.*, p. 82, fig. 36; cf. L. ALSCHER, *Griechische Plastik* III (1956), p. 121 sq., fig. 43 a-b, et p. 123 sq., fig. 44. Sur la Nikè de Mégare, cf. également P. ZANKER, RM 72 (1965) — désormais ZANKER —, p. 97, n. 28.

(72) Repli agité du péplos, élargissement du contour dans le bas de la figure; sur l'évolution du schéma de la Nikè dans la période hellénistique, cf. ZANKER, p. 93 sq.

(73) Cf. par ex. CARPENTER, *Nike Temple*, n° 16, pl. XXX (n° inv. 1011): rendu du drapé par une succession de courbes uniformes, d'une stricte régularité.

(74) La coiffure est assez volumineuse; la masse arrondie des cheveux ondulés rappelle par ex. la Nikè du vase de Talos (cf. H. SICHTERMANN, *Die griechischen Vasen in Unteritalien* [1966], p. 23, n° 14, pl. 30). Quant au visage large, avec son front curviligne, la forme du nez et du menton, il rappelle, malgré l'usure, les visages de la transition du V<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.: cf. par ex. B. SCHROEDER, *BWPr* 74 (1914), p. 5 sq. et p. 24, pl. III.

(75) Il ne s'agit pas, ici, d'un chiasme de mouvements comme celui de la Nikè de Mégare du Musée National: cf. GULAKI, p. 81 («um die Jahrhundertswende»).

(76) Voir par ex. la Nikè du miroir de Dresde (Staatl. Skulpturensammlung, 2594 a, b): ZÜCHNER, p. 49, KS 65, fig. 56 («Drittes Viertel des vierten Jahrh.»), qui présente une certaine analogie des proportions.

(77) L'emplacement de la ceinture n'implique pas toujours une date avancée dans le IV<sup>e</sup> s. av. J.-C. Cf. par ex. D. KENT HILL, *Hesperia* 12 (1943) — désormais KENT HILL —, p. 102, fig. 7: couvercle de miroir grec (Walters Art Gallery, n° 54.1160; «end of the fifth c. B.C.»): tête également de trois-quarts, décollé triangulaire.

(78) Cf. à ce propos Ch. HOFKES-BRUKKER et A. MALLWITZ, *Der Bassai-Fries* (1975) — désormais *Bassai-Fries* —, p. 144.

(79) G. PELLEGRINI, *Catalogo dei Vasi Antichi Dipinti, Museo Civico di Bologna* (1900), p. 46 sq., n° 286, fig. 35, n° 286A («consecrazione di un tripode choragico a Dionysos», «ultimi decenni del sec. V a. C.»); E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung bei der Griechen* II (1923) — désormais PFUHL —, p. 567 sq., fig. 562 («zwischen archaischer Stilisierung u. nachklassische Manier») et p. 572, § 617 («ein wahrer Vorläufer der Nikebalustrade»); *ARV*<sup>2</sup> 1158.

(80) Provenant d'Érétie: cf. ZÜCHNER, p. 48 sq., KS 64, fig. 125 («Jonisch», vers 350 av. J.-C.); C. ISLER-KERENYI, *Antike Plastik* 10 (1970), p. 59, n. 13; G. ZIMMER, *Spiegel im Antikenmuseum* (1987) — désormais ZIMMER —, p. 13 et 39, pl. 8 («um 350 v. Chr.»); *Antikenmuseum Berlin, Die ausgestellten Werke* (1988), p. 183, n° 3.



couvercle délimitent le champ de la représentation, où figurent deux Nikès ailées et armées. L'attitude et les formes de la Nikè de droite, malgré les différences de détail, sont apparentées à celles de notre Nikè : corps de trois-quarts gauche, jambe gauche avancée (à peine fléchie) posée sur la pointe du pied ; mais la tête est franchement de profil. Sous le chiton fin, ceinturé assez haut, disparaissent les formes du corps ; on retrouve les mêmes motifs du chiton<sup>81</sup>, et surtout l'envolée des plis<sup>82</sup> qui s'incurvent sur les deux côtés. Les proportions du corps (membres élancés, tête de grande taille) par rapport au corps sont approximativement les mêmes. Quant à la composition de la scène, on note l'analogie du mouvement général (jambes en avancement alterné) et axes inclinés marquant une légère obliquité des corps. Ces figures gracieuses sont également animées par un pas de danse<sup>83</sup>. Cependant notre Nikè paraît plus figée et moins souple, à cause de la raideur de la jambe avancée et d'une certaine inflexibilité de la taille, et surtout elle ne possède pas l'ampleur et le modelé des formes du miroir de Berlin, de datation plus haute.

La Nikè, associée à une scène relative au culte de Dionysos, est naturellement présente sur les monuments chorégiques, comme la base de trépied du Musée National<sup>84</sup>. Un exemple probable d'association analogue est suggéré par la mention de son nom sur une base de statue hellénistique, au téménos de Poseidon et d'Amphitrite à Ténos<sup>85</sup>. Celle-ci a été rapprochée du groupe tardif de Satyre, Ménade, Éros et Antéros, du Musée de Boston<sup>86</sup>. Le couple danse, partiellement enlacé, en une sorte de « mouvement tournant »<sup>87</sup>, qui caractérise également le nôtre. D'autre part, sur les bols à reliefs hellénistiques une Nikè apparaît parmi des bacchantes<sup>88</sup> dans des scènes de représentations théâtrales.

La référence à des types et des formes antérieurs que nous avons déjà signalée, notamment à propos de l'original du type de notre danseuse, met encore une fois en évidence l'importance du rôle joué par la production artistique des dernières décennies du v<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>89</sup> comme source d'inspiration constante des arts mineurs<sup>90</sup>, tant au courant

(81) Échancrure triangulaire du décolleté, manches courtes, plis curvilignes qui se forment entre les seins ; mais long repli (apoptygma) agité sur la Nikè du miroir de Berlin.

(82) Peut-être, sur la partie inférieure gauche du chiton de notre Nikè, se formait-il un léger gonflement (la zone est aujourd'hui abîmée), très limité, à cause de la proximité de la danseuse et du contour rectiligne de son vêtement.

(83) Attitude « en suspens » au moment de l'atterrissage, cf. ZIMMER, p. 13.

(84) Cf. SVORONOS, p. 155-159, 12, n° inv. 1463, pl. XXIX ; KAROUZOU, p. 155, pl. 51 a, b, concernant les vases à scènes cultuelles attiques.

(85) Base du II<sup>e</sup> s. av. J.-C. portant un groupe dionysiaque dansant (« dance of Dionysiac victory »), non conservé, à Kionia de Ténos. Cf. C. C. VERMEULE, *Essays in Memory of Karl Lehmann III* (1964) — désormais *Karl Lehmann* — p. 362 sq., n. 8 : « possibility that a statue of Nike stood between Eros and Anteros ».

(86) Cf. M. B. COMSTOCK et C. C. VERMEULE, *Sculpture in Stone, Museum of Fine Arts Boston* (1976), n° 197, provenant d'Aphrodisias (III<sup>e</sup> s. ap. J.-C.).

(87) « Sweeping action » : p. 361 sq., fig. 1-8.

(88) Par ex. cf. U. HAUSMANN, *AM* 72 (1958), p. 58 sq., n. 45 et surtout p. 62 sq. fig. 53, 1 et 56, 1 (vase à relief, Athènes, Musée National, n° 11798) : cette minuscule figure d'une Nikè ailée dans une attitude dansante, associée à une danseuse qui représente le chœur des Bacchantes, serait une « interpolation » d'un type hellénistique conventionnel, d'usage fréquent (cf. fig. 55, 1 : « um die Mitte des 2 Jahr. »).

(89) Pour l'influence de l'art attique du dernier quart du v<sup>e</sup> s. av. J.-C. sur les centres provinciaux, cf. par ex. H. BIESANTZ, *op. cit.*, p. 43 sq.

(90) Sur la sculpture attique (architecturale ou autre) de cette période, qui sert de fond artistique commun à l'iconographie de la céramique postérieure, voir les remarques de G. E. Rizzo, *RM* 15 (1900), p. 255 sq., pl. V ;



du iv<sup>e</sup> s. qu'aux siècles suivants. Il est même significatif qu'en cette période, comme il a été déjà remarqué<sup>91</sup>, celle du « style riche », le relief adopte un rendu calligraphique des formes, ainsi qu'une netteté métallique du dessin, caractères très proches de la réalisation toreutique. Hors l'influence des créations de grands artistes contemporains<sup>92</sup> sur celle-ci, à partir de la fin du v<sup>e</sup> s. av. J.-C., se propagent une multiplicité de types (à plusieurs variantes et permettant diverses combinaisons), au moment où s'intensifient la production et la diffusion des objets en bronze<sup>93</sup>; cette diversité se renforce, par la suite, grâce à la circulation de modèles iconographiques<sup>94</sup>. Ainsi abondent des pièces de toreutique comme le relief fragmentaire d'une attache d'anse d'hydrie, figurant Pan et une Nymphe<sup>95</sup>, daté de 360 av. J.-C., dont certains éléments appartiennent au « style riche »; cette scène, relevant de la typologie des « enlèvements », comme la coupe de Borée et d'Oreithyie, reprend également une création de la fin du v<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>96</sup>. Quant au motif antithétique de notre couple Ménade-Satyre, qui marque un certain équilibre des forces, il est caractéristique d'une phase avancée dans le v<sup>e</sup> s. av. J.-C. et évoque les scènes en V de combats ou de rapt<sup>97</sup>, motifs courants de la sculpture architecturale, qui se transposent dans la toreutique du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C., en adoptant dans certains cas une sorte de mouvement dansant<sup>98</sup>. On note également l'action momentanée qui s'inspire, elle aussi, des figures animées de l'art du v<sup>e</sup> s. finissant. D'autre part, l'analyse des formes féminines de notre miroir fait ressortir, en dehors des rapports typologiques, certains traits saillants comme les proportions élancées, les draperies flottantes<sup>99</sup> sillonnées de plis

PFUHL, p. 578 sq., § 624; B. SCHLÖRB, *Untersuchungen zur Bildhauergeneration nach Phidias* (1964), p. 46 sq. et p. 49 sq., n. 21; METZGER, p. 132 sq., pour des exemples d'influence de motifs de la sculpture, cf. A. DELIVORRIAS, *Antike Plastik* 8 (1968), p. 25 sq., n. 35-36, fig. 2. Le mouvement et l'effet décoratif de notre relief évoquent le « style riche ».

(91) W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen* (1969), p. 521; D. BURR THOMPSON, *Hesperia* 38 (1969), p. 250.

(92) Ou de leur cercle, par ex. le miroir n° inv. 7928 du Musée de Berlin; enlèvement de Ganymède, cf. ZÜCHNER, p. 62, KS 86, pl. 7; G. OIKONOMOS, *Mélanges Ch. Picard* (1949), p. 770 sq. et p. 783 et 786; M. WEBER, *AM* 91 (1976), p. 158 sq. Pour un autre exemple sur un garde-joues de Siris (Londres, BM n° 285), cf. H. B. WALTERS, *Catalogue of Bronzes* (1899), p. 39 sq., pl. VIII (« school of Scopas »). La composition ternaire des miroirs à reliefs remonte donc aux meilleures traditions artistiques.

(93) Voir U. JANTZEN, *Bronzewerkstätten in Grossgriechenland und Sizilien* (1937), p. 46; PFUHL, p. 719 sq.; ROLLEY, *BG*, p. 161 sq.

(94) Cf. BURR THOMPSON I, p. 285 sq.; *Studies in honor of T. L. Shear, Hesperia Suppl.* VIII (1949), p. 365 sq.; KENT HILL, p. 102 sq. Pour les vases à reliefs, cf. U. HAUSMANN, *Hellenistische Reliefbecher* (1959), p. 32 sq.; E. ZERVOUDAKI, *AM* 83 (1968), p. 1 sq. et p. 11 sq., pl. 7, 1-4; p. 12, n° 2, pl. 29, 5; p. 20, n° 16, pl. 21, 1; p. 35 sq., n° 74, pl. 8, 1-2; p. 41, n° 93, B, pl. 20, 5 et p. 65, n. 207; p. 73, n. 286 (rapports entre la céramique à reliefs et la toreutique attique); PICARD, p. 77 sq.

(95) K. SCHEFOLD, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960), p. 262, VII 344 et p. 92 (rapprochement avec le motif du groupe du temple des Athéniens à Délos, « von etwa 410 »); T. DOHRN, *Attische Plastik* (1957), p. 25, pl. XXI, b.

(96) Cf. N. M. VERDÉLIS, *ArchEph* (1950-1951) — désormais VERDÉLIS —, p. 80 sq., pl. 1-3 (vers le milieu du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C.), avec mouvement dansant et début de tournoiement du corps de la Nymphe; cf. S. KAROUZOU, *AM* 77 (1962), p. 178 sq., App. 52.

(97) Cf. *supra*, n. 58-59. On retrouve un motif analogue sur le garde-joues de Siris, cf. ROLLEY, *BG*, p. 162, fig. 152; concernant la stylisation des représentations de combat, cf. *BassaiFries*, p. 114.

(98) Cf. P. BERNARD et J. MARCADÉ, *BCH* 85 (1961), p. 455 sq., pour des thèmes analogues. Un rythme de danse se dégage également d'un motif au mouvement antithétique; cf. A. ANDRIOMÉNOU, *BCH* 99 (1975), p. 544 sq., n° 3, fig. 14 à 17 (coll. A. Iolas, inv. n° 119; œuvre attique d'environ 370-360 av. J.-C.).

(99) Pour le motif du gonflement de l'étoffe au bas du vêtement comme « classical manierism », cf. B. S. RIDGWAY, *Fifth Century Styles in Greek Sculpture* (1981), p. 226.

fins et de mouvements vifs, qui rappellent des créations analogues comme les figures des Ménades du « Mänadenkrater » du Musée de Berlin<sup>100</sup>, daté de la fin du v<sup>e</sup> s. av. J.-C., œuvre du courant ionien<sup>101</sup>. Or, l'influence attique<sup>102</sup> sur notre relief est indéniable ; celle-ci s'exerce sur les types du cycle dionysiaque, en général, qui persistent à travers le courant néo-attique<sup>103</sup> jusqu'au 1<sup>er</sup> s. ap. J.-C., tout en se référant à des originaux du même centre culturel<sup>104</sup>.

Ainsi s'établissent des rapports étroits entre l'imagerie du iv<sup>e</sup> s. avancé et celle de la fin du v<sup>e</sup> s. av. J.-C. On constate que l'innovation iconographique du iv<sup>e</sup> s. avancé est assez limitée<sup>105</sup>, et vise surtout à l'introduction, à partir de types déjà connus, de compositions nouvelles d'une valeur décorative de plus en plus variée<sup>106</sup>. Plus spécialement, le thème de la danse dionysiaque en usage au v<sup>e</sup> s., mais dont les origines sont beaucoup plus anciennes<sup>107</sup>, jouit d'une grande faveur au iv<sup>e</sup> s., où il est soumis à des variations et des développements importants. L'utilisation et la diffusion de ces types dans les arts mineurs<sup>108</sup> se généralise, car la mise en relation de la toreutique de petit format et à caractère décoratif avec la sculpture de marbre<sup>109</sup> apparaît, malgré la différence fondamentale des moyens, comme une évolution normale.

La composition à trois figures de notre relief est courante sur les couvercles de miroirs à boîte<sup>110</sup>. Plus spécialement, l'association du couple Satyre-Ménade à une figure

(100) Musée de Berlin. n° inv. 30622 (provenance Maikop) : cf. W. ZÜCHNER, *Der Berliner Mänadenkrater*, BWP 98 (1938) — désormais ZÜCHNER 2 —, p. 3 sq., pl. 1-6, 8. En dernier lieu, *Antikenmus. Berlin* (1988), p. 136-137 (« Attisch »).

(101) ZÜCHNER 2, p. 13 (« zwischen 400 u. 390 ») et p. 17. Comparer avec la fig. 1, pl. 1, 3, 4, 6. Le rapprochement de notre danseuse avec les figures du relief du Quirinal (Musée de Berlin, K 83) témoigne de la relation avec le « ionische Kunstkreis » : cf. VERDÉLIS, p. 89, n. 2. Cf. G. KONSTANTINOPOULOS, *Archaische und klassische griechische Plastik II, Akten des Inter. Kolloquiums, 22-25 April 1985* (1986), p. 1138 sq., pl. 129 : sur ce relief des Charites du musée de Kos (fin du v<sup>e</sup> - début du iv<sup>e</sup> s.), on note des traits comparables : finesse des corps et des vêtements, vivacité du mouvement, envolées curvilignes de l'himation (3<sup>e</sup> Charite à dr.).

(102) Pour la toreutique attique, cf. ZÜCHNER, p. 221 sq. ; G. M. A. RICHTER, *AJA* 50 (1946), p. 366, n. 17, 20 ; VERDÉLIS, p. 92 sq. ; S. PAPASPYRIDIS-KAROZOU, *Studies presented to D.M. Robinson I* (1951), p. 586 sq. ; *EAA VIII*, p. 934 sq., s.v. « Toreutica ».

(103) Cf. G. M. A. RICHTER, *JHS* 45 (1925), pl. VI-IX, p. 204 sq. (prototypes attiques : « later fifth and fourth c. reliefs apparently were a favourite source, from which the Neo-Attic artist drew »).

(104) Par ex. différents types de Nymphes, Satyres, Ménades : cf. G. CAPUTO, *Lo Scultore del Grande Bassorilievo con la Danza delle Menadi in Tolemaide di Cirenaica* (1948), p. 14 sq. ; W. FUCHS, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (1959), p. 164 sq. ; M. L. VOLLENWEIDER, *Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit* (1966), p. 34 sq., n. 51 et 52, pl. 10, 3, 26, 3, 26, 4.

(105) Cf. par ex., à propos des reliefs attiques en général, R. CARPENTER, *AJA* 54 (1950), p. 325 : « so persistent is tradition and so slight is invention in Attic iconography ».

(106) Le rôle du iv<sup>e</sup> s. comme « héritier » et « précurseur » dans l'évolution iconographique de la céramique a été souligné par METZGER, p. 112 sq., à propos du cycle dionysiaque p. 369 sq., à propos des transformations de types p. 372 sq.

(107) Cf. par ex. le relief architectural n° 3131 du Musée National d'Athènes (vers le milieu du vi<sup>e</sup> s. av. J.-C.) : Fr. STUDNICZKA, *AM* 11 (1886), p. 78, pl. II, 2 ; SVORONOS, p. 673, pl. 236 ; KAROZOU, p. 11.

(108) Cf. par ex., à propos de l'influence du style de la grande sculpture sur la toreutique corinthienne, ZÜCHNER, p. 198 sq.

(109) Cf. par ex. W. SCHIERING, *Olympia Bericht X* (1981), p. 178 sq. et p. 182 sq. (fragments d'un cratère à décor figuré en relief).

(110) Cf. par ex. ZÜCHNER, p. 24 sq., KS 26, fig. 9, pl. 14 (Londres, BM 289 : Aphrodite, « Eros und ein Mädchen », héritier d'une tradition plus ancienne) ; cf. aussi p. 37 sq., KS 45, pl. 11 (Berlin, Antiquarium 7457 : Dionysos, Pan et Satyre, dont la composition est beaucoup plus proche de celle de notre document, avec mouvements analogues des figures et « charakterische Tanzbewegung » : 3<sup>e</sup> quart du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C.).



Fig. 21. — Miroir d'Érétrie, Berlin, Antikenmuseum Misc. 8392.



Fig. 22. — Miroir étrusque, Berlin, Antikenmuseum Misc. 6318.



Fig. 23. — Lamia, couvercle de miroir (détail) (DAI 87/548).

féminine se rencontre, entre autres exemples, sur un miroir du Musée de Berlin<sup>111</sup>, de type apparenté au nôtre, mais postérieur. Dans une scène dionysiaque à trois personnages (Dionysos-Éros-Satyre), sur un miroir provenant de Démétrias de Thessalie<sup>112</sup>, la disposition des figures est différente. La composition ternaire est d'ailleurs d'usage fréquent, tant en sculpture<sup>113</sup> qu'en céramique, comme sur une pélikè de Leningrad<sup>114</sup>, qui rappelle notre miroir par la forte tension du corps de la Ménade, le gonflement de son chiton et la figure d'Éros correspondant à celle de notre Nikè : ces êtres ailés accompagnent le couple principal. Un agencement analogue des figures est attesté sur les miroirs étrusques, comme celui du Musée de Berlin<sup>115</sup> (fig. 22) : la scène, qui représente Éros, Dionysos et une Ménade, rappelle les lignes principales de notre relief, ces miroirs se trouvant « in engen Kontakt mit entsprechenden griechischen Arbeiten »<sup>116</sup>. La composition de la scène sur le miroir de Lamia montre une certaine régularité, mais sans symétrie stricte des parties, ni axe central : l'encadrement rectangulaire est très apparent<sup>117</sup>, et les larges courbes formées par les draperies flottantes des deux figures féminines et l'alternance de leurs jambes avancées sont semblables à celles de notre miroir. La disposition oblique légèrement convergente des axes des corps contribue à la concentration de la composition. De même, le mouvement des têtes du couple Satyre-Ménade, tournées l'une vers l'autre, ainsi que la direction des regards (fig. 23) et l'inclinaison de trois-quarts de la tête de la Nikè vers le centre renforcent l'équilibre d'ensemble de la composition<sup>118</sup>.

Quant à la signification de la scène, décorant un objet d'usage journalier<sup>119</sup>, le thème

(111) ZÜCHNER, KS 54, p. 43, fig. 20, forme C1 (Berlin, Antiquarium 8538, « Erste Hälfte des dritten Jahrh. ») : la figure centrale, « ohne Sinn eingefügt », reprend le type KS 53, p. 42 sq., fig. 118.

(112) Cf. BIESANTZ, p. 36, L 130, pl. 67, et p. 132 sq. (Athènes, Musée National, n° 161132 : IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> s. av. J.-C.).

(113) H. GÖTZE, *RM* 53 (1938), p. 189 sq. ; H. MÖBIUS, « Die Reliefs der Portlandvase und das antike Dreifigurenbild », *ABAW* 61 (1965), p. 13 sq., pl. III 1, 2, fig. 2 n° 3 ; H. SPEIER, *RM* 47 (1932), p. 74 sq., n° 6, pl. 18, 4 et 18, 2. Un autre exemple de composition ternaire avec Dionysos-Ariane-Éros apparaît sur la coupe du British Museum n° E 129 : cf. METZGER, p. 115, n° 11, pl. XI, 2 (peintre de Méléagre).

(114) SCHEFOLD 2, KAB 16, p. 45, n° 403, pl. 5, 4 et p. 97 (Leningrad, St. 2073 : « 360-350 av. J.-C. »). Le groupe comprend une Ménade dansante, un Satyre agenouillé et un grand Éros ailé. Sur le relief du monument de Karystios à Délos (fin IV<sup>e</sup>-début III<sup>e</sup> s. av. J.-C.), avec trois figures posées sur une plinthe saillante, cf. J. MARCADÉ, *Au Musée de Délos* (1969) p. 192 sq., n. 8.

(115) Inv. Misc. 6318 : cf. ZIMMER, p. 17 sq. et p. 39, pl. 10 (« Mittelitalisch », III<sup>e</sup> s. av. J.-C.) ; K. SCHUMACHER, *Beschreibung der Sammlung antiker Bronzen* (1980), p. 42, 254 (54) ; M. L. ANDERSON, *The J. Paul Getty Mus. Journal* 9 (1981), p. 59 sq., fig. 2-3 (New York, Metrop. Mus., 71 AC 152) ; E. POCHMARSKI, *AA* 103 (1988), p. 487 sq. ; *Antikenmuseum Berlin* (1988), p. 183, n° 5.

(116) Cf. *Kunst und Leben der Etrusker, Ausstellung Köln* (1956), n° 372, p. 143 ; le miroir Misc. 6318 y est daté du IV<sup>e</sup> s. av. J.-C.

(117) Le sommet des têtes forme un niveau presque horizontal, parallèle à la ligne de sol. Sur le côté droit, l'aile de la Nikè donne une verticale, qui correspond à celle du thyrsos qui délimite la scène du côté gauche. Les indications du paysage se limitent, ici, à l'élément conventionnel figurant le sol. En ce qui concerne le paysage au IV<sup>e</sup> s., cf. E. YOURI, *Ο κρατήρας του Δερβενίου* (1978), p. 57 sq., concernant les raccourcis dans le rendu des figures, par ex. l'avant-bras droit du Satyre ; pour les conventions dues à la perspective, cf. M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975), p. 431 sq.

(118) Cf. BURR THOMPSON 1, p. 301.

(119) La question de la signification et de l'usage de certains objets reste obscure ; de même la distinction entre l'iconographie funéraire de caractère religieux ou profane est parfois difficile : pour l'époque hellénistique, cf. G. SIEBERT, *Recherches sur les ateliers de bols à reliefs du Péloponnèse à l'époque hellénistique* (1978), p. 258 sq. Valeur symbolique des thèmes, cf. PICARD, p. 73 sq., en particulier p. 100 sq.

du thiasse dionysiaque<sup>120</sup> garde sa valeur symbolique, qui se développe au courant du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C.; la danse dionysiaque évoque l'existence bienheureuse des initiés<sup>121</sup> et renvoie aux croyances concernant l'au-delà<sup>122</sup>.

La figure de la Ménade, en train de danser mais aussi sous d'autres aspects, est fréquemment placée dans des tombes : elle était en effet la compagne des morts<sup>123</sup>.

Il est possible qu'il y ait entre le miroir et le reste du matériel de la tombe un certain écart chronologique<sup>124</sup>; en effet, la céramique recueillie lui est légèrement postérieure<sup>125</sup>. Il correspond, dans la typologie de Züchner<sup>126</sup>, au type C1, et ses caractéristiques techniques<sup>127</sup> aussi bien que le relief qui le décore permettent de le dater aux environs du dernier quart du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C.<sup>128</sup>. C'est vers cette date qu'orientent les figures féminines<sup>129</sup> et leurs attitudes<sup>130</sup>. Malgré la vivacité des mouvements, la composition est relativement peu serrée, ce qui est un trait du iv<sup>e</sup> s. assez avancé : en revanche une interruption du rythme d'ensemble, qui serait un indice sûrement tardif, n'est pas discernable.

Éliane G. RAFTOPOULOU.

(120) Cf. METZGER, p. 101 sq. et p. 107 sq., pl. IX (couverture de lékanè au Musée de l'Ermitage [St. 2007] avec thiasse dionysiaque). Selon RIZZO, p. 18 sq., les traits des Ménades sont analogues dès les dernières décennies du v<sup>e</sup> s. dans la céramique attique. Sur la diffusion des thèmes dionysiaques, cf. par ex. COMSTOCK-VERMEULE, n° 428 (situle, Italie du Sud). Concernant l'iconographie du thiasse, cf. récemment Cl. BÉRARD, J.-P. VERNANT et alii, *Die Bilderwelt der Griechen* (1984), p. 189 sq.

(121) Cf. H. METZGER, *BCH* 68-69 (1944-45), p. 338 sq.

(122) Dans les scènes bacchiques, on remarque, parfois, un flottement entre la réalité et le mythe, cf. *supra*, n. 34 et 36.

(123) C'est le cas de nombreuses terres-cuites du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C. : cf. par ex. une Ménade assise, complètement enveloppée dans l'himation, dans *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig II., Terrakotten und Bronzen* (1982), p. 75, n° 125 (Antikenmus. Basel; «um 330 v. Chr.»).

(124) Cf. les remarques de A. ANDRIOMÉNOU, *AM* 91 (1976), p. 198 sq.

(125) La céramique forme un groupe homogène : ce sont des vases de vaisselle commune (argile de ton clair, rosé ou légèrement orangé), et des vases à vernis noir de bonne qualité, datés de la fin du iv<sup>e</sup> s. et, dans certains cas, du début du iii<sup>e</sup> s. au plus tard. Les unguentaria confirment cette datation : il s'agit de la production d'un atelier local.

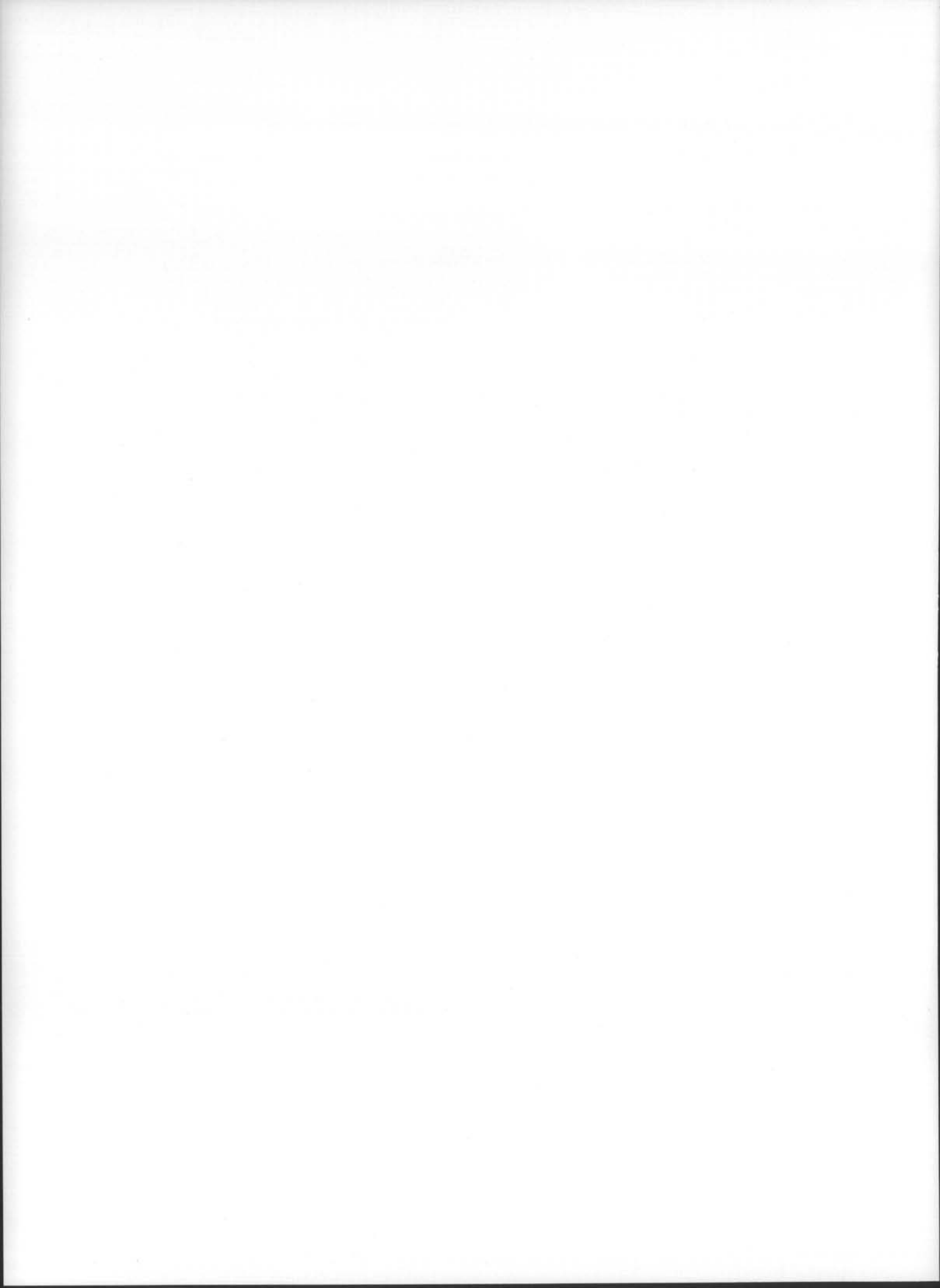
(126) ZÜCHNER, p. 131 sq., fig. 58-60; N. VERDÉLIS, *Χαριστήριον εις Α. Κ. Ορλάνδον Β'* (1966), p. 175 sq.

