

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΙΜΗΣΗ ΤΩΝ  
ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ  
ΚΑΙ ΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Τίτλος πρωτοτύπου:  
J.J. Winckelmann  
Gedanken über die Nachahmung der griechischen  
Werke in der Malerei und Bildhauerkunst

ISBN 960-518-003-0

«ΙΝΔΙΚΤΟΣ» ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ  
Καλλιδρομίου 64, 114 73 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 88.38.007, e-mail: indiktos @ indiktos. gr

I. I. BINCKELMAN

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΙΜΗΣΗ  
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΣΤΗ  
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Μετάφραση: Ν. Μ. ΣΚΟΥΤΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΙΝΔΙΚΤΟΣ  
ΑΘΗΝΑΙ 2001

Ἡ αἴσθησις τοῦ ωραίου ποῦ διαρκῶς περισσότερο ἀπλώνεται στὸν κόσμον ἄρχισε νὰ διαμορφώνεται γιὰ πρώτη φορὰ κάτω ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ οὐρανό. Ὅλες οἱ ἐπινοήσεις ξένων λαῶν ἤλθαν στὴν Ἑλλάδα κατὰ κάποιον τρόπο μόνον ὡς ἓνα πρῶτο σπέρμα καὶ ἔλαβαν μιὰν ἄλλη φύση καὶ μορφή στὴ χώρα ποῦ, καθὼς λένε, ἡ Ἀθηναί<sup>1</sup>, λόγῳ τοῦ εὐκράτου κλίματος ποῦ συνάντησε ἐδῶ, τὴν ὄρισε ὡς τόπο κατοικίας τῶν Ἑλλήνων προκρίνοντάς τὴν ἀπ' ὅλες τὶς ἄλλες ὡς ἓναν τόπο ὁ ὁποῖος θὰ γεννοῦσε σοφοὺς ἀνθρώπους.

Ἡ καλαισθησία ποῦ αὐτὸ τὸ ἔθνος ἀποτύπωσε στὰ ἔργα του ἔχει μείνει ὡς κάτι χαρακτηριστικὰ δικό του· σπάνια ἀπομακρύνθηκε ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα χωρὶς νὰ χάσει κάτι, καὶ ἄργησε νὰ γίνῃ γνωστὴ σὲ μακρινοὺς τόπους. Χωρὶς ἀμφιβολία ἦταν ἐντελῶς ξένη κάτω ἀπὸ τὸν οὐρανὸ τοῦ Βορρᾶ τὴν ἐποχὴ ποῦ οἱ δύο τέχνες, στίς ὁποῖες οἱ Ἕλληνες εἶναι μεγάλοι δάσκαλοι, εὔρισκαν λίγους θαυμαστὲς· τὴν ἐποχὴ ποῦ τὰ ἔργα τοῦ Κορρέτζιο, τὰ ὁποῖα ἀξίζουν τὸν πιὸ μεγάλο σεβασμό, ἦσαν κρεμασμένα στοὺς βασιλικοὺς σταύλους στὴ Στοκχόλμη<sup>2</sup>, μπροστὰ ἀπὸ τὰ παράθυρα γιὰ νὰ τὰ καλύπτουν.

Καὶ πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε ὅτι ἡ περίοδος τῆς διακυβέρνησης τοῦ μεγάλου Αὐγούστου ἀποτελεῖ οὐσιαστικὰ τὴν εὐτυχισμένη στιγμή κατὰ

1. Σὲ ὑποσημείωσή του ὁ Βίνκελμαν παραπέμπει στὸν πλατωνικὸ *Τίμαιο* 24c.

2. Πρόκειται γιὰ πίνακες ἀπὸ τὴ συλλογὴ τοῦ βασιλιᾶ τῆς Βοημίας Β' (1552-1612), οἱ ὁποῖοι εἶχαν μεταφερθεῖ στὴ Στοκχόλμη τὸ 1648 ὕστερα ἀπὸ τὴν πτώση τῆς Πράγας.

τὴν ὁποία οἱ τέχνες πρωτοῦν, σὰν ἔποικοι, στὴ Σαξωνία. Ἐπὶ τοῦ διαδόχου του, τοῦ γερμανοῦ Τίτου<sup>3</sup>, οἱ τέχνες αὐτὲς ἔγιναν οἰκειῆς σὲ τούτῃ τῇ χώρᾳ, καὶ διαμέσου αὐτῶν ἡ καλαισθησία γενικεύτηκε.

Ἀποτελεῖ αἰώνιο μνημεῖο γιὰ τὸ μεγαλεῖο αὐτοῦ τοῦ μονάρχη τὸ γεγονός ὅτι προκειμένου νὰ καλλιεργηθῆ ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου μεταφέρθηκαν καὶ ἐκτέθηκαν στὰ μάτια ὄλου τοῦ κόσμου οἱ μεγαλύτεροι θησαυροὶ ἀπὸ τὴν Ἰταλία καὶ ὅ,τι ἄλλο τέλειο ἔχει δημιουργηθῆ σὲ ἄλλες χώρες. Ὁ διακαὴς πόθος του νὰ διαιωνίσῃ τις τέχνες καταλάγιασε μόνον ὅταν ἀληθινὰ, αὐθεντικὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων δημιουργῶν — καὶ μάλιστα τῆς πρώτης σειρᾶς — δόθηκαν στοὺς καλλιτέχνες γιὰ νὰ τὰ μιμηθοῦν.

Οἱ πιὸ καθαρὲς πηγὲς τῆς τέχνης ἔχουν ἀνοιχτεῖ: εὐτυχισμένος ὅποιος ἀνακαλύπτει καὶ ἀντλεῖ ἀπὸ αὐτὲς. Ἀναζήτησις αὐτῶν τῶν πηγῶν σημαίνει νὰ ταξιδεύει κανεὶς στὴν Ἀθήνα — καὶ ἡ Δρέσδη εἶναι τώρα πιά Ἀθήνα γιὰ τοὺς καλλιτέχνες.

Ὁ μοναδικὸς δρόμος γιὰ μᾶς νὰ γίνουμε μεγάλοι καί, κατὰ τὸ δυνατόν, ἀξεπέραστοι εἶναι νὰ ὑποδειγματιστοῦμε ἀπὸ τοὺς Ἀρχαίους· καὶ ὅ,τι ἔχει πεῖ κάποιος γιὰ τὸν Ὅμηρο, ὅτι δηλαδὴ ξέρεῖ νὰ τὸν θαυμάζει ὅποιος ἔχει μάθει νὰ τὸν κατανοεῖ, ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ καλλιτεχνήματα τῶν Ἀρχαίων, ἰδίως τῶν Ἑλλήνων. Πρέπει νὰ τὰ ἔχει γνωρίσει κανεὶς ὅπως γνωρίζει τὸν φίλο του, γιὰ νὰ ἀντιληφθῆ ὅτι ὁ Λαοκόων εἶναι κάτι τὸ ἴδιο ἀξεπέραστο ὅπως ὁ Ὅμηρος. Ἐχοντας κανεὶς τέτοιαν ἀκριβῆ γνώση, θὰ κρίνει ὅπως ἔκρινε ὁ Νικόμαχος τὴν Ἑλένη τοῦ Ζεύξη: «Πάρε τὰ μάτια μου»<sup>4</sup>, εἶπε σ' ἕναν ἀδαῆ πού προσπαθοῦσε νὰ βρεῖ ψεγάδια στὴν εἰκόνα, «καὶ θὰ δεῖς σ' αὐτὴν μιὰ θεά».

3. Ἐννοεῖ τὸν Φρειδερίκο-Αὔγουστο Β' (1696-1763), Ἐκλέκτορα τῆς Σαξωνίας.

4. Παραδίδεται ἀπὸ τὸν ΣΤΟΒΑΙΟ, Ἐκλογαὶ II 446,7.

Μὲ τέτοια μάτια ἀντίκρυσαν τὰ ἔργα τῶν Ἀρχαίων ὁ Μιχαηλάγγελος, ὁ Ραφαήλ καὶ ὁ Πουσσέν. Ἀντλήσαν τὴν αἴσθησις τοῦ ὡραίου ἀπὸ τὴν πηγὴ του, ὁ Ραφαήλ μάλιστα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν χώρα στὴν ὁποία διαμορφώθηκε. Ἐέρουμε πὼς εἶχε στείλει νέους ἀνθρώπους στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ τοῦ σχεδιάσουν τὰ ἀπομεινάρια τῆς Ἀρχαιότητος.

Ἐνα ἄγαλμα ἀπὸ τὸ χέρι ἑνὸς ἀρχαίου Ρωμαίου σχετίζεται πάντοτε πρὸς ἕνα ἑλληνικὸ πρότυπο, ὅπως σχετίζεται ἡ Διδὼ τοῦ Βιργιλίου<sup>5</sup> καὶ ἡ ἀκολουθία της, ἂν τὴ συγκρίνομε μὲ τὴν Ἄρτεμι ἀνάμεσα στὴς Ὀρειάδες Νύμφες, πρὸς τὴν ὁμηρικὴ Ναυσικᾶ<sup>6</sup>, τὴν ὁποία ὁ λατίνος ποιητὴς προσπάθησε νὰ μιμηθῆ.

Ὁ Λαοκόων ἦταν γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τῆς ἀρχαίας Ρώμης ἀκριβῶς ὅ,τι εἶναι καὶ γιὰ μᾶς: ὁ Κανὼν τοῦ Πολυκλείτου, ἕνας τέλειος κανόνας τῆς τέχνης.

Δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἀναφέρω ὅτι στὰ πιὸ ξακουστὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων δημιουργῶν ὑπάρχουν ὀρισμένες προχειρότητες: τὸ δελφίνι πού συνοδεύει τὴν Ἀφροδίτη τῶν Μεδίκων μαζί μὲ τὰ παιδιὰ πού παίζουν καὶ ἡ ἐργασία τοῦ Διοσκουρίδη ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κυρία φιγούρα στὸ σμιλευμένο στὴν πέτρα ἔργο του Ὁ Διομήδης μὲ τὸ Παλλάδιο, ἀποτελοῦν παραδείγματα περὶ αὐτοῦ. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ ἐργασία στὴν ὀπίσθια ὄψη τῶν ὡραιότατων νομισμάτων μὲ τοὺς Αἰγύπτιους καὶ τοὺς Σύρους βασιλεῖς

5. Αἰνεῖας 1, 496-506.

6. Ὀδύσσεια, ἰδίως ι 101 κ.έ.

7. Τὸ γνωστὸ μαρμάρينو σύμπλεγμα μὲ τὸν ἱερέα τῆς Τροίας, τοὺς δύο γιούς του καὶ δύο τεράστια φῖδια τυλιγμένα γύρω τους. Ἔργο, πιθανῶς, τοῦ 1ου αἰῶνα π.Χ. φιλοτεχνημένο, σύμφωνα μὲ τὸν ΠΛΙΝΙΟ, *Naturalis historia* 36, 37, στὴ Ρόδο ἀπὸ τοὺς ἀγαματοποιούς Ἀγρίσανδρο, Πολύδωρο καὶ Ἀθηνόδωρο. Εἶχε μεταφερθῆ στὴ Ρώμη, ὅπου καὶ ἀνακαλύφθηκε τὸ 1506. Σήμερα ὑπάρχει στὸ Μουσεῖο τοῦ Βατικανοῦ.

σπανίως φθάνει τὴν ὁμορφιὰ πού ἔχουν οἱ κεφαλές αὐτῶν τῶν βασιλέων. Οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες εἶναι καὶ στίς προχειρότητές τους σοφοί· δὲν μποροῦν νὰ λαθεύουν χωρὶς συνάμα νὰ διδάσκουν. Τὰ ἔργα τους πρέπει νὰ τὰ ἀντικρύζουμε ὅπως ὁ Λουκιανός<sup>8</sup> θέλει νὰ κοιτάζουμε τὸν Δία τοῦ Φειδία: τὸν ἴδιο τὸν Δία, ὅχι τὸ σκαμνὶ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του.

Οἱ γνῶστες καὶ οἱ μιμητές τῶν ἑλληνικῶν ἔργων δὲν βρίσκουν στὰ ἀριστουργήματα αὐτῆς τῆς τέχνης μόνο τὸ πιὸ ὁμορφο φυσικὸ ἀλλὰ καὶ κάτι πού ὑπερβαίνει τὴ φύση, δηλαδή ὀρισμένες ἰδανικὲς ὁμορφιὲς αὐτῶν τῶν ἀριστουργημάτων, οἱ ὁποῖες, ὅπως μᾶς διδάσκει ἕνας παλιὸς ἐρμηνευτής<sup>9</sup> τοῦ Πλάτωνα, ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ μὲ βάση εἰκόνες σχεδιασμένες στὴ διάνοια καὶ μόνο.

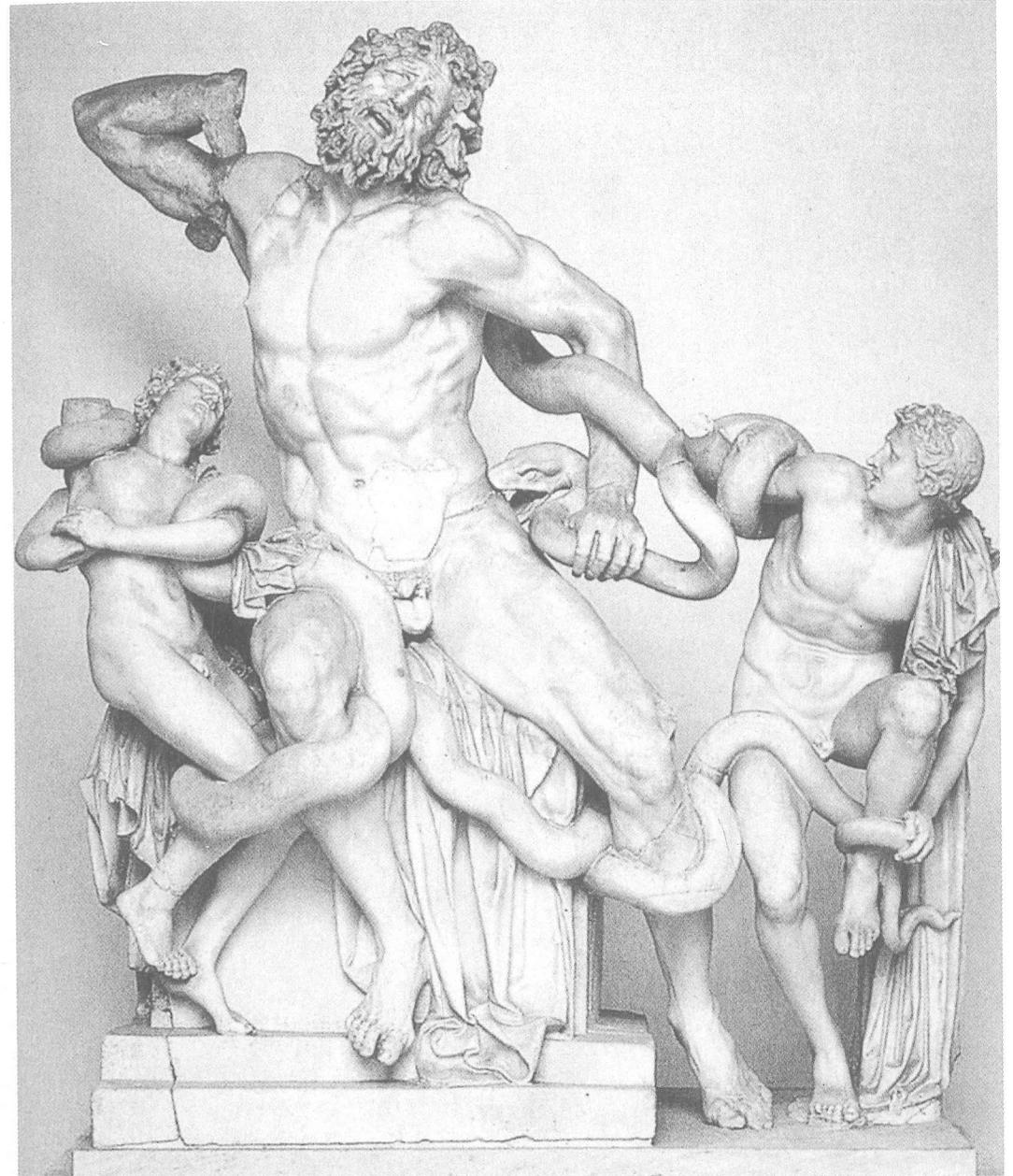
Τὸ πιὸ ὁμορφο σῶμα ἀνάμεσά μας δὲν θὰ ἔμοιαζε ἴσως περισσότερο στὸ πιὸ ὁμορφο ἑλληνικὸ σῶμα ἀπ' ὅσο ὁ Ἴφικλῆς στὸν Ἡρακλῆ<sup>10</sup>, τὸν ἀδελφό του. Ἡ ἐπίδραση ἐνὸς ἡρεμοῦ καὶ καθαροῦ οὐρανοῦ ἄσκησε τὴν ἐπενέργειά της στὴν ἀρχικὴ διάπλαση τῶν Ἑλλήνων, ὡστόσο οἱ σωματικὲς ἀσκήσεις, πού ἀρχίζαν ἀπὸ νωρίς, ἔδωσαν σ' αὐτὴ τὴ διάπλαση τὴν εὐγενικὴ μορφή. Ἄς πάρουμε ἕναν νέο Σπαρτιάτη, γεννημένον ἀπὸ ἕναν ἥρωα καὶ μιὰν ἡρώίδα, πού ποτὲ ὡς μωρὸ παιδί δὲν τὸ τύλιξαν στίς φασκιές, πού ἀπὸ ἑπτὰ χρονῶν κοιμόταν καταγῆς καὶ πού γυμναζόταν ἀπὸ τρυφερὴ ἡλικία στὴν πάλη καὶ τὸ κολύμπι. Βάλτε τον δίπλα σ' ἕναν νέο Συβαρίτη<sup>11</sup> τῆς ἐποχῆς μας καὶ κρίνετε μετὰ μόνοι σας ποιὸν ἀπὸ

8. Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν 27.