(127) Cf. *supra*, n. 9-15.

(128) Voir les pièces de comparaison mentionnées plus haut.

(129) Cf. R. KABUS-JAHN, *Studien zu Frauenfiguren des 4. Jahrh. v. Chr.* (1963), p. 2, 4, pl. 1 (Florentiner Kora). Pour les détails (par ex. la largeur des épaules et les larges courbes des drapés du relief de l'aurige du Mausolée d'Halicarnasse [Londres, BM n° 1037]), cf. M. ROBERTSON, *A History of Greek Art* (1975), p. 450, pl. 143, b («third quarter of the 4<sup>th</sup> c. B.C.»); concernant l'enveloppement de la tête de la danseuse, cf. par ex. K. SCHEFOLD, *Meisterwerke griechischer Kunst* (1960), p. 93 et p. 266, VII 357 («um 330»).

(130) Pour les mouvements du corps, cf. les Nikès du temple d'Artémis à Épidaure : N. Ph. YALOURIS, *ArchDelt* 22 (1967), p. 34 sq. (dernier quart du iv<sup>e</sup> s. av. J.-C.).





# 1 Sur certains archétypes de thèmes iconographiques provenant du centre du Péloponnèse\*

*Eliane G. Raftopoulou*

Le caractère éminemment conservateur des régions arcadienne et laconienne d'une part et leur relation culturelle et artistique de l'autre, ont eu pour effet, la présence réciproque, dans nombre de cas, de thèmes iconographiques apparentés. En effet, la production de ces régions décrit, parfois, comme nous allons le voir au cours de cet aperçu très limité, des cercles qui s'entrecroisent.

Un haut-relief architectural, en pierre calcaire,<sup>1</sup> provenant de l'Acropole de Mycènes, probablement une des métopes attribuées à un temple d'Athéna<sup>2</sup> ou à un temple dorique anonyme,<sup>3</sup> présente la fameuse figure féminine, dont seule la partie supérieure du corps (jusqu'à la taille) est conservée (fig. 1). Cette sculpture,<sup>4</sup> de haute qualité, appartenant à l'un des plus anciens reliefs en pierre calcaire de caractère monumental, exécuté au Péloponnèse par un artiste local,<sup>5</sup> illustre un thème fondamental, ultérieurement connu par de nombreuses répétitions et variations. La femme, dont le corps est représenté presque de trois-quarts vers la droite, tourne la tête de face et l'incline très légèrement vers ce côté.<sup>6</sup> L'avant-bras droit, partiellement conservé et plié horizontalement, apparaît nu sous l'épibléma,<sup>7</sup> la main (qui manque) tenant, probablement, son bord qui descendait sur la poitrine. Du bras gauche, seule une petite partie est conservée, sous la ligne de l'aboutissement des mèches de cheveux sur le côté gauche de la tête. L'avant-bras était obliquement levé, en retenant et tirant de la main l'épibléma, qui couvre la tête et qui par ce geste, formait une large courbe sur ce côté. Des traces infimes de cette partie de la draperie (surface arrachée), témoignent que celle-ci débordait sur l'encadrement supérieur du relief, soulignant par ce procédé, l'importance du motif.<sup>8</sup> L'attitude de la figure a été plus ou moins décrite dans ces lignes générales, le thème, qui est celui de l'"anakalypsis", n'étant mentionné qu'avec hésitations et incertitudes<sup>9</sup> et rarement reconnu,<sup>10</sup> tandis que K.Kourouniotis rapprochait le geste de celui figurant sur les stèles laconiennes. Le buste de la femme nous suggère que celle-ci était représentée, plutôt, debout (marquant un léger mouvement vers sa gauche) et non pas assise. Ceci est suggéré: 1. par l'étroitesse relative de la partie supérieure du corps,<sup>11</sup> contrairement aux figures assises de ces premiers essais sculpturaux, 2. par le mouvement du corps vers sa gauche, particulièrement apparent quant au contour de la région de l'épaule et du haut du bras droit recouverts, dont le haut-relief suggère

une figure debout et, 3. par la hauteur supposée de la plaque complétée, qui aurait permis une telle attitude.<sup>12</sup>

Les débuts et l'origine du thème représenté, ici, par une réalisation développée, se localisent vers le centre du Péloponnèse et plus spécialement en Arcadie. En effet, en fouillant les restes du sanctuaire d'Athéna Sôteira et de Poseidon, dans la région d'Aséa, K.A.Rhomaïos,<sup>13</sup> a mis au jour en 1918, le relief fragmentaire no. inv. 1605 du Musée de Tégée (fig. 2),<sup>14</sup> représentant (selon l'auteur) "deux divinités féminines, celle de gauche assise, l'autre debout", (daté du VII<sup>e</sup> siècle).<sup>15</sup> Nous reconnaissons, quant à la figure de gauche, conservée jusqu'à la ligne de l'épaule (tête de profil droit), l'enveloppement par l'himation épais, ou la "calyptra", à surface unie, ainsi que le large geste caractéristique de la main gauche levée, qui tire l'étoffe, en découvrant le visage. Malgré l'aspect primitif et l'exécution assez sommaire, le thème de l'"anakalypsis" apparaît avec netteté; par ce fait, le relief représente un témoignage important du haut archaïsme arcadien. La femme figurait, peut être assise, mais aussi elle aurait pu se présenter debout, la différence de hauteur par rapport à la figure voisine s'expliquant par le sexe sûrement masculin de celle-ci,<sup>16</sup> (conservée jusqu'à la partie supérieure de la poitrine), ce que prouvent, d'ailleurs, ses plus grandes dimensions. A propos de l'identification de la figure de gauche Rhomaïos proposait une relation avec la Grande Mère, divinité originaire d'Asie, tandis que Kontoléon reconnaissait une scène de "procession nuptiale".<sup>17</sup>

La référence du thème qui nous occupe, à une source iconographique locale, est attestée aussi, par un autre document, également arcadien, de date plus récente et point de repère très significatif, car il se classe en tête de file de la série des reliefs de "repas funéraires", et représente l'exemple le plus ancien de cette catégorie, en Grèce.<sup>18</sup> Le relief, no. inv. 55 du Musée National qui est fragmentaire, provient de Tégée (fig. 3).<sup>19</sup> Seule sa moitié gauche est conservée;<sup>20</sup> la femme est assise sur un trône, faisant le geste de l'"anakalypsis" de la main gauche.<sup>21</sup> Malgré le grand laps de temps qui sépare ce relief, daté de 520/510, de celui d'Aséa, l'ampleur du geste et même le rendu de l'himation lourd, au bord épais, sont analogues.

Entre l'expression sculpturale des débuts, dont le relief d'Aséa, et la production laconienne, s'échelonnent des documents au motif apparenté, approximativement contemporains, qui témoignent des relations étroites entre

\* O. Palagia - W. Coulson (ἐπιμ.), *Sculpture from Arcadia and Laconia, Proceedings of an Int. Conf. at the American School of Classical Studies at Athens, April 10-14, 1992* (1993).



*Fig. 1. Relief de Mycènes. Athènes, Musée National 2869. (DAI Athen 11ge 1125).*



*Fig. 2. Musée de Tégée 1605. (DAI Athen 751766).*



*Fig. 3. Athènes, Musée National 55.*

les deux régions. Ceux-ci appartiennent au travail de l'ivoire ou de l'os, comme la plaquette, no. inv. 15847 du Musée National, qui provient du sanctuaire d'Artémis Orthia (fig. 4).<sup>22</sup> La femme (figurant debout, de profil vers la gauche), est enveloppée dans un himation épais, qui recouvre également sa tête; de la main droite levée, elle tient et éloigne son bord, qui forme un grand arc, en découvrant le visage et le buste. Quoique de rendu schématique, ce relief montre, au moyen de simples contours, des formes pleines de vie de la figure, tous les éléments caractéristiques du thème. Le sujet revient, de même, sur le relief en os de Dimitsana,<sup>23</sup> où une figure féminine debout (de profil droit) lève la main de la même manière mais sans tenir l'épibléma qui se dessine, ici, avec précision.<sup>24</sup> Ces expressions du travail de l'os, remontent au troisième et au dernier quart du VII<sup>e</sup> siècle respectivement.<sup>25</sup> Dans le premier quart du VI<sup>e</sup> siècle,

deux plaquettes en ivoire, qui proviennent de l'Acropole d'Athènes, classées également dans le "lakonische Kunstkreis", représentent des figures féminines isolées (de profil vers la droite) dans l'attitude traditionnelle.<sup>26</sup> Le rendu de ces ivoires identiques est détaillé et fin, le motif du geste de la main gauche plus limité, tandis que le bras droit plié, se rapproche de l'attitude figurant sur la métope mycénienne. Toujours dans l'ambiance laconienne, mais dans un contexte iconographique différent, un motif analogue est connu par la série plus récente des "reliefs héroïques".<sup>27</sup>

Le type même du visage féminin sur notre métope,<sup>28</sup> de formation plastique développée et au contour angulaire,<sup>29</sup> maintes fois rapproché de la production corinthienne,<sup>30</sup> révèle, néanmoins, par certains traits, une dépendance de l'art laconien, comme l'exemple du visage féminin sur le sceau en os, no. inv. 15631 du Musée



Fig. 4. Plaquette en os. Athènes, Musée National 15847.



National<sup>31</sup> (daté de 640/630 av. J.C.),<sup>32</sup> qui a été découvert dans le sanctuaire d'Artémis Orthia (fig. 5). Les analogies sont probantes: rendu des yeux (paupières, globes oculaires proéminents), largeur de la bouche, modelé des lèvres, et même, le détail des plis de la peau qui se forment à leurs commissures.<sup>33</sup> On note la correspondance des proportions du visage, la grande précision du travail et la finesse du modelé, qui se répondent d'une pièce à l'autre.



Fig. 5. Sceau en os. Athènes, Musée National 15631.

Le visage de l'"anakalyptomène" de Mycènes, a exercé une impression très forte, tant par la clarté de ses formes, que par sa présentation de face, la tête étant, actuellement, isolée à cause du mauvais état des parties avoisinantes. Aussi, on lui a rapproché le relief de Malessina,<sup>34</sup> no. inv. 3099 du Musée du Louvre, de sujet tout différent<sup>35</sup> et même, le motif oriental de la "femme à la fenêtre",<sup>36</sup> qui est en relation avec ce dernier. La frontalité de la tête, sur notre document, marque par rapport au relief arcadien, et aux autres exemples mentionnés plus haut, une différenciation significative, car la figure acquiert par ce trait un caractère hiératique vis à vis du spectateur. Le thème donc, a atteint dans l'art monumental argien, un degré iconographique plus élevé; il s'agit d'une part d'une "anakalypsis",<sup>37</sup> par rapport au dieu qui, probablement figurait sur la métope (?) et de l'autre d'une "épiphanie" du visage divin,<sup>38</sup> d'essence culturelle, comme par exemple celle du couple de Zeus et Héra de Samos, représentation d'influence orientale.<sup>39</sup> C'est à partir de ce geste qu'il a été avancé, comme sujet de notre relief le thème de l'"Hiéros Gamos" et particulièrement, celui de Zeus et Héra,<sup>40</sup> scène de caractère, sans doute, argien<sup>41</sup> et de grave grandeur, qui figure sur la métope de Sélionte.<sup>42</sup> Dans ce cas, notre métope serait complétée à droite par une figure virile, représentée, probablement debout, tournée vers la déesse dans une position additive ou antithétique.<sup>43</sup> Cela

est vraisemblable, tant du point de vue matériel,<sup>44</sup> que de celui de la composition,<sup>45</sup> le goût de la symétrie étant un caractère prépondérant de la production péloponnésienne et plus précisément, de la région argienne.<sup>46</sup> Cependant, d'autres associations sont possibles, ce geste se rencontrant dans des contextes iconographiques variés,<sup>47</sup> parmi les représentations mythiques ou épiques du VII<sup>e</sup> siècle<sup>48</sup> comme par ex. le rendu particulier du motif sur le pithos à reliefs de Mykonos.<sup>49</sup>

Toute la valeur et le poids du thème primitif, se reflète quant aux fameux repères, si connus, de l'époque classique, hautes créations de la sculpture architecturale et par dérivation de la sculpture funéraire.<sup>50</sup> Leur relation avec l'archétype aussi lointain, et par conséquent indirecte et latente, se discerne, cependant, du point de vue iconographique, par les traits évidents, d'une filiation à la source péloponnésienne. Nous nous référons à la métope Nord no 32 du Parthénon, de sujet indéterminé, mais de qualité exceptionnelle: la jeune femme au corps svelte, à gauche, fait le geste caractéristique, en tenant et déployant l'himation des deux mains, la tête découverte.<sup>51</sup> Selon Ashmole, la scène pourrait représenter le retour de Perséphone. Aussi, la figure de péplophore du fronton Est du Parthénon, reconstituée par E. Berger, à partir de trois fragments, reproduit (selon cette restauration hypothétique), un schéma analogue (la main droite, ici, également levée, retenant l'himation).<sup>52</sup> Quant à l'Héra assise de la frise Est du temple, le détail même, de l'épais rebord horizontal de l'himation, retenu par la main gauche de la déesse, d'un mouvement large et majestueux, ne laisse pas de doute, relativement aux reminiscences anciennes et à la survivance du motif, dont le sens culturel se rapporte tant au geste, qu'au voile lui-même.<sup>53</sup> De cette expression culminante de l'art, dépend la figure centrale de la stèle funéraire, no. Inv. 3716 du Musée National, dont Chr. Karouzos soulignait, en se reportant à l'Héra de la frise, l'ampleur du mouvement, et l'élévation du thème, suggérant qu'il s'agirait, peut-être, ici, d'une figure de prêtresse d'une divinité: Héra, Déméter-Corè, déesse Mère ou Aphrodite.<sup>54</sup>

Le parcours d'un thème, comme celui de l'"anakalypsis", a été esquissé dès son état primitif dans la sculpture arcadienne, ainsi qu'à travers ses premières manifestations dans l'art mineur laconien. En prenant essor de la très importante réalisation de sculpture architecturale, comme la métope de Mycènes, son évolution successive nous amène jusqu'aux développements majeurs de l'art monumental classique. Dans ce sens, il est possible de reconnaître, un phénomène de persistance analogue, concernant d'autres thèmes localisés dans ces régions, dont les premières expressions remontent très haut dans le temps. Le thème des "deux figures assises", apparaît ainsi, parmi les ivoires laconiens, dont les nos Inv. 15495 et 15484 du Musée National,<sup>55</sup> qui proviennent du sanctuaire d'Artémis Orthia.<sup>56</sup> Le premier a été, justement classé, comme l'"un des plus anciens ou, même, le plus ancien exemple"<sup>57</sup> de ce type. Sans nous reporter aux questions de ses relations

avec l'Orient, ou des influences et apports d'autres centres,<sup>58</sup> il semble que ces figures jumelées, sûrement divines et, sans doute, féminines,<sup>59</sup> seraient à l'origine tant typologique<sup>60</sup> que culturelle,<sup>61</sup> du groupe colossal des déesses de Lycosoura en Arcadie, ensemble hellénistique.<sup>62</sup>

Parallèlement à cette révision cursive, essayée plus haut, il est intéressant d'aborder un document, relativement isolé, dans la sculpture arcadienne de cette période (c'est à dire de la seconde moitié du VII<sup>e</sup> siècle), qui révèle, de même, une association particulière de caractères archétypiques. Effectivement, sur la tête fragmentaire no. Inv. 2651 du Musée National (fig. 6),<sup>63</sup> découverte dans le village de Lépréon,<sup>64</sup> on reconnaît tant les formes primitives, que les motifs qui constituent l'apport typologique de base, dans l'évolution d'un certain type de tête, à l'intérieur de cette région, mais aussi dans un cercle péloponnésien plus large.

La tête, apparemment celle d'un jeune homme, en pierre locale,<sup>65</sup> est très endommagée:<sup>66</sup> le visage est arraché à partir du haut de la joue droite, en un plan irrégulièrement oblique qui atteint par une surface abîmée

le niveau du cou et sur le côté gauche du visage, le milieu de la mâchoire, partiellement conservée, ainsi que le cou. Les arcades sourcilières au relief fortement noté, se rejoignent presque à la racine du nez, tandis que les grands globes oculaires, aux contours indistincts, sont traités en surface.<sup>67</sup> Le nez, d'après ses traces, semble avoir été long. La région de la bouche est arrachée, mais on distingue la trace de sa commissure gauche et celle du pli labionasal de ce côté. Le crâne et la région de la nuque sont bien conservés, hors quelques arrachements rares sur la calotte des cheveux et les mèches latérales. La tête, de forme cubique, au crâne très profond, a le front très bas et le sommet aplati en une courbe basse. Visage à joues et tempes larges; deux protubérances schématiques de forme rectangulaire, tiennent lieu d'oreilles. Nuque très large et épaisse, dans le prolongement de l'occiput. La forme massive du crâne ainsi que la coiffure, représentent les éléments les plus significatifs du document. Les courtes mèches de cheveux, sont rendues par des lignes gravées, qui à partir de l'apex rayonnent, en raies verticales autour du crâne. Une étroite tainia, à surface légèrement convexe ceint la tête. Les mèches aboutissent



Fig. 6. Athènes, Musée National 2651.



très bas sur le front, en une ligne festonnée, qui marque le contour de bouclettes circulaires (surface actuellement usée). Deux mèches latérales, épaisses et légèrement curvilignes naissent au niveau des oreilles, de part et d'autre de la tête, et passent derrière celles-ci (fig. 7). Leur surface lisse, ne comporte qu'une seule séparation verticale. Ces mèches massives atteignent en longueur le niveau des mâchoires,<sup>68</sup> tandis qu'au revers de la tête les cheveux coupés courts, se terminent par une ligne horizontale durement gravée, en haut de la nuque. La surface inférieure de la tête est irrégulièrement brisée en un plan oblique.

Malgré son état défectueux, cette sculpture en ronde-bosse et de dimensions assez importantes (légèrement plus petite que nature), est un document remarquable.<sup>69</sup> Ses traits se rapportent à la fin, environ, du VIIe siècle av. J.-C., et son type pourrait correspondre tant à une tête virile que féminine.<sup>70</sup> On y reconnaît une dépendance de la tradition géométrique, trait propre au style du centre du Péloponnèse,<sup>71</sup> ainsi qu'une tendance conservatrice, qui se révèle sur les petits bronzes arcadiens, plus récents.<sup>72</sup> Parmi ces derniers ressort la statuette d'"Artémis" de

Lousoi (p. 33, fig. 1),<sup>73</sup> à la courte chevelure, qui est un élément iconographique important. Nous notons, non seulement la coupe de cheveux, qui descendent bas sur le front, en un contour rectangulaire et sont courts sur la nuque (également large et massive), mais, surtout, le rendu caractéristique des mèches rectilignes gravées. Construction cubique du crâne (la courbe du sommet de la tête, à peine, plus prononcée) et largeur de la face, sont analogues. D'autre part, certaines particularités formelles de notre pièce, se retrouvent parmi des pièces laconiennes, à peu près contemporaines, dont par ex. le relief dit d'Hélène et Ménélas (dernier quart du VIIe siècle):<sup>74</sup> conformation analogue du crâne, longueur des cheveux et même (malgré le travail peu détaillé), fine bandelette, qui ceint le bas du front. Joues pareillement larges et plates et rigidité analogue des plans du visage. Les formes du visage de la Corè, appartenant au pérrirrhantèrion d'Olympie,<sup>75</sup> d'une grande vivacité d'expression,<sup>76</sup> sont également comparables à celles de notre tête: largeur du visage, front très bas, grands yeux sous de fortes arcades sourcilières, enfoncement de la région labionasale, bouche très large (trait qui se laisse deviner sur notre document), ainsi que



Fig. 7. Athènes, Musée National 2651.

l'emplacement, analogue, des oreilles (très en arrière des tempes). La corè appartient au groupe de pérrirhantéria laconiens, dont on a relevé la relation avec l'Orient.<sup>77</sup>

En publiant la tête no. Inv. 2651 du Musée National, comme un "einzige Vertreter" du courant archaïque arcadien, K.Kourouniotis<sup>78</sup> souligne le caractère égyptisant de la coiffure,<sup>79</sup> tout en notant la particularité de la disposition des mèches latérales. Depuis, les trouvailles au sanctuaire d'Artémis Orthia, ou celles de Samos, pourraient suggérer quelques rapports concernant l'aspect général (contour et longueur des mèches latérales), ou d'autres traits apparentés.<sup>80</sup> Ces éléments doivent se rapporter aux influences orientales<sup>81</sup> ainsi qu'aux infiltrations "ioniennes", qui se sont exercées, comme il est connu, sur les centres de production péloponnésiens du VIIe siècle.<sup>82</sup> Vers cette direction nous oriente, le rapprochement du détail inusité de la coiffure de notre tête (mèches latérales plus longues — cheveux courts sur la nuque), avec les coiffures illustrées sur le psykter B 148 du Musée Britannique (du VIe siècle), exemple d'"influence ionienne".<sup>83</sup> Les jeunes gens qui assistent de part et d'autre, à la lutte de Thésée et du Minotaure,

arborent un type de coiffure à arrangement analogue.

La survivance des formes primitives, notamment péloponnésiennes de notre tête, ainsi que celles de sa coiffure (mais sous un aspect simplifié), se discerne sur des bronzes arcadiens de date plus récente. Le bronze provenant de Glanitsa, no. Inv. 1638 du Musée National, pourrait représenter un développement ultérieur du type (fig. 8).<sup>84</sup> Cette tête de jeune garçon a été découverte à la fouille d'un petit sanctuaire de ce village.<sup>85</sup> Hors la largeur caractéristique du visage et l'aplatissement du sommet du crâne de grande profondeur,<sup>86</sup> au contour cubique, la particularité de la courte coiffure est remarquable. Les cheveux encadrent le visage du garçon d'un contour rectangulaire analogue, descendent bas sur le front et aboutissent en haut de la nuque (les mèches finissant en boucles qui recouvrent les oreilles). Ce bronze du style sévère, se place ainsi, dans la lignée de notre tête, d'aspect si archaïque. Dans la même tradition se situe ledit "Apollon Béarn",<sup>87</sup> petit bronze, provenant de Lousoi, qui porte la dédicace à Artémis Hémèra (p. 41, fig. 1).<sup>88</sup> Les cheveux mi-longs du dieu, en mèches presque rectilignes gravées, ceintes d'une tainia, recouvrent assez



Fig. 8. Tête de Glanitsa. Athènes, Musée National 1638.

bas le front, la nuque partiellement dégagée. Ce travail linéaire des cheveux, apparente la tête aux anciennes expressions figurées de la région. A ce document on a rapproché la statuette de bronze no. Inv. 6277 du Musée de Sparte, au schéma identique, provenant du village de Kollinai de Mantinée, identifiée par A. Delivorrias comme un "Persée triomphant" (p. 50, fig.6).<sup>89</sup> Travail et style sont similaires; ces deux bronzes arcadiens ont été

attribués à un même artiste, travaillant sous l'influence de Tégée.<sup>90</sup>

A travers ces étapes du développement plastique, se distinguent d'un document à l'autre, les traces d'un type viril très ancien, et l'évolution de sa coiffure (adoptant, dans le cas de l'Apollon Béarn, un caractère divin), fait qui témoigne de la force et de la pérennité de la tradition iconographique locale.

## Notes

- 1 Sur la différence de la pierre, etc, entre ces fragments cf. F.Harl-Schaller, "Die archaischen "Metopen" aus Mykene", *ÖJh* 50 (1972-75) 96sq. (avec bibl. anter.).
- 2 Cf. K.Kuruniotis, "Porossculpturen aus Mykene", *Jdl* 16 (1901) 18 sq., no. 1-5 (fouilles de Tsountas 1897); F.Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst* (Berlin 1912) 150, fig. 178; J.N.Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum* (Athen 1908) 653sq., pl. 178, no. 406 (les six fragments des métopes publiés comme "Weihreliefs"); L.Alscher, *Griechische Plastik* 1 (Berlin 1954) 76sq.: "Athenatempel in Mykene", fig. 66, n. 42; R.Lullies — M.Hirmer, *Greek Sculpture* (London 1957) no. 7: près du temple d'Athènes; Σ.Καρούζου, *Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, κατάλογος* (Αθήνα 1967) 4, no. 2869; N.Bookidis, *A Study of the Use and Geographical Distribution of Architectural Sculpture in the Archaic Period* (diss. Pennsylvania 1967) 166, M 41, "temple of Athena, beginning of the sixth c. "; W.Fuchs, *Die Skulptur der Griechen*<sup>3</sup> (München 1983) 400, fig. 444; Harl-Schaller (supra n. 1) 94 sq.; F.Felten, *Griechische tektonische Friese* (Waldsassen 1984) 20,5, pl. 2,1-2: "Athena (?) — Tempel nicht gesichert"; J.Floren, *Die geometrische und archaische Plastik* (München 1987) 192 n. 40, pl. 15,6: "Hera"; E.B.Harrison, "The Dress of the Archaic Greek Korai" in D.Buitron-Oliver, ed., *New Perspectives in Early Greek Art*, National Gallery of Art, Studies in the History of Art 32 (1991) 230 n.44: "Helen".
- 3 Cf. E.Homann-Wedeking, *Die Anfänge der griechischen Grossplastik* (Berlin 1950) 132.
- 4 No. inv. 2869 Musée National. Dim. H. max. 0,402 m. Largeur max. en bas, 0,305 m. Largeur max. en haut, 0,185 m. Épaisseur de la plaque, 0,075 m. Ép. max. du relief, 0,145 m. Hauteur du bord sup., 0,055 m. Hauteur de la tête, 0,122 m. Hauteur du visage, 0,094 m. Largeur du visage (pommettes), 0,081 m. Hauteur conserv. de la figure, 0,291 m (sans la trace du couvre-chef) et 0,328 m avec.
- 5 Lullies — Hirmer (supra n. 2).
- 6 Cf. G.Rodenwaldt, "Metope aus Mykene" in *Corolla Curtius* (Stuttgart 1937) 65sq.; L.Giuliani, *Die archaischen Metopen von Selinunt* (Mainz 1979) 4, pl. 2,1.
- 7 "Epibléma", cf. C.Davaras, *Die Statue aus Astritsi, AntK-BH* 8 (1972) 59 nn. 402-3.
- 8 Cf. cas analogue: ivoire laconien (Héraion de Samos) Persée — Méduse: G.Beckel, *Götterbeistand in der Bildüberlieferung griechischer Heldensagen* (Waldsassen 1961) 136, no. VII, p. 36 n. 182.
- 9 Cf. par ex. Poulsen (supra n. 2); Bookidis (supra n.2) 171, "holding a veil around her head"; G.M.A. Richter, *Korai* (London 1968) no. 19, fig. 84; J.Boardman, *Greek Sculpture, the Archaic Period* (London 1978) fig. 35, "a woman draws a cloak over her head, a gesture of modesty and rank".
- 10 Cf. Alscher (supra n. 2) 76, "übliche Gebärde der Entschleierung"; Fuchs (supra n. 2) 400, "Hera (?) sich entschleiernde Göttin"; le mouvement est minutieusement décrit par Harl-Schaller (supra n. 1) 97sq.
- 11 Cf. par ex. Davaras (supra n. 7) 14 (à propos de la statue d'Astritsi).
- 12 Cf. Bookidis (supra n. 2) 169sq. et 171sq., no. 2869: "upper two fifths"; H. "restores to ca. 0,85 m + borders to ca. 0,97 m"; cf. H.Kähler, *Das griechische Metopenbild* (München 1949) 41sq. et 100; Harl-Schaller (supra n. 1) 96sq.
- 13 Cf. K.A. Ρωμαίος, "Ἰερὸν Ἀθηναίων Σωτείρας καὶ Ποσειδῶνος", *ArchEph* (1957) 114sq.; *Ergon* (1958) 138, fig. 146; relativement au temple: B.S.Ridgway, *The Archaic Style in Greek Sculpture* (Princeton 1977) 212 n. 35 (avec bibl. anter.); en dernier lieu pour la région d'Asée: M.Jost, *Sanctuaires et cultes d'Arcadie* (Paris 1985) 16 et 195sq., 293sq.
- 14 Cf. Ρωμαίος (supra n. 13) 144sq., fig. 35: marbre de Doliana; dim.: H., 0,25 m; larg.max., 0,30 m, ép., 0,10 m; dimensions reconstituées selon Rhomaios: 0,50 x 0,60 m.
- 15 Cf. N.M. Κοντολέων, "Ἀρχαϊκὴ ζωφόρος ἐκ Πάρου", *Χαριστήριον εἰς Ἀ. Ὀρλάνδον* 1 (Αθήνα 1965) 371 n. 83; E.L.Marangou, *Lakonische Elfenbein- und Beinschnitzereien* (Tübingen 1969) 278 n. 1030: "in das letzte Viertel des 7. Jhs"; sur le geste: relief de Paros, Κοντολέων 356; en dernier lieu, Felten (supra n. 2) 24 no. 23, pl. 8,1-2: "letztes Viertel 6.Jhs".
- 16 On peut rapprocher à l'aspect de la tête (surtout coiffure), la statuette no. inv. 14008 du Musée de Munich, prov. de Sparte (h. 3,5 cm), cf. Marangou (supra n. 15) 165sq., fig. 139a-b: "20er Jahre des 7. Jhs".
- 17 Κοντολέων (supra n. 15) 371.
- 18 Cf. R.N.Thönges-Stringaris, "Das griechische Totenmahl", *AM* 80 (1965) 3sq. et 97sq., no. 201, Beil. 6,1.
- 19 Cf. N. Σβορώνος, *Τὸ ἐν Ἀθήναις Ἐθνικὸν Μουσεῖον* 1 ('Αθήναι 1903) no. 5, pl. 22; bas-relief trouvé en 1878 au village d'Ibrahim-Effendi; marbre de Doliana.
- 20 Dim.: 0,41 x 0,36 m; ép. 0,17 m. Inv. no.3270 de la Société Archéologique.
- 21 A propos du geste, Thönges-Stringaris (supra n. 18) 98: "Sie hebt den Mantel vor das Gesicht"; cf. aussi le relief de Paros, ibid. no. 33: vers 500 av. J.-C. Beil. 3,4.
- 22 Cf. Marangou (supra n. 15) 186 nn. 1028-30, fig. 151: "ungefähr in das ausgehende dritte Viertel des 7. Jhs"; R.M.Dawkins, "Laconia. Sparta", *BSA* 13 (1906-1907) 98, fig. 30f; h. 0,95 m: "in a cloak, which she holds in front of her face".
- 23 Cf. Marangou (supra n. 15) 186: "ungefähr in das letzte Jahrhundertviertel", fig. 150, p. 174 n. 950.
- 24 Omission ou simplification qui est due, plutôt, à l'exigüité de la plaquette.
- 25 Cf. Marangou (supra n. 15) 186 sq. n. 1031: "sich entschleiernde oder sich verschleiernde Frau".
- 26 Cf. Marangou (supra n. 25) and n. 1027a; no. inv. 6530 et 6531, figs. 152-3.
- 27 Le geste est, ici, exceptionnellement accentué, par ex.: stèle de Chrysapha (p.189, fig.1), A 12, Musée de Berlin, cf. C.Blümel, *Die archaische griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen Berlin* (Berlin 1963) no. 16, figs. 42-4: "550 und 530 v. Chr."; la courbe très large de l'himation s'étend sur le fond du relief (le geste de la femme s'équilibrant à celui de la figure virile), trait caractéristique de cette série, cf. G.Steinbauer, *Museum of Sparta* (Athens 1976) 54, no. 3, fig. 10: "forming a fan-like background"; M.Ανδρόνικος, "Λακωνικά ανάγλυφα", *Πελοποννησιακά* 1 (1956) 257sq., fig. 2 et p. 286sq., fig. 10 (aboutissement du motif); Fuchs (supra n. 2) 471sq., 553; N.M.Kontoleon, *Aspects de la Grèce préclassique* (Paris 1970) 28sq., 34sq., pl. 12,1.

- 28 A propos de la tête, Svoronos (supra n. 2) 653, no. 406, note: "ein grosser weiblicher Kopf in ägyptischen Stil", à cause de l'"Etagenperücke"; pour cette coiffure, cf. Davaras (supra n. 7) 24sq., 58.
- 29 Indice chronologique, cf. Davaras (supra n. 7) 33.
- 30 Rapprochement traditionnel à l'aryballos du Musée du Louvre CA 931 (cf. entre autres R.J.H.Jenkins, *Dedalic* [Cambridge 1936] 33 et 45, pl. 6,7; H.Payne, *Necrocorinthia* [Oxford 1931] 233 sq., pls. 1,8-11 et 47, 3-5); relativement à l'aryballos, R.Bianchi Bandinelli - E.Paribeni, *Grecia* (Torino 1976) no. 89, note: "il volto...di notevole valore plastico, sembra dipendere piuttosto dalla plastica argiva", et plus bas au no. 93: "sembra di poter dire che se volti come quelli dell'aryballos del Louvre n. 89 sono in certo modo episodici in ambiente corinzio...": K.Wallenstein, *Korinthische Plastik des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr.* (Bonn 1971) 25sq. et 98 II/B10 et 104 (avec bibl. anter.); P.Blome, *Die figürliche Bildwelt Kretas in der geometrischen und früharchaischen Periode* (Mainz 1982) 44sq. n. 121.
- 31 Cf. Marangou (supra n. 15) 131, no. 74, fig. 97a et p. 137sq., aussi n. 776 où à propos de la coiffure: "ähnlich Kristallinische Stimmhaarbildung" comme au relief de Mycènes; Cl.Rolley, *Les Vases de bronze de l'archaïsme récent en Grande-Grèce* (Naples 1982) 37sq., fig. 142 n. 59; J.B.Carter, *Greek Ivory-Carving in the Orientalising and Archaic Periods* (New York and London 1985) 145, fig. 41.
- 32 Cf. Homann-Wedeking (supra n. 3) 33 n. 110: "Zweite Jahrhundertviertel."
- 33 Voir par ex. la tête en terre cuite provenant de Sparte (dernier quart du VIIe siècle av. J.-C.) de type différent mais où se reconnaît ce détail cf. Bianchi Bandinelli (supra n. 30) no. 117.
- 34 Cf. *Encyclopédie Photographique de l'Art*, ed. "Tel", *Le Musée du Louvre III* (Paris 1936) 134 C (fin VIIe - début VIe s.); M.Collignon, "La Statuette d'Auxerre", *MonPiot* 20 (1913) 28 sq., pl. 3; h. 0,37 m, largeur 0,36 m, "oeuvre du VI - atelier local"; Richter, *Korai*, 33: "last quarter of the seventh c. B.C."
- 35 Cf. *Dadalic Kunst auf Kreta im 7. Jahrh. v. Chr.*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1970 (Ausstellung 1970) 121sq., pl. 56, K G 1: "Kurtisane am Fenster" (?), "im beginnenden sechsten Jahrhundert"; L.Adams, *Orientalizing Sculpture in soft Limestone from Crete and Mainland Greece*, *BAR-IS* 42 (Oxford 1978) 124 n. 25, pl. 31b.
- 36 Cf. Ch.Picard, *Manuel d'archéologie I* (Paris 1935) 143 n. 1, fig. 37; R.D.Barnett, *A Catalogue of the Nimrud Ivories* (London 1957) 173sq., pl. IV C 13-C 15; Ridgway (supra n. 13) 225sq.; A. Stewart, *Greek Sculpture* (New Haven 1990) 115, qui note relativement au no. 2869 Musée National: "a very Daedalic woman at the window" en ignorant l'ensemble du relief.
- 37 Cf. Κοντολέων (supra n. 15) 363sq.; 370 n. 77.
- 38 Les deux niveaux de la signification sont signalés, dans un autre cas, par Fuchs (supra n. 2) 153, no. 153, au sujet de la "Dame d'Auxerre": geste de la main droite: "Gebetsgebärde wie auch Epiphaniengestus".
- 39 Cf. D.Ohly, "Holz", *AM* 68 (1953) 77sq.; 81, Beil. 13-15, "im späten letzten Viertel des 7. Jahrh."; mais relation avec la Crète. H.Kyrieleis, "Archaische Holzfundstücke aus Samos", *AM* 95 (1980) 101sq. n. 64; K.Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder* (München 1964) pl. 39; la frontalité typique dans la représentation cultuelle, cf. par ex. Dawkins (supra n. 22) 106, fig. 32.
- 40 Harl-Schaller (supra n. 1) 98sq.; Fuchs (supra n. 2) 400 sq., no. 444: "vielleicht Hera aus der heiligen Hochzeit mit Zeus"; E.Simon, *Die Götter der Griechen* (München 1985) 54, fig. 43.
- 41 Voir, la trace probable, de sujet apparenté sur l'ivoire fragmentaire "argien"; couple ? cf. Marangou (supra n. 15) 187sq., fig. 23b, no. Inv. 14049 Musée National.
- 42 Temple E de Héra, Palermo, Musée Naz. Archeol., cf. O.Bendorff, *Die Metopen von Selinunt* (Berlin 1873) 54sq., pl. 8; E.Langlotz - M. Himmer, *Die Kunst der Westgriechen* (München 1963) pls. 105-108: "um 470/450": interprétation du geste: "Sie versucht mit ihrer Linken sich mit dem Mantel zu verhüllen"; Bianchi-Bandinelli (supra n. 30) no. 431: "Hiérogamia"; G.Neumann, *Gesten und Gebärden* (Berlin 1965) 66, fig. 31.
- 43 Premiers exemples de couples divins, cf. P.Demargne, *La Crète Dédalique* (Paris 1947) 281sq., fig. 51: plaquette de Praios Musée du Louvre; Marangou (supra n. 15) 26sq. (n. 155) position anti-thétique, ibid. 10sq. no.3, fig. 3,7 et p. 17sq.: "um 740" (relations orientales); Carter (supra n. 31) 124 sq., fig. 25.
- 44 Vu la largeur primitive (hypothétique) de la métope, cf. Kähler (supra n. 12) 41sq.; 100, 33-34; Harl-Schaller (supra n. 1) 99sq., fragment no. 2870, fig. 2; larg.: 0,46 (essai de reconstitution: fig. 3); Bookidis (supra n. 2) 172sq. (contre l'attribution du no. 2869 au temple).
- 45 Cf. Kähler (supra n. 12) 42 (composition à deux figures): reconstitution, métope d'Artémis à Corfou (pl. 35); E.Kunze, *Archaische Schildbänder* (*OIForsch* 2, 1950) 9f et 75sq., pl. 11, Pl.f: Zeus - Héra: "début du VIe s.", mais en dernier lieu, P.C.Bol, *Argivische Schilde* (*OIForsch* 17, 1989) 48, H. 44, fig. 9, pl. 67: Menelaos - Helena (inscription sur une scène de type identique).
- 46 Cf. déjà M. Holleaux, *BCH* 16 (1892) 355sq.; Kunze (supra n.45) surtout 225sq.
- 47 Cf. Κοντολέων (supra n. 15) 362sq.; exemples de la céramique, cf. Chr. Karusos, "Eine naxische Amphora", *Jdl* 52 (1937) 172sq., figs. 10-12 et p. 180sq., fig. 13; le motif est, ici, très clairement rendu; cf. Simon (supra n. 40) 262sq., figs. 250-251: "670/660 v.Chr."; voir sur le cratère de Kleitias et Ergotimos no. Inv. 4209 Musée Archéologique de Florence: Thétis assise cf. Kähler (supra n. 12) pl. 10; P.E. Arias and M. Himmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (München 1960) 37sq., 40-46: "um 570 v.Chr."
- 48 Répandu à partir de ce moment dans la céramique, cf. par ex. Arias - Himmer (supra n.47) 41sq., pl. 47, cothon, CA 616 Musée du Louvre: "um 570 v.Chr." et p. 33sq., pl. XI; Richter, *Korai* 44sq., pl. 12, c.cratère no. 1471, Berlin, Staatl. Mus.
- 49 Ici, Hélène fait le geste de l'"anakalypsis", le contour du corps se profilant dans l'écartement de la lourde étoffe. Cf. M.Ervin, "A Relief Pithos from Mykonos", *ArchDelt* 18 (1963) 37sq. Métope 7, pl. 22, "ca. 675 BC": Hélène - Ménélaos; pour le motif cf. 61sq. Le même motif iconographique au rendu analogue (geste, courbe de l'étoffe, décoration riche) se retrouve sur la mitrè d'Olympie, no. inv. B 4900, cf. K.Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagenarstellungen bei den Griechen* (Berlin 1969) 187 Kat. SB 107 (Orestie): "Kretisch, Mitte 7.Jh", fig. 17 (scène reconstituée); H.Hoffmann - A.E.Raubitschek, *Early Cretan Armorers* (Mainz 1972) 26,1, pl. 46,2 et 47,2 (avec. bibl. anter.) et p. 39 n. 91; cette manière de représenter l'étoffe, vise à rendre clairement le découpage de la figure; voir contra: Bianchi Bandinelli (supra n. 30) no. 42; Giuliani (supra n. 6) 68sq. n. 340, fig. 11; Blome (supra n. 30) 102 sq., fig. 24.
- 50 Relativement aux stèles funéraires, ex.: stèle de Thasos (no. Inv. 8), cf. Ch.Picard, "Stèle archaïque Thasienne", *MonPiot* 32 (1932) 21sq., fig. 56; *Guide de Thasos* (Paris 1968) 117, no. 7, fig. 56: "deuxième moitié du VIe s. av. J.-C."; H.Biesantz, *Die thessalischen Grabreliefs* (Mainz 1965) K 27, pl. 8: "3 v. 5.Jh"; H.Hiller, *Ionische Grabreliefs der ersten Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr.*, *IstMitt-BH* 12 (1975) 133sq. n. 50 K 12 (Theben) 19,2; sur le geste en général: Neumann (supra n. 42) 41 n. 134.
- 51 Cf. B.Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (London 1972) 104, fig. 116: "The action, which is majestic, looks like one of revealing herself."
- 52 Cf. E.Berger, "Zur Rekonstruktion der Pepsosstatue aus dem Parthenon-Ostgiebel", *Ank* 15 (1972) 138 sq., pls. 42-44; fragments: nos. inv. 2381, 6711, 6712 Musée de l'Acropole (Héra); quant au motif: "nicht bräutliche Entschleierung", mais "eine allgemeinere Erregung".
- 53 F.Brommer, *Der Parthenonfries* (Mainz 1977) 112 sq. OV. 29, pls. 163,1 et 174,1,2,5, p. 114: "breitet mit beiden Händen hinter ihrem Kopf einen Mantel aus", (qui couvre l'arrière de la tête); X.Καρούζος, "Τηλαυγές μνήμα", *Χαριστήριον εἰς Ἄ. Ὀρλάνδον* 3 (Ἀθήναι 1966) 271sq.: "Ἡραία χειρονομία".
- 54 Καρούζος (supra n.53) 253sq., pls. 74-75.



- 55 Cf. Marangou (supra n. 15) 135sq., no. 85 (inv. 15495), fig. 109 a-d et p. 136, no. 86 (inv. 15484), figs. 110a-d, datés respectivement: au milieu, environ, du VII<sup>e</sup> siècle et vers 620 av. J.-C.; Th. Hadjisteliou-Price, "Representations in Greek Art and Religious Thought", *JHS* 91 (1971) 59sq., Type II 1c, pl. V 13: "Leto-Artemis (?)" (inv. 15484).
- 56 Cf. Dawkins (supra n. 22) 95sq., fig. 28a-d; id., *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta 2* (London 1929) 221sq., pls. 124 a-d et 125, la-b.
- 57 Marangou (supra n. 15) 146 n. 830; Ch. Hofkes-Brückner, *Frühgriechische Gruppenbildung* (Leiden 1935) 8sq.; 15.
- 58 Cf. P. Demargne, "Plaquettes votives de la Crète archaïque", *BCH* 54 (1930) 195sq.; Ch. Picard, *Les religions préhelléniques* (Paris 1948) 109; pour le type assis (en général): Davaras (supra n. 7) 14sq. nn. 32-33.
- 59 Cf. Demargne (supra n. 43) 299sq.: "déesses jumelées"; Hadjisteliou-Price (supra n. 55) 67sq.; autres types; R.A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum I* (London 1954) nos. 231, 232, pl. 39 et no. 897, pl. 130; P. Carlier, "La femme dans les sociétés antiques", *Actes des Colloques de Strasbourg* (mai 1980-mars 1981) (1983) 10.
- 60 En dehors de l'association étroite des figures assises, le thème garde des détails significatifs, par ex. le geste du bras gauche de Déméter s'appuyant sur l'épaule de Despoina ou passant derrière son cou, (E. Lévy — J. Marcadé, "Au Musée de Lycosoura", *BCH* 96 [1972] 967sq.; 979) cf. n. 62 (Stewart [supra n. 36] fig. 788), qui est analogue à celui de la figure de gauche de l'ivoire laconien no. Inv. 15484 Musée National. Aussi l'étoffe, décorée de motifs géométriques, bordée de franges, qui retombe sur le dossier du trône de l'ivoire no. Inv. 15495 Musée National (mais G.M.A. Richter, *Ancient Furniture* [Oxford 1926] 23, fig. 61: " tasseled cushion"), est un motif qui correspond à la draperie qui recouvrait le dossier du trône des deux déesses de Lycosoura (cf. G. Dickins, "Damophon of Messene. II", *BSA* 13 [1906-07] 362sq., figs. 4 et 6, reconstitution), formant un fond commun aux deux figures. Cf. Lévy — Marcadé 996sq., figs. 36-39 (nouveaux raccords). Pour ces deux motifs sur le groupe d'ivoire mycénien: S. Marinatos, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas* (München 1976) pls. 242-243; J.-C. Poursat, *Catalogue des ivoires mycéniens du Musée National d'Athènes* (Athènes 1977) 20sq., 49, no. Inv. 7711, pl. 4; à propos du châle unique du groupe, remarque de H. Wace, *The Ivores from Mycenae* (1939) 1.
- 61 Cf. Hadjisteliou-Price (supra n. 55) 48sq.: P. Lévêque, *Les Grandes divinités de la Grèce* (Paris 1966) 159 nn. 302-305.
- 62 Cf. Dickins (supra n. 60) 357sq., pl. 12-14; id., "Damophon of Messene. III", *BSA* 17 (1910-11) 80sq., figs. 1-3; id., *Hellenistic Sculpture* (Oxford 1920) 60sq., fig. 45; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*<sup>2</sup> (New York 1961) 158, figs. 665-668 et 670; Jost (supra n. 13) 175sq.; 326sq.; Stewart (supra n. 36) 94sq., figs. 788-792.
- 63 Cf. K. Kuruniotis, "Arkadischer Marmorkopf", *AM* 33 (1908) 165sq., pl. 6; Καρούζου (supra n. 2) 3sq., no. 2651, provenance, village de Lépréon en Arcadie. Inventaire du Musée National: "ἐν χωρίῳ Λεπρέων δήμου Φυγαλείας. Ἐν κτήματι Π. Γιαννοπούλου τῷ 1905."
- 64 *RE* Supp. V 550sq., s.v. Lepreon; Paus. V.5.3 (Λέπρεος).
- 65 Cf. Kuruniotis (supra n. 63) 165: "Feinkornigen, nicht sehr guten Marmor, höchwahrscheinlich aus den Brüchen von Doliana". Points d'usure épars en surface; la pierre a pris un ton sombre, avec une teinte de rouille, plus foncée par endroits (parties latérales de la tête).
- 66 L'épiderme du marbre, sur le visage, n'est resté nulle part intact. La surface est usée et poreuse semée par endroits de petits trous.
- 67 On discerne, cependant, un très léger relief linéaire entourant les globes oculaires; ce rendu associé aux sourcils accentués, est spécifiquement arcadien, cf. W. Lamb, *Greek and Roman Bronzes* (London 1929) 94sq.
- 68 Peut-être se repliaient-elles remontant en-dessous, comme suggère Kuruniotis (supra n. 63) 168, mais on ne distingue nullement leur point d'attache. On note quelques arrachements mineurs aux bords de ces mèches, qui conservent leur longueur primitive.
- 69 Dim.: H. max. 0,20; Largeur max. (au bord des mèches latérales): 0,175; Prof. du crâne (racine du nez-occiput): 0,174; Prof. du crâne (surface de l'arrachement du nez-bord des cheveux sur la nuque): 0,185; H. conservée du visage: côté gauche c. 0,10; Largeur des tempes: 0,115; Longueur des yeux (cavités) c. 0,032; Hauteur des oreilles: 0,045; Largeur approximative au niveau des mâchoires: 0,105.
- 70 La force de la construction du visage, aux plans larges et les proportions massives attestent un caractère masculin.
- 71 Traitement des cheveux dont l'élément linéaire est développé, selon le style géométrique, cf. par ex. le petit bronze no. Inv. B 4600 Musée d'Olympie: B. Schweitzer, *Greek Geometric Art* (London 1971) 131sq., pls. 136-139: "Crystalline form", "around 750 BC", dans le courant de l'école argienne.
- 72 "Rückständigkeit", cf. déjà F. Studniczka, "Des Arkaders Phauleas Weihgeschenk an Pan", *AM* 30 (1905) 72; G.M.A. Richter, *Greek, Etruscan and Roman Bronzes, the Metropolitan Museum of Art* (New York 1915) 39, no. 58, fig. 58 (fin VI<sup>e</sup> — début Ve siècle); sur les bronzes arcadiens et leur caractère indépendant, cf. W. Lamb, "Arcadian Bronzes", *BSA* 27 (1925-26) 132.
- 73 Frankfurt, Liebieghaus 436. Cf. Lamb (supra n. 72) 141, no. 20, fig. 3: "last quarter of the sixth century"; Davaras (supra n. 7) 63 n. 459, figs. 58-59 (avec bibl. anter.); en dernier lieu: P.C. Bol — Th. Weber, *Liebieghaus-Museum. Alter Plastik II* (Frankfurt 1985) 45sq., Kat. no. 13 (avec bibl. anter.), pls. 13, 1-13; 4; V. Mitsopoulos-Leon, "The Statue of Artemis at Lousoi: Some Thoughts", here pp. 33-9; F. Felten, "Die Friese des Apollontempels in Bassai und die nacharchaische arkadische Plastik", here pp. 47-56 [ed.]. Aussi le bronze d'Artémis Héméra, Musée de Berlin no. Inv. 7644 (p. 34, fig. 2): U. Gehrig — A. Greifenhagen — N. Kunisch, *Führer durch die Antikenabteilung* (Berlin 1968) 133 Misc. 7644: "um 470"; K.A. Neugebauer, *Die griechische Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus*, Staatl. Mus. Berlin II (Berlin 1951) no. 13, pl. 14 et p. 22: "Provinzialismen" ... "Wiederkehr des Haarschnittes"; Jost (supra n. 13) 241: "représentent plus vraisemblablement des dédicantes".
- 74 Cf. en dernier lieu, M. Pipili, *Laconian Iconography of the Sixth Century B.C.* (Oxford 1987) 30sq. n. 275 Cat. no. 87: "Menelaos and Helen (?)", fig. 45, Sparta Mus. I "usually dated around 600 BC... to about 570"; Bianchi Bandinelli (supra n. 30) no. 118: "uno dei più antichi esempi di scultura in pietra in Laconia" ... "ultimo quarto del VII sec. a.C.".
- 75 H. 0,475; cf. F.W. Hamdorf, "Lakonische Perirrhanterien", *AM* 89 (1974) 48sq., pls. 21-23, no. 1a (avec bibl. anter.), p. 54: "3e quart du VII<sup>e</sup> s."; Richter, *Korai* 29, no. 8, figs. 45-48: "second half of the seventh c. B.C.".
- 76 Caractère foncièrement laconien cf. E. Langlotz, *Frühgriechische Bildhauerschulen* (Nürnberg 1927) 92, no. 42, pl. 53, d.e; M. Hertfort-Koch, *Archaische Bronzeplastik Lakoniens (Boreas-EH 4, 1986)* 24, fig. 3.
- 77 Cf. J. Ducat, "Péirrhantéria", *BCH* 88 (1964) 600sq., no. 5, figs. 15-16: "vers 610-600"; Bianchi-Bandinelli (supra n. 30) no. 125: "probablement une des plus anciennes images de cette série"; M.C. Sturgeon, *Isthmia IV. Sculpture I: 1952-1967* (Princeton 1987) 19, no. 6: "610-600". Autres détails analogues par rapport à notre tête: la ligne festonnée des bouclettes sur le front; les tresses latérales épaisses, à surface lisse, et même, caractérisation assez concordante du visage.
- 78 (supra n. 63) 167sq.
- 79 Traits égyptisants (coiffure) cf. l'exemple de la statuette féminine de Chalcis no. Inv. 3100 Musée du Louvre (vers 600 av. J.-C.): Adams (supra n. 35) 124sq., pl. 31a; *Encyclopédie Photographique de l'Art* ed. "Tel." Musée du Louvre III, 134A et B.
- 80 Cf. J. Dörig, "Lysippe und Iphianassa", *AM* 77 (1962) 78, Beil. 19, 1-4. Ohly (supra n. 39) 86sq., no. 5, Beil. 20-21, ligne de cheveux sur le front; mèches rectilignes gravées sur la calotte crânienne, tainia, coupe relativement courte; G.M.A. Richter, *Korai* (London 1960) 26, figs. 17-19 ("third quarter of the seventh c."; (le corps appartenant à la tête no. 2651 Musée National pourrait avoir cet

- aspect en forme de colonne). A propos de cette statuette en bois Samos H 5 cf. Kyrieleis (supra n. 39) 100sq. n. 67: "kaum als einheimisches Werk" (rapports avec la Crète).
- 81 Cf. H.Möbius, "Form und Bedeutung der sitzenden Gestalt", *AM* 41 (1916) 159sq.; F.Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst* (Berlin 1912) 165, fig. 190 (figurine en ivoire de Sparte); Dawkins, *The Sanctuary of Artemis Orthia* I, 221, pl. 123,5 et II, 245sq.; J.Boardman, *The Cretan Collection in Oxford* (Oxford 1961) 119sq. (sur les influences anatoliennes et égyptiennes, en général, sur la Grèce et la Crète, à propos du petit bronze crétois, no. 527, pl. 45 (coiffure).
- 82 Cf. Marangou (supra n. 15) 195sq.: "Ionisierung der lakonische Formensprache".
- 83 Cf. G.Karo, "Notes on Amasis and Ionic Black-Figured Pottery", *JHS* 19 (1899) 141: "Ionic prototypes", pl. 6; G.M.A.Richter, "Lydos", *MMS* 4 (1932-33) 174sq. 2, fig. 5; H.B.Walters, *CVA Gt.Britain* 4, British Museum 3 (London 1927) pl. 25, 5,b, p. 4: "under Ionian influence"; A.Rumpf, *Sakonides* (Leipzig 1937) 27, no. 75: "aus Vulci (?)".
- 84 H.0,55; cf. J.Marcadé, "Petite tête en bronze du Ve siècle", *BCH* 75 (1951) 224sq., pl. 26; Cl.Rolley, *Monumenta Graeca et Romana* V,1, *Die Bronzen* (Leiden 1967) no. 57; P.Zanker, *Klassizistische Statuen* (Mainz 1974) 81sq. n. 94; daté de 460/450; Rolley, *Les Bronzes grecs* (Fribourg 1983) cat. 236.
- 85 Cf. H.Metzger, "Le Sanctuaire de Glanitsa", *BCH* 64-65 (1940-41) 5sq., pls. 1-2; découvert en 1939; Glanitsa, actuellement Amygdalia; cf. relativement à ce sanctuaire: Jost (supra n. 13) 217sq., p. 545: "exemple parfait du sanctuaire arcadien".
- 86 Cf. Marcadé (supra n. 84) 226sq. "la tête qui s'inscrit dans un cube", et n. 2: "un cube ayant 4 cm.5 d' arête".
- 87 Vers 460 av. J.C. Cf. A. Johnston, "Some Thoughts on the Béhague Apollo", here pp.41-5 [ed.]. Ch. Karusos, "Ein lakonischer Apollon", *Charities, Festschrift E. Langlotz* (Bonn 1957) 35sq., signification culturelle de cette courte coiffure.
- 88 Cf. n. 73.
- 89 Cf. A.Delivorrias, "Zum Motiv des triumphierenden Perseus", *AntK* 12 (1969) 22sq., pls. 15;16,1-3, 5, p. 23: "Der Perseus in Sparta wird etwas später".
- 90 Delivorrias (supra n. 89) 24.



# A fine example of toreutic art from Epirus\*

Eliana Raftopoulou

An important seal ring comes from a cist grave discovered by chance in 1959 in the village of Kerason, in Epirus.<sup>1</sup> The double-sided seal, of gilded silver,<sup>2</sup> has an oval bezel and a swivel ring.<sup>3</sup> Both the unique engraved representation on the obverse and the exceptional quality of the workmanship classify it as a rare example of its art.<sup>4</sup>

On the obverse, a standing youth is shown attacking a seated woman (fig. 1). The youth, who wears a *chlamys* and a *petasos*, moves toward his left, holding a sword upright in his right hand, while with his left hand he grasps the woman by her raised left arm. Dressed in a rich Ionic *chiton* and seated on an altar, she attempts to resist, although she is already wounded in the breast. On the left side of the bezel, traces of letters have been restored as the names of Orestes and Clytemnestra.<sup>5</sup> Thus the seal depicts the murder of Clytemnestra by her son.

There is a wealth of detail in the decorative motifs, for example, the large palmettes and scroll patterns that represent embroidery or textile designs on Clytemnestra's *chiton*; the stippling of tiny dots on Orestes's *chlamys*; Clytemnestra's finely woven veil (with its dotted band and fringe along the length of the border); the sandals with their complex laces; the spiral bracelets; and the decorated altar.

The figures are rendered with full, sturdy body shapes and relatively large heads. Orestes's muscular torso is accentuated by the motion of attack and the diagonal formed by his shoulder strap, while his *chlamys*, fastened at the breast, flows freely behind his back. Clytemnestra, who is seated in a rather loose, off-balance pose, holds the palm of her left hand open, in a barely rendered, rather formless gesture of supplication. Her wide *chiton* is rendered with a sometimes wavy, sometimes antithetical line of the folds. The emphasis on the floral motifs of the garment, as well as the fine veil, are characteristic of the rich style at the close of the 5th c. B.C.,<sup>6</sup> a dating also supported by the head types and the linear folds of the drapery.

On the basis of this brief description, traces can be discerned of Ionic influence, both in terms of the human figures and the decorative elements, as well as in the artistic technique and the Attic motifs. These are most clearly seen in the seated woman, whose basic attitude derives from an earlier type, that of the seated Aphrodite from the Circle of Pheidias,<sup>7</sup> where for the

\* C.C. Mattusch, A. Brauer, S.E. Knudsen (ἐκδ.), From the Parts to the Whole, *Acta of the 13th International Bronze Congress, Cambridge, Massachusetts, May 28- June 1 1996*.

1 Nome of Preveza, at the 48th km on the road between Ioannina and Arta: G. Daux, *BCH* 84 (1960); *Chronique* (1959) 745, fig. 2; S. Dakaris, *Οι Γενεαλογικοί μύθοι των Μολοσσών* (Athens 1964) 91, pl. 3; I. P. Vokotopoulou, *Οδηγός Μουσείου Ιωαννίνων* (Athens 1973) 47 (Room A, Case 11) inv. 4279, pl. 14; *Κατάλογος Εκθέσεως, Εθν. Αρχ. Μουσείο* (20 March - 10 September 1995) 62, no. 31.

2 The hair, clothing, accessories, and the altar are gilded. The technique of gilding silver is common: D. Musti *et al.*, *L'oro dei Greci* (Rome 1992) for example no. 137, silver kylix, Plovdiv, Museo Archeologico 1516; B. Filow and I. Welkow, *JdI* 45 (1930) 294.3, pl. 9: "Selene ... Ende des 5 Jhr." With regard to finger rings in this technique: T. Homolle, *BCH* 6 (1882) 122: ὑπόχρυσος ... ὑποκεχρυσωμένος.

3 Diam. bezel: 0.039 x 0.032 m; th. bezel: 0.004 m; h. ring: 0.033 m; th. ring: 0.005 m. The ring has a nearly circular body, decorated with an engraved, schematic scroll pattern repeated 4 times (fig. 2). On the reverse of the seal, central engraved motif: a pumpkin flower which rises on spiral tendrils. On the border is a crown of myrtle leaf encircling a floral wreath with palmettes pointing alternatively up and down. Excellent state of preservation.

4 Cf. J. Boardman, *Greek gems and finger rings* (London 1970) 224 ff., fig. 230: "its style and complexity go far beyond anything in this or any other 4th c. group."

5 Cf. P. R. Franke, *Die antiken Münzen von Epirus* 1 (Wiesbaden 1961) 86 n.5; *LIMC* VI.1 (1992) s.v. Klytaimnestra, 77, no. 32.

6 Cf. Franke (supra n.5): "aus der Zeit um 400 v. Chr."; N. G. L. Hammond, *Epirus* (Oxford 1967) 156, 510: "silver seal of the late 5th c."

7 Cf. Helbig<sup>4</sup> IV (1972) no. 3229 (W. Fuchs), Villa Albani: "sogenannte Olympias"; Helbig<sup>4</sup> II (1966) 1326



Fig. 1. Obverse of seal ring from Kerason, Epirus. Greek, c. late 5th c. B.C. Gilt silver, diam. of bezel 0.039 x 0.032 m. Ioannina, Museum 4279. (Photo: author.)

Fig. 2. Reverse. (Photo: author.)

first time in sculpture the three-quarter view is presented as the principal view. An important characteristic of this statue, the exceptionally rich drapery whose folds form a dense linear texture, is distantly echoed in the ribbon-like folds of Clytemnestra's *chiton*. Her pose is also related to that of the Barberini Suppliant, particularly in the slackness of her pose and the nakedness of her breast, as well as in the design of the *chiton* and her snaky locks, which reflect the precision which one associates with the art of metalwork.

The pair in conflict in art of the advanced 5th c. B.C. (as well as related, antithetical groups consisting of two figures) can be seen, with variations, in the Amazonomachy Frieze from the Temple of Apollo at Bassae, Phigaleia. There is an obvious iconographic correlation with slab no. 535 in the British Museum<sup>8</sup> from the west frieze of this temple, in terms of the opposed forces of the bodies and the similarity in poses. On this slab the altar on which the Amazon sits seeking asylum is also depicted. On slab no. 532 in the British Museum<sup>9</sup> from the east frieze of the temple, we can also observe similarities in the depiction of movement, although here it is in the opposite direction. Both the frieze and the seal representation date to approximately the same time, and the seal must have been based on the Peloponnesian relief.

(H. v. Heintze) Capitoline Museum; W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (Munich 1993) 265, fig. 293 "Werk des phidiasischen Kreises," "um 430/420"; G. Becatti, *Problemi Fidiaci* (Rome 1951) fig. 294, pl. 96.

8 Cf. C. Hofkes-Brukker and A. Mallwitz, *Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung* (Munich 1975) 77 f.: pl. H16-535 (left group).

9 Ibid. 83 f., pl. H20-532 (left group); the representation on this slab is completed at the left lower corner by the representation of an altar, so that here as well the scene is related to a violation of asylum.