9. Ἐννοεῖ τὸν νεοπλατωνικὸ Πρόκλο καὶ τὰ σχόλιά του στὸν Τίμαιο.

10. Ὁ Ἡρακλῆς ἦταν γιὸς τοῦ Δία, ὁ Ἴφικλῆς γιὸς τοῦ Ἀμφιτρύονα· ἡ μητέρα τους, ἡ Ἀλκμήνη, τοὺς εἶχε γεννήσει ὡς διδύμους.

11. Οἱ κάτοικοι τῆς Συβάρεως, τῆς παλιᾶς ἑλληνικῆς πόλης στὴν Κάτω Ἰταλία, ἦσαν διαβόητοι γιὰ τὴν τρυφηλότητά τους.



Ὁ Λαοκόων καὶ οἱ γιοί του.

Μαρμάρινο σύμπλεγμα ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Ἀγησάνδρου, τοῦ Ἀθηνοδώρου καὶ τοῦ Πολυδώρου ἀπὸ τὴ Ρόδο. Ἔργο τοῦ 25 π.Χ. περίπου. Βατικανό, Μουσεῖο.

τούς δύο θα διάλεγε ο καλλιτέχνης ως μοντέλο για έναν νέο Θησέα, έναν Άχιλλέα, ακόμη και για έναν Βάκχο. Απεικονισμένος με βάση αυτό το μοντέλο θα ήταν ένας τριανταφυλλένιος Θησέας· απεικονισμένος με βάση εκείνο το αρχαίο μοντέλο, θα ήταν ένας Θησέας πλασμένος με σάρκα και οστά, σύμφωνα με την κρίση που διατύπωσε ένας Έλληνας ζωγράφος για δύο διαφορετικές αποδόσεις αυτού του ήρωα.

Ίσχυρο κέντρισμα για την άσκηση του σώματος αποτελούσαν για όλους τους Έλληνες νέους οι μεγάλοι αγώνες, και οι νόμοι όριζαν προετοιμασία δέκα μηνών για τους Ολυμπιακούς αγώνες, και μάλιστα στην Ήλιδα, τον τόπο διεξαγωγής των αγώνων. Τα πιο μεγάλα βραβεία δεν τα έπαιρναν πάντοτε αθλητές στην ανδρική ηλικία αλλά συχνά νέοι άνθρωποι, καθώς δείχνουν οι ωδές του Πινδάρου. Να εξομοιωθούν με τον θείκο Διαγόρα ήταν η βαθύτερη επιθυμία των νέων.

Κοιτάζτε τον ευκίνητο Ίνδιάνο που καταδιώκει κατά πόδας ένα ελάφι: πόσο ρευστοί είναι οι χυμοί του, πόσο ευκίνητα τα νεύρα και οι μύες του, πόσο ανάλαφρη ή κατασκευή του σώματός του. Έτσι μας παρουσιάζει ο Όμηρος τους ήρωές του, και τον Άχιλλέα<sup>12</sup> τον περιγράφει κυρίως διαμέσου της χαρακτηριστικής ταχύτητας των ποδιών του.

Με αυτές τις ασκήσεις τα σώματα έπαιρναν την ύψηλόκορμη, αρρενωπή κοψιά που οι Έλληνες καλλιτέχνες έχουν δώσει στα αγάλματά τους χωρίς άπατηλα και περιττά προσθέματα. Οι νεαροί Σπαρτιάτες υποχρεώνονταν να εμφανίζονται κάθε δέκα μέρες γυμνοί μπροστά στους εφόρους, οι οποίοι όριζαν αυστηρότερη διαίτα<sup>13</sup> σε όσους άρχιζαν να παχαίνουν. Υπήρχε μάλιστα ανάμεσα στους νόμους του Πυθαγόρα<sup>14</sup> ένας

12. *Ώδης Υ* 26 και, ιδίως, X 135 κ.έ.

13. ΑΙΔΙΑΝΟΣ, *Ποικίλη ιστορία* 14, 7.

14. ΙΑΜΒΛΙΧΟΣ, *Περί του πυθαγορικού βίου* 3, 13.

ο οποίος επέβαλλε την αποφυγή του περιττού σωματικού πάχους. Ίσως γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο κατά τους αρχαίους χρόνους επιτρεπόταν κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας στους Έλληνες νέους που δήλωναν συμμετοχή σε αγώνα πάλης μόνον η γαλακτοφαγία.

Φρόντιζαν επιμελώς να αποφεύγουν κάθε σωματική άσχημια, και όπως ο Άλκιβιάδης<sup>15</sup> δεν ήθελε, στα νιάτα του, να μάθει αλλό γιατί αυτό αλλοιώνει τα χαρακτηριστικά του προσώπου, το παράδειγμά του το ακολουθήσαν οι νεαροί Αθηναίοι.

Έκτός αυτού όλη η ένδυμασία των Ελλήνων ήταν φτιαγμένη έτσι ώστε να μην ασκεί τον παραμικρό αναγκασμό στη φυσική διάπλαση. Η ανάπτυξη της ωραίας μορφής διόλου δεν υπέφερε από τα διαφορετικά είδη και μέρη του δικού μας σημερινού ντυσίματος που μας πιέζει και μας σφίγγει, ιδιαίτερα στον λαιμό, στα ισχία και στους μηρούς. Στους Έλληνες ακόμη και το ωραίο φύλο δεν υφίστατο κανέναν στενόχωρο περιορισμό στην ένδυσή του: οι νέες Σπαρτιάτισσες φορούσαν τόσο ελαφριά και κοντά ρούχα ώστε τις αποκαλούσαν γι' αυτό φαινομηρίδες<sup>16</sup>.

Είναι επίσης γνωστό πόσο επιμελώς φρόντιζαν οι Έλληνες να κάνουν όμορφα παιδιά. Ο Κιγιέ στην *Καλλιπαιδιά* του παρουσιάζει λιγότερους τρόπους για την επίτευξη αυτού του σκοπού απ' όσους συνηθίζονταν στους Έλληνες. Έφθαναν μάλιστα τόσο μακριά ώστε προσπαθούσαν ακόμη και γαλανά μάτια να τα κάνουν μαύρα<sup>17</sup>. Για την

15. ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, *Βίοι Παράλληλοι*, «Άλκιβιάδης» 2, 5.

16. ΕΥΡΗΠΙΔΗΣ, *Άνδρομάχη* 595 κ.έ.· ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, *Βίοι Παράλληλοι*, «Νουμάς» 25, 6.

17. Όπως θα εξηγήσει ο Βίνκελμαν αργότερα (στο *Sendschreiben*, σελ. 51 κ.έ. της μικρής χρηστικής έκδοσης Reclam), είχε διαβάσει κάτι σχετικό στον Διοσκουρίδη, τον θεμελιωτή της φαρμακολογίας.

προαγωγή αὐτοῦ τοῦ στόχου εἶχαν καθιερώσει ἀγῶνες ὁμορφιάς. Τὰ καλλιστεία αὐτὰ διεξάγονταν στὴν Ἡλιδα, τὸ ἔπαθλο ἦταν ὄπλα ποὺ τὰ ἀναρτοῦσαν στὸ ἱερὸ τῆς Ἀθηνᾶς. Γιὰ τὴ διεξαγωγή τῶν ἀγῶνων δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ μὴν ὑπῆρχαν ἱκανοὶ καὶ συγκροτημένοι κριτές, δεδομένου ὅτι, καθὼς ἀναφέρει ὁ Ἀριστοτέλης<sup>18</sup>, οἱ Ἕλληνες δίδασκαν στὰ παιδιά τους ἰχνογραφία, κυρίως διότι πίστευαν ὅτι αὐτὸ καθιστᾷ τὸν ἄνθρωπο ἰκανότερο στὸ νὰ παρατηρεῖ καὶ νὰ κρίνει τὴν ὁμορφιά τοῦ σώματος.

Ἡ φυσικὴ ὁμορφιά τῶν κατοίκων στὰ περισσότερα ἑλληνικὰ νησιά, παρ' ὅλες τὶς ἐπιμεξίεις μὲ τόσο διαφορετικὲς φυλές, καὶ τὰ ἔξοχα θέληγητρα τοῦ ωραίου φύλου ἐκεῖ, ἰδιαίτερα στὴ νῆσο Χίο, ἐπιτρέπουν συνάμα νὰ σχηματίσουμε μιὰ ἰδέα γιὰ τὴν ὁμορφιά καὶ τῶν δύο φύλων κατὰ τὸν καιρὸ τῶν προγόνων τους, οἱ ὁποῖοι καυχῶνταν ὅτι ἦσαν γηγενεῖς, πιὸ παλιοὶ μάλιστα καὶ ἀπὸ τὸ φεγγάρι.

Ἐπάρχουν ἐξἄλλου ἀκόμη καὶ τώρα ὀλόκληρο λαοί, στοὺς ὁποίους ἡ ὁμορφιά διόλου δὲν εἶναι κάτι σημαντικὸ, ἀφοῦ ὅλοι σ' αὐτοὺς εἶναι ὁμορφοί. Αὐτὸ ἀναφέρουν ὁμόφωνα οἱ ταξιδιωτικὲς περιγραφές<sup>19</sup> γιὰ τοὺς Γεωργιανούς καὶ ἐπίσης γιὰ τοὺς Καμπαρντίνοους, μιὰ φυλὴ στὴ χώρα τῶν Τατάρων, στὴν Κριμαία.

Οἱ ἀρρώστιες, ποὺ τόσες ὁμορφιὲς χαλνοῦν καὶ ποὺ παραμορφώνουν καὶ τὴν πιὸ εὐγενικὴ φυσικὴ διάπλαση, ἦσαν ἀκόμη ἄγνωστες στοὺς Ἕλληνες. Στὰ συγγράμματα τῶν Ἑλλήνων γιατρῶν δὲν ὑπάρχει καν-

18. Πολιτικά 1337b 22 κ.έ.

19. Ὁ Βίνκελμαν ἦταν μανιώδης ἀναγνώστης ταξιδιωτικῶν περιγραφῶν. Ὅσα ἀναφέρει ἐδῶ εἰδικότερα γιὰ τοὺς Γεωργιανούς καὶ τοὺς Τατάρους τὰ ἀντλεῖ ἀπὸ τὸν Ζάν Σαρντέν (Jean Chardin, 1643-1713) ποὺ εἶχε περιηγηθεῖ ὡς ἔμπορος τὴν Ἀσία καὶ δημοσίευσε σχετικὰ περιγραφές.

ένα ἴχνος γιὰ τὴν εὐλογία, καὶ σὲ καμμιά χαρακτηριστικὴ περιγραφικὴ ἔνδειξη γιὰ ἓναν Ἕλληνα, οἱ ὁποῖες στὸν Ὀμηρο διατυπώνονται μὲ βάση ἀκόμη καὶ ἓνα ἐντελῶς ἀνεπαίσθητο χαρακτηριστικὸ, δὲν γίνεται ἀναφορὰ σὲ ἓνα τόσο διακριτικὸ γνῶρισμα ὅπως οἱ οὐλές τῆς εὐλογιάς.

Τὰ ἀφροδίσια νοσήματα καὶ ἡ θυγατέρα τους, ἡ ἀγγλικὴ ἀρρώστια<sup>20</sup>, δὲν χτυποῦσαν ἀκόμη τότε τὴν ὁμορφιά τῶν ἑλληνικῶν σωμάτων.

Γενικῶς, ὁ,τιδήποτε ἐνέπνευσαν καὶ ὁ,τιδήποτε δίδαξαν ἡ φύση καὶ ἡ τέχνη γιὰ τὴ διάπλαση τῶν σωμάτων, τὴ διατήρησή τους, τὴ διαμόρφωση καὶ τὸ στόλισμα αὐτῆς τῆς διάπλασης ἀπὸ τὴ γέννηση ὡς τὴν ὀλοκλήρωση τῆς ἀνάπτυξης, ἐπιδρουσε καὶ χρησιμοποιεῖτο πρὸς ὄφελος τῆς ωραίας φυσικῆς κατασκευῆς τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων, καὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ὑποστηρίξουμε μὲ τὴ μέγιστη πιθανότητα ὅτι τὰ σώματά τους ὑπερεῖχαν σὲ ὁμορφιά σὲ σύγκριση μὲ τὰ δικά μας.

Ἀλλὰ καὶ τὰ πιὸ τέλεια πλάσματα τῆς φύσης θὰ γίνονταν ἐν μέρει μόνο καὶ ἀτελῶς γνωστὰ στοὺς καλλιτέχνες σὲ μιὰ χώρα ὅπως ἡ Αἴγυπτος, ἡ ὑποτιθέμενη πατρίδα τῶν τεχνῶν καὶ τῶν ἐπιστημῶν, ὅπου ἡ φύση ἐμποδιζόταν ἀπὸ αὐστηροὺς νόμους σὲ πολλὲς ἀπὸ τὶς ἐπενέργειές της. Στὴν Ἑλλάδα ὅμως ποὺ οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ τὴ νεότητά τους κίολας δίνονταν στὴν ἀπόλαυση καὶ τὴ χαρά, ὅπου ποτὲ μιὰ κάποια ἀστικὴ εὐπρέπεια δὲν ἔβλαψε, ὅπως συμβαίνει σήμερα, τὴν ἐλευθερία τῶν ἡθῶν, ἡ φυσικὴ ὁμορφιά φανεωνόταν ἀπερικάλυπτη καὶ ἦταν μεγάλο μάθημα γιὰ τοὺς καλλιτέχνες.

Τὸ σχολεῖο τῶν καλλιτεχνῶν ἦταν στὰ γυμναστήρια, ὅπου οἱ νέοι ἄνθρωποι, προστατευμένοι ἀπὸ τὴ δημόσια αἰδημοσύνη, ἀσκούνταν ὀλόγυμνοι. Ὁ σοφὸς καὶ ὁ καλλιτέχνης πήγαιναν ἐκεῖ: ὁ Σωκράτης γιὰ νὰ

20. Ἐννοεῖ τὴ ραχίτιδα ποὺ τότε τὴ συνέδεαν μὲ τὴ σύφιλη.

διδάξει τὸν Χαρμίδη, τὸν Αὐτόλυκο, τὸν Λύση<sup>21</sup>. ἕνας Φειδίας γιὰ νὰ πλουτίσει τὴν τέχνη του ἀντλώντας ἀπὸ αὐτὰ τὰ ὁμορφα πλάσματα. Μάθαιναν ἐκεῖ τὶς κινήσεις τῶν μυῶν, τὶς στάσεις τοῦ σώματος· σπούδαζαν τὶς σιλουέτες καὶ τὰ περιγράμματά τους μὲ βάση τὸ ἀποτύπωμα ποὺ ἄφηναν οἱ παλαιστῆς στὴν ἄμμο.