Thus, by comparing our motif to the types of sculpture in the round and architectural relief work, the influence of contemporary large-scale sculpture on the art of metalwork is confirmed once more: the iconographic motifs were converted and adapted in small-scale renderings, utilizing a different material and technique. On the other hand, as D. B. Thompson observes,<sup>10</sup> metalwork also influenced marble sculpture in the techniques of rendering — the depiction of drapery, the exceptionally fine workmanship, etc.

Aside from the dual composition, the significance of this seal centers on its subject matter, the murder of Clytemnestra by Orestes. If we should choose to investigate the iconographic sources of the scene, which are independent of the literary tradition, a primary example would be the disk seal of steatite from Crete in the Metropolitan Museum of Art, New York.<sup>11</sup> The engraved representation, which has been called "an unusually fine example of engraved art from the very late 8th or early 7th c. B.C.,"<sup>12</sup> is of a standing, clothed woman in the act of attacking a seated, nude man. In regard to M. I. Davies's interpretation of the scene as the murder of Agamemnon by Clytemnestra, various opinions have been given. However, even though the chronological gap between the two is very large, the correspondences between the Cretan seal and this seal are quite striking. The composition is arranged in the same way within a circular frame: a) a standing figure on the left and a figure sitting upon a low seat on the right, b) heads facing each other in profile, and c) similar movements of the arms, crossing one another. Thus, the Cretan seal could be the archetype of this kind of representation, within a general process of iconographic development of the theme, which Davies calls the "death of a seated figure." Furthermore, the rendering of the theme on the Metropolitan Museum seal, with its intense depiction of momentary violence, as portrayed by the motion-filled linear shapes of the bodies and the antithetical diagonals of their limbs, is similar to the scene on the seal from Kerason. During the development of this theme over time, we can observe, at about the middle of the 7th c. B.C., a related mythological scene on an Ionic relief pithos from Boeotia (Thebes)<sup>13</sup>. In the center of the representation, a seated figure, facing left, is being attacked from the left by a standing nude youth. The youth brandishes a sword in his right hand and grasps the right wrist of the seated figure with his left hand, while to the right a clothed woman stands watching. We are here confronted with a murder scene involving three individuals: they are either Neoptolemos–Priam–Hecuba<sup>14</sup> or Orestes–Aegisthus–Clytemnestra.<sup>15</sup> In these representations, it is the consistency of the types that is of interest: a standing youth and a seated figure in an attitude of supplication — all in accordance with the typical arrangement of the scene.

More immediately connected with the scene on our seal is the representation of the murder of Clytemnestra (as it is usually identified) on a bronze belly-guard from Crete in the Olympia Museum, which dates to around the middle of the 7th c. B.C.<sup>16</sup> The scene appears to take place in an interior space, as could also be the case in the representation on the Kerason seal, because of the presence of the altar — a significant iconographic element that already appears in

10 Cf. D. B. Thompson, *Hesperia* 8 (1939) 309 f.

11 MMA 42.11.1, diam. 19 mm: cf. M. I. Davies, *BCH* 93 (1969) 224 ff. n.1, figs. 6-8; G. M. A. Richter, *Catalogue of engraved gems: Greek, Etruscan, and Roman* (Rome 1956) no. 3, pl. I: "VIII c. B.C."

12 Cf. Davies 1969 (supra n.11).

13 Cf. R. Hampe, *Frühe griechische Sagenbilder in Bötien* (Athens 1936) 56, R4, pls. 36, 38, 39 (Boston 528, cat. pl. 52).

14 Cf. *ibid.* 71: "drei Figuren und einen Gegenstand, auf dem die mittlere Figur anscheinend sitzt."

15 Cf. K. Schefold (trans. A. Hicks), *Myth and legend in early Greek art* (New York 1964) 48, pl. 36.b: "Death of Aegisthus," "second quarter of the 7th c. B.C."

16 Olympia Museum 4900: A. Mallwitz and H.-V. Hermann, *Die Funde aus Olympia: Ergebnisse hundertjähriger Ausgrabungstätigkeit* (Athens 1980) 99, no. 61, fig. 11: Stadion - Nordwall, "2 Hälfte 7 Jh.v.Chr."; Rolley, *Greek bronzes* no. 232: "Half of a belly-guard"; "Orestes and Clytemnestra, or Menelaus and Helen." Cf. K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagenarstellungen bei den Griechen* (Berlin 1969) 187 f., SB107, fig. 17.

similar scenes on bronze reliefs from Olympia<sup>17</sup> that date to the 6th c. B.C. The appearance of the same basic thematic elements on the belly-guard, as well as the certain meaning of the scene depicted on our seal, lend support to an interpretation of the scene portrayed on the belly-guard as one of matricide (Orestes-Clytemnestra).

In addition to the examples of metalwork and ceramics I have just mentioned, which date from the end of the 8th to the beginning of the 6th c. B.C., another antecedent, a painted rendering of the matricide on a red-figure hydria in the Nauplion Museum,<sup>18</sup> dating to around 440 B.C., is chronologically closer to our seal. The presentation of the motif around the body of the vase conforms, although more loosely composed, to the well-known type. The scene, which contains three figures, is by an artist of the group of Polygnotos and is considered to be a direct portrayal of a scene from the *Choephoroi* of Aeschylus,<sup>19</sup> just as our seal was, apparently, inspired by Sophocles's *Electra*.<sup>20</sup> The presence of the altar on the scene from the hydria, which is not mentioned in the literary tradition (as we have seen), has presented difficulties for scholars.

The seal's relationship to vase-painting of the rich style of the late 5th c. can also be seen in thematic correspondences, such as the motif of the seated Clytemnestra and similar figures from the circle of the Meidias Painter.<sup>21</sup>

What should be stressed, however, is the aesthetic independence of our artist in relation to the painstaking sophistication and frequently arbitrary rendering of the movement of the folds and the excessive decorative tendency of the rich style. We have here, in contrast, the sense of classical restraint, the simplicity of the drapery, along with the marked plasticity of the outlines of the human figures. The aesthetic tone approaches that of the painter of the amphora in the Museo Civico in Arezzo<sup>22</sup> (abduction of Hippodamia), a work dating to the beginning of the period of the rich style, around 410 B.C.

The chronological context of our seal is more specifically fixed according to Boardman's classification in the Salting Group, which dates to the early 4th c. B.C., although I can discern kindred elements in the chronologically earlier Cassandra Group<sup>23</sup> of c.400 B.C., which is named by the gold finger ring in the Metropolitan Museum.<sup>24</sup> This seal ring, which has a bezel

- 17 E.g., the bronze relief, Olympia Museum M77; cf. Mallwitz-Hermann, *Funde aus Olympia* (supra n.16) 85, no. 48, pl. 48: "der Stufenbau ist als Altar zu verstehen"; *Greek art of the Aegean Islands* (Exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York 1979) 185, no. 148: "Greek (Samian?), about 570." Also cf. Scheffold, *Myth and legend* (supra n.15) 93, fig. 40: "Shield-relief. c.570-560 B.C. - Olympia."
- 18 Inv. 11609 (no. 180 in the Glymenopoulos Collection): Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1061.154; cf. L. B. Ghali-Kahil, *BCH* 75 (1951) 316 ff., pls. 30-31, figs. 1, 2; E. Vermeule, *AJA* 70 (1966) 18, no. 34, n. 69; J. P. Small, *RömMitt* 83 (1976) 127 nn.50-52; *LIMC* VI.1 (1992) s.v. Klytaimnestra, p. 77, no. 36; lastly, cf. *Απο τη Μήδεια στη Σαφώ, Κατάλογος Εκθέσεως, Εθνικό Αρχαιολ. Μουσείο* (March 20-10 September, 1995) 62 ff., no. 32.
- 19 Cf. *ibid.*; *EAA* V (1963) s.v. Oreste, 741 ff.
- 20 Cf. Dakaris, *Γενεαλογικοί* (supra n.1) 91 n.2: "The metalworker has been inspired by the scene from Sophocles's *Electra*": verse 1415: παῖσον εἰ σθένης διπλῆν.
- 21 E.g., New York, MMA pelike 37.11.23; cf. G. M. A. Richter, *AJA* 43 (1939) 1 ff., fig. 3; here, the broad curves of the bodies, the comfortable low seat, the crossed legs, and large feet all coincide.
- 22 Inv. 1460; cf. J. Charbonneaux *et al.*, *Grèce classique* (Paris 1969) 320: Casalta, Atelier du "Peintre du Dinos" "vers 410" and p. 281; E. Simon, *Die griechischen Vasen* (Berlin 1976) 224/225; (Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1157, 25): "Der Vorderseite kommt nach Beazley dem Meidiasstil nahe."
- 23 Cf. Boardman, *Greek gems* (supra n.4) 224 f., fig. 230; 222, pl. 709; 298, New York 80, pl. 14: "around 400 B.C. or little later." Similar elements are bodies in three-quarter view, head in profile, the large style of the design, and the supple rendering of the figures.
- 24 MMA 53.11.2: cf. Richter, *Engraved gems* (supra n.11) 22, no. 80, pl. XIV: "about 400-380 B.C."; *ead.*, *Engraved gems of the Greeks, Etruscans, and Romans* (London 1968-71) 92 ff., no. 294: "early 4th c. B.C." Broad oval; the ring element, triangular in section, is similar in design to that of our seal ring. Cf.



shaped like ours, has similar iconographic details (figures with similar body types and drapery) and the same intense depiction of movement. What is more, the connection of the figure of Cassandra with the figures on the Bassae frieze, noted by Richter, is also an important point of reference for our seal, as we have already seen. The narrative force of the image of Cassandra, who kneels at the feet of the statue of Athena, combined with the high quality of its rendering, makes it a remarkable example of the art of metalwork, although the artistic quality of our seal from Kerason is, I think, even more exceptional.

The composition on the circular bezel is characterized by the closely linked figures, by the partial overlapping of the bodies, and by the intersecting movements of the arms in this pathos-filled depiction of violence. In this regard, the rendering of the scene follows the principle of the close-knit unit, which depends on earlier scenes of this sort of Pheidian inspiration. The axes of the bodies intersect, expressing an antithetical outward flow of movement. This movement, in turn, is balanced by the confrontation of the heads, which are turned in the direction of an imagined central axis. In vase-painting one can already discern — in the work of the Penthesilea Painter<sup>25</sup> (c.460 B.C.) — an attempt to incorporate the figures into a circular ground. In our seal, because of the arrangement of the bodies, the scene is in total harmony with its circular setting. The opposition between the naked body of Orestes and the wavy foldings of the background give the feeling of depth, while the traces of perspective in, for example, the foreshortening of the limbs (right thigh and right forearm of Orestes, right arm of Clytemnestra) give the impression of movement within the field.

Therefore, the circular, miniature representation we are here examining possesses affinities with (*mutatis mutandis*) the compositional conception of large-scale sculpture, as can be seen in the Attic relief from the Villa Albani in Rome<sup>26</sup> where one can discern the traces of a circular composition.

This find from Kerason is considered by S. Dakaris<sup>27</sup> to be a product of a Tarentine workshop, and the close relationship of this artistic center with northern Greece is well known. However, the precise identification of local toreutic workshops is made difficult by the shared technical and stylistic elements and influences and the use of the same themes. With regard to the choice of subject matter, two well-known Neo-Attic examples<sup>28</sup> (said to be from South Italy) are of particular importance: the relief of Ajax and Cassandra from the Villa Borghese,<sup>29</sup> and the much more closely related relief of the Murder of Priam in the Museum of Fine Arts, Boston (fig. 3).<sup>30</sup> The composition of the former exhibits a number of similarities with our

D. Williams and J. Ogden, *Greek gold: jewelry of the classical world* (Exhib. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York 1994) 62 f., no. 16.

- 25 Cf. Charbonneaux et al., *Grèce classique* (supra n.22) 244, fig. 275: Attic art, from Vulci, "about 460," Munich, Staatliche Antikensammlungen 2688. Cf. also E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* 2 (Munich 1923) 468 § 503, fig. 445; M. Robertson, *Greek painting* (Geneva 1959) 115 f., 120.
- 26 Helbig<sup>4</sup> IV (1972) no. 3257 (W. Fuchs); Villa Albani, Rome, no. 985; cf. B. Lullies and M. Hirmer, *Greek sculpture* (New York 1957) 81 ff., pls. 179-81: "all movements are subordinated to a circle that begins at the right hand of the rider."
- 27 Cf. Dakaris, *Γενεαλογικοί* (supra n.1) 91; LIMC VI.1, s.v. Klytaimnestra, p. 77, no. 32, "sceau en argent ... (art tarentin?)."
- 28 Cf. W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (Berlin 1959) 149, nn. 204-5; 174 nos. 16-17.
- 29 Of unknown provenance: Helbig<sup>4</sup> II (1966) 717, Villa Borghese no. 1956, LXIV: "1 Jht. vor Chr." (W. Fuchs); various dates have been assigned to the relief: P. Wuilleumier, *Tarente des origines à la conquête romaine* (Paris 1939) 290 ff.: "influence de l'art péloponnésien"; G. Schneider-Hermann, *BABesch* 41 (1966) 28 ff., fig. 1: "attische Einflüsse" ... "nachklassische Kunst Süditaliens" ... "von ungefähr 400 v.Chr."
- 30 Cf. L. D. Caskey, *Catalogue of Greek and Roman sculpture, Museum of Fine Arts, Boston* (Cambridge, MA 1925) 176 f., no. 99: "fine grained Greek marble," "Neo-Attic School," "the prototype may have been a relief, or perhaps a painting of the late 5th c. B.C." The iconographic parallels are obvious; Comstock-Vermeule, *Sculpture in stone* 145-46, no. 234: "c. 50 B.C.-A.D. 50."



Fig. 3. Relief with the Death of Priam. Greco-Roman, c.50 B.C. – A.D. 50. Marble, h. 0.38 m, w. 0.49 m. Boston, Museum of Fine Arts, 04.15. (Photo: courtesy Museum of Fine Arts.)

work in the way the figures and their movement are rendered, while the latter can be placed in the same iconographic tradition as the representation on our seal. It is probable that this relief derives from a Classical prototype of about the end of the 5th c. B.C. Thus, it should be viewed as an additional example which can be ultimately traced back to the ancient archetype of "the death of the seated figure" to which we have referred.

On this seal, the influence of large-scale sculpture is strongly felt even through the refinement of the engraver's art, and the seal is clearly within the Attic artistic tradition. In regard to this monumental quality, we should mention the remark of the great 19th c. Danish sculptor A. B. Thorwaldsen, noted by H. B. Walters<sup>31</sup> about the Siris bronzes: "The grandiose does not consist in mere mass, since these diminutive works are truly great."

30, Karneadou Str., 10675 Athens

31 H. B. Walters, *Select bronzes, Greek, Roman, and Etruscan in the British Museum* (London 1915) pl. 31 (285).



## Φειδιακές εικονογραφικές απηχήσεις \*

ΤΟ ΤΑΠΕΙΝΟ, ΑΔΙΑΦΟΡΟ ΓΛΥΠΤΟ με αρ. ευρ. 5694,<sup>1</sup> ξεχασμένο στις αποθήκες του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, δεν διεκδικεί κάποια αξία σαν έργο τέχνης. Η σημαντική ένδειξη προέλευσης λείπει από το *Εν-ρεπτήριο*, όπου φαίνεται να καταγράφηκε σχετικά πρόσφατα. Αντίθετα, το ίδιο το γλυπτό δείχνει να είναι παλιό απόκτημα του μουσείου, ιδιαίτερα από την εργασία των συντηρητών στην περιοχή της μύτης, ένας μουσειακός τρόπος αποκατάστασης των φθορών που συνηθίζονταν πριν από πολλά χρόνια.<sup>2</sup> Το υλικό της κεφαλής –χονδρόκοκκο, νησιωτικό; μάρμαρο– δηλώνει εντόπια προέλευση, ενώ κάποια αδεξιότητα στις λεπτομέρειες, όπως η λάξευση του ανοιγμένου στόματος, και εν μέρει η απόδοση των ματιών, θα μπορούσε να θεωρηθεί στοιχείο αμφίβολης γνησιότητας.<sup>3</sup>

Παρ' όλα αυτά, το ενδιαφέρον θα πρέπει να συγκεκριωθεί σε ορισμένες τυπολογικές ενδείξεις ή και πιθανές απηχήσεις μορφών, όπου είναι δυνατόν να διακρίνει κανείς την αναφορά σε έναν αγαλματικό τύπο, που, ως σημαντικός, αποδίδεται σε μεγάλο αριθμό αντιγράφων και επαναλήψεων, σύμφωνα μ' ένα περισσότερο ή λιγότερο συμβατικό σχήμα.<sup>4</sup> Πραγματικά, η όψη του γλυπτού βρίσκεται πολύ κοντά π.χ. σε εκείνη της κεφαλής του Museo Nazionale Romano, που χαρακτηρίζεται από τον E. Paribeni ως «*testa del cosiddetto Eros Fidiaco*».<sup>5</sup>

Εκτός από τις παρόμοιες διαστάσεις και την απουσία της ταινίας,<sup>6</sup> στο παράδειγμά μας το γενικό σχήμα, η σύνθεση του περιγράμματος κόμης-προσώπου και οι βασικές γραμμές των χαρακτηριστικών συμπίπτουν, όπως και η μετωπικότητα της στάσης. Στον τύπο του

Museo Nazionale, αντιστοιχούν πολλές ερμαϊκές<sup>7</sup> και μη κεφαλές, με την ερμαϊκή προτομή του Μουσείου του Prado στη Μαδρίτη,<sup>8</sup> ως βασικό παράδειγμα της αμφισβητούμενης έκτοτε αναγνώρισης και ταύτισης της εφηβικής κεφαλής με τον Έρωτα του Φειδία από τον A. Furtwängler. Στα γενικά μέτριας ποιότητας αντίγραφα αυτά που όμως παρουσιάζουν μεταξύ τους ταυτότητα σχήματος, στάσης και χαρακτήρα,<sup>9</sup> διακρίνονται τόσο στοιχεία μίας ορισμένης χρονικής περιόδου, δηλαδή γύρω στα μέσα του 5ου αι. π.Χ. ή λίγο μετά, όσο και κάποια ίχνη που είναι δυνατόν να σχετίζονται με μία συγκεκριμένη τεχνοτροπία. Ανάμεσα σε αυτές τις επαναλήψεις η προσέγγιση του γλυπτού του Εθνικού Μουσείου, π.χ. με το αρκετά φθαρμένο αντίγραφο του Μουσείου του Βατικανού,<sup>10</sup> δείχνει και πάλι ομοιότητα στάσης και συνθετικής δομής, αποδίδοντας μία νεανική εικόνα αντίστοιχης ηλικίας,<sup>11</sup> σύμφωνα με τον τύπο που εξετάζουμε. Αντίθετα, στο καλής διατήρησης αντίγραφο του Μουσείου Chiaramonti<sup>12</sup> διακρίνονται ακόμη και όμοια με το γλυπτό του Εθνικού Μουσείου ίχνη εργασίας,<sup>13</sup> καθώς και αναλογίες ορισμένων χαρακτηριστικών λεπτομερειών: το σχήμα και το άνοιγμα του στόματος με το παχύ κάτω χείλος, η γραμμή των τόξων των φρυδιών,<sup>14</sup> και τα στοιχεία της κόμης.

Η σύνδεση των δύο κεφαλών, της αουστηρής δηλαδή νεανικής μορφής του «μελλέφηβου» με αυτήν της «Αφροδίτης-Σαπφούς»,<sup>15</sup> στη διπλή ερμαϊκή στήλη του Μουσείου της Μαδρίτης συμφωνεί –παρά τις αντίθετες παρατηρήσεις–<sup>16</sup> τόσο στον γενικό χαρακτήρα όσο και στις λεπτομέρειες της απόδοσης των μορφών,<sup>17</sup> ενώ η αναφορά της κεφαλής της Αφροδίτης σε

\* Μουσείο Μπενάκη (1ο Παράρτημα), *Ἀφιέρωμα στη μνήμη τοῦ γλύπτη Στέλιου Τριάντη* (2002).



Εικ. 1-4. Κεφαλή νέου. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο αρ. ευρ. 5694 (φωτ.: Γ. Μαραβέλιος).

## Φειδιακές εικονογραφικές απηχήσεις



Εικ. 5. Η κεφαλή του Εθνικού Μουσείου σε όψη τριών τετάρτων (φωτ.: Γ. Μαραβέλιας).



Εικ. 6. Κεφαλή νέου (από: E. Paribeni, *Museo nazionale Romano* [Roma 1953] αρ. 38).

πρότυπο του φειδιακού κύκλου αποτελεί από παλιά κοινή διαπίστωση.<sup>18</sup>

Στο γλυπτό του Εθνικού Μουσείου που επαναλαμβάνει, αν και σχηματικά και σύμφωνα με την αυστηρή μετωπικότητα,<sup>19</sup> τους κύριους χαρακτήρες του τύπου, αναγνωρίζεται η κλασική απλότητα, καθώς και μία αναδρομή σε παλαιότερες μορφές –όπως το περίγραμμα και οι πλατιές επίπεδες επιφάνειες του μετώπου και των παρειών–, τεχνοτροπική τάση που χαρακτηρίζει την περίοδο. Αλλά και το μακρύ, ωοειδές σχήμα του προσώπου με την απλή και στέρεη κατασκευή<sup>20</sup> που καταλήγει σε πλατύ βαρύ πηγούνι, το μεγάλο στόμα<sup>21</sup> με τα έξεργα φουσκωτά χείλη, καθώς και η αντίθεση ανάμεσα στις ενιαίες επιφάνειες του προσώπου και τη μάζα των φειδωτών βοστρύχων που πλαισιώνουν τις πλευρές του, οδηγούν στην ίδια κατεύθυνση<sup>22</sup> προσεγγίζοντας τον “φειδιακό” τρόπο απόδοσης.<sup>23</sup>

Ο βέβαιος συσχετισμός της κεφαλής της “Αφροδίτης-Σαπούς” με ένα αγαλματικό τύπο, η ταύτιση

του οποίου έγινε αντικείμενο εκτεταμένης έρευνας, υποβάλλει αντίστοιχα μίαν ανάλογη αναζήτηση σύνδεσης της κεφαλής του λεγομένου “φειδιακού Έρωτα” με έναν τύπο αγάλματος.<sup>24</sup> Η αναφορά, όμως, της συγκεκριμένης νεανικής κεφαλής με την ελεύθερη, παιδική ακόμα, κόμμωση σε μία ολόσωμη μορφή φτερωτού “μελλέφηβου” παραμένει υποθετική –αν και τα ίχνη της διαγράφονται τόσο στην αγγειογραφία,<sup>25</sup> όσο και στην μικροτεχνία της περιόδου, και είναι πιο δυσδιάκριτα στη γλυπτική.<sup>26</sup>

Εξάλλου, ο τύπος ενός πιθανού “φειδιακού Έρωτα” θα πρέπει να ήταν κοντά στον παρθενώνειο της ανατολικής ζωφόρου,<sup>27</sup> ή και στο σχήμα του πιθανολογούμενου Έρωτα της μετόπης αρ. 11 στη ανατολική πλευρά του ναού.<sup>28</sup>

Την εικόνα μιας συγγενικής μορφής ενός νεανικού γυμνού σώματος που διατηρεί και μέρος της κεφαλής, αποδίδει το αποσπασματικά σωζόμενο άγαλμα από βασάλτη του Μουσείου των Θερμών της Ρώμης.<sup>29</sup> Χαρα-



Εικ. 7. Κεφαλή νέου (από: B. Andreae, *Museo Chiaramonti* [Berlin-New York 1995] αρ. 695 πίν. 718).



κτηρίζεται από «*weiche Verschmelzung der Formen*»<sup>30</sup> και από τα κοντά υπόγουρα μαλλιά ενός ανάλογου τύπου κεφαλής. Ο E. Paribeni, αναφερόμενος στο έργο διακρίνει «*φειδιακούς συσχετισμούς*»,<sup>31</sup> ενώ ο αττικός χαρακτήρας του έργου είναι αναμφισβήτητος.<sup>32</sup> Παρά τις διαφορετικές απόψεις, στο νεανικό αυτό σχήμα<sup>33</sup> ενδιαφέρει ιδιαίτερα την εποχή αυτή –γύρω στο 440 π.Χ.– ο χαρακτηριστικός συνδυασμός αυστηρών και προχωρημένων στοιχείων, όπως π.χ. οι δυνατές, συγκρατημένες μορφές του σώματος, και η ρευστή διαμόρφωση στη διαβάθμιση της επιφάνειας. Έτσι, από τον συσχετισμό της απόδοσης της μορφής του «μελλέφηβου» με εκείνη του τύπου της κεφαλής του «φειδιακού Έρωτα», είναι δυνατόν τα παραδείγματα αυτά να θεωρηθούν αντιγραφικά τεκμήρια της ίδιας τεχνολογικής τάσης.

Μία μακρινή αναφορά του τύπου του «φειδιακού Έρωτα» ανιχνεύεται και σε περίπου σύγχρονα γνωστά έρ-



Εικ. 8. Άγαλμα νεανία από βασάλτη (από: E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano* [Roma 1953] αρ. 36).

Εικ. 9. Έκτυπο θώρακα με παράσταση Αφροδίτη - Έρωτα (από: W.-D. Heilmeyer, *Festschrift U. Hausmann* [Tübingen 1982] πίν. 6,2).

## Φειδιακές εικονογραφικές απηχήσεις

γα μεταλλοτεχνίας, όπως το ανάγλυφο αποτύπωμα της αττικής χάλκινης επωμίδας θώρακα<sup>34</sup> ή και το επίχρυσο μετάλλιο από το Γαλαξίδι στο Μουσείο του Λούβρου,<sup>35</sup> τα οποία ακολουθούν μίαν ανάλογη αντίληψη μορφών, μέσα από τη “φειδιακή και μεταφειδιακή τεχνοτροπία”.

Διαφέροντας από τους μετασχηματισμούς του κλασικιστικού ρεύματος, που μελετήθηκαν από τον Ρ. Ζανκερ,<sup>36</sup> διακρίνεται στο γλυπτό του Εθνικού Μουσείου μία διαφορετική απόχρωση στην απόδοση. Ο χαρακτήρας αυτός διαφαίνεται έμμεσα και στην προσέγγισή του π.χ. με το νεανικό κεφάλι ενός άλλου, αλλά ανάλογου τύπου του Μουσείου του Βερολίνου,<sup>37</sup> αντίγραφου και αυτό μη αθλητικού χαρακτήρα, που όμως βρίσκεται μέσα στον αττικό περίγυρο. Στην κεφαλή αυτή επικρατεί εδώ μία παρόμοια ελευθερία,<sup>38</sup> ιδιαίτερα στον σχεδιασμό των βοστρύχων,<sup>39</sup> πέρα από κάποιες αντιστοιχίες χαρακτηριστικών, όπως το περίγραμμα του προσώπου και οι περιοχές των οφθαλμών και του στόματος. Από τα στοιχεία αυτά φαίνεται ότι το γλυπτό του Εθνικού Μουσείου μένει μακριά από τα “κλασικιστικά” αντίγραφα, διατηρώντας μέσα στα καθορισμένα εικονογραφικά πλαίσια του τύπου, ίχνη μιας τεχνοτροπίας που το συνδέουν με ένα μακρινό πρότυπο, αλλά και κάποια ελευθερία που σχετίζεται με την απλότητα<sup>40</sup> και την αφαίρεση της απόδοσης. Έτσι, παρά την μετριότητά του, αυτές οι δυσδιάκριτες τυπολογικές και στυλιστικές λεπτομέρειες του γλυπτού, ανταποκρίνονται κατά κάποιο τρόπο σε εκείνες που αναγνωρίστηκαν στην τέχνη του Φειδία.<sup>41</sup>

Τελικά, το γλυπτό του Εθνικού Μουσείου μπορεί να θεωρηθεί μία περιληπτική και σχετικά ελεύθερη ερμηνεία του τύπου.<sup>42</sup> Η νέα αυτή επανάληψη, χωρίς να παρουσιάζει καινούρια στοιχεία, δίνει αφορμή για μίαν εκ νέου αναφορά στους στυλιστικούς χαρακτήρες του γ' τετάρτου του 5ου αι. π.Χ. που συνδυάζονται με τη θεωρούμενη τεχνοτροπία του “φειδιακού κύκλου”.<sup>43</sup> Η παρουσία του γλυπτού στην Αθήνα, όπως και αυτή της κεφαλής του τύπου της “Αφροδίτης-Σαπφούς” από την αθηναϊκή Αγορά,<sup>44</sup> οδηγεί στις σχετικές με την αττική παράδοση<sup>45</sup> νύξεις. Συγχρόνως όμως, από την α-



Εικ. 10. Κεφαλή νεανία (από: C. Blümel, *Staatliche Museen zu Berlin IV* [Berlin 1931] πίν. 46).

νάυση αυτή, αναδεικνύεται η δυσκολία της διάκρισης ανάμεσα στα ίχνη των στυλιστικών στοιχείων του κλασικού προτύπου και την ερμηνεία τους από τον ρωμαϊκό αντιγράφεα,<sup>46</sup> αλλά και η δυσκολία της ταύτισης με ακρίβεια των σχημάτων των εικονογραφικών τύπων, όπως αυτά διαγράφονται μέσα από τα συχνά μέτρα<sup>47</sup> ρωμαϊκά αντίγραφα και επαναλήψεις.

Ελάννα Γ. Ραυτοπούλου  
*Έφορος Αρχαιοτήτων ε.τ.*  
*Καρνεάδου 30*  
*106 78 Αθήνα*



## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Άλλες διαστάσεις: μέγιστο ύψος 26,6 εκ., ύψος κεφαλής 23,6 εκ., μέγιστο πλάτος κεφαλής 20 εκ., ύψος προσώπου 17 εκ., πλάτος προσώπου στην περιοχή των ζυγωματικών 12 εκ., μήκος οφθαλμών περίπου 3 εκ., πλάτος στόματος 4 εκ. Επιφανειακές φθορές στους μετωπικούς βοστρύχους, στην περιοχή του αριστερού τόξου, στη σωζόμενη επιφάνεια της μύτης και στο πάνω χείλος του στόματος. Ελάχιστα, διάσπαρτα, μικρά χτυπήματα στο πρόσωπο και μεγαλύτερα στη σωζόμενη επιφάνεια του λαιμού. Σκούρο ίζημα σκεπάζει την επιφάνεια των μαλλιών (κυρίως στην αριστερή και πίσω πλευρά της κεφαλής, καθώς και την αντίστοιχη πλευρά του λαιμού). Ελαφριά ίχνη γάνωσης στο πρόσωπο και ίχνη τρυπάνου στους βοστρύχους που το πλαισιώνουν. Η προεξοχή της μύτης έχει κοπεί σε κάθετη, ελαφρά λοξή, επιφάνεια μέχρι τη βάση της. Το πρόσωπο παρουσιάζει μία ενιαία, λεία επιφάνεια, ενώ το κρανίο είναι αβθές με σχεδόν επίπεδη την ινιακή περιοχή. Στάση αυστηρά μετωπική. Κοντοί, φιδωτοί και φλογωτοί βόστρυχοι που αποδίδονται με ελαφρό ανάγλυφο και εγχάρακτο σχέδιο χωρίζονται στη μέση και κατεβαίνουν κυματιστά από την κορυφή του κρανίου, καλύπτοντας τα αυτιά και την αρχή του αυχένα.

2. Λείανση της επιφάνειας για τη συμπλήρωση της μύτης με γύψο ή άλλο υλικό. Στη κάτω αποκρουσμένη επιφάνεια του λαιμού, ίχνος από σύγχρονο τόρμο για την στήριξη της κεφαλής.

3. Βλ. σχετικά με τις μη γνήσιες επαναλήψεις (τύπος "Αφροδίτης-Σαπφούς"): A. Furtwängler, *Fälschungen von Antiken* (Berlin-Leipzig 1899) 24-26 εικ. 19-20· C. Blümel, *Staatliche Museen zu Berlin, IV: Römische Kopien griechischer Skulpturen des fünfsten Jhs. v. Chr.* (Berlin 1931) 48 K 189 πίν. 79· G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (New Haven-London 1970<sup>4</sup>) 141 εικ. 568-69.

4. Βλ. γενικά, G. Lippold, *Kopien und Umbildungen griechischer Statuen* (München 1923)· M. Bieber, *Ancient Copies* (New York 1977) 27· B. Sismondo Ridgway, *Roman Copies of Greek Sculpture: The Problems of the Originals* (Ann Arbor 1984) 6-14.

5. E. Paribeni, *Museo Nazionale Romano, Sculture Greche del V sec.* (Roma 1953) 31-32 αρ. 38: «Marmo lunens alt. cm 32».

6. Μία ελαφριά περιφερειακή βύθωση της επιφάνειας των μαλλιών, διαγράφει απλά το περίγραμμα του κρανίου σε σχέση με την παχύτερη ζώνη της κατάληξης των βοστρύχων. Η πιεσμένη ινιακή περιοχή και η μετωπικότητα της στάσης δείχνουν ότι πρόκειται για ερμαϊκή κεφαλή. Ο αθλητικός όμως χαρακτήρας που αποδόθηκε στην παρουσία της ταινίας (στα αντίγραφα του τύπου) δεν είναι υποχρεωτικός.

7. Βλ. Paribeni (σημ. 5) 32· τελευταία A. Corso, *The Eros of Pheidias*, *Περιάριο* 3 (2001) 11-13 σημ. 1, 11.

8. A. Blanco, *Museo del Prado. Catalogo de la Escultura* (Madrid 1957) 29 αρ. 26-E πίν. IX· A. Furtwängler,

*Meisterwerke der griechischen Plastik* (Leipzig-Berlin 1893) 98-103 εικ. 11-12· W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums I* (Berlin 1903) 785-86 αρ. 695 πίν. 85: «Götterbild eines Künstlers aus der attischen Schule zur Zeit des Pheidias».

9. Όπως π.χ. σε γενικές γραμμές, ο έντονος χαρακτήρας αυστηρότητας, αλλά και η σκληρότητα απόδοσης, που θα πρέπει να αναφέρονται, ο πρώτος στο κλασικό πρότυπο, ενώ η δεύτερη στον νεότερο αντιγραφέα.

10. Βλ. G. Kaschnitz-Weinberg, *Sculture del Magazzino del Museo Vaticano* (Vaticano 1937) 14-15 αρ. 18 πίν. VII: «opera senza dubbio attica».

11. «Ragazzo all' inizio dell' adolescenza», βλ. και σχετικές διαστάσεις: «Alt.-punto del mento-inizio dei capelli: 0,16 Punto del mento- sommo della testa: 0,245».

12. Βλ. Amelung (σημ. 7) 786: «Sorgfältige aber leblose Arbeit»· B. Andreae (επιμ.), *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums, I, 2: Museo Chiaramonti* (Berlin-New York 1995) αρ. 695 πίν. 718-19: «Kopf eines Eros. Hadrianische Kopie eines Originals des mittleren 5. Jhs. v. Chr.».

13. Όπως ίχνη τρυπάνου στον διαχωρισμό των βοστρύχων γύρω στο πρόσωπο, καθώς και η ελαφριά στύλωση της επιφάνειας του προσώπου.

14. Τα τόξα των φρυδιών, γραμμικά αποδομένα με ακμές που συνεχίζονται και στη ρίζα της μύτης.

15. Βλ. LIMC II (1984) 90 αρ. 822 λ. Aphrodite (A. Delivorrias): «sog. "Sappho"-Typ, Neapel, Mus. Naz. 6369. Aus Herculeum» (το θεωρούμενο πιο σημαντικό αντίγραφο)· E. Langlotz, *Phidiasprobleme* (Frankfurt 1947) 94 πίν. 25· B. Vierneisel-Schlörb, *München Glyptothek II* (München 1979) 106-15 αρ. 10 Aphrodite (Sappho-Olympias) Gl. 177 εικ. 47-50· E. B. Harrison, *A pheidian head of Aphrodite Ourania*, *Hesperia* 53 (1984) 379-88 πίν. 73-75: «unfinished replica... 1st c. after Chr.».

16. Βλ. και S. Seiler, *Beobachtungen an Doppelhermen* (Hamburg 1970) 24-26, 88-89 (Kat. Nr. 66): «"Sappho" und "Eros"... die typenmässig, nichts miteinander zu tun haben».

17. Όπως αναφέρεται και στον M. Cagiano de Azevedo, *Le Antichità di Villa Medici* (Roma 1951) 109-10 αρ. 265 πίν. 48, 104. Βλ. και κοινές λεπτομέρειες, όπως π.χ. το στενό άνοιγμα των ματιών, ήδη Furtwängler (σημ. 8) 99 και Harrison (σημ. 15) 381· G. Becatti, *Problemi Fidiaci* (Milano-Firenze 1951) 202-03 πίν. 99 εικ. 299, 300.

18. Βλ. S. Reinach, *Têtes antiques* (Paris 1903) 69-71 πίν. 85-86 (Aphrodite [Mus. de Corneto]), 87 (Aphrodite[?] [Musée de Naples]): *Variantes d'un type d'Aphrodite créé par Phidias*· A. Delivorrias, *Das Original der sitzenden Aphrodite-Olympias*, *AM* 93 (1978) 1-23· Delivorrias (LIMC II [σημ. 15])· N. Himmelmann-Wildschütz, *Eine Beobachtung an der "Oxford Bust"*, στο: *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to P. H. von Blankenhagen*



- (New York 1979) 99-101. Andreae (σημ. 12) I, αρ. 50 πίν. 351: «*Kopf der Aphrodite, vielleicht der Sitzstatue aus den Gärten*». Vierneisel-Schlörb (σημ. 15) 110 σημ. 19-21. Harrison (σημ. 15) 387.
19. Το ερμαϊκό (μετωπικό) σχήμα των αντιγράφων, τόσο του τύπου της κεφαλής του Έρωτα, όσο και της “Αφροδίτης-Σαπούς”, ακολουθεί ένα κοινό μετασηματισμό σμίκρυνσης που συνηθίζεται στα ρωμαϊκά χρόνια.
20. Οι βαριές αναλογίες της κατώτερης περιοχής του προσώπου, σε συνδυασμό με τα άλλα αυστηρά χαρακτηριστικά, προσδιορίζουν τον αττικό χαρακτήρα της κεφαλής.
21. Με τις ελαφριά χαμηλωμένες γωνίες, στοιχείο “φειδιακής” απόδοσης.
22. Βλ. Blümel (σημ. 3) 29-30 K 168, πίν. 57 (τύπος Δήμητρας Cherchel)· W. Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* (München 1979) 194-95 εικ. 207.
23. Πρώμο φειδιακό στυλ: Fuchs (ό.π.) 558-59 εικ. 668: «*Kopf der Athena Lemnia*». E. Simon, *Die Götter der Griechen* (München 1985) 204-07 εικ. 190. Η φειδιακή σχέση του τύπου έχει αμφισβητηθεί, βλ. K. J. Hartswick, *The Athena Lemnia reconsidered*, *AJA* 87 (1983) 335-46· E. B. Harrison, *Lemnia and Lemnos. Sidelights on a rheidian Athena*, στο: *Kanon. Festschrift E. Berger, AntK.-BH* 15 (1988) 101-07.
24. Συμπλήρωση που απορρέει από τη σχέση αυτή. Γενικά, ο συνδυασμός των μορφών στις διπλές ερμαϊκές στήλες, προϋποθέτει συγγένεια μορφής και περιεχομένου ή και αντίθεση. Ενώ σε πολλές περιπτώσεις, ο διακοσμητικός χαρακτήρας του συνδυασμού αυτού δεν απαιτεί και λεπτόλογη αντιγραφική ακρίβεια· βλ. και τη διπλή ερμαϊκή στήλη του Prado.
25. Βλ. την μακριά εικονογραφική παράδοση της παιδικής-εφηβικής, φτερωτής μορφής, π.χ. σαν άμεσο προάγγελο σχήμα, A. Greifenhagen, *Griechische Erosen* (Berlin 1957) 26-33 εικ. 87: «*Stamnos des Hermonax... (etwa 465/60 v. Chr.)*» εικ. 21-22, 45 εικ. 34· G. Neumann, *Zur Würzburger Schale des Kodrosmalers*, *AA* 84 (1969) 242-84 εικ. 1.
26. Βλ. *LIMC* III (1986) 861 αρ. 77, 863 αρ. 87 λ. Eros (A. Hermayr)· Corso (σημ. 7), ιδιαίτερα 12-14 εικ. 7-8.
27. Βλ. Fr. Brommer, *Der Parthenonfries* (Mainz 1977) 117 εικ. 45 πίν. 179· I. S. Mark, *The gods on the east frieze of the Parthenon*, *Hesperia* 53 (1984) 295-302 πίν. 62α, β, 300· Corso (σημ. 7) εικ. 2, 3, 4.
28. Fr. Brommer, *Die Metopen des Parthenon* (Mainz 1967) 203-04 πίν. 71· E. Berger, *Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopen* (Basel 1986) 57-59, 66-69 πίν. 64, 72, 1.
29. Paribeni (σημ. 5) 31 αρ. 36: (Statua di Fanciullo) σημειώνεται χαρακτηριστικά: «*senzo sintetico delle masse... ambiente attico*». A. Giuliano, *Museo Nazionale Romano*, I, 1: *Le Sculture* (Roma 1979) 61-62 αρ. 51 (Inv. 1059) όπου αναφέρεται ότι οι χαρακτήρες που παρουσιάζει, είναι αυτοί που αποδίδονται σε ένα πρωτότυπο έργο του β' μισού του 5ου αι. π.Χ.
30. Fuchs (σημ. 22) 97 εικ. 88: αντίγραφο χάλκινου πρωτότυπου έργου, γύρω στα 420-400 π.Χ. (Siegerstatue)· P. Zanker, *Klassizistische Statuen* (Mainz 1974) 35-37 αρ. 32 πίν. 33,4, 34,2, 36,9: «*Ein Klassizistisches Werk der zweiten Hälfte des 1 Jhs. v. Chr. zugrunde liegt, oder der Bildhauer ein Klassische Vorbild weitgehend umgebildet hat*». Vierneisel-Schlörb (Anm. 15) 493, 495 σημ. 15-17.
31. Που τους θεωρεί και πιο πειστικούς, Paribeni (σημ. 5) χαρακτηριστική είναι και η αναφορά στη μορφή του μικρού παιδιού της στήλης αρ. 715 Εθνικό Μουσείο (παρθενώνειες προεκτάσεις)· βλ. ήδη H. Schrader, *Über Pheidias, ÖJh* 14 (1911) 70-77 (φειδιακός κύκλος).
32. Fuchs (σημ. 22) 97: «*Polykletische Tradition und attische Zartheit*». Helbig, *Führer* III<sup>4</sup> (1969) 2213 (P. Zanker). Βλ. τον συσχετισμό με τον τύπο Albani-Copenhagen, F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek* (Copenhagen 1951) 100 αρ. 111+346.
33. Το κατ'έξοχην “frühe schema”: Fr. Hiller, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5 Jhs. v. Chr.* (Mainz 1971) 12· Zanker (σημ. 30), όπου διεξοδική ανάλυση της μορφής. Η κίνηση των χεριών: ίχνος στο στήθος από το πιθανόν λυγισμένο αριστερό χέρι· το δεξί κατεβασμένο: ίχνος στηρίγματος στο δεξί ισχίο. Η υποθετική, ανάλογη, φειδιακή μορφή θα πλασιωνόταν από τα μεγάλα φτερά (βλ. Delivorrias [σημ. 18] 19 πίν. 14,1) που συχνά παραλείπονται στα αντίγραφα, ή αποδίδονται περιληπτικά (π.χ. “Ερωσ Soranzo”).
34. Βλ. *LIMC* II (σημ. 15) 29 αρ. 187 λ. Aphrodite (A. Delivorrias)· W.-D. Heilmeyer, *Kopierte Klassik*, στο: *Praestant Interna. Festschrift für U. Hausmann* (Tübingen 1982) 56-62 πίν. 6,1-3: «*Abdrücke einer Panzerklappe*» (επωμίδα θώρακος, αντί “Wangenklappe” κράνους). Στο ανάγλυφο διακρίνεται η ρευστή απόδοση της επιφάνειας του νεανικού γυμνού σώματος του Έρωτα, καθώς και η λεπτομέρεια των κοντών φουντωτών μαλλιών, πίν. 6,2· E. Langlotz, *Phidiasprobleme* (Frankfurt 1947) 85-87 σημ. 7 πίν. 30. K. Scheffold, *Die Griechen und ihre Nachbarn, Propyläen-Kunstgeschichte* I (Berlin 1967) 111 εικ. 153b· σαν εικονογραφική συνέχεια βλ. π.χ. το αττικό κάτοπτρο, W. Züchner, *Griechische Klappspiegel*, 14. *EH-JdI* (Berlin 1942) 13 KS 12 (Εθνικό Μουσείο 7678), 221 εικ. 126.
35. E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (Berlin 1959) 41-43 εικ. 26· η ίδια, *Die Götter der Griechen* (München 1985) 232 εικ. 219: «*Vergoldetes Silbermedaillon der römischen Kaiserzeit*» η αναδεμένη κόμη του Έρωτα συναντάται ιδιαίτερα σε υστερότερα παραδείγματα μεταλλοτεχνίας, βλ. Züchner (ό.π.) KS 17, KS 25, KS 14, KS 101.
36. Zanker (σημ. 30).
37. Blümel (σημ. 3) 23 K 160 πίν. 45-46· G. v. Lücken, *Die Entwicklung der Parthenonskulpturen* (Augsburg 1930) 25 πίν. 7.
38. Χωρίς όμως την σχηματική απόδοση του γλυπτού του Εθνικού Μουσείου.

39. Βλ. τους βοστρύχους γύρω στο πρόσωπο, και ιδιαίτερα αυτούς που καταλήγουν με ελεύθερες, ακατάστατες άκρες στα πλάγια του λαιμού, λεπτομέρειες που συναντούμε σε μορφές αυτής της περιόδου (β' μισό 5ου αι. π.Χ.), π.χ. Blümel (σημ. 3) 47 K 187 πίν. 39 (Theseus), ή το αγόρι της βόρειας πλευράς της παρθενώειας ζωφόρου, λεπτομέρεια ενδεικτική της πολύ νεαρής ηλικίας, Fr. Brommer, *The Sculptures of the Parthenon* (London 1979) 39-41 πίν. 83, 130-34· βλ. και παραλλαγμένο ανάλογο σχέδιο στο χάλκινο κεφάλι της Γλυπτοθήκης του Μονάχου, Vierneisel-Schlörb (σημ. 15) 490-92 αρ. 44 εικ. 239. Αλλά και η φουσκωτή απόληξη των βοστρύχων στο μέσο του μετώπου (στο κεφάλι του Εθνικού Μουσείου) θυμίζει την ανάλογη, πιο άτονη, διευθέτηση της κεφαλής του Μονάχου (κοινό αντιγραφικό ύφος).

40. Αντίθετη προς το κλασικιστικό ύφος, βλ. και την παρατήρηση Γ. Ι. Δεσπίνης, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγορακρίτου* (Αθήνα 1971) 47 (σχετικά με την κόμμωση).

41. Βλ. π.χ. E. B. Harrison, Two Pheidian heads: Nike and Amazon, στο: D. Kurtz, Br. Sparkes (επιμ.), *The Eye of Greece. Studies in the Art of Athens in honor of M. Robertson* (Cambridge 1982) 64-65 πίν. 14, 15a, 17 c-d· η ίδια, Phei-

dias, στο: O. Palagia, J. J. Pollitt (επιμ.), *Personal Styles in Greek Sculpture* (= *Yale Classical Studies* 30, 1996) 16-18, 51-52.

42. Παραλλαγμένα στοιχεία, όπως π.χ. απόδοση των ματιών, των λεπτών "οχινοειδών" βοστρύχων σε μία απλουστευμένη, άτονη απόδοση. Έτσι, το γλυπτό φαίνεται σαν "freie Anlehnung" του τύπου.

43. Βλ. Cagianio de Azevedo (σημ. 17) 110 (σχετικά με τον τύπο).

44. Βλ. Harrison (σημ. 15).

45. Με χαρακτηριστικά στοιχεία της παράδοσης αυτής: καθαρότητα σύνθεσης, ακρίβεια περιγράμματος, και παρά την κάποια σκληρότητα και απλούστευση του γλυπτού, τη ζωντάνια στην απόδοση των μορφών.

46. Βλ. π.χ. Vierneisel-Schlörb (σημ. 15) 147-52 αρ. 13 (Herme des "Zeus" Typus Dresden), Gl. 294 εικ. 66-69.

47. Με εξαιρέσεις, όπως π.χ. το αντίγραφο της κεφαλής της "φειδιακής" Αμαζόνας, Giuliano (σημ. 29) 223-24 αρ. 140.

## FRAGMENTE ATTISCHER GRABRELIEFS\*

Tafel 1–7

Die im folgenden vorgelegten Skulpturen kommen aus den Magazinen des Archäologischen Nationalmuseums Athen. Auch wenn es sich nur um vereinzelte Bruchstücke handelt, vermögen diese doch dem Bild der attischen Kunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. einige Facetten hinzuzufügen.

FRAGMENT EINES WEIBLICHEN KOPFES<sup>1</sup> Taf. 1. Abb. 1.2

Athen, NM Inv. 5491

H. 28,5 cm; B. 21,0 cm; größte Dicke: 10,5 cm

feinkörniger pentelischer Marmor mit goldgelber Patina und dünnem Kalksinter; stellenweise hellbraune Verfärbung, die auch die hintere Bruchfläche bedeckt

Herkunft unbekannt

Erhalten ist im wesentlichen die rechte Seite vom Scheitel bis zum Kinn, von der linken Gesichtshälfte nur der untere Teil bis zur Mitte der Wange. Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet und auf Ansicht des rechten Profils gearbeitet. Der Umriß des Hinterkopfes ist unvollständig erhalten. Die Rückseite bildet eine unregelmäßige, senkrecht verlaufende Bruchfläche. Die Bruchfläche des linken vorderen Teils des Kopfes verläuft schräg und leicht gebogen vom Scheitel über Stirn und Nase zur linken Wange. Von der schmalen Nase sind nur der linke Flügel und ein kleines Stück der rechten Seite des Nasenrückens erhalten. Die Vorderseite der Stirn und das Stirnhaar sind abgesplittert, ebenso ein Teil der Braue und des Lides des rechten Auges. Leichte oberflächliche Absplitterungen in den Haaren, an der rechten Wange und am Kinn, kleine Risse in der rechten Schläfe. Am Rand der Bruchfläche unter der

Wange ist noch ein kleiner Rest vom Ansatz des Halses erhalten.

Der jugendliche, reichlich lebensgroße Kopf stammt von einem großen Grabmonument. Die beträchtliche Reliefhöhe zeigt, daß der Kopf plastisch von dem nicht mehr erhaltenen Reliefgrund abgehoben war. Die kurz geschnittenen Haare fallen in flammenartig bewegten, übereinander geschichteten Locken auf Stirn und Schläfe und bedecken das halbe Ohr, von dem nur das schematisch gearbeitete Ohr läppchen sichtbar ist. Die bewegten Haarsträhnen sind in plastisch-linearer Manier ausgearbeitet und umgeben das Gesicht als lebhaft bewegte Masse.

Das ovale Gesicht hatte anscheinend eine relativ niedrige Stirn, während der untere erhaltene Teil gewölbte, weich bewegte Formen aufweist, die die Jugendlichkeit der Physiognomie unterstreichen. Das mandelförmige Auge ist leicht zum inneren Augenwinkel hin geneigt. Nach der Gestaltung der Brauenpartie und der Augenlider scheint der Blick nach oben gegangen zu sein, während der Kopf anscheinend leicht geneigt war. Die Lippen des leicht geöffneten Mundes sind voll und lebhaft geschwungen. Das runde, fleischige Kinn ist von der Unterlippe durch eine markante Eintiefung abgesetzt.

Der jugendliche Mädchenkopf vereinigt in sich interessante ikonographische und stilistische Elemente, die sich mit der Kunst der Grabreliefs, aber auch generell mit der Entwicklung der Plastik des 4. Jahrhunderts v. Chr. verbinden. Seine Form wird grundlegend von dem ruhigen klassischen Gesamteindruck geprägt. Die Gestaltung der Oberfläche und die flüssige Wiedergabe der Frisur weisen auf den Stil einer attischen Bildhauerwerkstatt um die Jahrhundertmitte hin. Ein-

Die Autorin dankt Helmut Kyrieleis für seine einfühlsame Übertragung ihres neugriechischen Textes.

Außer den im Archäologischen Anzeiger 1997 verzeichneten Abkürzungen werden hier verwendet:

Bergemann J. Bergemann, *Demos und Thanatos* (1997).  
Clairmont, CAT Chr. Clairmont, *Classical Attic Tombstones* (1993).

Himmelman-Wildschütz N. Himmelman-Wildschütz, *Studien zum Ilissos-Relief* (1956).

Stewart, Skopas A. F. Stewart, *Skopas of Paros* (1977).  
Vierneisel-Schlörb, Kat. B. Vierneisel-Schlörb, *Glyptothek München, Katalog der Skulpturen II. Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1979);  
München III. *Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs* (1988).

<sup>1</sup> Das Fragment trägt auf der Rückseite noch die Nr. 49.



Abb.1 Fragment eines weiblichen Kopfes. Athen, NM Inv. 5491

zelne Charakteristika sind besonders hervorgehoben, wie die breiten Flächen des Gesichtes, der flache Brauenbogen, das große Auge mit dem leicht vorgeschobenen Unterlid sowie die vorstehenden Lippen und das breite, kräftige Kinn. Der Form nach kann dieser Kopf mit Grabrelieffköpfen verglichen werden, die ungefähr im gleichen Zeitraum, d. h. im 3. Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr., anzusetzen sind. Ein Beispiel ist der Kopf der linken stehenden Frau auf der Stele

Abb.2 Fragment eines weiblichen Kopfes. Athen, NM Inv. 5491



8

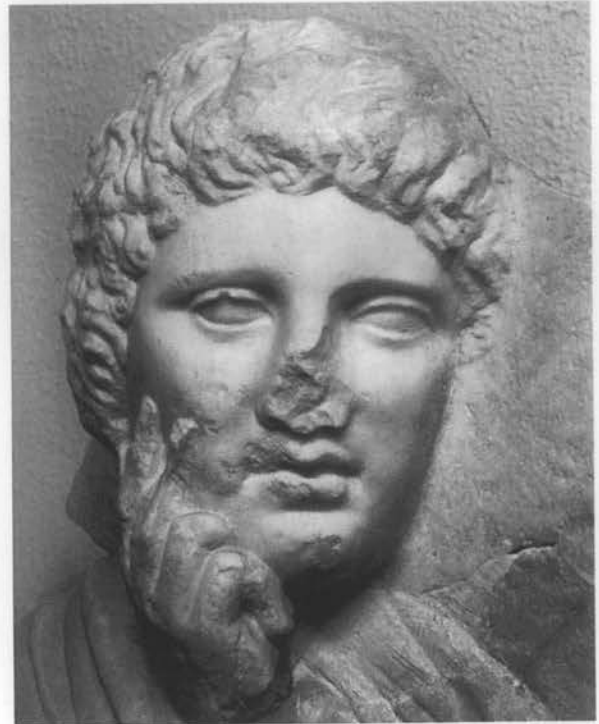


Abb.3 Grabstele. Piräus, Museum Inv. 429

Inv. 429 im Museum von Piräus,<sup>2</sup> wo die Übereinstimmungen und charakteristischen Einzelheiten deutlich sind (Abb. 3). Zu vergleichen ist auch der Kopf eines attischen Grabreliefs im Metropolitan Museum New York,<sup>3</sup> der allerdings durch eine gewisse Härte in der Ausführung der Einzelheiten gekennzeichnet ist.<sup>4</sup> Auf der folgenden Stufe,<sup>5</sup> die durch die »Begrüßungsstele« Inv. 870 des Athener Nationalmuseums<sup>6</sup> (Abb. 4–7) bezeichnet wird, sind die

<sup>2</sup> Vgl. Bergemann Naiskos Nr. 401 Taf. 52, 1. 2 (ca. 360–330 v. Chr.); Clairmont, CAT III 407f. Nr. 3466; s. insbesondere auch Vierneisel-Schlörb, Kat. München III 56 Anm. 4 Nr. 10 Gl. 489 Taf. 23.

<sup>3</sup> G. M. A. Richter, Catalogue of Greek Sculptures. Metropolitan Museum of Art (1954) 61f. Nr. 91 Taf. 74.

<sup>4</sup> Richter a. O. 61: »The execution is sketchy of the third quarter of the fourth c. B. C.«

<sup>5</sup> Große Übereinstimmung zeigt auch der Mädchenkopf im Museum von Richmond (Virginia), vgl. Bergemann 177 Naiskos Nr. 718 Taf. 42, 1. 2, wo dieser zeitlich mit der »Begrüßungsstele« – ebenda 174 Naiskos Nr. 610 Taf. 35, 2 – gleichgesetzt wird.

<sup>6</sup> Vgl. Clairmont, CAT III 397ff. Nr. 3461; E. Buschor, Maussollos und Alexander (1950) 51; Sh. Adam, The Technique of Greek Sculpture (1966) 117ff. Taf. 64–66; J. Charbonneaux – R. Martin – Fr. Villard, La Grèce hellénistique (1970) Abb. 245 (»330–320«); Vierneisel-Schlörb, Kat. München II 378 Anm. 39 (»um 340 oder Anfang der 30er Jahre«); S. Karusu, AM 96, 1981, 197 (»um 330 v. Chr.«).

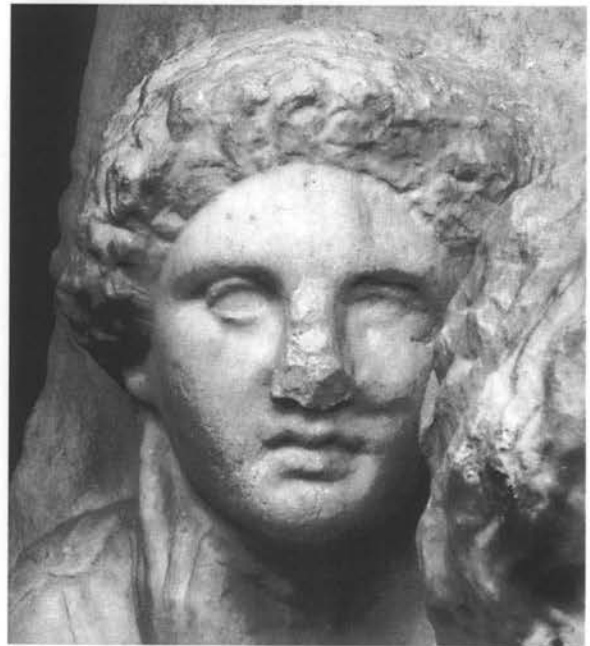


Abb. 4-7 »Begrüßungsstele«. Athen, NM Inv. 870





Abb. 8 Grabstele. Athen, NM Inv. 1822+4552

Übereinstimmungen, insbesondere in der Qualität der Darstellung, der »Klarheit der Durchgliederung und Feinheit der Form«<sup>7</sup> offensichtlich, wobei auch die sitzende jugendliche Frau dieses Reliefs zu vergleichen ist.<sup>8</sup> Der starke seelische Ausdruck der Figuren auf der »Begrüßungsstele«<sup>9</sup>

jedoch stellt ein entwicklungsgeschichtlich fortgeschrittenes Element dar und unterscheidet sich in der Auffassung vom Charakter unseres Mädchenkopfes. Dieser scheint in der einfachen Gestaltung ruhiger Oberflächen und in der konservativen Haltung der unpersönlichen, idealen Form der Darstellung<sup>10</sup> zeitlich der »Begrüßungsstele« voranzugehen. Auf der anderen Seite ist in dem Gesicht des Mädchens kaum ein Anflug des sog. »skopadischen« Ausdrucks zu finden, der bei einzelnen Gruppen attischer Grabreliefs mehr oder weniger deutlich ist.<sup>11</sup> Etwas von dieser Stilrichtung ist allenfalls im unteren Teil des Gesichts zu erkennen, beispielsweise in dem kleinen Abstand zwischen Mund und Nase,<sup>12</sup> dem ausgeprägten Philtron oder dem kräftigen Kinn. Zu vergleichen ist hier z. B. das Gesicht des Jünglings auf der »Ilissos-Stele«,<sup>13</sup> doch sind dies auch Einzelheiten, die wohl eher dem Bildhauerstil der Zeit entsprechen und weniger auf einen unmittelbaren Einfluß des »skopadischen« Stils zurückzuführen sind. Einen weiteren Berührungspunkt mit unserem Fragment bildet die Darstellung der Frisur des Greises auf der »Ilissos-Stele«. Zwar sind dort die Haare stärker in einer Ebene ausgebreitet, doch ergeben sich in der Zeichnung der welligen spitzen Haarsträhnen sowohl im Detail als auch in der Anordnung insgesamt Übereinstimmungen mit den kurzen Locken des Mädchenkopfes. Diese sind allerdings etwas plastischer und flüssiger dargestellt und vermitteln zugleich mit dem intensiven Licht- und Schattenspiel einen starken malerischen Eindruck. Aus solchen Vergleichen wird deutlich, daß das hier vorgestellte Fragment im Athener Nationalmuseum von der Hand eines herausragenden Bildhauers stammt, der vermutlich nicht nur Grabreliefs gearbeitet hat, sondern auch auf dem Gebiet der großformatigen Freiplastik tätig war.<sup>14</sup>

Der Kopf zeichnet sich durch die großzügige Gesamtanlage aus, die unabhängig von dem zeitlichen Abstand an die Gestalten älterer Grabreliefs ähnlicher Auffassung und Ausführung erinnert, wie z. B. den weiblichen Kopf von

<sup>7</sup> G. Neumann, AM 79, 1964, 141 Anm. 14; zu der ungewöhnlichen Qualität der Stele vgl. Clairmont, CAT III 398: »the memorial belongs in all respects to the masterpieces among the gravestones of the later fourth century«. Siehe auch die übereinstimmenden Werkzeugspuren bei beiden hier miteinander verglichenen Werken: Spuren des Flachmeißels in Haaren, Raspelspuren auf den nackten Teilen; vgl. Adam a. O. 118 ff.

<sup>8</sup> Vgl. Bergemann Taf. 39, 3. 4.

<sup>9</sup> Dieser intensive Ausdruck ist charakteristisch für die Spätklassik; vgl. W. Fuchs, Skulptur der Griechen<sup>4</sup> (1993) 562.

<sup>10</sup> Diese Darstellungsweise gestattet auch den Vergleich mit der stehenden jungen Frau des älteren Grabreliefs Athen, NM Inv. 3790; vgl. Bergemann 161 Naikos Nr. 123 Taf. 48, 4 (ca. 390–360 v. Chr.); S. Karusu, Archäologisches Nationalmuseum, Antike Skulpturen. Beschreibender Katalog (1969) 85; Chr. Clairmont, Gravestone and Epigram (1970) 128 f. Nr. 51 Taf. 24 stellt fest: »The quality of the relief is superior« und datiert um 380–370.

<sup>11</sup> Vgl. J. Frel, Les sculpteurs attiques anonymes 430–300 (1969) 41 ff.; Stewart, Skopas 117 f. Taf. 49 a–d; Fuchs a. O. 496 Abb. 578 (Steile vom Ilissos): »... die um 340/330 im Atelier eines der bedeutendsten Meister, wohl in dem des Pariers Skopas, gearbeitet wurde«.