Ἡ πανέμορφη γυμνότητα τῶν σωμάτων φανερωνόταν ἐδῶ σὲ τόσο ποικιλόσχημες, τόσο φυσικές, τόσο εὐγενικές στάσεις καὶ θέσεις, ποὺ ἕνα κατ' ἐπάγγελμα μοντέλο, ὅπως αὐτὰ τὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὰ σχέδια τῶν σπουδαστῶν στὶς Ἀκαδημίες μας δὲν μπορεῖ νὰ τὶς λάβει.

Ἡ ἐσωτερικὴ αἴσθηση δίνει στὸ ἔργο τὸν χαρακτήρα τῆς ἀλήθειας καὶ ὁ σχεδιαστὴς ποὺ θέλει νὰ δώσει τὸν ἴδιον αὐτὸν χαρακτήρα στὸ σχέδιό του δὲν θὰ κατορθώσει νὰ ἀποδώσει οὔτε μιὰ σκιά ἀλήθειας ἂν δὲν ἀναπληρώσει ὁ ἴδιος ὅ,τι δὲν αἰσθάνεται ἢ μὴ παλλόμενη καὶ ἀδιάφορη ψυχὴ τοῦ μοντέλου, οὔτε καὶ θὰ μπορεῖ νὰ τὸ ἐκφράσει μὲ μιὰ πράξη ἢ ὁποῖα προσιδιάζει σὲ μιὰν ὀρισμένη αἴσθηση ἢ πάθος.

Ἡ εἰσαγωγικὴ σκηνὴ πολλῶν διαλόγων τοῦ Πλάτωνα, ποὺ ἡ ἀφετηρία τους τοποθετεῖται στὰ γυμναστήρια τῆς Ἀθήνας, μᾶς δίνει μιὰν εἰκόνα γιὰ τὶς εὐγενικές ψυχές τῶν νέων καὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνουμε —καὶ ἀπὸ αὐτό— ἀνάλογης μορφῆς πράξεις καὶ στάσεις τους σ' αὐτοὺς τοὺς χώρους κατὰ τὴ διάρκεια τῶν σωματικῶν ἀσκήσεών τους.

Οἱ πιὸ ὁμορφοὶ νέοι χόρευαν γυμνοὶ στὸ θέατρο, καὶ ὁ Σοφοκλῆς, ὁ μέγας Σοφοκλῆς<sup>22</sup>, ἦταν ὁ πρῶτος ὁ ὁποῖος στὰ νιάτα του πρόσφερε

21. Ἡ παρεμβολὴ τοῦ ὁμηρικῶ Αὐτόλυκου, ποὺ «ξεπερνοῦσε ὅλους τοὺς ἀνθρώπους στὴν κλεψιά», ἀνάμεσα στὸν Χαρμίδη καὶ τὸν Λύση εἶναι δυσεξήγητη καὶ ὀφείλεται μᾶλλον σὲ προχειρότητα τοῦ Βίνκελμαν. Ὁ Πλάτων ἀναφέρει τὸν Αὐτόλυκο μόνο μιὰ φορά, στὸ πρῶτο βιβλίον τῆς Πολιτείας 334a.

22. Ὅπως ἔχει παρατηρήσει ἤδη ὁ ΛΕΣΙΝΓΚ, Λαοκόων (στὴν τελευταία ὑπόσημειωση τοῦ 27ου κεφαλαίου), ἡ παραδοχὴ αὐτῆ τοῦ Βίνκελμαν εἶναι λανθασμένη.

αὐτὸ τὸ θέαμα στοὺς συμπολίτες του. Ἡ Φρύνη<sup>23</sup> λουζόταν μπροστὰ στὰ μάτια ὄλων τῶν Ἑλλήνων στοὺς Ἐλευσίσιους ἀγῶνες, καὶ καθὼς ἀναδύοταν ἀπὸ τὸ νερὸ γινόταν γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τὸ πρότυπο τῆς Ἀναδυομένης Ἀφροδίτης· καὶ εἶναι γνωστὸ ὅτι τὰ νέα κορίτσια στὴ Σπάρτη, σὲ μιὰν ὀρισμένη γιορτῆ, χόρευαν ἐντελῶς γυμνὰ μπροστὰ στὰ μάτια τῶν νέων. Ὅ,τι θὰ μπορούσε ἐν προκειμένῳ νὰ ξενίσει γίνεται πιὸ ἀποδεκτό, ἂν ἀναλογιστοῦμε ὅτι καὶ οἱ πρῶτοι Χριστιανοὶ βαπτίζονταν μαζί, ἄνδρες καὶ γυναῖκες, χωρὶς κανένα ἀπολύτως κάλυμμα, ταυτόχρονα σὲ μιὰ καὶ τὴν αὐτὴ κολυμπήθρα.

Ἐπομένως στοὺς Ἑλληνας κάθε γιορτῆ ἦταν καὶ μιὰ εὐκαιρία γιὰ τοὺς καλλιτέχνες νὰ γνωρίσουν μὲ τὸν πιὸ ἀκριβῆ τρόπο τὴν ὁμορφιὰ τῆς φύσης.

Ὁ ἀνθρωπισμὸς τῶν Ἑλλήνων, τὴν ὥρα ποὺ ἀνθίζε ἡ ἐλευθερία τους, δὲν ἐπέτρεψε τὴν καθιέρωση αἵματηρῶν θεαμάτων ἢ καὶ ἂν ἀκόμα, ὅπως πιστεύουν ὀρισμένοι, συνηθίζονταν στὴν Ἰωνία τέτοια θεάματα, αὐτὰ εἶχαν πάψει πρὸ πολλοῦ. Ὁ Ἀντίοχος ὁ Ἐπιφανῆς, βασιλιάς στὴ Συρία, παράγγειλε νὰ ἔλθουν ξιφομάχοι<sup>24</sup> ἀπὸ τὴ Ρώμη καὶ παρουσίασε αὐτοὺς τοὺς δύσμοιρους ἀνθρώπους στοὺς Ἑλληνας στοὺς ὁποῖους ἀρχικὰ προξένησαν βδελυγμία. Μὲ τὸν καιρὸ τὸ ἀνθρώπινο συναίσθημα χανόταν καὶ τὰ ἐν λόγῳ θεάματα ἔγιναν καὶ αὐτὰ σχολεῖα γιὰ τοὺς καλλιτέχνες. Ἐδῶ σπούδασε ἕνας Κρησίλας τὸν Θνήσκοντα Γαλάτη του ποὺ «ἐπάνω του μπορούσε κανεὶς νὰ ἰδεῖ τί τοῦ εἶχε ἀπομείνει ἀπὸ τὴν ψυχὴ του».

Αὐτὲς οἱ συχνὲς εὐκαιρίες γιὰ παρατήρηση τῆς φύσης ἔδωσαν ἀφορμὴ στοὺς Ἑλληνας καλλιτέχνες νὰ προχωρήσουν ἀκόμη περισσότερο: ἄρχισαν νὰ σχηματίζουν κάποιες γενικές ἔννοιες γιὰ τὴν ὁμορφιὰ τόσο ὀρισμένων μερῶν τοῦ σώματος ὅσο καὶ τῶν σωματικῶν ἀναλογιῶν συνο-

23. ΑΘΗΝΑΙΟΣ, Δειπνοσοφισταὶ 13, 590 κ.έ.

24. ΑΘΗΝΑΙΟΣ, Δειπνοσοφισταὶ 5, 194 κ.έ.

λικά, έννοιες που έμελλε να άρθουν πάνω και από τήν ίδια τή φύση· ως πρότυπό τους είχαν μια πνευματική φύση που ύπῆρχε σχεδιασμένη στο πνεύμα τους και μόνο.

Έτσι έπλασε ο Ραφαήλ τή Γάλατειά του. Άρκει να δεί κανείς το γράμμα του προς τόν Κόμητα Βαλτάζαρ Καστιλιόνε<sup>25</sup>: «Έπειδή οι καλλονές», γράφει, «είναι τόσο σπάνιες ανάμεσα στις γυναίκες, χρησιμοποιώ μιάν ιδέα πλασμένη στη φαντασία μου».

Άκολουθώντας τέτοιες ιδέες, άνώτερες από τή συνήθη μορφή τής ύλης, έπλαθαν οι Έλληνες θεούς και ανθρώπους. Στους θεούς και τις θεές τò μέτωπο και ή μύτη σχηματίζουν σχεδόν μιá εύθεια γραμμή. Άκριβώς τήν ίδια κατατομή έχουν οι κεφαλές περίφημων γυναικων έπάνω σέ έλληνικά νομίσματα όπου έντούτοις δέν ήταν αυθαιρεσία να εργάζεται κανείς με βάση ιδανικές έννοιες. Η θά μπορούσε να εικάσει κανείς ότι αυτή ή κατατομή προσidiaζε στους άρχαίους Έλληνες όπως ή σιμή μύτη στους Καλμούκους ή τά μικρά μάτια στους Κινέζους. Τά μεγάλα μάτια τών έλληνικων κεφαλών στα μάρμαρα και τά νομίσματα ενισχύουν αυτή τήν εικασία.

Οι Ρωμαίες αυτοκράτειρες άπεικονίζονταν από τους Έλληνες στα νομίσματά τους σύμφωνα με αυτές άκριβώς τις ιδεατές εικόνες: τò κεφάλι μιās Λιβίας και μιās Άγριππίνας έχει άκριβώς τήν ίδια κατατομή με τò κεφάλι μιās Άρτεμισίας και μιās Κλεοπάτρας.

Σέ όλα αυτά τά έργα παρατηρεί κανείς ότι τόν νόμο που οι Θηβαίοι είχαν έπιβάλει στους καλλιτέχνες τους: «να μιμείται κανείς, έπι ποινη, όσο τò δυνατόν καλύτερα τή φύση», τόν τηρούσαν και άλλοι καλλιτέχνες στην Ελλάδα ως νόμο<sup>26</sup>. Όπου ή άπαλή κατατομή δέν ήταν δυ-

25. Σέ ύποσημείωσή του ο Βίνκελμαν παραπέμπει σχετικά στον G.P. BELLORI, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino etc.*, Ρώμη 1695.

26. ΑΙΑΙΑΝΟΣ, *Ποικίλη ιστορία*, 4, 4.



ΡΑΦΑΗΛ, Η νύμφη Γαλάτεια.

Τοιχογραφία από τή Βίλα Φαρνεζίνα, Ρώμη. Γύρω στο 1514.

νατὸν νὰ ἀποδοθεῖ χωρὶς ἀρνητικὴ ἐπίπτωση στὴν ὁμοιότητα, οἱ καλλιτέχνες ἀκολουθοῦσαν τὴν ἀλήθεια τῆς φύσης, ὅπως μπορούμε νὰ δοῦμε στὸ ὄμορφο κεφάλι τῆς Ἰουλίας<sup>27</sup>, τῆς θυγατέρας τοῦ Αὐτοκράτορα Τίτου, ἔργο τοῦ Εὐδόου.

Ἄλλὰ ὁ νόμος «νὰ φιλοτεχνεῖς τὰ πρόσωπα ὅμοια καὶ συνάμα ὁμορφότερα» ἦταν πάντοτε ὁ ὑπέρτατος νόμος τὸν ὁποῖο ἀναγνώριζαν οἱ Ἕλληνες καλλιτέχνες, καὶ προϋποθέτει κατ' ἀνάγκην τὴν πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη νὰ παρουσιάσει μιὰν ὠραιότερη καὶ τελειότερη φύση. Ὁ Πολύγνωτος τηροῦσε ἀπαρέγκλιτα αὐτὸν τὸν νόμο.

Ἄν λοιπὸν ἀναφέρεται γιὰ ὀρισμένους καλλιτέχνες ὅτι ἐργάζονται ὅπως ὁ Πραξιτέλης, ὁ ὁποῖος φιλοτέχνησε τὴν *Κνίδια Ἀφροδίτη* μὲ μοντέλο τὴν παλλακίδα του, τὴν Κρατίνα, ἢ ὅπως ἄλλοι ζωγράφοι οἱ ὁποῖοι εἶχαν τὴ Λαΐδα ὡς μοντέλο γιὰ τὶς Χάριτες, πιστεύω ὅτι αὐτὸ συνέβη χωρὶς νὰ ἀποκλίνουν ἀπὸ τοὺς μεγάλους γενικοὺς κανόνες τῆς τέχνης τοὺς ὁποίους ἀναφέραμε πρωτύτερα. Ἡ ὁμορφιὰ πὺ ἀντιλαμβάνομαστε μὲ τὶς αἰσθήσεις ἔδινε στὸν καλλιτέχνη τὰ ὄμορφα φυσικὰ χαρακτηριστικά· ἡ ἰδεατὴ ὁμορφιὰ τὰ ἐξιδανικευμένα γνωρίσματα: ἀπὸ ἐκείνην λάμβανε τὸ ἀνθρώπινο, ἀπὸ αὐτὴν τὸ θεϊκό.

Ὅποιος διαθέτει ἀρκετὴ γνώση γιὰ νὰ διεισδύσει μὲ τὸ βλέμμα του στὰ ἐνδότερα τῆς τέχνης θὰ ἀνακαλύψει, ἂν συγκρίνει ὅλη τὴν ἄλλη δομὴ τῶν ἐλληνικῶν μορφῶν μὲ τὶς περισσότερες μορφές τῆς νεώτερης τέχνης, ἰδίως αὐτὲς πὺ ἀκολουθοῦν περισσότερο τὴ φύση καὶ λιγότερο τὴν ἀρχαία αἴσθησι τοῦ ὠραίου, ὁμορφιὲς πὺ πολὺ συχνὰ δὲν ἔχουν ἀκόμα ἀποκαλυφθεῖ.

Στὶς περισσότερες φιγούρες τῶν νεώτερων καλλιτεχνῶν βλέπει καν-

27. Ἐπάνω σὲ δακτυλιόλιθο· σὲ ὑποσημείωσι ὁ Βίνκελμαν παραπέμπει σὲ μιὰ, πρόσφατη τότε, γαλλικὴ μετάφρασι τοῦ ἔργου τοῦ Ph. V. Stosch, *Pierres Antiques Gravées*, Παρίσι 1745.



ΡΑΦΗΛΑ, Ἡ νύμφη Γαλάτεια.

Λεπτομέρεια τῆς τοιχογραφίας ἀπὸ τὴ Βίλα Φαρνεζίνα, Ρώμη.

εἰς στὶς ἐκβαθύνσεις τοῦ σώματος, μικρές, πολὺ ἔντονα χαραγμένες πτυχώσεις τοῦ δέρματος. Ἀντιθέτως, ὅπου αὐτὲς οἱ ἴδιες πτυχώσεις ὑπάρχουν σὲ ἐξίσου βαθουλωμένα μέρη τῶν ἐλληνικῶν μορφῶν, ἕνας ἤρεμος κυματισμὸς κάνει ὥστε ἡ μιὰ νὰ βγαίνει κυματιστὰ μέσα ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἔτσι πὺ τελικὰ νὰ φαίνονται ὅτι ἀποτελοῦν ἕνα σύνολο, καὶ ὅτι ὅλες μαζί ἀπαρτίζουν μιὰ πιὸ εὐγενικὰ διαμορφωμένη ἐκβάθυνσι καὶ μόνο. Αὐτὰ τὰ ἀριστουργήματα μᾶς δείχνουν ἕνα δέρμα πὺ δὲν εἶναι τεντωμένο ἀλλὰ ἀπλώνεται ἀπαλὰ πάνω σὲ μιὰ σάρκα γεμάτη υἱεία,

ἢ ὁποῖα τὸ πληροῖ χωρίς νὰ τὸ φουσκώνει – ἓνα δέρμα πού παρακο-  
λουθεῖ ὅλες τις διακινήσεις τῆς σάρκας καὶ ἐνώνεται μ' αὐτές. Στὸ  
δέρμα δὲν σχηματίζονται ποτέ, ὅπως στὰ σώματα τῶν δικῶν μας νεώ-  
τερων καλλιτεχνῶν, ιδιαίτερες μικρὲς πτυχώσεις, χωριστὲς ἀπὸ τὴ  
σάρκα.

Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο τὰ νεώτερα ἔργα διακρίνονται ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ  
διαμέσου πλήθους μικρῶν ἀποτυπωμάτων καὶ διαμέσου πάμπολλων καὶ  
πολῶν αἰσθητῶν ἐκβαθύνσεων οἱ ὁποῖες, ὅταν ὑπάρχουν στὰ ἔργα τῶν  
Ἀρχαίων, ὑποδηλώνονται ἀπαλά, μὲ σοφὴ οἰκονομία, κατὰ τὸν τρόπο  
πού τις σχηματίζει ἢ πιὸ τέλεια καὶ πιὸ ὀλοκληρωμένη φύση τῶν Ἑλλή-  
νων – καὶ συχνὰ δὲν γίνονται ἀντιληπτές παρὰ μόνον χάρις σὲ μιὰν εὐαι-  
σθησία πού τρέφεται ἀπὸ τὴ γνώση καὶ τὸν στοχασμό.

Εὐκόλα μπορούμε ἐδῶ νὰ πιθανολογήσουμε ὅτι στὴ διάπλαση τῶν  
ὠραίων ἑλληνικῶν σωμάτων, ὅπως στὰ ἔργα τῶν ἀρχαίων καλλιτεχνῶν,  
θὰ ὑπῆρχε μεγαλύτερη ἐνότητα ὡς πρὸς τὴν ὅλη δομὴ, ἀρμονικότερη  
σύνδεση τῶν μερῶν, μεγαλύτερη πληρότητα, χωρίς ἐντάσεις προκα-  
λούμενες ἀπὸ τὴν ἀδυναμία καὶ χωρίς τις πολλὲς λακκουβές τῶν δικῶν  
μας σωμάτων.

Δὲν μπορούμε νὰ πᾶμε πιὸ πέρα ἀπὸ τὴν πιθανότητα. Τὴν πιθανό-  
τητα ὡστόσο αὐτὴ ἀξίζει νὰ τὴν προσέξουν οἱ καλλιτέχνες καὶ οἱ εἰδή-  
μονες· καὶ τοῦτο γιὰ ἓναν ἐπιπλέον λόγο, ἀφοῦ εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐλευ-  
θερώσουμε τὸν θαυμασμό γιὰ τὰ μνημεῖα τῶν Ἑλλήνων ἀπὸ τὴν  
προκατάληψη, ὥστε νὰ μὴν δοθεῖ ἢ ἐντύπωση ὅτι ἀποδίδουμε κάποιαν  
ἀξία στὴ μίμηση αὐτῶν τῶν μνημείων ἀπλῶς ἐπειδὴ εἶναι παλαιὰ.

Τὸ σημεῖο αὐτό, σχετικὰ μὲ τὸ ὁποῖο οἱ γνῶμες τῶν καλλιτεχνῶν  
δίστανται, ἀπαιτεῖ μιὰν ἐξέταση πιὸ διεξοδική ἀπ' ὅ,τι εἶναι δυνατὸν νὰ  
γίνει ἐδῶ.

Γνωρίζουμε ὅτι ὁ μεγάλος Μπερνίνι συγκαταλεγόταν σ' ἐκείνους οἱ  
ὁποῖοι θέλησαν νὰ ἀμφισβητήσουν ὅτι οἱ Ἑλληνες εἶχαν τὸ πλεονέκτημα

ἀπὸ τὴ μιὰ ἐνὸς πιὸ ὁμορφου φυσικοῦ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τῆς ἰδανικῆς  
ὁμορφιάς τῶν μορφῶν τους. Ἐκτὸς αὐτοῦ ἦταν τῆς γνώμης ὅτι ἡ φύση  
ξέρεῖ νὰ δίνει σὲ ὅλα τὰ μέρη τῆς τὴν ἀπαραίτητη ὁμορφιά: ἡ τέχνη συ-  
νίσταται στὸ νὰ τὴν ἀνακαλύπτει. Καυχιόταν πὺς εἶχε ἀποβάλλει μιὰ  
προκατάληψη πού ἀρχικὰ τοῦ εἶχε γεννηθεῖ ἀπὸ τὴ γοητεία τῆς Ἀφρο-  
δίτης Μεντίτσι, μιὰ γοητεία ὡστόσο γιὰ τὴν ὁποῖα ὕστερα ἀπὸ ἐπίπονη  
σπουδὴ διαπίστωσε ὅτι ὑπάρχει σὲ πολλὲς περιπτώσεις στὴ φύση.

Συνεπῶς ἦταν ἡ Ἀφροδίτη ἐκείνη πού τὸν δίδαξε νὰ ἀνακαλύπτει στὴ  
φύση ὁμορφιές γιὰ τις ὁποῖες πίστευε πρωτύτερα πὺς θὰ τις εὔρισκε μόνον  
στὴ φύση, καὶ τις ὁποῖες χωρίς τὴν Ἀφροδίτη δὲν θὰ τις εἶχε ἀναζητή-  
σει στὴ φύση. Ἀπὸ αὐτὸ δὲν συνάγεται ὅτι πρέπει κανεὶς νὰ ἀνακαλύψει  
τὴν ὁμορφιά τῶν ἑλληνικῶν ἀγαλμάτων προτοῦ ἀνακαλύψει τὴν ὁμορ-  
φιά στὴ φύση καὶ ὅτι, ἐπομένως, ἐκείνη ἡ ὁμορφιά εἶναι πιὸ συγκαλονι-  
στικὴ κι ὅχι τόσο σκόρπια ἀλλὰ περισσότερο συμπυκνωμένη ἀπ' ὅσο  
αὐτὴ τῆς φύσης; Κατὰ συνέπεια ἡ σπουδὴ τῆς φύσης πρέπει νὰ εἶναι  
ἓνας πιὸ μακρὺς καὶ πιὸ κοπιώδης δρόμος γιὰ τὴ γνώση τῆς τέλει-  
ας ὁμορφιάς ἀπ' ὅ,τι ἡ σπουδὴ τῶν ἔργων τῆς ἀρχαιότητος· καὶ ὁ Μπερ-  
νίνι, ὁ ὁποῖος πάντοτε συνιστοῦσε στοὺς νέους καλλιτέχνες νὰ στρέφουν  
τὴν προσοχή τους πρωτίστως σὲ ὅ,τι πιὸ ὠραῖο ὑπάρχει στὴ φύση, δὲν  
θὰ τοὺς εἶχε ὑποδείξει τὸν συντομότερο δρόμο πού ὀδηγεῖ πρὸς τὰ ἐκεῖ.

Ἡ μίμηση τῆς ὁμορφιάς στὴ φύση εἴτε εἶναι προσανατολισμένη σὲ ἓνα  
μεμονωμένο φυσικὸ ἀντικείμενο εἴτε πάλι συγκεντρώνει τις παρατηρή-  
σεις πού ἔχουν ἀντληθεῖ ἀπὸ διαφορετικὰ ἀντικείμενα καὶ τις συνενώνει.  
Ἡ πρώτη μέθοδος ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ νὰ φιλοτεχνεῖ κανεὶς ἓνα ὅμοιο ἀντί-  
γραφο, ἓνα πορτραῖτο· εἶναι ὁ δρόμος πού ὀδηγεῖ στις μορφές καὶ τις  
φιγούρες τῶν Ὀλλανδῶν. Ἡ δευτέρα ὁμως μέθοδος εἶναι αὐτὴ πού ὀδηγεῖ  
στὸ ὠραῖο ἐν γένει καὶ τις ἰδανικὲς ἀπεικονίσεις του· κι εἶναι ὁ δρόμος τὸν  
ὁποῖο ἀκολούθησαν οἱ Ἑλληνες. Ἡ διαφορὰ ὡστόσο ἀνάμεσα σ' ἐκεῖ-  
νους καὶ σ' ἐμᾶς ἔγκειται σὲ τοῦτο: Οἱ Ἑλληνες προσλάμβαναν αὐτές

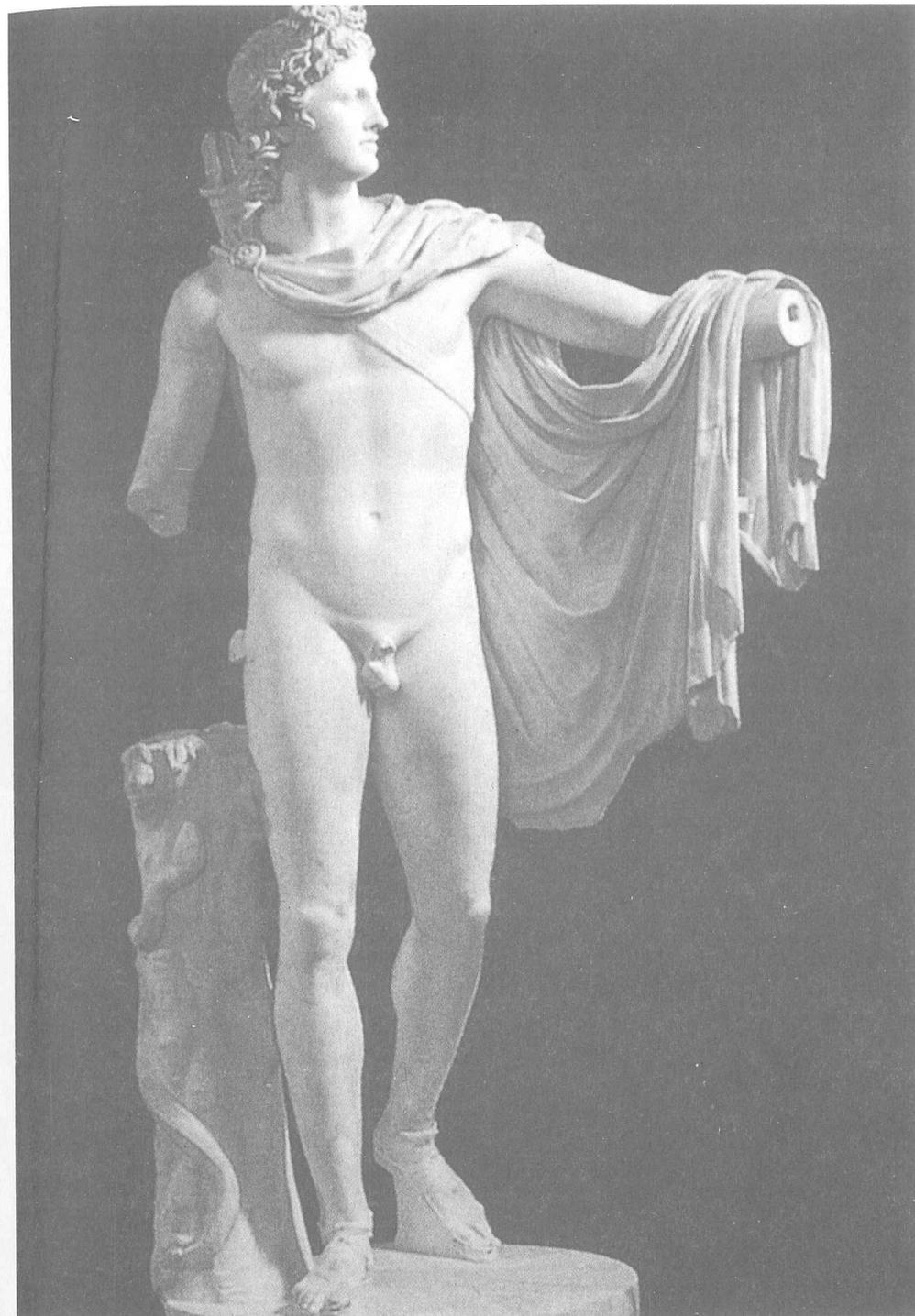
τις εικόνες, ακόμη και αν δεν τις αντλούσαν από σώματα όμορφότερα τῶν δικῶν μας, διαμέσου μιᾶς καθημερινῆς εὐκαιρίας για παρατήρηση τοῦ ωραίου στή φύση, εὐκαιρίας πού σ' ἐμᾶς, ἀντιθέτως, δὲν παρουσιάζεται κάθε μέρα καὶ πού σπάνια εἶναι ὅπως τὴν ἐπιθυμῆ ὁ καλλιτέχνης.

Ἡ δική μας φύση δὲν θὰ γεννήσει εὐκολα ἓνα τόσο τέλειο σῶμα ὅπως αὐτὸ τοῦ Ἀντίνοου, καὶ ἡ διάνοια δὲν θὰ μπορέσει νὰ πλάσει τίποτε πού νὰ ὑπερβαίνει τις ἀναλογίες, τις πάνω ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο, μιᾶς ωραίας θεότητος στὸν Ἀπόλλωνα τοῦ Μπελβεντέρε<sup>38</sup>: ὅ,τι μόρρσαν νὰ δημιουργήσουν ἡ φύση, τὸ πνεῦμα καὶ ἡ τέχνη στέκεται ἐδῶ μπροστὰ στὰ μάτια μας.

Πιστεύω ὅτι μὲ τὴ μίμηση αὐτῶν τῶν ἔργων εἶναι δυνατὸ νὰ διδαχθοῦμε πιὸ γρήγορα, διότι ἔτσι ὁ καλλιτέχνης ἀνακαλύπτει στή μιὰ περίπτωση τὴν πεμπτουσία ἐκείνου τὸ ὁποῖο εἶναι διάσπαρτο σὲ ὅλη τὴ φύση, καὶ στήν ἄλλη ὡς ποῖο σημεῖο ἡ πιὸ ὁμορφὴ φύση μπορεῖ νὰ ὑψωθεῖ πάνω ἀπὸ τὸν ἴδιο της τὸν ἑαυτὸ μὲ τόλμη ἀλλὰ καὶ μὲ σοφία. Ἡ μίμηση αὐτὴ θὰ διδάξει τὸν καλλιτέχνη νὰ στοχάζεται καὶ νὰ ἐπινοεῖ μὲ σιγουριά, γιατί ἐδῶ βλέπει κανεὶς τὰ ἀνώτατα ὄρια πού ἔχουν τεθεῖ στήν ἀνθρώπινη καὶ συνάμα στή θεϊκὴ ὁμορφιά.

Ὅταν ὁ καλλιτέχνης χτίζει ἐπάνω σ' αὐτὸ τὸ ἔδαφος καὶ ἀφήνεται στὸν ἐλληνικὸ κανόνα τῆς ὁμορφιάς νὰ ὀδηγεῖ αὐτὸς τὸ χέρι καὶ τις αἰσθήσεις του, βρίσκει στὸν δρόμο ὁ ὁποῖος θὰ τὸν φέρει ἀσφαλῶς στή μίμηση τῆς φύσης. Οἱ ἔννοιες τοῦ ἀδιαρέτου ὄλου καὶ τοῦ τελείου στή φύση τῆς ἀρχαιότητος θὰ τοῦ ξεκαθαρίσουν καὶ θὰ τοῦ καταστήσουν πιὸ εμφανεῖς τις ἔννοιες τῆς δικῆς μας διασπασμένης φύσης: ἀνακαλύπτοντας τις ὁμορφίες αὐτῆς τῆς τελευταίας θὰ μάθει νὰ τις συνδέει μὲ τὴν τέλεια ὁμορφιά — καὶ μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἰδανικῶν μορφῶν, τις ὁποῖες ἔχει διαρκῶς μπροστὰ στὰ μάτια του, θὰ ἀποβεῖ καὶ ὁ ἴδιος ἓνας κανόνας.

28. Ἔργο τοῦ γλύπτη Λεωχάρη, ἀπὸ τὸν 4ο αἰῶνα π.Χ.



Ὁ Ἀπόλλων τοῦ Μπελβεντέρε.

Ρωμαϊκὸ ἀντίγραφο ἀπὸ ἐλληνικὸ ἄγαλμα τοῦ 350 π.Χ. περίπου.

Βατικανό, Μουσεῖο.

Τότε μόνο κι όχι πρωτύτερα ὁ καλλιτέχνης, ιδιαίτερα ὁ ζωγράφος, μπορεῖ νὰ στραφεῖ στὴ μίμηση τῆς φύσης: σὲ περιπτώσεις πού ἡ τέχνη τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἀποστασιοποιηθεῖ ἀπὸ τὸ μαρμάρινο πρότυπο, ὅπως στὰ ἐνδύματα, καὶ νὰ ἀφήσει στὸν ἑαυτό του περισσότερη ἐλευθερία, ὅπως ἔκανε ὁ Πουσσέν· γιατί «ὅποιος σταθερὰ ἀκολουθεῖ ἄλλους δὲν θὰ πορευτεῖ ποτέ, κι ὅποιος δὲν ξέρεي νὰ δημιουργήσῃ ἀπὸ μόνος του τίποτε καλὸ, δὲν θὰ μπορέσει νὰ ἀξιοποιήσῃ ὀρθὰ τὰ πράγματα τῶν ἄλλων», καθὼς λέει ὁ Μιχαηλάγγελος.