<sup>12</sup> Eine Einzelheit, die Stewart, Skopas 36 bei »skopadischen« Gesichtern hervorhebt.

<sup>13</sup> Athen, NM Inv. 869: Himmelmann-Wildschütz Abb. 21–23; R. Lullies – M. Hirmer, Griechische Plastik (1956) 73 f. Taf. 218: »Es ist das Werk eines der ersten attischen Meister jener Zeit.«; Adam a. O. 121 ff. Taf. 67–69; Bergemann 165 Naikos Nr. 300 Taf. 94, 4. 106, 2 (ca. 360–330 v. Chr.).

<sup>14</sup> Das Gleiche vermutet Vierneisel-Schlörb, Kat. München III 19 ff. 22 Nr. 4 Taf. 6–10 im Zusammenhang mit der Stele der Mnesarete; vgl. dies., in: Festschrift für G. Kleiner (1973) 84 ff. mit Anm. 100; S. 88 ff. Taf. 17; Clairmont, CAT II 221 ff. Nr. 2286; Bergemann 163 Naikos Nr. 214 Taf. 19. 1 (ca. 390–360 v. Chr.).





Abb. 9. 10 Grabstele. Athen, NM Inv. 1822+4552

einer Stele im New Yorker Metropolitan Museum,<sup>15</sup> der zwar einen anderen Typus vertritt, aber mit den gleichen Flächen des Gesichtes, der hier angenommenen leichten Neigung des Kopfes, der verschatteten Augenpartie sowie im Umriss des Kinns oder der beruhigten Stimmung zu vergleichen ist. Trotz des fragmentarischen Erhaltungszustandes wird deutlich, daß unser Mädchenkopf in derselben künstlerischen Tradition steht. Mit den unregelmäßig kurz geschnittenen Haaren, die das Gesicht einrahmen, unterscheidet er sich deutlich von anderen Grabrelieffköpfen von ähnlichem Typus.<sup>16</sup> Unter Bildhauerarbeiten dieser Kategorie ist diese eigentümliche Haardarstellung singulär, zugleich aber auch ein bezeichnendes Stilelement, da sich



die charakteristische Handschrift eines Bildhauers bekanntlich vor allem in der besonderen Art der Haardarstellung zu erkennen gibt.<sup>17</sup>

Das Thema der kurz geschnittenen Haare, die als Zeichen der Trauer<sup>18</sup> das helle Mädchengesicht überschatten, geht auf eine ältere ikonographische Tradition zurück, für die als Beispiel hier die Grabstelen Inv. 1822+4552<sup>19</sup> (Abb. 8–10) und 1858<sup>20</sup> im Athener Nationalmuseum angeführt seien. Auf ersterer enden die kurzen Haarsträhnen der stehenden Mädchenfigur in einer breiten Welle über der linken Schläfe innerhalb eines geschlossenen, scharf begrenzten Umrisses,<sup>21</sup> während auf der zweiten Stele die Frisur stärker bewegt und differenziert wiedergegeben ist. Ohne hier auf

<sup>15</sup> Richter (o. Anm. 3) 77f. Nr. 78 Taf. 63 (»around 400 B. C.«); J. Frel – B. M. Kingsley, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 11, 1970, 199 Taf. 9,1 (The Dexileos Workshop); Clairmont, CAT II 136f. Nr. 2203: »The head is of outstanding beauty and superior workmanship.« (S. 137); Bergemann 163 Naikos Nr. 217 Taf. 16,3. 4.

<sup>16</sup> Als Beispiel für eine mehr schematische Wiedergabe dieser kurzen Frisur siehe C. Blümel, *Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin* (1966) 44f. Nr. 44 Abb. 55 oder Nr. 45 Abb. 68, 69.

<sup>17</sup> Vgl. G. Kleiner, in: *Festschrift Bernhard Schweitzer* (1954) 227ff. 231.

<sup>18</sup> Vgl. Pausanias I 43,4 und II 32,1; Clairmont, CAT Introductory Volume 35.

<sup>19</sup> Clairmont, CAT II 98ff. Nr. 2151; Karouzou (o. Anm. 10) 85 Nr. 1822; V. Kallipolitis, *AAA* 1, 1968, 85ff. Abb. 1.

<sup>20</sup> Ebenso zu datieren wie die Vorhergehende: Karouzou a. O. 49; Clairmont, CAT II 100f. Nr. 2152.

<sup>21</sup> Diese Form entspricht dem allgemeinen Stilcharakter der Figur. Vgl. H. Diepolder, *Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* (1931) 26; P. Zanker, *AntK* 9, 1966, 18 Taf. 6,3; E. Berger, *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III* (1990) 47f. Anm. 121 Beil. 4,2 (NM Inv. 1822) und Anm. 124 Beil. 4,1 (NM Inv. 1858).

die Ursprünge dieses ikonographischen Themas<sup>22</sup> näher einzugehen, wird deutlich, daß die Entwicklung von einer geschlossenen Form hin zu der sehr viel freieren Komposition um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. geht. Ein Rückblick auf ältere Beispiele in der Rundplastik läßt schon früh das Thema der kurz geschnittenen, geschlängelten Haarsträhnen als besonderen Typus der Haardarstellung in Ansätzen erkennen. Eines der hervorragendsten Beispiele ist das Reliefgeflecht der wirren, kurz geschnittenen Haarsträhnen bei dem Fragment eines weiblichen Kopfes (»Sterope«) aus dem Ostgiebel des Zeus-Tempels in Olympia, eine komplizierte und dynamische Anordnung der Haare, die das Gesicht einrahmen.<sup>23</sup>

In der jugendlichen Gestalt, zu der das Kopffragment gehörte, ist der bekannte Typus der *κούρμος παρθένος* zu erkennen.<sup>24</sup> Die übliche Bezeichnung solcher Figuren auf Grabreliefs als Dienerinnen ist in einzelnen Fällen durchaus zweifelhaft,<sup>25</sup> während bei anderen Darstellungen die Bedeutung solcher Nebenfiguren sicherer zu bestimmen ist.<sup>26</sup> Die Angabe von kurz geschnittenem Haar sowohl bei Grabreliefs als auch in der Vasenmalerei<sup>27</sup> kommt auch bei Darstellungen alter Frauen vor.<sup>28</sup> Aber auch bei männlichen Köpfen ist das künstlerische Interesse an dieser Art der Haardarstellung deutlich, wie z. B. bei dem bärtigen Kopf in einer amerikanischen Sammlung,<sup>29</sup> der in ähnlicher Weise die thematische Variationsbreite dieses Motivs verdeutlicht.

Wie diese Hinweise zeigen, vereinigen sich in dem nur fragmentarisch erhaltenen Kopf unterschiedliche Einzelzüge, wie die Verbindung von älteren und jüngeren Stilelementen,

die thematische Besonderheit oder die indirekte Andeutung »skopadischer« Eigenart zu einem Ganzen von herausragender Qualität.

FRAGMENT EINES WEIBLICHEN KOPFES  
MIT HIMATION

Taf. 2. Abb. 11. 12

Athen, NM Inv. Θ 338

H. 30,5 cm; B. des Kopfes 17 cm

feinkörniger pentelischer Marmor mit heller gelblicher Patina, stellenweise dunkle Sinterflecken; auf der Oberfläche des Himation leichte Raspelspuren sowie nahe der Bruchkante auf dem Reliefgrund

Herkunft unbekannt

Erhalten ist im wesentlichen nur die rechte Seite des Kopfes, der etwa von der Mitte des Scheitels abwärts fast senkrecht vom Reliefgrund abgespalten ist. Die Bruchlinie verläuft von der Mitte der Stirn durch die Mitte des linken Auges und der linken Wange, biegt in Höhe des Mundes zum Ansatz des weggebrochenen Kinns um und zieht sich unter dem Mund und durch den unteren Teil der rechten Wange bis unter das rechte Ohr. An der Bruchkante des Oberkopfes ist noch ein Rest der ursprünglichen Verbindung mit dem Reliefgrund erhalten. Über der Stirn ist ein Teil der Frisur weggebrochen, die erhaltenen Locken und der vordere Saum des Himation sind vielfach bestoßen. Ein Teil der Braue und des Oberlides des rechten Auges ist abgebrochen, ebenso der untere Teil der Nase und die Unterlippe.

<sup>22</sup> Zu diesem wäre z. B. das noch einfachere, sozusagen anfängliche Schema einer kurzen Frisur auf einem angeblich aus Troizen stammenden Relief im Frankfurter Liebieghaus zu zählen: P. C. Bol, Liebieghaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main. Antike Bildwerke I (1983) 26 ff. Kat. 7 Abb. 7, 1–3 (Mitte des 5. Jhs. v. Chr.). Die gerade abgeschnittenen Haarsträhnen laufen in einheitlicher schematischer Fläche vom Scheitel bis zu den Schläfen. Vgl. F. Eckstein – H. Beck, Antike Plastik im Liebieghaus (1973) Nr. 1: »Ausstrahlungen der Kunst des Olympiameisters«.

<sup>23</sup> Vgl. B. Ashmole – N. Yalouris, Olympia. The Sculptures of the Temple of Zeus (1967) 13 f. Taf. 44. 48; H. Kyrieleis, in: D. Buitron-Oliver (Hrsg.), The Interpretation of Architectural Sculpture in Greece and Rome (1993) 19 f. Anm. 23 Abb. 8 (Vergleiche der Haltung mit klassischen Grabmonumenten).

<sup>24</sup> Vgl. Liddell – Scott s. v. *κούρμος*. Zum Typus s. G. E. Rizzo in: Antike Plastik. W. Amelung zum sechzigsten Geburtstag (1928) 194 ff. Taf. 14 Abb. 2. 3.

<sup>25</sup> Vgl. z. B. das Grabrelief Athen, NM Inv. 764: Clairmont, CAT II 562 f. Nr. 2441 (die linke stehende Figur): »I take Demostrate to be a relative of both Mikion and Ameiniche« (S. 563); oder die Stele Athen, NM Inv. 3254: Clairmont, CAT I 234 f. Nr. 1080 (Frau mit Ärmel-Chiton): »she may be the relative of the deceased« (S. 235); ferner die Stele Athen, NM Inv. 3790: Chr. Clairmont, Gravestone

and Epigram (1970) 128 f. Nr. 51 Taf. 24: »both could be sisters much rather than mistress and maid« (S. 128). Zum Thema »Dienerinnen« auf Grabreliefs vgl. auch J. Thimme, AntK 7, 1964, 19 ff. Anm. 20. 21; Vierneisel-Schlörb, Kat. München III 52 ff. Nr. 10 Anm. 2 Taf. 23.

<sup>26</sup> s. z. B. die junge Frau auf dem Relief eines Grabnaiskos in Athen, NM Inv. 4496; Karusu (o. Anm. 10) unter 23 Taf. 50 a; dies., AM 96, 1981, 197 Taf. 62, 1: »Sklavin«; Vierneisel-Schlörb, Kat. München III 20; Blümel (o. Anm. 16) 44 f. Nr. 45 Abb. 62–69; A. Furtwängler, Sammlung Saburoff I (1883–1887) Taf. 15–17; Charbonneau – Martin – Villard (o. Anm. 6) 247.

<sup>27</sup> Vgl. z. B. die Loutrophorosfragmente Athen, NM Inv. 1170 (Collignon – Couve 1167): W. Zschietzschmann, AM 53, 1928, 21 ff. Beil. 17. – Loutrophoros, München, Staatliche Antikensammlung, Slg. v. Schoen Nr. 66: K. Zimmermann, JdI 95, 1980, 193 f. Nr. 34 Abb. 28; S. Karusu, AM 96, 1981, 196 Taf. 62, 3; R. Lullies, Eine Sammlung griechischer Kleinkunst (1955) 30 f. Nr. 66 Taf. 27–29; S. Pfisterer-Haas, Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst (1989) 28 ff. 116 Nr. II 26 Abb. 30. 31.

<sup>28</sup> s. z. B. Athen, NM Inv. 2885: Pfisterer-Haas a. O. 31 ff. 116 Nr. II 28 Abb. 34. 35; Bergemann 174 Naiskos Nr. 628 Taf. 56, 3.

<sup>29</sup> Vgl. C. C. Vermeule, Greek and Roman Sculpture in America (1981) 70 Nr. 42.

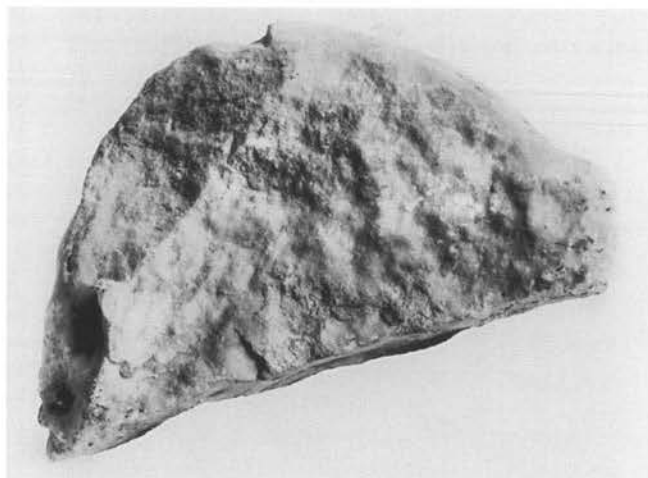


Abb. 11.12 Fragment eines weiblichen Kopfes mit Himation. Athen, NM Inv. © 338

Dargestellt ist eine reifere Frau mit ovalem Gesicht und vollen Wangen. Die stark gebogene Stirn ist durch eine horizontale Falte geteilt und springt über der Nasenwurzel etwas vor. Die inneren Augenwinkel sind neben dem an dieser Stelle sehr hohen Nasenrücken tief eingesenkt. Die Wölbung des Augapfels und die Form der Tränenkarunkel sind in der Darstellung hervorgehoben. Unter den Augen sind leichte Einsenkungen der Oberfläche zu erkennen, die Nasolabialfalten sind kräftig betont. Die oberflächliche, schematische Behandlung der linken Augen- und Wangenpartie wie auch die Asymmetrie der Gesichtshälften weisen darauf hin, daß der Kopf ursprünglich schräg aus dem Reliefgrund heraustrat. Die geschwungenen Lippen waren anscheinend halb geöffnet und sind an den Enden etwas herabgezogen; der erhaltene rechte Mundwinkel wird von einer kurzen, leicht eingesenkten Hautfalte begleitet. Die kurzen, wellig bewegten Haarlocken sind in losen Reihen angeordnet, umrahmen mit eingerollten Enden das Gesicht und bedecken Schläfe und Ohr, von dem nur das untere Ende des Ohrläppchens dargestellt ist. Das Himation bedeckt glatt anliegend den hinteren Teil des Kopfes und bildet seitlich zwei scharfe senkrechte Falten. Der Kopf war nach links gewendet und stand etwa in Dreiviertelansicht vor dem Reliefgrund.

Das Bruchstück stammt von einer gut lebensgroßen Figur aus einem klassischen Grabrelief. Trotz der Andeutungen

von Alterszügen bewahrt der Kopf mit den straff gewölbten Wangen und den weichen Formen der Augenpartie im ganzen einen eher jugendlichen Habitus. Typologisch entspricht der Kopf der attischen Bildhauertradition der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.<sup>30</sup> Charakteristische Kennzeichen derselben sind z. B. die hohe Nasenwurzel, die tief eingesenkten inneren Augenwinkel, die dünnen unteren Augenlider und der stark geschwungene Mund mit oft halb geöffneten Lippen. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes ist das besonders feine Zusammenspiel dieser Elemente bei unserem Stück klar zu erkennen. Man beachte zum Beispiel die Gestaltung des unteren Augenlides und der Tränenkarunkel,<sup>31</sup> wobei letztere auf Grabreliefs gewöhnlich schematischer und oberflächlicher wiedergegeben ist.<sup>32</sup>

Das hier vorgelegte Kopffragment läßt sich gut mit der rechts stehenden Frau auf der sogenannten »Begrüßungsstele« im Athener Nationalmuseum, Inv. 870 vergleichen (Abb. 4.6),<sup>33</sup> die ungefähr der gleichen Zeit angehört. In den Abstufungen der Gesichtsoberfläche, angefangen von der Umgebung der Augen über die Falten an Nase und Mund bis hin zu der Formung der Lippen zeigen beide Werke nahe Übereinstimmungen. Sehr ähnlich ist auch die Tiefe der inneren Augenhöhlen unter den weit vorkragenden Brauenbögen, durch die bei unserem Kopf, verstärkt noch durch die horizontale Stirnfalte, die Innerlichkeit des

<sup>30</sup> Dies gilt sowohl für freiplastische als auch für Hochrelief-Figuren. Vgl. als typisches Beispiel, C. C. Vermeule, *Sculpture in Stone*. Museum of Fine Arts, Boston (1976) 37 Nr. 50: »The head is an Attic type of the period roughly from 350 to 325 B. C.«

<sup>31</sup> Vgl. etwa J. Bergemann, *AA* 1997, 380 Anm. 10.

<sup>32</sup> Siehe die Detailaufnahmen bei Bergemann und besonders den qualitativollen Kopf in dem Naikos Nr. 299 Taf. 35, 3. 4.

<sup>33</sup> Himmelmann-Wildschütz 25 Taf. 21–25; S. Karusu, *AM* 96, 1981, 196ff. Anm. 5; Bergemann 174 Naikos Nr. 610 Taf. 44, 3. 4.



Abb. 13. 14 Weiblicher Kopf von einer Grabstele. Leipzig, Antikenmuseum der Universität Inv. 99.049 (ehemals S 29)

Ausdrucks erhöht wird – ein Stilelement, das einer entsprechenden Tendenz der zeitgenössischen Sepulkralplastik zur Vertiefung des seelischen Ausdrucks entspricht.<sup>34</sup>

Auch die breite Zone kurzer gekräuselter Haarsträhnen, die um das Gesicht herum in mehr oder weniger »unordentlichen« Ringellocken enden, bildet bei beiden Köpfen eine ähnlich unruhige Oberfläche.<sup>35</sup> Bei dem Kopf der Stele NM Inv. 870 ist die Zeichnung der Locken freier und reicher, doch zeigt im Vergleich dazu auch bei unserem Stück die

weiche und bewegliche Textur der Haare beachtliche Qualität.<sup>36</sup> Verwandt in der Art der plastischen Ausführung ist auch ein freiplastisch gearbeiteter, von einem attischen Grabmonument stammender Kopf in Boston,<sup>37</sup> bei dem das Gesicht in gleicher Weise von kurzen Locken umrahmt ist. Im Typus der jugendlich-reifen Frauengestalt mit Schleier spürt man den Bezug zu älteren plastischen Vorbildern wie z. B. der »trauernden Penelope«, deren Original um 460 v. Chr. datiert wird.<sup>38</sup> Hier ist, bei aller Strenge

<sup>34</sup> Vgl. Buschor (o. Anm. 6) 51 Anm. 6; G. Neumann, AM 79, 1964, 141 Anm. 14 (mit Bezug auf die »Begrüßungsstele«); Vierneisel-Schlörb, Kat. München II 330f. Anm. 44.

<sup>35</sup> Zur Anordnung der Haare bei der stehenden Figur der Stele Athen, NM Inv. 870 vgl. Clairmont, CAT III 397f. Nr. 3461: »A roll of hair is taken around her forehead and there is a fillet behind the roll« (S. 398). Bei dem hier vorgelegten Kopf haben wahrscheinlich die Locken über der Mitte der Stirn einen ähnlichen erhöhten Haarbusch gebildet wie auf der Stele NM Inv. 870, vgl. Bergemann Taf. 44, 3, 4; Adam (o. Anm. 6) Taf. 65b.

<sup>36</sup> Zu vergleichen ist hier z. B. der weibliche Kopf auf einer Stele aus dem Kerameikos, H. Riemann, Die Skulpturen vom 5. Jahrhundert bis in römische Zeit. Kerameikos II (1940) 6f. Nr. 9 Taf. 12. Eine nahe Parallele zur Anordnung und Wiedergabe der Haare bei dem Fragment NM 338 bietet die Frisur der Demostrate auf der Hierokles-Stele

aus Rhamnous, Clairmont, CAT III 414ff. Nr. 3480 (vielleicht von der Hand desselben Künstlers?); vgl. Bergemann 175 Naiskos Nr. 660 Taf. 53, 1.

<sup>37</sup> Comstock – Vermeule a. O. 48 Nr. 69 (Höhe des Kopfes 26,5 cm); L. D. Caskey, Catalogue of Greek and Roman Sculpture. Museum of Fine Arts, Boston (1925) 95f. Nr. 43: »... there is a distinct suggestion of approaching old age...« (S. 95). Zur Zugehörigkeit zu einem Grabrelief vgl. W. A. Geominy, Die Florentiner Niobiden (1984) 248 Anm. 674; Bergemann 176 Naiskos Nr. 669 Taf. 56, 2.

<sup>38</sup> Vgl. C. Blümel, Römische Kopien griechischer Skulpturen des fünften Jahrhunderts v. Chr. Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen IV (1931) 26f. Nr. K 165 Taf. 50; F. Poulsen, Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek (1951) 277f. Nr. 407; zum Typus siehe auch E. Paribeni, Museo Nazionale Romano. Sculture Greche del V secolo (1953) 47f. Nr. 78.



der Formen, eine ikonographische Tradition zu erkennen, sowohl im Motiv der Frau mit trauernd gesenktem Kopf und Schleier als auch in der Umrahmung des Gesichtes mit kurzen eingerollten Locken, die mit der glatten, einheitlichen Fläche des Schleiers kontrastieren. Dasselbe Thema begegnet auch beispielsweise in einem Grabrelief-Fragment in der Ny Carlsberg Glyptotek, das noch im 5. Jahrhundert v. Chr. angesetzt wird,<sup>39</sup> aber auch bei Figuren mit Lockenfrisur auf jüngeren Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr.<sup>40</sup>

Sowohl bei dem vorliegenden Fragment im Athener Nationalmuseum als auch bei den anderen verglichenen Beispielen unterstreichen die in das Gesicht eingetieften Falten den Ausdruck der Trauer.<sup>41</sup> In gleicher Weise bewirken bei dem typologisch verwandten, von einem Grabnaiskos stammenden weiblichen Kopf im Antikenmuseum der Universität Leipzig (Abb. 13. 14) vereinzelte Kennzeichen reiferen Alters einen Ausdruck von Müdigkeit und Trauer in den außerordentlich plastisch ausgearbeiteten Gesichtszügen.<sup>42</sup> Hier haben sowohl der Darstellungstypus (Schleier, Frisur), der hauptsächlich bei Figuren alter Frauen vorkommt, als auch konventionelle Andeutungen von Alterszügen<sup>43</sup> dazu verführt, diesen Kopf als Darstellung einer alten Frau zu bezeichnen.<sup>44</sup>

Welche Stellung die Frauenfigur, zu der unser Kopffragment gehörte, innerhalb der ursprünglichen Darstellung eingenommen hat, muß offen bleiben.<sup>45</sup> Vielleicht handelt es sich um ein trauerndes Familienmitglied, eine Gestalt also, wie sie häufig im Hintergrund von Grabreliefs dargestellt ist; doch ist auch eine zentrale Stellung, wie z. B. diejenige der Demostrate auf der Stele des Hierokles aus Rhamnous<sup>46</sup>

nicht auszuschließen. Allerdings kommen Figuren dieses Typus nur selten in hervorgehobener Position oder als Darstellung der Verstorbenen selbst vor.<sup>47</sup>

FRAGMENT EINES JÜNGLINGSKOPFES Taf. 3. Abb. 15

Athen, NM Inv. 5447

H. 22 cm; B. 24,7 cm; größte Dicke 10,5 cm

kleinkörniger, pentelischer Marmor mit gelblicher Patina und dünnem Kalk-Sinter; auf dem oberen Teil des Kopfes schwarze Spuren und Kalkreste; kleine oberflächliche Beschädigungen an Haaren, Binde, Braue und Lidern des rechten Auges  
Herkunft unbekannt

Der Kopf stammt von einem Hochrelief. Erhalten ist teilweise die rechte Seite des Kopfes. Das Fragment umfaßt den Schädel sowie den oberen Teil des Gesichtes (Stirn, Nasenwurzel, rechtes Auge) bis etwa zur Mitte des Nasenrückens. Der untere Teil des Gesichtes ist in schrägen, unregelmäßigen Bruchflächen weggebrochen. Der rückwärtige Reliefgrund ist annähernd senkrecht abgespalten. Der Umriß des Schädels ist bis auf kleine Stellen unversehrt, ebenso wie die Kontur von Stirn und Nasenrücken. In dem Gesicht, das von kurzen, krausen, von einer wulstigen Binde zusammengehaltenen Haaren eingerahmt wird, sind noch bestimmte physiognomische Eigenheiten zu erkennen, wie die relativ hohe und kräftige Stirn, die durch eine tiefe horizontale Falte geteilt ist und sich im unteren Teil stark vorwölbt. Die tiefe Augenhöhle und der breite Brauenbogen umschließen das stark herausgearbeitete Auge, das durch einen stark gewölbten Augapfel und kräftig betonte Lider und Tränenkarunkel ausgezeichnet ist. Vom Ohr ist nur der obere Rand der Ohrmuschel erhalten, der als dünne Relieflinie in einer Ebene mit der umgebenden Haarmasse liegt. Die kurzen Locken schlängeln sich in unruhiger, stellenweise gegensätzlicher Anordnung und bilden ein dichtes Geflecht von einheitlicher Dicke. Das stark gewölbte Strophion ist durch parallele Rinnen von der Haarmasse abgesetzt.

Trotz des fragmentarischen und lückenhaften Zustandes bewahrt dieses Fragment noch bestimmte Stilelemente, die einen Vergleich mit der »skopadischen« Kunstströmung zulassen. So ergibt beispielsweise die große Tiefe des Schädels zusammen mit der flachen Wölbung seines oberen

<sup>39</sup> Clairmont, CAT I 401f. Nr. 1620; Poulsen a. O. 144f. Nr. 200: »No doubt this fragment is still 5<sup>th</sup> cent. B. C.« (S. 145).

<sup>40</sup> Beispiele für diese Art der Frisur: Grabreliefs Athen, NM Inv. 714 und 966, Bergemann 99f. Naiskos Nr. 11 Taf. 48, 1 (Frühform der Frisur, ca. 430–390) und S. 166 Naiskos Nr. 305 Taf. 52, 3, 4 (ca. 360–330), hier allerdings ohne Schleier; Clairmont, CAT III 67 Nr. 3170 (zu NM Inv. 714): »The figures hark back to the Parthenon sculpture... Of particular interest is the coiffure of the seated woman«. Leichte Abwandlung dieser Frisur (Buckellöckchen), in Verbindung mit einem Schleier, auf einem Relief in Stockholm, Nationalmuseum Inv. 150 (Kopie, die auf die Figuren der Nemesis-Basis zurückgeht): E. Kjellberg, Studien zu den attischen Reliefs des V. Jahrhunderts v. Chr. (1926) 108f. Taf. 7, 8 Abb. 28.

<sup>41</sup> Vgl. Vierneisel-Schlörb, Kat. München III 41 Anm. 4: »Züge des Leids als Altersmerkmale«; Bergemann 106ff.

<sup>42</sup> Leipzig, Antikenmuseum der Universität Inv. S29: Frel (o. Anm. 11) 42 Nr. 297 Taf. 30, 31; A. Stewart, Skopas in Malibu (1982) 14 Abb. 23 auf S. 17; Bergemann 176 Naiskos Nr. 695 Taf. 54, 3, 4.

<sup>43</sup> Dazu S. Pfisterer-Haas, AM 105, 1990, 179ff.

<sup>44</sup> Vgl. Frel (o. Anm. 11) 43.

<sup>45</sup> Jedenfalls ist das über den Kopf gezogene Himation Kennzeichen der verheirateten Frau, vgl. Vierneisel-Schlörb, Kat. München III 13 mit Anm. 9 und 10.

<sup>46</sup> Athen, NM Inv. 1006: Conze III 265 Nr. 1184 Taf. 261; Clairmont, CAT III 414ff. Nr. 3480: »I take Demostrate to be a daughter of Hierokles, depicted as standing next to her father as a central figure in the three figure group.« (S. 415); B. Schmaltz, Griechische Grabreliefs (1983) 219 Anm. 512 Taf. 20: »Mutter«.

<sup>47</sup> z. B. auf einem Grabrelief im Museum der Rhode Island School of Design: B. S. Ridgway, Classical Sculpture (1972) 49f. Nr. 17 Abb. S. 167.



Abb. 15 Fragment eines Jünglingskopfes. Athen, NM Inv. 5447. Rückseite

Umrisses eine kubische Schädelform,<sup>48</sup> wie sie ähnlich für Werke des »skopadischen« Stils, etwa die Köpfe der Giebelkulpturen von Tegea<sup>49</sup> charakteristisch ist. Auch in der Gattung des Reliefs ergeben sich etwa beim Vergleich des Kopffragmentes mit dem Kopf eines Wagenlenkers im Fries des Maussoleions<sup>50</sup> gewisse formale Übereinstimmungen der Gesichter, z. B. in der Gestaltung der Stirn, der Brauenbögen, der breiten Nasenwurzel, den tief eingesenkten Augen, der großen Öffnung und etwas nach oben gerich-

teten Blickrichtung der Augen, die dem Gesicht einen lebhaften unruhigen Ausdruck verleihen. Die Intensität der plastischen Ausführung ist bei unserem Relieffragment allerdings zurückhaltender, die Darstellung ganz auf die Hauptansichtsseite des Reliefs konzentriert.<sup>51</sup> Übereinstimmende Einzelheiten der Gesichtszüge sind häufig bei einer Gruppe attischer Grabreliefs zu beobachten,<sup>52</sup> deren Hauptwerk die sog. »Ilissos-Stele« ist.<sup>53</sup>

Auf eine »skopadische« Stilrichtung unseres Fragments deuten auch andere Elemente hin, wie die besondere Gestaltung der rechten Seite der Stirn, die leicht eingesenkt ist und dadurch das äußere Ende des Brauenbogens plastisch hervortreten läßt.<sup>54</sup> Dieses Detail steht in Einklang mit der übrigen kraftvollen Plastizität des Gesichtes, die zusammen mit dem lebendigen Reliefstil auf die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. hinzuweisen scheint. Die lineare und in gewisser Weise »ornamentale« Ausführung der Haare in einer kaum bewegten Oberfläche sowie die Anordnung der zusammenhängenden Haarmasse um die Stirn gehören einer bereits fortgeschrittenen Entwicklungsstufe des 4. Jahrhunderts v. Chr. an.<sup>55</sup>

Aus der Größe der Figur<sup>56</sup> und dem hohen Relief<sup>57</sup> ist zu schließen, daß das Fragment von einer großen Stele stammt. Die genaue Haltung des Kopfes in der ursprünglichen Darstellung läßt sich wegen des fragmentarischen Zustandes nicht mehr genauer bestimmen. Die wenigen erhaltenen ikonographischen Einzelheiten machen deutlich, daß es sich um einen jungen Athleten handelt,<sup>58</sup> einen Sieger in einem Wettkampf, wobei das dicke Strophion<sup>59</sup> in den kurzen Haaren eine Beziehung zum Typus des Herakles anzudeuten scheint. Die idealisierte Darstellung folgt einer

<sup>48</sup> L. Alscher, Griechische Plastik III (1956) 158, nennt diese Form »ein bezeichnendes Merkmal der Frühstufe im »Vorhellenismus«.