Ψυχὲς εὐνοημένες ἀπὸ τὴ φύση

*Quibus arte benigna*

*Et meliore luto finxit praecordia Titan<sup>29</sup>*

ἔχουν μπροστά τους ἀνοιχτὸ τὸν δρόμο γιὰ νὰ γίνουν πρωτότυποι.

Μὲ αὐτὸ τὸ πνεῦμα πρέπει νὰ ἐννοήσουμε ἐκεῖνο πού ἀναφέρει ὁ Ντε Πίλ, ὅτι δηλαδὴ ὁ Ραφαήλ, ὅταν πιά τὸν ἄγγιζε ὁ θάνατος, προσπάθησε νὰ ἀφήσει τὸ μάρμαρο καὶ νὰ στραφεῖ ἐξολοκλήρου στὴ φύση. Ἡ αὐθεντικὴ αἴσθησις γιὰ τὸ ὡραῖο θὰ τὸν εἶχε ἀκολουθήσει σταθερὰ κατὰ τὴ μίμηση τῆς φύσης, καὶ ὅλες οἱ παρατηρήσεις του πάνω σ' αὐτὴν θὰ μεταπλάθονταν —μὲ ἓνα εἶδος χημικοῦ μετασχηματισμοῦ— σ' ἐκεῖνο πού συνιστοῦσε τὴν οὐσία του, τὴν ψυχὴ του.

Ἐνδεχομένως θὰ εἶχε δώσει στοὺς πίνακές του περισσότερη ποικιλομορφία, μεγαλοπρεπέστερα ἐνδύματα, μεγαλύτερη χρωματικὴ γκάμα, περισσότερο φῶς καὶ σκιές· ὥστόσο οἱ μορφές του πάντοτε θὰ ἀξιολογοῦνταν λιγότερο μὲ βάση αὐτὰ ἐδῶ ἀπ' ὅ,τι μὲ βάση τὸ εὐγενικὸ περίγραμμα καὶ τὴν ὑπέροχη ψυχὴ πού εἶχε μάθει ἀπὸ τοὺς Ἕλληνας νὰ ἀπεικονίζει.

29. «Ποῦ τὴν καρδιά τους γενναῖα δώρα κι ἀπὸ καλύτερο ὕλικὸ τὴν ἔπλασε ὁ Τίτανας Προμηθεάς» (JUVENALIS, Sat. XIV 34 κ.έ.).

Τίποτα δὲν θὰ ἔδειχνε πιὸ καθαρὰ τὴν ὑπεροχὴ πού ἔχει ἡ μίμηση τῶν Ἀρχαίων ἀπέναντι στὴ μίμηση τῆς φύσης ὅσο τὸ νὰ ἔπαιρνε κανεὶς δύο νέους ἀνθρώπους μὲ μεγάλο ταλέντο καὶ νὰ τοὺς ἔβαζε νὰ μελετήσουν ὁ μὲν ἓνας τοὺς Ἀρχαίους καὶ ὁ ἄλλος ἀπλῶς τὴ φύση. Αὐτὸς ὁ τελευταῖος θὰ ἀποτύπωνε τὴ φύση ὅπως θὰ τὴν ἀντίκρυζε: ἂν ἦταν Ἴταλὸς θὰ ζωγράφιζε ὅπως ὁ Καραβάτζιο, ἂν ἦταν Ὁλλανδός, καὶ ἐφόσον θὰ εἶχε ἐπιτυχία, ὅπως ὁ Ἰάκοπ Ἰορνταάνς, ἂν ἦταν Γάλλος ὅπως ὁ Στέλλα. Ἐκεῖνος ὁ πρῶτος ὅμως θὰ ἀποτύπωνε τὴ φύση ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ αὐτὴ καὶ θὰ ζωγράφιζε μορφές ὅπως ζωγράφιζε ὁ Ραφαήλ.

Ἀκόμη καὶ ἂν ἡ μίμηση τῆς φύσης θὰ ἔδινε στὸν καλλιτέχνη τὰ πάντα, ἀσφαλῶς δὲν θὰ μπορούσε ὁ καλλιτέχνης νὰ ἀντλήσει ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀκρίβεια τοῦ περιγράμματος: αὐτὴ πρέπει νὰ τὴν διδαχθεῖ μόνον ἀπὸ τοὺς Ἕλληνας.

Στὶς ἑλληνικὲς μορφές τὸ εὐγενικότατο περίγραμμα συνενώνει ἡ περικλείει ὅλα τὰ μέρη τῆς πιὸ ὁμορφῆς φύσης καὶ τίς ἰδανικὲς ὁμορφίες· ἢ μᾶλλον ἀποτελεῖ τὴν ἀνώτατη ἔννοια σ' αὐτὲς τίς δύο περιοχές. Ὁ Εὐφράνωρ, ὁ ὅποιος διέπρεψε κατὰ τὴν ἐποχὴ ὕστερα ἀπὸ τὸν Ζεῦξη, θεωρεῖται ὁ πρῶτος πού ἔδωσε στὸ περίγραμμα ἓνα πιὸ ὑψηλὸ ὕφος.

Πολλοὶ σύγχρονοι καλλιτέχνες προσπάθησαν νὰ μιμηθοῦν τὸ ἑλληνικὸ περίγραμμα — καὶ σχεδὸν κανένας δὲν τὸ κατόρθωσε. Ὁ μεγάλος Ροῦμπενς ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ περίγραμμα τῶν σωμάτων, προπαντὸς στὰ ἔργα του πού ἔχει φιλοτεχνήσει πρὶν ἀπὸ τὸ ταξίδι του στὴν Ἰταλία καὶ πρὶν ἀπὸ τὴ σπουδὴ τῶν καλλιτεχνημάτων τῆς ἀρχαιότητος.

Ἡ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὴ φυσικὴ πληρότητα ἀπὸ τὴ μιά καὶ τὸ πλεονάζον καὶ περιττὸ ἀπὸ τὴν ἄλλη εἶναι πολὺ λεπτὴ, καὶ οἱ μεγαλύτεροι νεώτεροι καλλιτέχνες ἀποκλίνουν πάρα πολὺ καὶ πρὸς τίς δύο πλευρὲς τοῦ ὀρίου, τὸ ὅποιο δὲν εἶναι πάντοτε χειροπιαστό. Ὅποιος θέλει νὰ ἀποφύγει ἓνα περίγραμμα κάτισχνο πέφτει στὸ ὑπέρσαρκο· κι ὅποιος θέλει νὰ ἀποφύγει αὐτὸ πέφτει στὸ λιπόσαρκο.

plenitudo est ubi  
redundant. uirt

ακρίβεια  
τῆς φύσης

καλλιτεχνία  
κίς κερφίς  
πὸν δὲν  
ἀντλήσει ἀπὸ  
τὴν μίμηση  
τῶν ἑλλήνων

906...  
πικίλο-η/εω/α/...

το ὄριο  
ἀντλήσει  
εἰς πλεονάζον  
καὶ πᾶσι

{ ἡ ὁμορφία - πένια  
υπαρξεί }  
-

ὡν πέντε καὶ ἑκατὸν μετὰ τὴν ἱστορίαν  
Καὶ μνηστὴρ αὐτῆς εἶναι ἡ οὐσία καὶ ἱσθῆτος, τοῦφανιστοῦ εἶναι Πλατωνικῆς  
Ζακωφιστικῆς καὶ ὁμοιωτικῆς

I. I. BINKELMAN

Ὁ Μιχαηλάγγελος εἶναι ἴσως ὁ μοναδικὸς γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι ἔχει φθάσει τοὺς Ἀρχαίους· αὐτὸ ὅμως ἰσχύει μόνον γιὰ τὶς γεροδεμένες, μυώδεις φιγούρες, γιὰ τὰ σώματα τῆς ἥρωικῆς ἐποχῆς, ὄχι γιὰ τὶς γυναικεῖες φιγούρες, οἱ ὁποῖες στὸ χέρι του γίνονται Ἀμαζόνες.

Ἀπεναντίας ὁ Ἕλληνας καλλιτέχνης, σὲ ὅλες τὶς φιγούρες του, σχηματίζει τὰ περιγράμματα σὰν μὲ τὴν ἄκρη μιᾶς τρίχας, ἀκόμη καὶ στὶς πιὸ λεπτοκαμωμένες καὶ ἐπίπονα δουλεμένες, ὅπως αὐτὲς ποὺ ἔχουν χαραχθεῖ στὸ μάρμαρο. Ἄς κοιτάξει κανεὶς τὸν Διομήδη καὶ Περσέα τοῦ Διοσκουρίδη, τὸν Ἡρακλῆ μὲ τὴν Ἴόλη<sup>30</sup> ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Τεύκρου καὶ θὰ θαυμάσει τοὺς Ἕλληνας ποὺ σ' αὐτὸ δὲν μπορεῖ κανένας νὰ τοὺς μιμηθεῖ. Ὁ Παρράσιος θεωρεῖται, γενικῶς, ὡς ὁ πιὸ ἱκανὸς σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ στὸ περίγραμμα.

Τὸ ἀριστοτεχνικὸ περίγραμμα κυριαρχεῖ ἐπίσης κάτω ἀπὸ τὸ ἔνδυμα τῶν ἐλληνικῶν μορφῶν ὡς ὁ κύριος σκοπὸς τοῦ καλλιτέχνη ποὺ ἀκόμη καὶ μέσα ἀπὸ τὸ μάρμαρο δείχνει τὴν ὄμορφη κατασκευὴ τοῦ κορμιοῦ σὰν μέσα ἀπὸ ἓνα ἔνδυμα τῆς Κῶ<sup>31</sup>.

Ἡ Ἀγριππίνα, ἡ ὁποία εἶναι φιλοτεχνημένη σὲ ὑψηλὸ στίλ, καὶ οἱ τρεῖς Ἑστιάδες<sup>32</sup> ποὺ συγκαταλέγονται στὶς βασιλικὲς ἀρχαιότητες τῆς Δρέσδης ἀξίζει νὰ ἀναφερθοῦν ἐδῶ ὡς τὰ μεγάλα πρότυπα. Ἡ Ἀγριππίνα δὲν εἶναι, ἐνδεχομένως, ἡ μητέρα τοῦ Νέρωνα ἀλλὰ ἡ παλαιότερη Ἀγριππίνα, μιὰ σύζυγος τοῦ Γερμανικοῦ. Παρουσιάζει πολὺ μεγάλη ὁμοιότητα μὲ ἓνα ἀγάλμα τῆς ἰδίας, ὑποτίθεται, Ἀγριππίνας, ποὺ εἶναι

30. Σὲ δακτυλιόλιθο μὲ τὴν ὑπογραφή Τεύκρος, πιθανῶς τὴν ἐποχὴ τοῦ Αὐγούστου.

31. Στὴν Κῶ ἔφτιαχναν διαφανῆ ἔνδymατα ἀπὸ λεπτὸ σὰν πέπλο ὕφασμα.

32. Σήμερα τὰ ἀγάλματα αὐτὰ θεωροῦνται ἐπιτύμβια ἀπὸ τὸ Ἑρκουλάνο, τὴν πόλιν ποὺ καταστράφηκε τὸ 79 μ.Χ. μαζί μὲ τὴν Πομπηία.

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΙΜΗΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

ἰδρυμένο στὸν προθάλαμο τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὴ Βενετία. Ἡ δική μας εἶναι μιὰ καθισμένη μορφή σὲ μέγεθος μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ φυσικὸ, ποὺ τὸ κεφάλι της στηρίζεται στὸ δεξιὸ χέρι. Τὸ ὄμορφο πρόσωπό της φανερώνει μιὰ ψυχὴ βυθισμένη σὲ βαθειὰ περισυλλογὴ ποὺ ἀπὸ τὶς μέριμνες καὶ τὴ θλίψη δείχνει ἐντελῶς ἀδιάφορη ἀπέναντι σὲ κάθε ἐξωτερικὴ ἐντύπωση. Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ εἰκάσει ὅτι ὁ καλλιτέχνης θέλησε νὰ ἀποτυπώσει τὴν ἡρώίδα σὲ μιὰ στιγμὴ θλίψης, ὅταν τῆς ἀνακοινῶνουν ὅτι τὴν ἐξορίζουν στὸ νησὶ τῆς Πανδάτερας.

Οἱ τρεῖς Ἑστιάδες ἀξίζουν τὸν θαυμασμό μας γιὰ δύο λόγους. Ἀποτελοῦν τὶς πρῶτες μεγάλες ἀνακαλύψεις στὸ Ἑρκουλάνο, αὐτὸ ὡστόσο ποὺ κάνει ἀκόμη πιὸ ἀνεκτίμητη τὴν ἀξία τους εἶναι ἡ μεγάλη δεξιότηρία στὰ ἐνδεδυμένα τμήματά τους. Σὲ αὐτὴ τὴν περιοχὴ τῆς τέχνης μποροῦν καὶ οἱ τρεῖς, ἰδίως ὅμως αὐτὴ ποὺ ἔχει μέγεθος μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ φυσικὸ, νὰ παραβληθοῦν μὲ τὴ Φλώρα τῆς συλλογῆς Φαρνέζε καὶ μὲ ἄλλα ἐλληνικὰ ἔργα τῆς πρώτης σειρᾶς. Οἱ δύο ἄλλες μορφές, σὲ φυσικὸ μέγεθος, μοιάζουν τόσο πολὺ μεταξύ τους, ὥστε φαίνεται νὰ προέρχονται ἀπὸ ἓνα καὶ τὸ αὐτὸ χέρι· διαφέρουν μόνον στὸ κεφάλι καὶ τὸ χτένισμα. Καὶ δεδομένου ὅτι κάθε ἀντίγραφο εἶναι σκληρότερο καὶ ψυχρότερο ἀπὸ τὸ πρωτότυπο ἔστω κι ἂν ἔχει φιλοτεχνηθεῖ ἀπὸ τὸ πιὸ ἱκανὸ χέρι, ναί, ἀκόμη κι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν δημιουργό του μὲ βάση τὸ ἴδιο τὸ ἔργο του, καθὼς ὑποστηρίζει ἓνας κριτικὸς τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, δὲν εἶναι ὡστόσο δυνατὸν νὰ πεῖ κανεὶς, παρ' ὅλη τὴν ὁμοιότητα, ὅτι ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐνδυμασίαν ἢ μιὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς Ἑστιάδες εἶναι ἀντίγραφο τῆς ἄλλης.

Καὶ στὶς δύο αὐτὲς φιγούρες τὸ κεφάλι δὲν τὸ καλύπτει κανένα πέπλο, τὸ γεγονὸς ὅμως αὐτὸ δὲν καθιστᾷ ἀμφίβολη τὴν ιδιότητα τῆς Ἑστιάδας γι' αὐτὲς, δεδομένου ὅτι ἀποδεδειγμένα ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι ἰέρεις τῆς Ἑστίας χωρὶς πέπλο. Ἐξἄλλου, ὅπως μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς στὴν πιὸ μεγάλη ἀπὸ τὶς τρεῖς Ἑστιάδες, οἱ μεγάλες πτυχώσεις τοῦ

ἐνδύματος πίσω στὸν λαϊμὸ φανερώνουν ὅτι τὸ πέπλο, τὸ ὁποῖο δὲν ἀποτελοῦσε ξεχωριστὸ μέρος τοῦ ἐνδύματος, ἦταν ριγμένο πρὸς τὰ πίσω.

Ἀξίζει νὰ γίνῃ γνωστὸ στὸν κόσμο ὅτι αὐτὰ τὰ τρία θεϊκὰ ἔργα ἀποτέλεσαν τὶς πρῶτες ἐνδείξεις πού ὁδήγησαν ἔπειτα στὴν ἀνακάλυψη τῶν ὑπόγειων θησαυρῶν τῆς πόλης τοῦ Ἑρκουλάνου.

Ἦλθαν στὸ φῶς ὅταν τὴ θύμησή τους τὴν εἶχε κατὰ κάποιον τρόπο σκεπάσει ἡ λησμονιά, ὅπως κι ἡ ἴδια ἡ πόλη ἦταν θαμμένη καὶ κρυμμένη κάτω ἀπὸ τὰ εῤεῖπιά της· σὲ μιὰν ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποία τὸ φοβερὸ χτύπημα τῆς μοίρας πού ἐπληξε αὐτὸ τὸν τόπο ἦταν γνωστὸ σχεδὸν πιά μόνο ἀπ' ὅσα ἀναφέρει ὁ νεώτερος Πλίνιος γιὰ τὸ τέλος τοῦ ἐξαδέλφου του πού συνέπεσε μὲ τὴν καταστροφὴ τοῦ Ἑρκουλάνου.