<sup>49</sup> Zu vergleichen sind vor allem die Köpfe Athen, NM Inv. 179 und 180 sowie Tegea, Museum Inv. 60: vgl. Stewart, Skopas 16ff. Nr. 9 (NM Inv. 179) Taf. 7d; 22f. Nr. 16 (Tegea Inv. 60) Taf. 13c; 23f. Nr. 17 (NM Inv. 180) Taf. 15a.b; siehe auch L. Todisco, *Scultura Greca del IV secolo* (1993) 80f. Taf. 142–145.

<sup>50</sup> London, British Museum Inv. 1037: B. Ashmole, *Architect and Sculptor in Classical Greece* (1972) 162 Abb. 185.186: Skopas zugeschrieben. Zweifel an dieser Zuweisung bei Fuchs (o. Anm. 9) 451.

<sup>51</sup> In der ursprünglich kaum sichtbaren Vorderansicht des Gesichtes wirkt der Blick weniger intensiv.

<sup>52</sup> Frel (o. Anm. 11) 41ff. Nr. 293–297; Stewart, Skopas 117f. Nr. 1–5 Anm. 25.

<sup>53</sup> Athen, NM Inv. 869: R. Lullies – M. Hirmer, *Griechische Plastik*<sup>2</sup> (1960) 79f. Nr. 226: »um 340 oder bald danach«; Bergemann 165 Naiskos Nr. 300 Taf. 94,4. 106,2 (ca. 360–330) und Himmelmann-Wildschütz passim.

<sup>54</sup> Siehe hierzu P. Devambez, *BCH* 66/67, 1942/43, 204ff. Abb. 2.3 Taf. 10; Stewart, Skopas 114 Taf. 8a.b. 15b.c; B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture I* (1990) 14. 89.

<sup>55</sup> Die gleichen Darstellungselemente zeigt z. B. ein Athletenkopf in Olympia: H. v. Buttler, *Griechische Köpfe* (1948) Nr. 74 (»um 340

v. Chr.«); Alscher a. O. 76. 142 Abb. 68 (»vorletztes Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts v. Chr.«). Vgl. auch die Köpfe aus Kyrene, E. Paribeni, *Catalogo delle Sculture di Cirene* (1959) 30f. Nr. 43 Taf. 45.46 oben; 31 Nr. 44 Taf. 46 unten; Stewart, Skopas 121f. Nr. 4, mit denen das hier vorgestellte Kopffragment ungefähr gleichzeitig sein dürfte.

<sup>56</sup> Die erhaltene Höhe des Fragments (22,2 cm) läßt auf reichliche Lebensgröße der ursprünglichen Figur schließen.

<sup>57</sup> Das hohe Relief zeigt hier wie gewöhnlich eine leicht abgeplattete Oberfläche, während das Vorspringen aus dem Reliefgrund an der senkrechten abgemeißelten Linie abzulesen ist, die vom linken Brauenbogen über die Stirn verläuft. Die gleiche Reliefform begegnet z. B. auf Grabstelen der Zeit des späten 5. und frühen 4. Jahrhunderts v. Chr., vgl. Adam (o. Anm. 6) 110ff. Nr. 2 Taf. 57a.b; M. Hamiaux, *Musée du Louvre. Les sculptures grecques I* (1992) 146f. Nr. 140. Es handelt sich also im vorliegenden Falle um ein konservatives Darstellungselement.

<sup>58</sup> Zu vergleichen sind die jugendlichen Athletendarstellungen auf älteren Grabstelen, wie die des Sostratos im Metropolitan Museum: Richter (o. Anm. 3) 85 (»around 380–370«), oder die Stele des Agetor im Piräus-Museum: Diepolder (o. Anm. 21) 40 Taf. 35.2; Bergemann 162 Naiskos Nr. 151 Taf. 91,1. 2 (ca. 390/360).

<sup>59</sup> Vgl. hierzu A. Krug, *Binden in der griechischen Kunst* (1968) 41ff. 102ff. (Typ 12, I–IIa) Taf. 3.



typischen, mit »skopadischen« Elementen<sup>60</sup> versehenen Bildtradition eines weit verbreiteten spätklassischen Jünglingstypus. Unter solchen Darstellungen »skopadischer« Richtung, mit Strophion und übereinstimmendem Ausdruck ist eine gewisse Verwandtschaft mit einem unteritalischen Kopf, wahrscheinlich von einem Grabrelief, zu beobachten.<sup>61</sup> Der selben Richtung gehören auch andere Köpfe jugendlicher Athleten an wie diejenigen im Louvre<sup>62</sup> oder in der Ny Carlsberg Glyptotek,<sup>63</sup> die die gleichen kurzen Haare und wulstartigen Binden tragen und ebenso dem Typus des »skopadischen« jungen Herakles angenähert sind.<sup>64</sup> Ähnliche Beispiele des Strophion begegnen auch bei hellenistischen Herrscherbildnissen.<sup>65</sup> Die enge Verbindung jugendlicher Athletenfiguren mit dem ikonographischen Typus des Herakles<sup>66</sup> wird besonders deutlich am Beispiel eines Reliefs aus der Gegend von Union.<sup>67</sup> Es handelt sich hier um eine Stele singulären Typs, die auf der einen Seite einen siegreichen Athleten mit Strophion, auf der anderen Seite die Taten des Herakles darstellt.

Die Bedeutung unseres Fragments liegt aber vor allem darin, daß es ein weiteres Beispiel für die heroisierenden Tendenzen in den Darstellungen attischer Grabreliefs bietet,<sup>68</sup> einer

neuen Auffassung also in der Plastik der spätklassischen Zeit.<sup>69</sup> Dieser heroische Charakter wird sowohl in den Kopien des »skopadischen« Herakles Lansdowne<sup>70</sup> als auch in der Gestalt des Meleager<sup>71</sup> deutlich, wo sich im Gesicht die besondere Kraft der Darstellung und des Ausdruckes konzentriert. Bei dem Meleager-Kopf aus dem Heroon von Kalydon<sup>72</sup> ist auch die Wulstbinde<sup>73</sup> dargestellt.

Der jugendliche Reliefkopf im Archäologischen Nationalmuseum könnte sowohl von einem Grabrelief als auch von einem Weihrelief stammen.

#### WEIBLICHER KOPF MIT HIMATION

Taf. 4. Abb. 16

Athen, NM Inv. 4514

H. 26,8 cm; B. 24 cm; größte Dicke 20,5 cm

Marmor mittlerer Körnigkeit (parisch?) mit gleichmäßiger gelblicher Patina; an der linken Seite des Kopfes dünner dunkler, auf der rechten Seite des Himation goldgelber Sinter  
Herkunft unbekannt

Erhalten sind nur das Gesicht und der vordere Teil des Oberkopfes. Die untere Bruchfläche folgt dem Umriss des

<sup>60</sup> Allerdings bilden manche der als »skopadisch« beschriebenen Züge auch, in verschiedenen Abstufungen und Variationen, ganz allgemein Merkmale der spätklassischen Plastik; vgl. hier Anm. 48 und O. Palagia, *Oxford Journal of Archaeology* 3.1, 1984, 109 zum Kopftypus des »Herakles Hope«.

<sup>61</sup> Gallipoli, Museo Civico Inv. 028: P. Noelke – U. Rüdiger, *AA* 1967, 369ff. Abb. 1–6 (»zwischen 340 und 320 v. Chr.«).

<sup>62</sup> S. Reinach, *Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées* (1903) Taf. 148. 149. – Kopf einer Herme, Paris, Musée du Louvre Inv. Ma 403: M. Hamiaux, *Musée du Louvre. Les sculptures grecques II* (1998) 49f. Nr. 59.

<sup>63</sup> Reinach a. O. Taf. 150. 151. 156. 157; Poulsen (o. Anm. 38) 102f. Nr. 115 Taf. 9; 103 Nr. 117 Taf. 9; 190 Nr. 252 Taf. 18.

<sup>64</sup> Vgl. den Herakleskopf der Ny Carlsberg Glyptotek: B. Schweitzer, *ÖJh* 39, 1952, 101ff. Abb. 41. 42. Wiederholungen dieses Typus auch als Hermen hellenistischer und römischer Zeit, vgl. oben Anm. 62; C. Michalowski, *BCH* 54, 1930, 131ff. und insbesondere 142f. Taf. 4. 5. 7 (Delos).

<sup>65</sup> Beispielsweis bei dem sog. Attalos III. in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek: R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (1988) 175 Kat. 105 Taf. 61, 5. 6. Die entsprechende Binde Antiochos' III. im Louvre, Smith a. O. Kat. 30 Taf. 24, ist im Nacken zusammengeknotet. Das Strophion kommt auch bei Bildnissen von Privatleuten dieser Zeit vor, vgl. z. B. L. Laurenzi, *ClRh* V 2, 1932–40 75 Taf. 4–6.

<sup>66</sup> Allerdings bedeutet diese Beziehung zwischen menschlichen und göttlichen Figurentypen, wie zwischen Epeben und Hermes oder Athleten und Herakles im 4. Jahrhundert v. Chr. wohl keine »formal deification«, wie E. Harrison, *Hesperia* 29, 1960, 388ff. Anm. 77, meint.

<sup>67</sup> Siehe J. Howard Young, *Hesperia* 10, 1941, 172ff. 186ff. Kat. 4 Abb. 5–7: »The work perhaps dates from approximately the time of our first Salaminian decree (363 B. C.)...« (S. 172).

<sup>68</sup> Siehe z. B. die sog. »Ilissos-Steles«, bei der der Begriff der Heroisierung von Himmelmann-Wildschütz 27ff. Anm. 121 herausgearbeitet worden ist. Intensität des Blickens, die auch unsere Jünglingsdarstellung

auszeichnet, gilt allgemein als besonderes Kennzeichen des »skopadischen« Ausdrucks. Vgl. Stewart, *Skopas* 123f.; Schmalz (o. Anm. 46) 207f. 220ff.; Vierneisel-Schlörb, *Kat. München III* 34ff. Nr. 7; Todisco (o. Anm. 49) 102 Abb. 201; Bergemann 81f.

<sup>69</sup> Dazu N. Himmelmann, *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal. Ausst. Kat. Bonn* (1989) 58. 76f. 82; B. S. Ridgway, *Fourth Century Styles in Greek Sculpture* (1997) 159ff.; vgl. auch einen bronzenen Kopf in Madrid: A. Blanco, *Museo del Prado. Catalogo de la Escultura* (1957) 73f. Nr. 99 Taf. 46. 47: »una ideal cabeza de atleta« (S. 73). In diesem Zusammenhang sind auch die großen Heroenreliefs von der Agora von Kyrene zu vergleichen: Paribeni (o. Anm. 55) 36ff. Nr. 51–54 Taf. 50–52 (4. Jh. v. Chr.).

<sup>70</sup> S. Howard, *The Lansdowne Herakles*. J. Paul Getty Museum Publication 1 (1966) 2 Abb. 1; E. Arias, *Skopas* (1952) 104 M 4 Nr. 1 Taf. 1, 3, 4; Fuchs (o. Anm. 9) Abb. 92. 93. Zum Typus vgl. C. Blümel, *Römische Kopien griechischer Skulpturen des vierten Jahrhunderts v. Chr.* Staatliche Museen zu Berlin. Katalog der Sammlung antiker Skulpturen V (1938) 23 K 236 Taf. 49. 50; D. Mustilli, *Il Museo Musolini* (1939) 80ff. Sala V Nr. 1 Taf. 55, Abb. 222. 223; G. Traversari, *Sculture del V–IV secolo a. C. del Museo Archeologico di Venezia* (1973) 102f. Nr. 42; Stewart, *Skopas* 98f.

<sup>71</sup> Vgl. G. M. A. Hanfmann – J. Pedley, *AntPl* 3 (1964) 61ff. Taf. 64–67: »the last Classic embodiment of the heroic ideal« (S. 65); Traversari a. O. 98f. Nr. 40.

<sup>72</sup> E. Dyggve – Fr. Poulsen – K. Rhomaios, *Das Heroon von Kalydon* (1934) 369 Nr. 8 Abb. 91–93; G. M. A. Richter, *Three Critical Periods* (1951) 34 Abb. 64; E. Harrison, *Hesperia* 29, 1960, 382.

<sup>73</sup> Zum Strophion als »signe de l'héroïsation«: V. Poulsen, *Les portraits grecs* (1954) 64; vgl. Dyggve – Poulsen – Rhomaios a. O. 363 Nr. II Abb. 77. 78; J. Fink, *RM* 76, 1969, 246ff. Anm. 72; O. Palagia, *Boreas* 9, 1986, 138ff. Anm. 10. 11. – Ein Strophion gleicher Breite kommt auch bei jugendlichen Köpfen mit langen Haaren vor. Vgl. beispielsweise P. C. Bol, *Bildwerke aus Stein und aus Stuck. Liebieghaus – Museum Alter Plastik. Antike Bildwerke I* (1983) 150ff. Nr. 44.

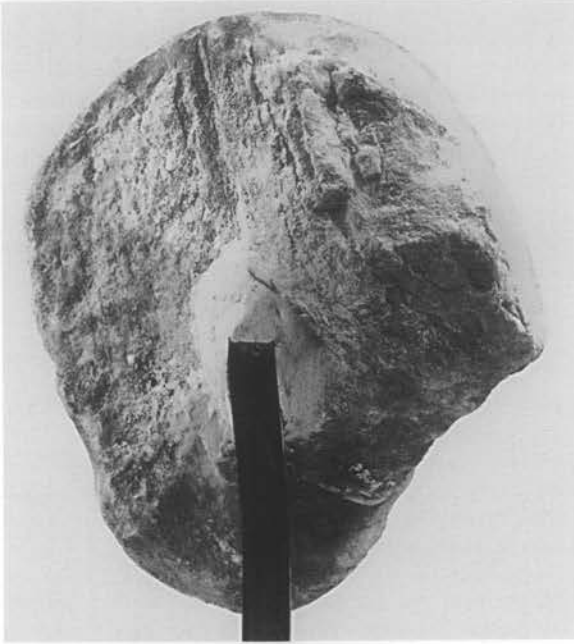


Abb. 16 Weiblicher Kopf mit Himation. Athen, NM 4514.  
Rückseite

Gesichtes, setzt sich nach hinten schräg aufsteigend fort und geht in die senkrechte rückwärtige Bruchfläche über. Die rechte Seite des Kopfes ist fast bis zum Unterkiefer erhalten, auf der linken Seite verläuft die Bruchkante ungefähr entlang dem Gesichtsumriß und durch den Bereich des (nicht dargestellten) Ohres bis auf den Scheitel des Kopfes. Längs dieser Bruchkante erstreckt sich eine unregelmäßig bestoßene, unvollständig bearbeitete Fläche, die auf die Nähe des Reliefgrundes, von dem der Kopf abgebrochen ist, hindeutet. Stärkere Beschädigungen im Gesicht betreffen die rechte Braue sowie die Nase, von der nur der obere Ansatz, der Umriß des rechten Nasenflügels und das Innere der Nasenlöcher erhalten sind. Kleinere Bestoßungen an Augenlidern, Wangen und Kinn sowie an einzelnen Strähnen der Frisur. Vom Haar sind außerdem Teile über der rechten Schläfe und rechts über der Stirn weggebrochen. Durch die Beschädigungen ist der gewellte Saum des Himation, das den oberen und hinteren Teil des Kopfes bedeckt, an manchen Stellen kaum zu erkennen.

Der Kopf wird ursprünglich leicht nach links geneigt gewesen sein und trat aus dem Reliefhintergrund eines großen Grabmonuments hervor. Das Gesicht ist rund und breit, mit betonten Wangenknochen und niedriger Stirn. Die in der Mitte gescheitelten, von einer nur noch teilweise erkennbaren Binde zusammengehaltenen Haare sind wellig nach hinten und zu den Seiten gekämmt und bedecken den

oberen Teil des rechten Ohres. Eine kleine Erhebung über dem Scheitel mit Resten zweier Bohrlöcher auf der Vorderseite stammt von einer jetzt weitgehend weggebrochenen, tütenartig nach vorn geöffneten Falte des Himation, während der abgeflachte obere Umriß des Kopfes wohl durch die Rahmung des Naiskos bedingt war. Die Augen unter den flachen Brauenbögen haben schmale Lider und nur schwach angedeutete Tränenkarunkel. Kräftige Einsenkungen trennen die schmale Nase von den vollen Wangen, die in eine füllige Rundung unter dem Kinn übergehen. Die Lippen sind geschlossen, die Mundwinkel leicht nach unten gesenkt. Die Asymmetrien der Vorderansicht und die oberflächliche Ausarbeitung der linken Seite sowie die einheitliche Oberfläche des Himation auf dieser Seite hängen mit dem Reliefcharakter des Kopfes zusammen. Sowohl die betonten plastischen Eintiefungen der Mund- und Wangenpartie als auch der weiche, füllige Umriß des Untergesichtes deuten auf eine reife Frau mittleren Alters hin.

Trotz des an und für sich ganz klassischen Formcharakters des Kopfes sind in Einzelheiten leichte Abweichungen vom klassischen Ideal zu bemerken, wie die breite, füllige Form des Gesichtes,<sup>74</sup> die betonten Wangenknochen,<sup>75</sup> die schmale Nasenwurzel, die niedrigen Brauenbögen, die dünnen Augenlider oder die geschlossenen, leicht zusammengepreßten Lippen, die als individuelle Charakteristika und realistisch wirkende Züge diesen Kopf von typischen klassischen Idealköpfen unterscheiden. Die Darstellung scheint einer gestalterischen Richtung zu folgen, die durch die Veränderung bestimmter Bildelemente gekennzeichnet ist und die bei attischen Grabdenkmälern vor allem nach der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu beobachten ist, während der leicht melancholische Ausdruck des Mundes und der in die Ferne gerichtete Blick zu der über solchen spätclassischen Grabdenkmälern liegenden Grundstimmung passen. Die reife, matronale Gestalt entspricht den zeitlich am weitesten vorgeschrittenen Beispielen von Grabrelief-Figuren, bei denen eine gewisse physiognomische Differenzierung unabhängig von einer eigentlichen Porträtabsticht zu sehen ist. In der von Bergemann unterschiedenen Gruppe von Grabreliefs um 330–300 v. Chr. stimmt die Frauenfigur des

<sup>74</sup> Breitere Proportionen des Gesichtes und andere Abweichungen von der klassischen Idealform sind gelegentlich auch bei ganz unpersönlich wirkenden Darstellungen festzustellen, vgl. beispielsweise Blümel (o. Anm. 16) 43 Nr. 42 (K 52) Abb. 56. Veränderungen der Proportionen und Charakteristika des Gesichtes sind vor allem bei der Darstellung älterer Menschen zu beobachten, vgl. etwa Bergemann 170 Naiskos Nr. 473 Taf. 46,4; 173 Naiskos Nr. 587 Taf. 46,3 (ca. 360–330 v. Chr.).

<sup>75</sup> Hervorstehende Backenknochen sind geradezu ein Kennzeichen von Werken der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Zu der im Laufe der Zeit zunehmend betonten Wiedergabe der Jochbeine vgl. J. Bergemann, AA 1997, 381.

Naiskos Inv. 821 im Athener Nationalmuseum<sup>76</sup> in allgemeinen Zügen wie der Form des Gesichtes und der Wangen sowie in der Angabe charakteristischer Einzelheiten mit dem hier behandelten Kopf überein, jedoch wirkt die Darstellung dort trotz ähnlicher Bildhauer-Manier spannungslos und unpersönlich, besitzt nicht die gleiche tiefgreifende Plastizität der Oberflächen und die weiche Fülligkeit und zeigt auch nicht die gleiche psychische Gestimmtheit. Unser Kopf dürfte ans Ende des genannten Zeitraumes zu datieren sein, zumal er auch die bei Grabrelieffiguren dieser Zeit übliche, fast freiplastische Ausarbeitung und natürliche Größe aufweist. Die teilweise erhaltene Mittelfalte des Himation auf dem Scheitel ist ein Motiv, dessen Entwicklung sich vom 4. Jahrhundert v. Chr. bis in die späthellenistische<sup>77</sup> und römische Zeit<sup>78</sup> verfolgen läßt. Nach den beschriebenen Stilzügen und der fast freiplastischen Ausarbeitung zu urteilen,<sup>79</sup> ist unser Bildwerk der spätclassischen Periode zuzuweisen.<sup>80</sup> Es entspricht einem Typus des weiblichen, leicht individualisierten Gesichtes, der auf Denkmälern um das Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Attika und anderen Landschaften vorherrschend ist.<sup>81</sup> Aber auch bei typisch klassischen Beispielen, wie einem jugendlichen weiblichen Kopf des letzten Viertels des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Berlin,<sup>82</sup> sind bestimmte feststehende Züge der Darstellungsweise wie etwa das füllige Gesicht oder der Schnitt der Augen<sup>83</sup> zu erkennen.

In anderer Hinsicht legt der Anflug von Realismus in der Darstellung aber auch den Vergleich mit dem sogenannten »Sappho-Porträt« in der Münchner Glyptothek nahe, dessen Original um 320–310 v. Chr. angesetzt wird. In diesem »spätclassischen Phantasieporträt«, das von B. Vierneisel-Schlörb mit späten attischen Grabdenkmälern in Beziehung gesetzt wird,<sup>84</sup> finden die individualisierenden Charakteristika unseres Kopfes einer jüngeren Frau, wie z. B. der Gesichtsumriß, die Form der Wangenknochen und Augen, die niedrigen Brauenbögen u. ä., gewisse formale Parallelen.

Der hier vorgelegte Kopf scheint von einer vermutlich stehenden Hauptfigur eines Grabnaiskos zu stammen. Daß wahrscheinlich die Verstorbene selbst dargestellt ist, läßt der unbewegte Blick der Augen vermuten. Bezeichnend hinsichtlich der Eigenart dieses Kopfes ist der Vergleich mit dem Kopf des Prokles der Stele Inv. 737 im Athener Nationalmuseum,<sup>85</sup> wo in entsprechender Weise, d. h. durch das Zusammenspiel kraftvoller, einheitlicher Flächen und linearer Konturen, Einzelheiten in der plastischen Ausführung betont sind, z. B. die horizontalen Akzente der Jochbögen und der Unterlippe, die übereinstimmende Form der Augen sowie generell die Andeutung realistischer Züge des Gesichtes.<sup>86</sup>

Die Bedeutung unseres Fragments besteht vor allem darin, daß die Gestaltung des Gesichtes merklich über die typisch klassische Form hinausgeht und im Bemühen um die Wiedergabe individueller Züge durch differenzierte Form- und Ausdrucksmittel den Beginn einer neuen Richtung in der Grabplastik des späten 4. Jahrhunderts v. Chr. repräsentiert.

FRAGMENTARISCH ERHALTENER  
RUNDPLASTISCHER KOPF EINER FRAU Taf. 5. Abb. 17

Athen, NM Inv. Θ 309  
H. 28 cm; größte B. des Kopfes 21,7 cm  
feinkörniger pentelischer Marmor  
Herkunft unbekannt

Hals und unterer Teil des Gesichtes sind weggebrochen. Die Nase ist bis auf die Wurzel und die Umrisse der Nasenflügel abgeschlagen; vom Mund ist nur noch das linke Ende der Oberlippe und der Mundwinkel erhalten. Die linke Braue ist stark bestoßen; kleinere Beschädigungen an der rechten Braue und auf der Stirn. Stark beschädigt sind die Oberfläche der rechten Wange sowie die seitlichen Teile der

<sup>76</sup> Bergemann 174 Naiskos Nr. 607 Taf. 43, 1–3; Clairmont, CAT II 551 Nr. 2434.

<sup>77</sup> Vgl. z. B. weiblicher Kopf aus Palaiopolis auf Andros: Furtwängler (o. Anm. 26) Taf. 40; ferner C. C. Vermeule – N. Neuerburg, Catalogue of the Ancient Art in the J. Paul Getty Museum (1973) 15 Nr. 27; Hamiaux (o. Anm. 62) 61 Nr. 66. Vgl. auch L. Laurenzi, Rhodos V<sup>2</sup> (1932) 122ff. Anm. 55 Taf. 11 Abb. 23; ders., RM 54, 1939, 51f. Taf. 15.

<sup>78</sup> Siehe beispielsweise den Figurentypus der sog. »Pudicitia«: G. v. Kaschnitz-Weinberg, Scultura del Magazzino del Museo Vaticano (1937) 260f. Nr. 604, 605 Taf. 96 (Werke der augusteischen Zeit).

<sup>79</sup> Ein entsprechender, latent individueller Charakter der Darstellung ist z. B. auch bei einem weiblichen Kopf in Boston zu beobachten, vgl. Caskey (o. Anm. 37) 114f. Nr. 54: »While not a portrait, the head has a certain individual character.« (S. 115), wohl Ende 4. Jh. v. Chr.; Comstock – Vermeule (o. Anm. 37) 68 Nr. 108: »early Hellenistic period, most likely the third century B. C.«.

<sup>80</sup> Zu dieser Periode vgl. die Bemerkungen von K. Schefold, Meisterwerke griechischer Kunst (1960) 86ff.

<sup>81</sup> Vgl. etwa Richter (o. Anm. 3) 90 Nr. 166 Taf. 118d,e; Vermeule (o. Anm. 29) 118 Nr. 89.

<sup>82</sup> Blümel (o. Anm. 16) 22 Nr. 12 (K 43) Abb. 19, 20; Bergemann 176 Naiskos Nr. 666 Taf. 37, 3, 4 (ca. 330–300 v. Chr.).

<sup>83</sup> Vgl. z. B. Furtwängler (o. Anm. 26) Taf. 12–14.

<sup>84</sup> Vierneisel-Schlörb, Kat. München II 413ff. Nr. 37 Abb. 203–205. Zu der Büste in Malibu vgl. H. v. Heintze, Das Bildnis der Sappho (1966) 10ff. Abb. 1–2; Vierneisel-Schlörb a. O. 419 Anm. 7; zur Kopie aus Herculaneum vgl. Todisco (o. Anm. 49) Taf. 231.

<sup>85</sup> Clairmont, CAT III 394ff. Nr. 3460; Bergemann 165 Naiskos Nr. 287 Taf. 86, 1. 2 (ca. 360–330).

<sup>86</sup> Vgl. Clairmont, CAT III 396: »In the physiognomy of Prokles is preserved one of the finest »portrait« heads in the art of classical gravestones«.



Abb. 17 Fragment eines Frauenkopfes. Athen, NM Ø 309.  
Rückseite

Frisur, vor allem auf der rechten Seite. Vom rechten Ohr ist nur noch ein Rest des Gehörganges zu erkennen. Spuren eines feinen Meißels in den Locken und unterhalb der Haare am Hals (linke Seite); gröbere Meißelspuren an verschiedenen Stellen der Frisur. Dünner Sinter auf den Seitenflächen des Gesichtes, etwas dicker auf den Bruchflächen. An bestimmten Stellen, z. B. im Bereich des rechten Ohres, zeigt sich halb fertige Meißelarbeit ebenso wie im überwiegenden Teil der Frisur mit Ausnahme der Stirnlocken. Es handelt sich um den überlebensgroßen Kopf einer älteren Frau mit breitem Gesicht kubischer Form und hoher, annähernd dreieckiger Stirn, die im unteren Teil etwas vorsteht. Die Stirn ist von langen horizontalen Falten durchzogen; andere, kürzere Falten sitzen über den Brauen und in der Nasenwurzel. Die schmalen Augen sind von stark betonten Lidern eingefasst, die inneren Augenwinkel nur schwach ausgebildet. Von den äußeren Augenwinkeln gehen strahlenförmige Falten auf die Schläfen aus, ausge-

prägte Nasolabialfalten durchziehen die breiten Wangen.<sup>87</sup> An den erhaltenen Spuren ist noch zu erkennen, daß der Mund breit war und relativ weit von der Nase entfernt. Der untere Teil der Wangen, soweit erhalten, bildet eine einheitliche gebogene Oberfläche, die weit heruntergeführt ist, vor allem auf der linken Seite. Im Gesicht sind leichte Asymmetrien zu erkennen (Wangen, Augen). Möglicherweise war der Kopf leicht nach seiner rechten Seite geneigt.

Die Haare sind über der Stirnmitte geteilt und in dichten dünnen, welligen Strähnen angegeben, die zu den Seiten gekämmt und von einer dünnen Binde zusammengehalten werden. Die Binde ist durch eine umlaufende Eintiefung und leicht angedeutete Linie im Haar angegeben, wodurch der untere Teil der Frisur einen dicken Haarkranz bildet. Der Gesamteindruck ist der einer intensiven Charakterdarstellung, zu der sich die beherrschenden Augen, die kräftigen Jochbögen und die generell kraftvolle Wiedergabe der Gesichtszüge in klarer Komposition vereinen. Der fragmentarische Zustand, die stellenweise unfertige Arbeit und die derben, harten Einzelheiten des Gesichtes könnten dazu verleiten, in dem Kopf eine klassizistische Kopie zu sehen. Dieser Eindruck aber differenziert sich durch die Beobachtung bestimmter Einzelheiten wie insbesondere der Wiedergabe der dünnen welligen Haare, die die Stirn umfassen, der großen Tiefe des Schädels sowie ganz allgemein der Ausföhrung der Haare. Hier wird durch die verstreuten Spuren des Spitzmeißels die summarisch angelegte Oberfläche belebt, wie das bei Köpfen des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu beobachten ist. Auch sind die vielfältigen Alterszüge, die als zusätzliche Charakterisierung des Gesichtes dienen und nicht organisch mit einer insgesamt greisenhaften Form des Gesichtes zusammengehen, ein Stilmittel, das bei Figuren des 4. Jahrhunderts v. Chr. begegnet, z. B. bei Grabreliefs.<sup>88</sup> Die kraftvolle Gliederung der charakteristischen Züge klassischer Prägung bei diesem etwas überlebensgroßen Kopf scheint darauf hinzuweisen, daß wir es mit einem originalen Werk der attischen Stilrichtung zu tun haben, das zeitlich zwischen 4. Jahrhundert und dem Beginn der hellenistischen Periode anzusiedeln ist.<sup>89</sup> Die schlechte Erhaltung und die teilweise unfertige Arbeit<sup>90</sup> erschweren allerdings eine sichere Datierung. Insgesamt zeigt jedoch dieser Kopf typisch klassische Stilmerkmale wie die dreieckige Stirn, die breite Nasenwurzel, die großen Augen mit stark betonten

<sup>87</sup> Die harte Ausführung einiger Charakteristika, wie z. B. die Gestaltung der Stirn und der Nasenwurzel, vor allem auch des unteren Teils der Wangen, vermittelt den Eindruck, daß es sich um einen männlichen Kopf handeln könnte. Als solcher ist das Stück auch im Museumsinventar verzeichnet

<sup>88</sup> Vgl. z. B. Bergemann 170 Naiskos Nr. 473 Taf. 46, 4; 173 Naiskos Nr. 587 Taf. 46, 3; 174 Naiskos Nr. 628, Taf. 56, 3; Vierneisel-Schlörb, Kat. München III 40ff. Nr. 8 Taf. 18. 19 (»gegen 350 v. Chr.«). Das

behandelte Stück erhielt die Alterszüge allerdings erst durch eine Überarbeitung.

<sup>89</sup> Vgl. beispielsweise den weiblichen Kopf des Museums in Boston: Caskey (o. Anm. 37) 114f. Nr. 54.

<sup>90</sup> Vgl. z. B. Bergemann 171 Naiskos Nr. 508 Taf. 53, 3, 4 (ca. 360–330 v. Chr.); Pfisterer-Haas (o. Anm. 43) 186f. Anm. 39 Taf. 33, 2 (»um 360/50«), aber auch männliche Köpfe wie z. B. Athen, NM Inv. 719: Bergemann 165 Naiskos Nr. 279 Taf. 81, 3 (»ca. 360–330 v. Chr.«).