Αὐτὰ τὰ μεγάλα ἀριστουργήματα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης ἔχουν πιά μεταφερθεῖ κάτω ἀπὸ τὸν γερμανικὸ οὐρανὸ καὶ τὰ θαυμάζουν ἐκεῖ, ἐνῶ ἡ Νεάπολη, ἀπ' ὅσο μπορεῖ νὰ ξέρει κανεῖς, δὲν εἶχε ἀκόμη τὴν εὐτυχία νὰ διαθέτῃ ἔστω ἓνα ἀντικείμενο προερχόμενο ἀπὸ τὸ Ἑρκουλάνο.

Ἀνακαλύφθηκαν τὸ ἔτος 1706 στὸ Πόρτιτσι κοντὰ στὴ Νεάπολη, σ' ἓνα καλυμμένο χωρὸ ἐκεῖ πού ἔσκαβαν τὰ θεμέλια γιὰ μιὰ ἔπαυλη τοῦ Πρίγκιπα Ἑλμπέφ, περιῆλθαν ἀμέσως στὴν κυριότητα τοῦ Πρίγκιπα Εὐγενίου καὶ μεταφέρθηκαν κατόπιν, μαζί μὲ ἄλλα μαρμάρια καὶ χάλκινα ἀγάλματα πού βρέθηκαν ἐκεῖ, στὴ Βιέννη.

Θέλοντας αὐτὸς ὁ μεγάλος γνώστης τῶν τεχνῶν νὰ ἔχει ἓνα ξεχωριστὸ τόπο, ὅπου θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ἐκτεθοῦν αὐτὰ τὰ ἔργα, φρόντισε νὰ χτιστεῖ μιὰ ἰσόγεια αἴθουσα κυρίως γι' αὐτὲς τὶς τρεῖς μορφές, ὅπου τοποθετήθηκαν μόνες τους. Ὅλη ἡ Ἀκαδημία καὶ ὅλοι οἱ καλλιτέχνες τῆς Βιέννης ξεσηκώθηκαν ἀμέσως, ἥδη μόλις ἄρχισε νὰ γίνε-ται—ἐντελῶς συγκεχυμένα ἀκόμη—λόγος γιὰ τὴν πώλησή τους, κι ὅλοι παρακολούθησαν μὲ θλίψη στὰ μάτια τὴ μεταφορὰ τους ἀπὸ τὴ Βιέννη στὴ Δρέσδη.

Ὁ περίφημος Ματιέλλι, αὐτὸς στὸν ὁποῖο ἔδωσε ὁ Πολύκλειτος τὸ

μέτρο κι ὁ Φειδίας τὴ σμίλη [Ἀλγκαρόττι], εἶχε ἀντιγράψει, ἤδη προτοῦ συμβεῖ αὐτό, μ' ἓνα ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένο τρόπο καὶ τὶς τρεῖς Ἑστιάδες σὲ πηλὸ προκειμένου νὰ ἀναπληρώσει ἔτσι τὴν ἀπώλειά τους. Ὅστερ' ἀπὸ λίγα χρόνια τὶς ἀκολούθησε κι ὁ ἴδιος, καὶ γέμισε τὴ Δρέσδη μὲ ἀθάνατα ἔργα τῆς τέχνης του· οἱ Ἱερείς του ὅμως παρέμειναν καὶ ἐδῶ, ὡς τὰ γεράματά του, τὸ πρότυπο γιὰ τὴ σπουδὴ τῆς ἐνδυμασίας, στὴν ὁποία ἔγκειται καὶ ἡ ἰδιαίτερη ἱκανότητά του—κάτι πού ἀποτελεῖ συνάμα μιὰ πρῶτη, ὄχι ἀστήρικτη, ἀπομίμηση τῆς μεγάλης ἀξίας τους.

Μὲ τὴ λέξη «ἐνδυμασία» ἐννοοῦμε ὁ,τιδήποτε διδάσκει ἡ τέχνη γιὰ τὴν κάλυψη τῶν γυμνῶν μερῶν τῶν μορφῶν καὶ γιὰ τὶς πτυχώσεις τοῦ ἐνδύματος. Ὅστερ' ἀπὸ τὴν ὠραία φυσικὴ κατασκευὴ καὶ τὸ εὐγενικὸ περίγραμμα ἡ γνώση αὐτὴ ἀποτελεῖ τὸ τρίτο σημεῖο ὑπεροχῆς τῶν ἔργων τῆς Ἀρχαιότητος.

Ἡ ἐνδυμασία τῶν Ἑστιάδων εἶναι φιλοτεχνημένη μὲ ὑψηλὸ ὕφος. Οἱ μικρὲς πτυχώσεις σχηματίζονται ἀπὸ τὸν ἀπαλὸ κυματισμὸ τῶν μεγαλύτερων ἐπιφανειῶν καὶ χάνονται πάλι σ' αὐτὲς μὲ μιὰν εὐγενικὴ ἐλευθερία καὶ ἀπαλὴ ἄρμονία τοῦ ὅλου χωρὶς νὰ κρύβουν τὸ καλλιγραμμένο γυμνὸ σῶμα πού ἀπλώνεται ἀβίαστα στὰ μάτια μας. Πόσο λιγιστοὶ νεώτεροι καλλιτέχνες εἶναι σ' αὐτὸν τὸν τομέα τῆς τέχνης ἀψευγάδιαστοι!

Ἡ δικαιοσύνη ὅμως ἐπιβάλλει νὰ ἀναγνωρίσουμε σὲ μερικὸς μεγάλους καλλιτέχνες, ἰδίως ζωγράφους τῶν νεώτερων χρόνων, ὅτι σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις παρεξέκλιναν ἀπὸ τὸν δρόμο πού συνήθως ἀκολουθοῦν οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι ὡς πρὸς τὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν τους χωρὶς αὐτὸ νὰ ἔχει ἐπιζήμιες ἐπιπτώσεις στὴ φύση καὶ τὴν ἀλήθεια. Ἡ ἑλληνικὴ ἐνδυμασία εἶναι τὶς περισσότερες φορὲς δουλεμένη μὲ βάση λεπτὰ καὶ ὑγρά ἐνδύματα τὰ ὁποῖα κατ' ἀκολουθίαν, καθὼς γνωρίζουν οἱ καλλιτέχνες, κολνοῦν στὸ δέρμα καὶ στὸ σῶμα ἀφήνοντας νὰ διαφαίνεται τὸ γυμνὸ. Ὅλο τὸ ἐξωτερικὸ ροῦχο στὴν ἐνδυμασία τῆς Ἑλληνίδας ἦταν ἓνα πολὺ λεπτὸ πράγμα πού ὀνομαζόταν γι' αὐτὸ πέπλον.

“Οτι οί Ἀρχαῖοι δὲν φιλοτεχνούσαν πάντοτε ἐνδύματα μὲ λεπτὲς πτυχώσεις τὸ δείχνουν τὰ ἀνάγλυφά τους· ἐπίσης τὰ ζωγραφικὰ ἔργα καί, ἰδίως, οἱ ἀρχαῖες προτομές. Ὁ ὠραῖος Καρακάλλας, ἀπὸ τῆς βασιλικῆς ἀρχαιότητες τῆς Δρέσδης, μπορεῖ νὰ τὸ ἐπιβεβαιώσῃ αὐτό.

Στοὺς νεώτερους καιροὺς ἔχει καθιερωθεῖ νὰ φορᾶ κανεῖς τὸ ἕνα ἐνδύμα ἐπάνω στὸ ἄλλο, κάποτε-κάποτε καὶ βαριὰ ἐνδύματα, τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ σχηματίζουσι τόσο ἀπλὲς καὶ κυματιστὲς πτυχώσεις, ὅπως τὰ ἐνδύματα τῶν Ἀρχαίων. Αὐτὸ κατὰ συνέπεια ἔδωσε τὴν ἀφορμὴν γιὰ τὸν νέον τρόπο ἀπόδοσης τῶν μεγάλων τμημάτων τῆς ἐνδυμασίας, ὅπου ὁ καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ δείξῃ τὸ ταλέντο του ἐξίσου μὲ τὸν συνηθισμένον τρόπο τῶν ἀρχαίων.

Ὁ Κάρλο Μαράττα καὶ ὁ Φραντσέσκο Σολιμένα μποροῦν νὰ θεωροῦνται ὡς πρὸς αὐτὸ οἱ πιὸ σπουδαῖοι. Ἡ νέα βενετσιάνικη σχολή, ἡ ὁποία δοκίμασε νὰ προχωρήσῃ ἀκόμα πιὸ πέρα, ὁδήγησε αὐτὸν τὸν τρόπο τῆς ἀπόδοσης ἴσα μὲ τὴν ὑπερβολή· καὶ καθὼς δὲν ἐπιδίωκε τίποτε ἄλλο παρὰ μεγάλες ἐπιφάνειες, τὰ ἐνδύματά της ἔγιναν ἐξαιτίας αὐτοῦ ἀκαμπτα καὶ τενεκεδένια.

Τὸ γενικὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῶν ἐλληνικῶν ἀριστουργημάτων εἶναι τελικὰ μιὰ εὐγενικὴ ἀπλότης καὶ ἕνα ἤρεμο μεγαλεῖο στὴν κίνηση καὶ τὴν ἔκφραση. Ὅπως τὰ βάθη τῆς θάλασσας διατελοῦν πάντοτε σὲ κατάστασι ἠρεμίας ὅσο τρικυμισμένη κι ἂν εἶναι ἡ ἐπιφάνεια, ὅμοια καὶ ἡ ἔκφρασις τῶν ἐλληνικῶν μορφῶν δείχνει, ἀκόμη καὶ μέσα στὸ πάθος, μιὰ μεγάλη καὶ ἤρεμη ψυχὴ.

Αὐτὴ ἡ ψυχὴ ἀποτυπώνεται στὸ πρόσωπο τοῦ Λαοκόοντα —καὶ ὄχι μόνο στὸ πρόσωπο— μέσα στὴν πιὸ ἔντονη ὀδύνη. Ὁ πόνος ποὺ γίνεται ἐκδηλὸς σὲ ὅλους τοὺς μύες καὶ τοὺς τένοντες καὶ ποὺ χωρὶς νὰ κοιτάξῃ κανεῖς τὸ πρόσωπο καὶ ἄλλα μέρη σχεδὸν πιστεύει πὼς τὸν νιώθει κι ὁ ἴδιος βλέποντας τὸ σφιγμένον ἀπὸ τὸν πόνο ὑπογάστριον καὶ μόνο· αὐτὸς ὁ πόνος, λέγω, ἀποδίδεται παρ’ ὄλ’ αὐτὰ χωρὶς καμμιὰ βία ἢ σύσπασιν

στὸ πρόσωπο καὶ στὴν ὅλη στάση. Ὁ Λαοκόων δὲν ἀφήνει καμμιὰ φοβερὴ κραυγὴ, ὅπως ψάλλει ὁ Βιργίλιος γιὰ τὸν δικὸν του Λαοκόοντα: τὸ ἄνοιγμα τοῦ στόματος δὲν τοῦ ἐπιτρέπει· εἶναι μᾶλλον ἕνας στεναγμὸς γεμάτος ἀγωνία, βασανιστικὸς, ὅπως τὸν περιγράφει ὁ Σαντολέτ. Ὁ πόνος τοῦ σώματος καὶ τὸ μεγαλεῖο τῆς ψυχῆς εἶναι κατανεμημένα σὲ ὅλη τὴ δομὴ τῆς μορφῆς μὲ τὴν ἴδια ἔνταση καὶ εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο ζυγισμένα. Ὁ Λαοκόων πάσχει, ἀλλὰ πάσχει ὅπως ὁ Φιλοκτῆτης τοῦ Σοφοκλῆ: ἡ ὀδύνη του μᾶς ἀγγίζει στὴν καρδιά, θὰ εὐχόμεστε ὅμως νὰ μπορούσαμε νὰ ὑποφέρουμε τὴν ὀδύνη ὅπως αὐτὸς ὁ μεγάλος ἄνθρωπος.

Ἡ ἔκφρασις μιᾶς τόσο μεγάλῃς ψυχῆς ὑπερβαίνει κατὰ πολὺ τὴν ἀπεικόνισιν τῆς ὁμορφῆς φύσης. Ὁ καλλιτέχνης ἔπρεπε νὰ αἰσθάνεται μέσα στὸν ἴδιον τὸν ἑαυτό του τὴ δύναμιν τοῦ πνεύματος ποὺ ἀποτύπωσε στὸ μάρμαρον. Ἡ Ἑλλάδα εἶχε καλλιτέχνες ποὺ συνάμα ἦσαν καὶ σοφοί, καὶ ὄχι μόνον ἕνα Μητρόδωρον. Ἡ σοφία ἀπλωνε τὸ χερὶ στὴν τέχνην καὶ ἐμφυσούσε στίς μορφὰς τῆς ψυχῆς πάνω ἀπὸ τῆς κοινῆς.

Κάτω ἀπὸ ἕνα ἐνδύμα μὲ τὸ ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης θὰ ὀφείλει νὰ εἶχε καλύψει τὸν Λαοκόοντα, ὡς ἕνα ἱερέα, ὁ πόνος του θὰ γινόταν σ’ ἐμᾶς μόνο κατὰ τὸ ἥμισυ αἰσθητός. Ὁ Μπερνίνι μάλιστα θέλει νὰ πιστεύει πὼς ἀνιχνεύει στὸν ἕνα μηρὸν τοῦ Λαοκόοντα κάτι ἀπὸ τὴν ἀκαμψία του, τὴν ἐπίδρασιν ἀπὸ τὸ δηλητήριον τοῦ φιδιοῦ.

Ὅλες οἱ πράξεις καὶ οἱ στάσεις τῶν ἐλληνικῶν μορφῶν ποὺ δὲν τῆς χαρακτηρίζε αὐτὴ ἡ σοφία ἀλλὰ ἦσαν φλογερὲς καὶ βίαιες, ὑπέπιπταν σ’ ἕνα λάθος ποὺ οἱ ἀρχαῖοι καλλιτέχνες τὸ ὀνόμαζαν παρένθουρον<sup>33</sup>. Ὅσο πιὸ ἤρεμη εἶναι ἡ κίνησις τοῦ σώματος τόσο καταλληλότερη εἶναι

33. Τεχνικὸς ὅρος τῆς ρητορικῆς. Σύμφωνα μὲ τὸν συγγραφέα τοῦ *Περὶ ὕψους* 3, 5 πρόκειται «γιὰ πάθος ἀκαιρο καὶ χωρὶς νόημα ἐκεῖ ποὺ δὲν ἀπαιτεῖται, ἢ γιὰ πάθος ἄμετρο ἐκεῖ ποὺ χρειάζεται νὰ εἶναι μετριασμένο» (Μετάφρασις Μ. Ζ. Κοπιδάκη, στὴν ἐρμηνευτικὴ ἔκδοσιν ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΛΟΓΓΙΝΟΥ, *Περὶ ὕψους*, Ἡράκλειον 1990).

νά δείξει τὸν ἀληθινὸν χαρακτήρα τῆς ψυχῆς: σὲ ὅλες τις στάσεις πού ἀποκλίνουν πάρα πολὺ ἀπὸ αὐτὴν τῆς ἡρεμίας, ἡ ψυχὴ δὲν διατελεῖ στὴν κατάστασιν πού κατεξοχὴν προσιδιάζει σ' αὐτὴν ἀλλὰ σ' ἕναν τρόπο βίαιον πού τῆς ἔχει ἐπιβληθεῖ ἀναγκαστικά. Πιὸ εὐδιάγνωστη καὶ πιὸ χαρακτηριστικὴ γίνεται ἡ ψυχὴ ὅταν διακατέχεται ἀπὸ ἔντονα πάθη· μεγάλη ὅμως καὶ εὐγενικὴ εἶναι στὴν κατάστασιν τῆς ἐνότητος, στὴν κατάστασιν τῆς ἡρεμίας. Ἄν στὸν Λαοκόοντα εἶχε ἀποτυπωθεῖ μόνον ὁ πόνος, τοῦτο θὰ ἦταν παρένθυρον γι' αὐτὸ ὁ καλλιτέχνης, προκειμένου νὰ συνενώσῃ τὸ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῆς ψυχῆς καὶ τὴν εὐγένειά της, παρουσίασε τὸν Λαοκόοντα σὲ μιὰ δράσιν πού μέσα σ' ἕναν τέτοιο πόνον ἦταν ἡ πλησιέστερη στὴν κατάστασιν τῆς ἡρεμίας. Ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴν ἡρεμία ἡ ψυχὴ πρέπει νὰ χαρακτηριστεῖ διαμέσου γνωρισμάτων πού ταιριάζουν σ' αὐτὴν καὶ σὲ καμμιάν ἄλλην ψυχὴν, ὥστε νὰ ἀπεικονιστεῖ ἡρεμῆ ἀλλὰ συγχρόνως ἐνεργητικὴ, γαλήνια ἀλλὰ ὄχι ἀδιάφορη ἢ ἄπνοη.