Lidern. Die Anordnung der dünnen Haarstrahlen in waagerechte gewellte Linien und die Einfassung derselben durch eine Binde ist ein weiteres typisches Kennzeichen des 4. Jahrhunderts v. Chr. Es handelt sich also vermutlich um den Kopf einer großen, vermutlich der Grabkunst angehörenden Figur einer alten Frau. Der Vergleich mit entsprechenden Beispielen wird in gewisser Weise durch die flotte und zugleich schematisierte Bildhauerarbeit erschwert, die gewöhnlich bei klassischen Grabreliefs zu beobachten ist. Man kann jedoch eine gewisse typologische Beziehung zu Figuren beobachten, die stilistische Charakteristika sowohl des 5. als auch des 4. Jahrhunderts aufweisen,<sup>91</sup> wie beispielsweise ein wesentlich späterer Frauenkopf (einer Göttin?) im Museum von Rhode Island.<sup>92</sup> Verwandte Züge sind auch bei einem jugendlichen Kopf des 4. Jahrhunderts im Museum von Venedig zu beobachten, der sich allerdings durch eine »squisita fattura« von unserem Kopf unterscheidet.<sup>93</sup> Übereinstimmungen beziehen sich auf den erhaltenen oberen Teil des Gesichtes, wie das Verhältnis von Frisur, Stirn und Nasenwurzel sowie die Breite des Gesichtes auf der Höhe der Jochbögen. Diese Grundzüge folgen einer konservativen Strömung, die sich im 4. Jahrhundert abzeichnet und im Hellenismus weiterlebt.<sup>94</sup> Abgesehen von dem definitiv weiblichen Typus der Frisur, der auch bei den Köpfen alter Frauen üblich ist, passen auch die Alterszüge des Gesichtes bis zu einem gewissen Grad zu der speziellen Formung der langgezogenen Wangen. In der Tat begegnet diese Eigenart des Gesichtes bei Darstellungen alter Frauen. So ist beispielsweise bei dem klassischen Kopf der sogenannten »Lysimache« im Britischen Museum<sup>95</sup> – abgesehen von den anderen Übereinstimmungen, wie dem faltigen breiten Gesicht, den Jochbögen und den Nasolabialfalten – eine ähnlich langgezogene Form der Wangen zu beobachten.<sup>96</sup> Übereinstimmend ist aber auch der »generelle«, »abstrakte« Charakter der Altersmerkmale, den Ernst Buschor im Hinblick auf die

»Lysimache« bemerkte.<sup>97</sup> Dieser Vergleich führt weiter zu den weiblichen Figuren des Westgiebels des Zeustempels von Olympia. In der Vorderansicht des Kopfes der Figur U,<sup>98</sup> der ungefähr die gleichen Beschädigungen des Gesichtes aufweist, sind gewisse Ähnlichkeiten zu erkennen: die dreieckige faltige Stirn, Brauenbögen mit Andeutung von Haaren, Falten über den Brauen und an der Nasenwurzel und tiefe, bis an die Nasenflügel reichende Nasolabialfalten. Diese formale Verwandtschaft<sup>99</sup> muß mit der konservativen Tendenz zu tun haben, die wir bei unserem Stück beobachten, d. h. mit dem Rückgriff auf Formelemente des 5. Jahrhunderts v. Chr., wie sie sich auch in den Eckfiguren des Westgiebels bemerkbar machen.<sup>100</sup> Bezeichnend ist hier der Hinweis auf bestimmte Verbindungen dieser Figuren mit Athen (Verwendung pentelischen Marmors) sowie auf Stilelemente, die sie mit der Kunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. verbinden.<sup>101</sup> Es spricht daher, im Gegensatz zu anderen Datierungen,<sup>102</sup> manches für die von E. Kunze und H. Weber vertretene Ansicht,<sup>103</sup> daß die »Ersatzfiguren« des Westgiebels im 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden sind.

#### WEIBLICHER KOPF MIT HIMATION

Taf. 6.7

Athen, NM Inv. 3552

erhaltene H. 19 cm; H. des Kopfes ca. 17 cm;

B. des Kopfes 14 cm

sehr feinkörniger pentelischer Marmor mit goldgelber Patina, stellenweise rötlicher Sinter und schwärzliche Flecken vom Westabhang der Akropolis<sup>104</sup>

Der fast freiplastisch gearbeitete, von einem Grabrelief abgebrochene Kopf ist einschließlich eines Stückes des Halses verzüglich erhalten. Stärkere Beschädigungen finden sich nur im Gesicht: die Nase ist fast in ganzer Länge abgeschlagen; ein Stück über der rechten Seite des Mundes, Lippen, Kinn und rechte Wange sind bestoßen; kleine

<sup>91</sup> Vermischung von Stilelementen begegnet in der attischen Plastik in der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.; vgl. beispielsweise v. Kaschnitz-Weinberg (o. Anm. 78) 147 Nr. 308 Taf. 63: »probabilmente si tratta di un originale della fine del IV o del principio del III sec. a.C.«. Eine gewisse Ähnlichkeit mit Athen, NM Inv. 309 zeigt auch das Beispiel ebenda 45ff. Nr. 72, Taf. 22: »Copia di una testa del principio del IV sec.«.

<sup>92</sup> Vgl. Ridgway (o. Anm. 47) 71f. Nr. 27.

<sup>93</sup> Traversari (o. Anm. 70) 85 Nr. 33, dort verglichen mit der Typologie attischer Grabstelen.

<sup>94</sup> Vgl. auch die Beobachtung von Paribeni (o. Anm. 55) 58 Nr. 122 Taf. 76.

<sup>95</sup> British Museum, Inv. 2002. Vgl. A. Mantis, Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερών και των ιερών στην αρχαία ελληνική τέχνη (1990) 71ff. Anm. 284 Taf. 30. 31.

<sup>96</sup> Vgl. R. Delbrueck, Antike Porträts (1912) 35 Nr. 21 Taf. 21.

<sup>97</sup> E. Buschor, Bildnisstufen (1947) 33f. Abb. 16.

<sup>98</sup> G. Treu, JdI 3, 1888, 184ff.; ders., Olympia III (1897) 90ff. 95 Abb. 153–155 Taf. 34.

<sup>99</sup> Wobei allerdings die realistischen Charakteristika bei der Figur U wesentlich schärfer ausgeprägt sind als bei unserem Kopf.

<sup>100</sup> Vgl. Pfisterer-Haas (o. Anm. 27) 25ff.: »...ob die Ersatzfiguren in ihrer realistischen Darstellungsweise auf Formen des 5. Jhs. zurückgehen oder ob sie erst einer späteren Zeit entstammen können.« Vgl. dagegen Ashmole – Yalouris (o. Anm. 23) 22 Taf. 66–68: »The head of the old woman... U looks more like a pure Hellenistic creation.«

<sup>101</sup> B. S. Ridgway, The Severe Style in Greek Sculpture (1970) 18ff. Anm. 8.

<sup>102</sup> Zu den unterschiedlichen Datierungsvorschlägen siehe die Bibliographie bei H.-V. Herrmann, Olympia. Heiligtum und Wettkampfstätte (1972) 134 mit Anm. 520 auf S. 249.

<sup>103</sup> E. Kunze – H. Weber, AJA 52, 1948, 495 Anm. 11; vgl. schon G. Rodenwaldt, JdI 41, 1926, 223ff.

<sup>104</sup> Eintragung im Inventar des Nationalmuseums: »Αθήνα, Έννεάκρουος. Άνασκαφαί Τεφε. Ίνστιτούτου. W. Doerpfeld, AM 17, 1892, 439ff. Dort wird der Fund allerdings nicht erwähnt.



Abb. 18 Grabstele. Athen, NM Inv. 2885

Beschädigungen an Stirn, Locken, Brauen und Augenlidern sowie an Saum und Falten des Himation. Auf der Oberseite des Kopfes grobe Meißelspuren. Die Oberfläche des Himation ist grob geraspelt (auch auf der inneren Seite unter dem rechten Ohr), feinere Raspelspuren nahe den seitlichen Rändern des Gesichtes, dessen Oberfläche im übrigen sehr fein geglättet ist.

Der Kopf ist auf der Rückseite vom Reliefgrund abgespalten. Die unregelmäßige Bruchfläche führt vom Oberkopf ungefähr senkrecht bis zu der schräg verlaufenden Bruchfläche des Halses.

Der unterlebensgroße Kopf einer Frau reiferen Alters war nach seiner Linken gewendet und erschien so vor dem Reliefgrund im rechten Halbprofil. Das Himation, das über den Kopf gezogen ist, läßt vorn einen breiten Streifen der Haare frei, die das Gesicht einrahmen und die nur skizzen-

haft angedeuteten Ohren halb verdecken. Die kurzgeschnittenen Locken fallen leicht gewellt tief auf Stirn und Schläfen herab und enden in gebogenen Spitzen. Der Saum des glatt auf den Haaren liegenden Himation bildet über der Stirn eine aufgestülpte Falte, durch die die Mittelachse des Kopfes hervorgehoben ist. Die mandelförmigen Augen umrahmen breite, stark betonte Augenlider mit tief eingeschnittenen Tränenkarunkeln. Die vorstehenden Wangenknochen und eingefallenen Wangen, die tiefen Einziehungen und die Andeutungen von Falten unter den Augen, die tief eingeschnittenen Nasolabialfalten sowie die schlaffe Epidermis des Untergesichtes und des Halses sind charakteristische Altersmerkmale. Die leicht zusammengezogenen Augenbrauen<sup>105</sup> und die fest geschlossenen, leicht vorgeschobenen Lippen verleihen dem Gesicht einen Zug von Melancholie oder Trauer. Die deutlichen Asymmetrien des Gesichtes sind durch die ursprüngliche Wendung und den Reliefcharakter des Kopfes bedingt. Die Bildhauerarbeit zeichnet sich durch außerordentliche Plastizität und Sensibilität aus.

Im Verhältnis zu den hier bisher behandelten Stücken ist dieser Kopf, der wohl von einer Nebenfigur eines Grabreliefs stammt, als das am weitesten fortgeschrittene Werk zu betrachten, weshalb er auch am Ende dieser Vorlage steht. Das hervorstechende Element der überaus plastischen Ausführung ist der Knochenbau des Kopfes. Die fast geraden Brauen und hohen Wangenknochen, das starke Kinn, aber auch der breite Mund sind Merkmale, die sich von der klassischen Sichtweise, die uns sonst in den Grabreliefs begegnet, deutlich abheben. Unterstrichen werden diese realistischen Einzelheiten durch den schwermütigen Gesichtsausdruck. Dem Künstler war offenbar daran gelegen, über die Darstellung des fortgeschrittenen Alters mittels entsprechender Merkmale hinaus auch die Besonderheit der Physiognomie durch Individualisierung charakteristischer Züge herauszuarbeiten. Die Darstellung nähert sich dadurch schon deutlich dem Porträhaften. Wenn man diesen Kopf z. B. mit der Frauengestalt im Hintergrund des Grabreliefs Inv. 2885 des Athener Nationalmuseums (Abb. 18)<sup>106</sup> vergleicht, die ähnlich kurze, in die Stirn hängende Haare hat, oder auch mit anderen Darstellungen älterer Frauen auf attischen Grabreliefs,<sup>107</sup> so zeigt sich, daß dort die Betonung ganz auf den Altersmerkmalen liegt, die ohne besondere individuelle Kennzeichnung in Gesichter von mehr oder weniger idealer Prägung eingetragen sind.<sup>108</sup>

<sup>105</sup> An der Nasenwurzel sind kurze senkrechte Falten zu erkennen.

<sup>106</sup> M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (1955) 64 Abb. 206: »shortly before 317«; Bergemann 174 Naikos Nr. 628 Taf. 56. 3 (ca. 330–300 v. Chr.).

<sup>107</sup> Zum Beispiel Bergemann 166 Naikos Nr. 312 Taf. 47,1; 170 Naikos Nr. 473 Taf. 46,4.



Andererseits sind Anzeichen einer beginnenden Tendenz zur Porträtlichkeit auch bei bestimmten männlichen Figuren auf Grabreliefs zu beobachten, die dabei generell noch einer idealen Grundform verpflichtet sind.<sup>109</sup> Unter den Darstellungen dieser Art ist z. B. die von einem Grabrelief stammende Gestalt eines alten Mannes in der Kopenhagener Ny Carlsberg Glyptotek in Betracht zu ziehen,<sup>110</sup> die mit Bildnissen des Platon verglichen worden ist.<sup>111</sup> In ähnlicher Weise ist auch im vorliegenden Falle der Einfluß zeitgenössischer Bildnistendenzen zu erkennen.<sup>112</sup>

Sowohl von S. Karusu<sup>113</sup> als auch von B. Vierneisel-Schlörb<sup>114</sup> wurde unser Kopf als klassisches Werk angesehen, als Bruchstück eines »der großartigen spätclassischen Reliefs«, während er in der ersten Veröffentlichung als Porträt der augusteischen Zeit bezeichnet<sup>115</sup> und auch in neuerer Zeit noch in trajanische Zeit datiert wurde.<sup>116</sup> Trotz der aufgezeigten Besonderheiten einzelner ikonographischer und stilistischer Elemente weicht dieser Kopf nicht wirklich vom klassischen Stil und seiner ruhigen, verhaltenen Formensprache ab. So ist denn auch der Gegensatz zwischen der Linearität in der Darstellung der Augen einerseits und der außergewöhnlichen Plastizität des Untergesichtes andererseits nicht als Hinweis auf eine Spätdatierung zu werten, sondern steht im Einklang mit einem zeitlichen Ansatz gegen Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. Die stilistische Entwicklung, die in diesem Kopf deutlich wird, findet in der Folge ihre Fortsetzung in Werken der hellenistischen Zeit.<sup>117</sup>

Die erwähnten extremen Spätdatierungen gehen wohl auf eine gewisse äußerliche typologische Verwandtschaft mit der realistischen Darstellungsweise römischer Frauenporträts zurück, wie beispielsweise des Kopfes einer alten Frau im Museo Capitolino<sup>118</sup> (Abb. 19), bei dem die charakteristischen Gesichtszüge allerdings in ganz anderer Weise mit vielen Einzelheiten geschildert und in überaus linearer, harter Manier ausgeführt sind.<sup>119</sup> Die Wiedergabe des Bildnisses führt hier im Ergebnis zu einer gleichsam in Details



Abb. 19 Kopf einer alten Frau. Rom, Mus. Cap. Magazin Inv. 3024

zerfallenden, ausdrucksarmen Darstellung – im Gegensatz zu der inneren Einheit von Form und Ausdruck des hier behandelten Kopfes mit seiner einfachen antithetischen Gliederung der breiten, hellen Oberflächen des Gesichtes und der verschatteten Bereiche der Brauen und Augenhöhlen.

<sup>108</sup> Die Figur auf dem Naiskos-Fragment: Pfisterer-Haas (o. Anm. 43) 180f. Taf. 37,2; Bergemann 173 Naiskos Nr. 587 Taf. 46,3, repräsentiert jedoch eine fortgeschrittenere Bildnisauffassung.

<sup>109</sup> »Normalschema« bei Bergemann 100ff. Taf. 81. 83. 95–108.

<sup>110</sup> Poulsen (o. Anm. 38) 153 Nr. 212 Taf. 16; Bergemann 104 Anm. 91; 170 Naiskos Nr. 481 Taf. 69,3,4.

<sup>111</sup> Vgl. E. Bielefeld, AA 1962, 91ff. Abb. 12: »Der fast lebensgroße Kopf gehört in die nächste Nähe des Platon-Porträts.« (Sp. 91f.); M. Moltesen, Greece in the Classical Period. Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek (1995) 97 Nr. 39: »great likeness to the portrait of Plato by Silanion.«

<sup>112</sup> Vgl. Karusu (o. Anm. 10) 117.

<sup>113</sup> Ebenda.

<sup>114</sup> Vierneisel-Schlörb, Kat. München III 41f. Anm. 4.

<sup>115</sup> C. Watzinger, AM 26, 1901, 317 Nr. 10.

<sup>116</sup> E. J. Walters, Attic Grave Reliefs that Represent Women in the Dress of Isis. Hesperia Suppl. 22 (1988) 64 Anm. 61 Taf. 21 d.e.

<sup>117</sup> Boston, Museum of Fine Arts Inv. J. H. and E. A. Payne Fund 1973. 6000: vgl. hierzu C. C. Vermeule, GettyMusJ 6/7, 1978/79, 97ff. Abb. 5; Comstock – Vermeule (o. Anm. 30) 69 Nr. 109.

<sup>118</sup> Rom, Mus. Cap. Magazin Inv. 3024: vgl. K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom III (1983) 40 Nr. 43 Taf. 55. Man könnte diesen Kopf als römisches Gegenstück zu dem durch unseren Kopf vertretenen spätclassischen Typus bezeichnen.

<sup>119</sup> Vgl. Fittschen – Zanker a. O. 40: »... reiche und kleinteilige Gesichtsmo- dellierung... etwas grobe Schnitztechnik...«. Eine abstrahierende, »stilisierte« Wiedergabe ähnlicher physiognomischer Elemente ist auch bei dem Porträt einer Frau reifen Alters im Palazzo dei Conservatori zu beobachten, vgl. ebenda 42 Nr. 48 Taf. 62: »letztes Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr.«.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- |         |  |         |   |
|---------|--|---------|---|
| Abb. 1  | Fragment eines weiblichen Kopfes.<br>Athen, NM Inv. 5491. Rechtes Profil<br>Museumsfoto  | Abb. 12 | desgl. Unterseite<br>Museumsfoto  |
| Abb. 2  | desgl. Rückseite<br>Museumsfoto  | Abb. 13 | Weiblicher Kopf von einer Grabstele.<br>Leipzig, Antikemuseum der Universität<br>Inv. 99.049 (ehemals S 29).<br>Rechte Schrägansicht<br>Museumsfoto |
| Abb. 3  | Grabstele. Piräus, Museum Inv. 429.<br>Kopf der linken stehenden Frau (Detail)<br>Inst.Neg. Athen 1999/362 (G. Fittschen-Badura) | Abb. 14 | desgl. Vorderansicht<br>Museumsfoto   |
| Abb. 4  | »Begrüßungsstele«. Athen, NM Inv. 870<br>Inst.Neg. Athen Nat.Mus 4667 (E. Czako)   | Abb. 15 | Fragment eines Jünglingskopfes.<br>Athen, NM Inv. 5447.<br>Rückseite<br>Museumsfoto   |
| Abb. 5  | desgl. Gesicht der sitzenden Frau (Detail)<br>Inst.Neg. Athen 1999/219 (G. Fittschen-Badura)                                     | Abb. 16 | Weiblicher Kopf mit Himation.<br>Athen, NM 4514.<br>Rückseite<br>Museumsfoto  |
| Abb. 6  | desgl. Gesicht der stehenden Frau rechts (Detail)<br>Inst.Neg. Athen 1999/216 (G. Fittschen-Badura)                              | Abb. 17 | Fragment eines Frauenkopfes.<br>Athen, NM Ø 309.<br>Rückseite<br>Museumsfoto  |
| Abb. 7  | desgl. Gesicht der Frau im Hintergrund<br>links (Detail)<br>Inst.Neg. Athen 1999/220 (G. Fittschen-Badura)                       | Abb. 18 | Grabstele. Athen, NM Inv. 2885<br>Inst. Neg. Athen 1975/649 (H. Wagner)   |
| Abb. 8  | Grabstele. Athen NM Inv. 1822 + 4552<br>Inst.Neg. Athen Nat. Mus. 6261 (G. Hellner)  | Abb. 19 | Kopf einer alten Frau.<br>Rom, Mus. Cap. Magazin Inv. 3024.<br>Vorderansicht<br>Foto: G. Fittschen-Badura   |
| Abb. 9  | desgl. Kopf der Sitzenden<br>Inst.Neg. Athen Nat. Mus. 6263 (G. Hellner)   |         |   |
| Abb. 10 | desgl. Kopf der Stehenden<br>Inst.Neg. Athen Nat. Mus. 6262 (G. Hellner)   |         |   |
| Abb. 11 | Fragment eines weiblichen Kopfes mit Himation.<br>Athen, NM Inv. Ø 338.<br>Rückseite<br>Museumsfoto                              |         |   |

## TAFELVERZEICHNIS

- |         |  |         |   |
|---------|--|---------|---|
| Taf. 1a | Fragment eines weiblichen Kopfes.<br>Athen, Inv. 5491.<br>Rechtes Profil<br>Museumsfoto                        | Taf. 4b | desgl. Vorderansicht<br>Museumsfoto   |
| Taf. 1b | desgl. rechte Schrägansicht<br>Museumsfoto   | Taf. 4c | desgl. rechte Schrägansicht<br>Museumsfoto  |
| Taf. 1c | desgl. Vorderansicht<br>Museumsfoto  | Taf. 4d | desgl. linkes Profil<br>Museumsfoto   |
| Taf. 2a | Fragment eines weiblichen Kopfes mit Himation.<br>Athen, NM Inv. Ø 338.<br>Rechte Schrägansicht<br>Museumsfoto | Taf. 5a | Fragment eines Frauenkopfes.<br>Athen, NM Ø 309.<br>Rechtes Profil<br>Museumsfoto |
| Taf. 2b | desgl. Vorderansicht<br>Museumsfoto  | Taf. 5b | desgl. Vorderansicht<br>Museumsfoto   |
| Taf. 2c | desgl. rechtes Profil<br>Museumsfoto   | Taf. 5c | desgl. linke Schrägansicht<br>Museumsfoto   |
| Taf. 2d | desgl. Vorderansicht von oben<br>Museumsfoto   | Taf. 5d | desgl. linkes Profil<br>Museumsfoto   |
| Taf. 3a | Fragment eines Jünglingskopfes.<br>Athen, NM Inv. 5447.<br>Vorderansicht von oben<br>Museumsfoto               | Taf. 6a | Weiblicher Kopf mit Himation.<br>Athen, NM 3552.<br>Rechtes Profil<br>Museumsfoto |
| Taf. 3b | desgl. Vorderansicht<br>Museumsfoto  | Taf. 6b | desgl. Vorderansicht<br>Museumsfoto   |
| Taf. 3c | desgl. rechtes Profil<br>Museumsfoto   | Taf. 7a | desgl. rechte Schrägansicht<br>Museumsfoto  |
| Taf. 4a | Weiblicher Kopf mit Himation.<br>Athen, NM 4514.<br>Rechtes Profil<br>Museumsfoto                              | Taf. 7b | desgl. linkes Profil<br>Museumsfoto   |



b

c

Fragment eines weiblichen Kopfes. Athen, NM Inv. 5491



c

d

Fragment eines weiblichen Kopfes mit Himation. Athen, NM Inv. Θ 338



a



b



c

Fragment eines Jünglingskopfes. Athen, NM Inv. 5447



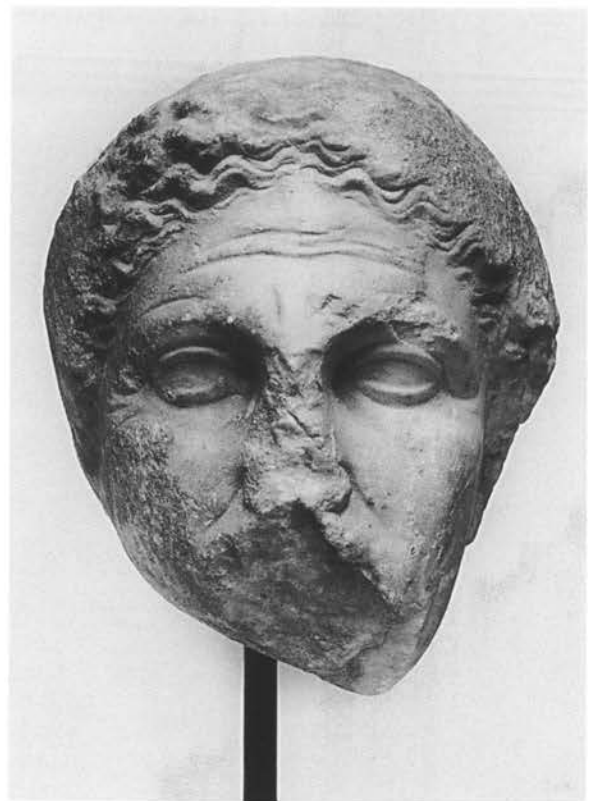


c

d

Weiblicher Kopf mit Himation. Athen, NM 4514





a

b



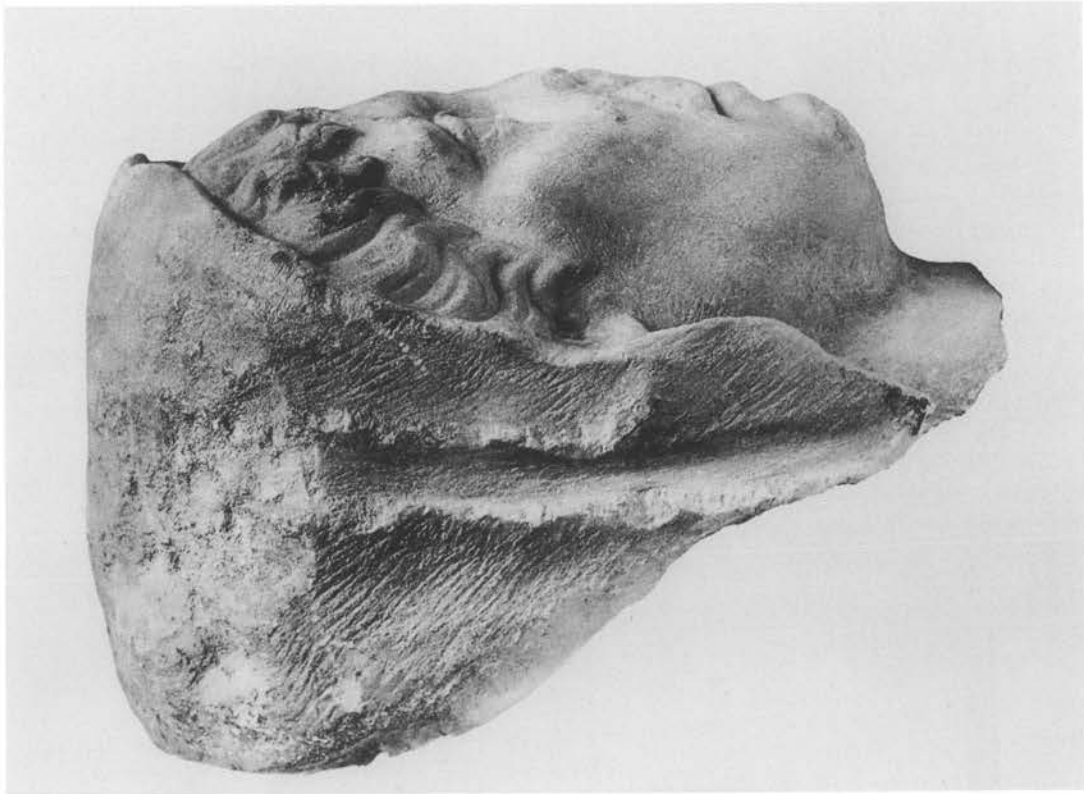
c

d

Fragment eines Frauenkopfes. Athen, NM Ø 309



b



a

Weiblicher Kopf mit Himation. Athen, NM 3552

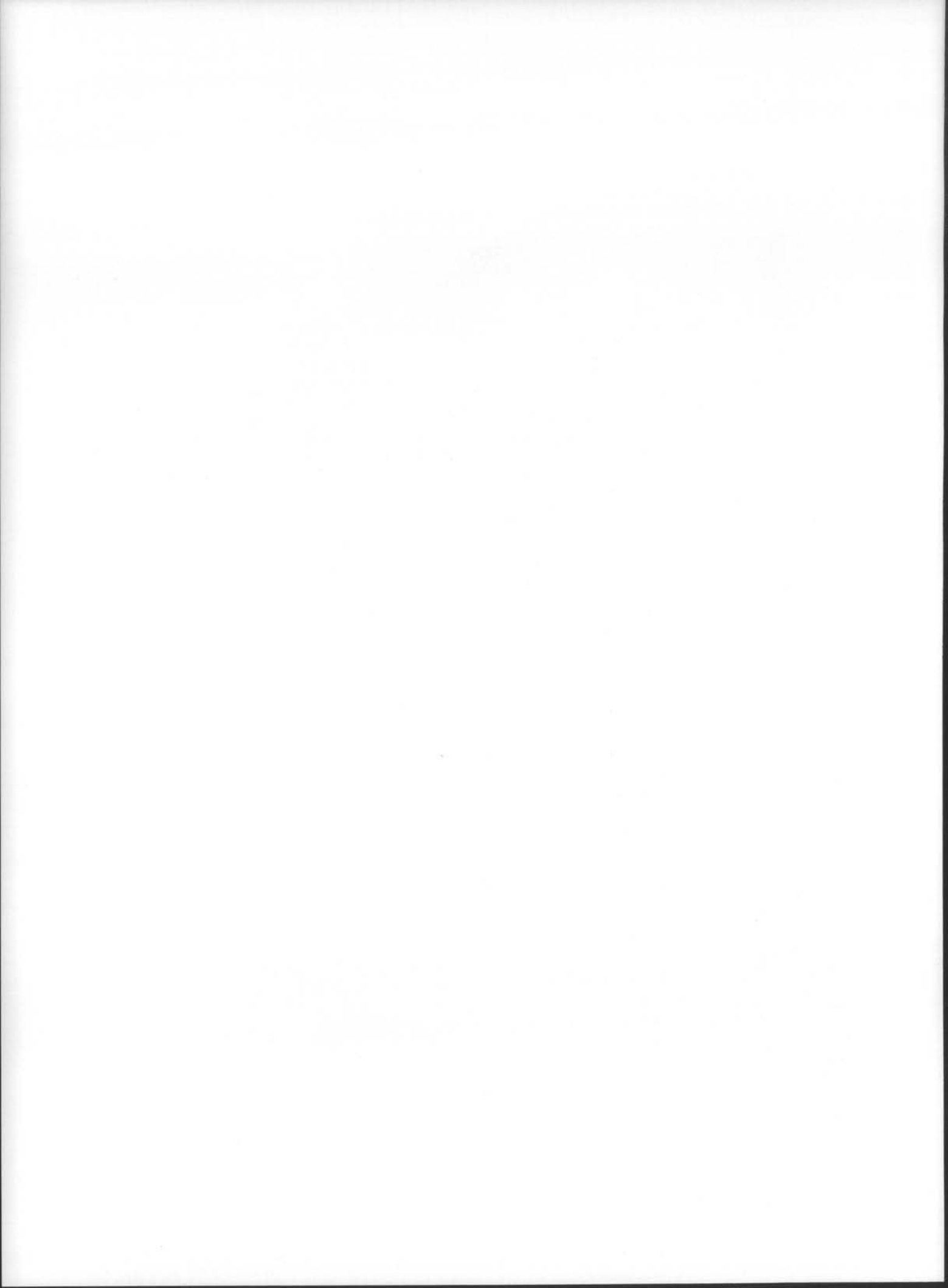


b



a

Weiblicher Kopf mit Himation. Athen, NM 3552



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ  
*ΜΕΛΕΤΕΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΓΑΥΠΤΙΚΗΣ  
ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ*  
ΤΗΣ ΕΛΛΗΑΝΑΣ Γ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ  
ΑΡ. 249 ΤΗΣ «ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΤΗΣ  
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ»  
ΑΝΑΤΥΠΩΣΗ ΜΕΛΕΤΩΝ  
ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΕ 500 ΑΝΤΙΤΥΠΑ  
ΤΟΝ ΙΟΥΛΙΟ ΤΟΥ 2007  
ΣΤΟ ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟ «ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ  
ΑΝΤΩΝΗΣ ΕΥΑΓΓ. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΣ & ΣΙΑ Ο.Ε.»  
ΛΕΟΝΤΙΟΥ 9 - ΑΘΗΝΑ  
ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
ΤΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ ΚΟΝΔΥΛΑΚΗ ΚΟΝΤΟΥ