Τὸ ἐντελῶς ἀντίθετο, αὐτὸ πού βρίσκεται στὸ ἐντελῶς ἄλλο ἄκρο, εἶναι τὸ κοινὸ γούστο τῶν σημερινῶν καλλιτεχνῶν, ἰδίως τῶν πρωτόπειρων: ἐπικροτοῦν μόνον ἔργα στὰ ὁποῖα κυριαρχοῦν στάσεις καὶ πράξεις ἀσυνήθεις πού τις συνοδεύει μιὰ φλόγα ἄμετρη, δοσμένη μὲ πνεῦμα, μὲ *franchezza*, ὅπως λένε. Ἡ προσφιλέστερη ἐννοία τους εἶναι ὁ χιασμός, ὁ ὁποῖος γι' αὐτοὺς ἀποτελεῖ τὴν πεμπτουσία τῶν ἰδιοτήτων πού ἀναδύονται ἀπὸ μόνες τους μέσα ἀπὸ ἕνα τέλειον ἔργο τέχνης. Ἀξιῶνουν νὰ ἔχουν οἱ φιγούρες τους μιὰ ψυχὴ πού ξεφεύγει σὰν κομήτης ἀπὸ τὴν τροχιά της· θὰ ἠθελαν νὰ βλέπουν σὲ κάθε φιγούρα κι ἕναν Αἴαντα ἢ ἕναν Καπανέα<sup>34</sup>.

34. Ὁ Καπανεύς ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς «Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας»: κατέλαβε τὸ τεῖχος ἀλλὰ ἐκεῖ πάνω, στὸ πιὸ λαμπρὸ σημεῖο τῆς δόξας του, ἕνας κεραυνὸς τοῦ Δία τὸν γρέμμισε νεκρὸ στὸ ἔδαφος.

Οἱ καλὲς τέχνες ἔχουν κι αὐτὲς τὴ νεότητά τους, ὅπως οἱ ἄνθρωποι, καὶ τὸ ξεκίνημά τους φαίνεται ὅτι ἦταν σὰν τὸ ξεκίνημα τῶν καλλιτεχνῶν ὁπότε ἀρέσει μόνον τὸ ἐμφαντικόν, αὐτὸ πού καταπλήσσει. Τέτοια μορφὴ εἶχε ἡ τραγικὴ Μοῦσα τοῦ Αἰσχύλου, καὶ ὁ Ἀγαμέμνων του εἶναι, μὲ τις ὑπερβολές του, ἐν μέρει πιὸ σκοτεινὸς καὶ ἀπὸ ὁτιδήποτε ἔχει γράψῃ ὁ Ἡράκλειτος. Ἴσως οἱ πρῶτοι Ἕλληνες ζωγράφοι δὲν σχεδίαζαν διαφορετικὰ ἀπ' ὅ,τι στιχουργοῦσε ὁ πρῶτος καλὸς τραγικὸς ποιητὴς τους.

Τὸ βίαιον, τὸ ἐφήμερον προηγεῖται σὲ ὅλες τις ἀνθρώπινες πράξεις· τὸ κατασταλαγμένον, τὸ ἐδραιωμένον ἀκολουθεῖ τελευταῖον. Αὐτὸ τὸ τελευταῖον ὅμως χρειάζεται χρόνο ὥσπου νὰ τὸ ἀνιχνεύσει κανεὶς σ' ἕνα ἔργο τέχνης· προσιδιάζει μόνον σὲ μεγάλους δημιουργοὺς, τὰ ἔντονα πάθη εἶναι χάρισμα πού τὸ ἔχουν καὶ οἱ μαθητές τους.

Οἱ σοφοὶ καλλιτέχνες γνωρίζουν πόσο δύσκολον εἶναι νὰ ἀποδοθεῖ αὐτὴ ἡ πραγματικότης πού ἡ μίμησή της εἶναι δυνατὴ φαινομενικά,

*ut sibi quivis*

*Speret idem, sudet multum frustra que laboret*

*Ausus idem.*

Ἡράτιος<sup>35</sup>

Ὁ Λαφάζ, ὁ μεγάλος σχεδιαστής, δὲν μπόρεσε νὰ φθάσῃ στὴν καλαισθησία τῶν Ἀρχαίων. Τὰ πάντα στὰ ἔργα του διατελοῦν σὲ κίνηση, καὶ ὅταν βλέπει κανεὶς αὐτὰ τὰ ἔργα, ἡ προσοχὴ του διασπᾶται καὶ σκορπίζεται ὅπως σὲ μιὰ συντροφιά ὅπου ὅλα τὰ πρόσωπα θέλουν νὰ μιλοῦν συγχρόνως.

35. «Ἐτσι πού καθέννας ἐλπίζει γιὰ τὸν ἑαυτό του τὸ ἴδιον πράγμα, καὶ μὲ πολὺν ἰδρώτα προσπαθεῖ μάταια νὰ ἐπιχειρήσῃ τὸ ἴδιον» (ΟΡΑΤΙΟΣ, *Ars poetica* 240-243).



ΡΑΦΑΗΛ, 'Ο Πάπας Λέων Ι' σταματᾷ τὸν Ἀττίλα. Φρέσκο, 1513-14. Αἶθουσα Ἡλιοδώρου, Βατικανό.

Ἡ εὐγενικὴ ἀπλότητα καὶ τὸ ἡρεμο μεγαλεῖο τῶν ἐλληνικῶν ἀγαλμάτων ἀποτελεῖ συνάμα τὸ χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῶν ἐλληνικῶν συγγραφῶν τῆς καλύτερης ἐποχῆς· τῶν συγγραφῶν τῆς σχολῆς τοῦ Σωκράτη, καὶ σὲ αὐτὲς τὶς ιδιότητες συνίσταται πρωτίστως τὸ μεγαλεῖο ἑνὸς Ραφαήλ, ὁ ὁποῖος ἄγγιξε αὐτὸ τὸ μεγαλεῖο διαμέσου τῆς μίμησης τῶν Ἀρχαίων.

Μιὰ τόσο ωραία ψυχὴ, ὅπως ἡ δική του, σ' ἓνα τόσο ωραῖο σῶμα, ἦταν κάτι ἀπαραίτητο προκειμένου νὰ γίνεῖ γιὰ πρώτη φορὰ αἰσθητὸς στοὺς νεώτερους καιροὺς καὶ νὰ ἀποκαλυφθεῖ ὁ ἀληθινὸς χαρακτήρας τῶν Ἀρχαίων καὶ τοῦτο, κάτι ποὺ ἦταν τὸ πιὸ μεγάλο εὐτύχημα γιὰ τὸν Ραφαήλ, ἤδη σὲ μιὰν ἡλικία, στὴν ὁποία κοινὲς καὶ ἀδιαμόρφωτες ψυχὲς παραμένουν ἀναίσθητες μπροστὰ στὸ ἀληθινὸ μεγαλεῖο.

Μὲ μάτι ἀσκημένο νὰ αἰσθάνεται αὐτὲς τὶς ὁμορφίες, μὲ αὐτὴ τὴν ἀληθινὴ αἰσθησὴ τῆς Ἀρχαιότητος πρέπει νὰ προσεγγίξει κανεὶς τὰ ἔργα του. Ἡ ἡρεμία καὶ ἡ γαλήνη τῶν κύριων μορφῶν στὸν Ἀττίλα τοῦ Ραφαήλ, ποὺ σὲ πολλοὺς φαίνονται ἄπνοες, θὰ εἶναι τότε γιὰ μᾶς πολὺ σημαντικὲς καὶ ἐξαίσιες. Ὁ Ρωμαῖος ἐπίσκοπος ὁ ὁποῖος ἀποτρέπει τὸ σχέδιο τοῦ βασιλιᾶ τῶν Οὐννων νὰ εἰσβάλει στὴ Ρώμη δὲν ἀποδίδεται μὲ χειρονομίες καὶ κινήσεις ἑνὸς ρήτορα ἀλλὰ ὡς ἓνας σεβάσμιος ἄνθρωπος ποὺ μὲ τὴν παρουσία του καὶ μόνο κατευνάζει ἓναν ξεσηκωμὸ ὅπως ἐκεῖνος τὸν ὁποῖο μᾶς περιγράφει ὁ Βιργίλιος:

*Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem  
conspexere, silent arrectisque auribus adstant.*

Αἰνεῖάς Ι<sup>36</sup>

36. «Ὅταν τύχει ν' ἀντικρύσουν ἓναν σεβάσμιον καὶ τιμημένον ἄνθρωπον, σιωποῦν καὶ στέκονται δίπλα του μὲ τ' αὐτιά τεντωμένα» (ΒΙΡΓΙΛΙΟΣ, Αἰνεῖάς 1, 151 κ.έ.).

μ' ἓνα πρόσωπο γεμάτο θείκη αὐτοπεποιθὴση μπροστὰ στὸν θηριώδη τύραννο. Οἱ δύο Ἀπόστολοι δὲν μετεωρίζονται στὰ σύννεφα σὰν ἐξολοθρευτὲς ἄγγελοι ἀλλὰ, ἂν εἶναι ἐπιτρεπτό νὰ παραβάλλει κανεὶς τὸ ἅγιο μὲ τὸ βέβηλο, ὅπως ὁ ὁμηρικὸς Ζεὺς<sup>37</sup> ποὺ μ' ἓνα νεῦμα του ἔκανε τὸν Ὀλυμπο νὰ τρέμει.

Ὁ Ἀλγκάρντι στὴν περίφημη δική του ἀπεικόνιση τῆς ἴδιας αὐτῆς ἱστορίας σὲ ἡμιανάγλυφο, σὲ μιὰν ἀγία Τράπεζα τοῦ Ἁγ. Πέτρου τῆς Ρώμης δὲν ἔδωσε ἢ δὲν ἤξερε νὰ δώσει στίς μορφὲς τῶν δύο Ἀποστόλων του τὴν ἐνεργητικὴ γαλήνη τοῦ μεγάλου δημιουργοῦ ποὺ εἶχε προηγηθεῖ. Ἐκεῖ ἐμφανίζονται ὡς πρέσβεις τοῦ Κυρίου τῶν Δυνάμεων, ἐδῶ, στὸν Ἀλγκάρντι, ὡς πολεμιστὲς μὲ ἀνθρώπινα ὅπλα.

Πόσο λιγιστοὺς γινῶστες βρῆκε ὁ ὠραῖος Ἅγιος Μιχαήλ τοῦ Γκουῖντο στὴν ἐκκλησία τῶν Καπουτσίνων στὴ Ρώμη, οἱ ὁποῖοι μπόρεσαν νὰ ἀντιληφθοῦν τὸ μεγαλεῖο τῆς ἔκφρασης ποὺ ὁ καλλιτέχνης ἔχει δώσει στὸν Ἀρχάγγελό του! Ὁ Μιχαήλ τοῦ Κόνκα θεωρεῖται ἀνώτερος<sup>38</sup> ἀπὸ ἐκεῖνον ἐπειδὴ τὸ πρόσωπό του φανερώνει ὄργη καὶ ἐκδίκηση, ἐνῶ ὁ Μιχαήλ τοῦ Γκουῖντο, ἀφοῦ κατέβαλε τὸν ἐχθρὸ τοῦ θεοῦ καὶ τῶν ἀνθρώπων μετεωρίζεται χωρὶς ψυχικὸν ἐρεθισμὸ μὲ μιὰν ἔκφραση ὄλο φῶς καὶ γαλήνη.

Ὁμοια ἡρεμο καὶ γαλήνιο ζωγραφίζει ὁ Ἄγγλος ποιητῆς<sup>39</sup> τὸν ἐκδι-

37. Ἰλιάς Α 528 κ.έ.

38. Ὁ Βίνκελμαν ἀναφέρεται σὲ κρίσεις γιὰ τὸν πίνακα ποὺ διατυπώνονται στὸ βιβλίον τοῦ Ἄγγλου περιηγητῆ EDWARD WRIGHT, *Some Observations made in travelling through France, Italy etc.* ὁ Wright εἶδε τὸν πίνακα μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1720 καὶ 1722.

39. Ὁ Joseph Addison, ποὺ ὕμνησε στὸ ποίημά του Ἡ ἐκστρατεία (*The Campaign*, 1704) τὴ νίκη τοῦ δούκα Marlborough ἐπὶ τῶν Γάλλων στίς 13 Αὐγούστου τοῦ αὐτοῦ ἔτους στὸ Blenheim (Blindheim) κοντὰ στὸ Höchststadt, στὴ Βαυαρία.

κητή Ἄγγελο πού πετᾶ πάνω ἀπό τήν Ἀγγλία, μέ τόν ὁποῖο παρομοιάζει τόν ἥρωα τῆς Ἐκστρατείας του, τόν νικητή τοῦ Μπλένχαϊμ.

Ἡ Βασιλική Πινακοθήκη στή Δρέσδη περιλαμβάνει τώρα<sup>40</sup> στοὺς θησαυρούς της ἓνα σπουδαῖο ἔργο ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Ραφαήλ, καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴν καλύτερη ἐποχὴ του, ὅπως βεβαίωνε ὁ Βαζάρι καὶ ὀρισμένοι ἄλλοι. Μιὰ Μαντόνα μέ τὸ Θεῖο Βρέφος, τὸν Ἅγιο Σίξτο καὶ τὴν Ἁγία Βαρβάρα, γονατιστοὺς ἀπὸ τὶς δύο πλευρὲς καὶ δύο Ἄγγελους μπροστά!

Ὁ πίνακας αὐτὸς ἦταν ἡ εἰκόνα τοῦ βωμοῦ στὸ μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Σίξτου στήν Πιατσέντσα. Οἱ φιλότεχνοι καὶ οἱ γνώστες πῆγαιναν ὡς ἐκεῖ μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ δοῦν αὐτὸν τὸν Ραφαήλ, ὅπως ἄλλοτε ταξίδευαν στὶς Θεσπιές μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ δοῦν τὸν ὠραῖο Ἔρωτα ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Πραξιτέλη.

Κοιτάξτε τὴν Παναγία: ἓνα πρόσωπο γεμάτο ἀθωότητα καὶ συγχρόνως μέ ἓνα μεγαλεῖο πού ὑπερβαίνει τὸ γυναικεῖο μέτρο, σὲ μιὰ στάση εὐλογημένα ἤρεμη μέσα σ' ἐκείνη τὴ γαλήνη πού οἱ παλαιοὶ ἔκαναν νὰ κυριαρχεῖ στὶς εἰκόνες τῶν θεῶν τους. Τί μεγάλο καὶ εὐγενικό τὸ περιγράμμα της ὅλο!

Τὸ Θεῖο Βρέφος στὰ χέρια της εἶναι ἓνα παιδί ἐξιδανικευμένο, πάνω ἀπὸ τὰ κοινὰ παιδιά, χάρη σ' ἓνα πρόσωπο ὅπου μέσ' ἀπὸ τὴν ἀθωότητα τῆς παιδικότητας λάμπει μιὰ ἀχτίδα θεϊκή.

Ἡ ἁγία, κάτω ἀπὸ αὐτὴν, γονατίζει πρὸς τὴν πλευρὰ τῆς Παναγίας μέ μιὰ λατρευτικὴ γαλήνη στήν ψυχὴ, ὑπολείπεται ὅμως πολὺ ὡς πρὸς τὸ μεγαλεῖο ἀπὸ τὴν κύρια μορφή, κι αὐτὴ τὴν κατωτερότητα ὁ μέγας δημιουργὸς τὴν ἀντισταθμίζει μέ τὴν ἀπαλὴ γοητεία τοῦ προσώπου της.

Ἀπέναντι σ' αὐτὴ τὴ μορφή ὁ ἅγιος εἶναι ἓνας πάρα πολὺ σεβάσμιος

40. Ἡ Μαντόνα τοῦ Ἁγ. Σίξτου τοῦ Ραφαήλ εἶχε μεταφερθεῖ στή Δρέσδη τὸ 1753.



ΓΚΟΪΝΤΟ ΡΕΝΙ, Ἀρχάγγελος Μιχαήλ.  
1635. S. Maria della Concezione, Ρώμη.

γέροντας με χαρακτηριστικά που φαίνεται να μαρτυρούν ότι είχε αφιερώσει τη νεότητά του στον Θεό.

Τὸ δέος τῆς ἁγ. Βαρβάρας ἀπέναντι στὴν Παναγία, τὸ ὁποῖο ἔχει ἀποδοθεῖ μὲ εὐαισθησία καὶ συγκίνηση μέσα ἀπ' αὐτὰ τὰ ὄμορφα χέρια τῆς που ἀκουμποῦν τὸ στήθος, στὸν ἅγιο ἀποδίδεται μὲ τὴν κίνηση τοῦ ἑνὸς χεριοῦ του. Ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ χειρονομία μᾶς ἀπεικονίζει τὴν ἔκταση τοῦ ἁγίου, τὴν ὁποία ὁ καλλιτέχνης γιὰ μεγαλύτερη ποικιλομορφία θέλησε, συνετά, νὰ τὴ συνδέσει περισσότερο μὲ τὴν ἀνδρική δύναμη παρά μὲ τὴ γυναικεία συστολή.

Βέβαια ὁ χρόνος ἔχει ἀφαιρέσει πολλὰ ἀπὸ τὴν ὀλοφάνερη λάμψη αὐτοῦ τοῦ πίνακα, καὶ ἡ δύναμη τῶν χρωμάτων ἔχει ἐν μέρει χαθεῖ· ἡ ψυχὴ ὅμως που ἐμφύσησε ὁ δημιουργὸς στὸ ἔργο τῶν χειρῶν του εἶναι ὡς τῶρ' ἀκόμη ζωντανή.

Ὅλοι ὅσοι προσεγγίζουν αὐτὸ καὶ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Ραφαήλ μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ βροῦν ἐκεῖ τίς μικρὲς ὀμορφιὲς που δίνουν τόση μεγάλη ἀξία στὰ ἔργα τῶν Ὁλλανδῶν ζωγράφων: τὴν ἐπίπονη προσπάθεια ἑνὸς Νέτσερ ἢ ἑνὸς Ντού, τὴ φιλντισένια σάρκα ἑνὸς Βὰν ντέρ Οὐέρφ ἢ ἀκόμη καὶ τὴ λειασμένη ἐπιφάνεια στὰ ἔργα ὀρισμένων συγχρόνων μας συμπατριωτῶν τοῦ Ραφαήλ, αὐτοί, λέγω, μάταια θὰ ἀναζητοῦν τὸν μεγάλο Ραφαήλ στὸν Ραφαήλ.

Ἰσπερ' ἀπὸ τὴ σπουδὴ τοῦ ὄμορφου φυσικοῦ, τοῦ περιγράμματος, τῆς ἐνδυμασίας, τῆς εὐγενικῆς ἀπλότητος καὶ τοῦ ἤρεμου μεγαλείου στὰ ἔργα τῶν μεγάλων Ἑλλήνων δημιουργῶν, ἡ διερεύνηση τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο ἐργάζονταν θὰ ἦταν κάτι ἀπαραίτητο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες προκειμένου νὰ ὑποδειγματιστοῦν ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἔργα μὲ μεγαλύτερη ἐπιτυχία.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὰ προπλάσματά τους τὰ ἔκαναν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σὲ κερὶ, οἱ νεώτεροι ὅμως δημιουργοὶ προτίμησαν ἀντὶ γι' αὐτὸ τὸν πηλὸ ἢ παρεμφερῆ εὐπλαστα ὑλικά: τὰ ἔκριναν καταλληλότερα νὰ ἀποδώ-



ΡΑΦΑΗΛ, *Madonna Sistina*. Δρέσδη, Πινακοθήκη.

σουν ιδίως τὴ σάρκα ἀπ' ὅ,τι τὸ κερί πού τους φαινόταν πολὺ μαλακὸ καὶ δύσχρηστο.

Δὲν θέλουμε ὥστόσο νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι τὰ προπλάσματα ἀπὸ νωπὸ πηλὸ ἦσαν ἄγνωστα στοὺς Ἕλληνας ἢ ὅτι δὲν συνηθίζονταν σ' αὐτούς. Γνωρίζουμε μάλιστα καὶ τὸ ὄνομα ἐκείνου πού ἔκανε τὴν πρώτη ἀπόπειρα σ' αὐτό. Ὁ Βουτάδης ἀπὸ τὴ Σικυώνα εἶναι ὁ πρῶτος πού ἔπλασε μιὰ φιγούρα ἀπὸ πηλὸ, καὶ ὁ Ἀρκεσίλαος, ὁ φίλος τοῦ μεγάλου Λούκουλλου, ἔγινε ξακουστός περισσότερο γιὰ τὰ πήλινα προπλάσματά του παρὰ γιὰ τὰ ἴδια τὰ ἔργα του. Φιλοτέχνησε μιὰ μορφή ἀπὸ πηλὸ, ἡ ὁποία παρίστανε τὴν Εὐτυχία, πού τοῦ τὴν εἶχε παραγγεῖλει ὁ Λούκουλλος γιὰ 60.000 σεστέριους· καὶ ὁ ἱππότης Ὁκτάβιος κατέβαλε στὸν ἴδιο καλλιτέχνη ἓνα τάλαντο γιὰ ἓνα ἀπλὸ γύψινο πρόπλασμα ἑνὸς μεγάλου κυπέλλου πού ἤθελε νὰ τὸ δώσει νὰ τοῦ τὸ μεταφέρουν σὲ χρυσό.

Ὁ πηλὸς θὰ ἦταν τὸ καταλληλότερο ὑλικὸ γιὰ νὰ φιλοτεχνήσει κανεὶς μορφές, ἐφόσον θὰ διατηρεῖτο νωπός. Δεδομένου ὅμως ὅτι αὐτὴ ἡ ιδιότητα χάνεται καθὼς ὁ πηλὸς στεγνώνει καὶ ψήνεται, τὰ συμπαγέστερα μέρη του συστέλλονται περισσότερο καὶ ἡ μορφή καταλαμβάνει ἓναν πιὸ περιορισμένο χῶρο. Ἄν ἡ μορφή ὑφίστατο αὐτὴ τὴ μείωση στὸν αὐτὸ βαθμὸ σὲ ὅλα τὰ σημεῖα καὶ τὰ μέρη τῆς, οἱ ἀναλογίες, ἂν καὶ μειωμένες, θὰ παρέμεναν οἱ αὐτές. Ὡστόσο τὰ μικρὰ μέρη τῆς μορφῆς στεγνώνουν γρηγορότερα ἀπ' ὅσο τὰ πιὸ μεγάλα, καὶ τὸ σῶμα τῆς φιγούρας, ὡς τὸ πιὸ ὀγκῶδες μέρος, στεγνώνει πιὸ ἀργά ἀπ' ὅλα τὰ ἄλλα· ἐπομένως, τὰ μικρὰ μέρη χάνουν κατὰ τὸν ἴδιο χρόνον περισσότερο ὄγκον ἀπ' ὅ,τι αὐτό.

Τὸ κερί δὲν παρουσιάζει αὐτὴ τὴ δυσκολία: δὲν χάνει τίποτε ἀπὸ τὸν ὄγκον του, καὶ τὸ λεῖο τῆς σάρκας, πού κατὰ τὴν ἐπεξεργασία τοῦ προπλάσματος δὲν ἐπιτυγχάνεται χωρὶς μεγάλο κόπο, εἶναι δυνατὸν νὰ τὸ λάβει μὲ ἓναν ἄλλον τρόπο.

Φτιάχνει κανεὶς τὸ μοντέλο του ἀπὸ πηλὸ, ἀπὸ τὸν ὁποῖο κατασκευάζει γύψινο καλούπι στὸ ὁποῖο χύνει τὸ κερί.

Ἀλλὰ ὁ ἰδιαίτερος τρόπος τῶν Ἑλλήνων νὰ μεταφέρουν στὸ μάρμαρον τὰ προπλάσματά τους δὲν φαίνεται νὰ ἦταν αὐτὸς πού συνηθίζεται ἀπὸ τοὺς περισσότερους σημερινούς καλλιτέχνες. Στὸ μάρμαρον τῶν Ἀρχαίων φανερώνεται παντοῦ ἡ σιγουριά καὶ ἡ αὐτοπεποίθηση τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη, καὶ ἀκόμη καὶ στὰ δευτέρας διαλογῆς ἔργα τους δύσκολα μπορεῖ κανεὶς νὰ βρεῖ ὅτι σὲ κάποιον σημεῖο ἡ σμίλη ἔχει ἀφαιρέσει περισσότερο μάρμαρον ἀπ' ὅσο θὰ ἔπρεπε. Αὐτὸ τὸ σίγουρο καὶ ἀλάθητο χέρι πρέπει κατ' ἀνάγκη νὰ τὸ ὀδηγοῦσαν πιὸ ἀκριβεῖς καὶ πιὸ ἀποτελεσματικοὶ κανόνες ἀπ' αὐτοὺς πού εἶναι ἐν χρήσει σ' ἐμᾶς σήμερον.

Ἡ πιὸ συνηθισμένη μέθοδος τῶν γλυπτῶν μας συνίσταται στὸ νὰ σύρουν, ἀφοῦ συμπληρώσουν τὴ σπουδὴ τῶν μοντέλων τους καὶ δώσουν σ' αὐτὰ τὴν καλύτερη δυνατὴ μορφή, ὀριζόντιες καὶ κάθετες γραμμές, οἱ ὁποῖες, καθὼς εἶναι ἐπόμενο, τέμνονται. Ἐπειτα ἀκολουθοῦν τὴ διαδικασία μὲ τὴν ὁποία γίνεται ἡ σμίκρυνση ἢ ἡ μεγέθυνση ἑνὸς πίνακα διαμέσου ἑνὸς κἀναβου σύροντας ἰσάριθμες τεμνόμενες γραμμές ἐπάνω στὴν πέτρα.

Ἐτσι, κάθε μικρὸ τετράγωνο τοῦ προπλάσματος καὶ κάθε μεγάλο τετράγωνο τῆς πέτρας ἔχουν τὴν ἴδια ἀναλογικὴ σχέση ὡς πρὸς τὴν ἐπιφάνεια. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ὅμως δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ προσδιοριστεῖ ὁ σωματικὸς ὄγκος καὶ κατ' ἀκολουθίαν δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ ἀκρίβεια στὴν πέτρα οἱ προεξοχές καὶ οἱ βαθύνσεις τοῦ προπλάσματος στὸν σωστὸ βαθμὸ. Ἐτσι ὁ καλλιτέχνης θὰ μπορέσει βέβαια νὰ δώσει στὴ μελλοντικὴ μορφή ὡς ἓναν βαθμὸ τις ἀναλογίες τοῦ προπλάσματος, ὥστόσο, ἐπειδὴ εἶναι ἀναγκασμένος νὰ στηριχτεῖ ἀποκλειστικὰ σὲ ὅ,τι τοῦ λείει τὸ μάτι του, θὰ μένει διαρκῶς μὲ τὴν ἀμφιβολία κατὰ πόσον ἡ σμίλη σκάλισε τὴν πέτρα περισσότερο ἢ λιγότερον βαθιὰ σὲ σχέση μὲ τὸ μοντέλο του, κατὰ πόσον ἀφαίρεσε ἀπὸ τὴν πέτρα περισσότερον ἢ λιγότερον ὕλη ἀπ' ὅ,τι θὰ ἔπρεπε.

Κι ἀκόμη: μὲ γραμμές ὅπως αὐτές πού μὲ τὴ βοήθειά τους θὰ

μπορούσε να σχεδιάσει έντελῶς ἀλάθητα και χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἀπόκλιση τὰ περιγράμματα ἐπάνω στὴν πέτρα, ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ προσδιορίσει οὔτε τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα οὔτε τὸ περίγραμμα πού διαγράφει —συχνὰ σὰν μιὰ ἀνάσα και μόνο— τὴν ἐσωτερικὴ ποικιλία τοῦ προπλάσματος, οὔτε τὰ τμήματα πού πλησιάζουν πρὸς τὸ κέντρο τῆς μορφῆς.

Ἐπιπλέον, σ' ἓνα ἔργο μεγάλων διαστάσεων πού ὁ καλλιτέχνης ἀδυνατεῖ νὰ τὸ ἐκτελέσει μόνος του, εἶναι ἀναγκασμένος νὰ χρησιμοποιεῖ τὸ χέρι τῶν βοηθῶν, οἱ ὁποῖοι δὲν ἔχουν πάντοτε τὴν ἱκανότητα νὰ πραγματοποιοῦν τοὺς στόχους του. Ἄν συμβεῖ καμμιά φορὰ ἡ σμίλη νὰ ἀφαιρέσει κάπως περισσότερὴ ὕλη, δεδομένου ὅτι σ' αὐτὴ τῆ διαδικασίᾳ εἶναι ἀδύνατο νὰ προσδιοριστοῦν τὰ ὅρια τῶν ἐκβαθύνσεων, τότε τὸ λάθος θὰ εἶναι ἀνεπανόρθωτο.

Γενικῶς πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ἐδῶ ὅτι ὁ γλύπτης πού μὲ τὴν πρώτη κι ὄλας ἐπεξεργασία τρυπάει τὴν πέτρα ἴσαμε τὸ βάθος στοῦ ὁποῖο πρέπει τελικὰ νὰ φθάσει, ἀντὶ αὐτοῦ τὸ βάθος νὰ τὸ ψάχνει σιγά-σιγά και νὰ τὸ πετυχαίνει μόλις μὲ τὸ τελευταῖο χέρι, ὁ γλύπτης αὐτός, λέω, δὲν θὰ μπορεῖ ποτὲ νὰ διορθώσει στοῦ ἔργο τὰ λάθη του.

Ἐπίσης παρουσιάζεται και ἐδῶ αὐτὸ τὸ βασικὸ μειονέκτημα ὅτι οἱ γραμμὲς πού ἔχουν χαραχτεῖ ἐπάνω στὴν πέτρα πρέπει κάθε στιγμὴ νὰ σβήνονται και νὰ χαράσσονται και νὰ συμπληρώνονται ξανά μὲ τὸν κίνδυνο τῆς ἀπόκλισης.

Ἡ ἀβεβαιότητα πού ἐνυπάρχει σ' αὐτὴ τῆ διαδικασίᾳ ἀνάγκασε λοιπὸν τοὺς καλλιτέχνες νὰ ἀναζητήσουν μιὰ πιὸ ἀσφαλῆ μέθοδο, και ἡ μέθοδος τὴν ὁποία ἐπινόησε ἡ Γαλλικὴ σχολὴ τῆς Ρώμης και ἡ ὁποία ἀκολουθήθηκε ἀρχικὰ γιὰ τὴν ἀντιγραφή τῶν ἀρχαίων ἀγαλμάτων υἱοθετήθηκε ἀπὸ πολλοὺς γλύπτες και γιὰ τὴν ἐργασία διαμέσου προπλάσμάτων.

Συγκεκριμένα, στερεώνει κανεὶς ἐπάνω στοῦ ἄγαλμα πού θέλει νὰ τὸ



ΡΑΦΑΗΛ, Ἡ Μαντόνα τοῦ Granduca.

Φλωρεντία, Palazzo Pitti.

αντιγράψει ένα αναλογικά κατανοημένο τετράγωνο απ' όπου αφήνει να πέφτουν μολύβδινα στοιχειά καθένα από τα όποια απέχει εξίσου από το άλλο. Με αυτά τα στοιχειά επισημαίνονται τα εξέχοντα μέρη της φιγούρας περισσότερο ευδιάκριτα απ' ό,τι με την προηγούμενη διαδικασία των γραμμώσεων επάνω στην επιφάνεια: δίνουν ακόμη στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα να καθορίσει με έναν πιο συγκεκριμένο τρόπο όρισμένα από τα πιο έντονα προεξέχοντα και τα πιο βαθιά σημεία ανάλογα με την απόσταση που τα χωρίζει από τα μέρη τα όποια καλύπτουν, και με τη βοήθειά τους ο καλλιτέχνης μπορεί να εργαστεί με κάπως μεγαλύτερη σιγουριά.

Καθώς όμως η κίνηση μιᾶς κυρτῆς γραμμῆς δὲν εἶναι δυνατόν να ὀριστεῖ ἐπακριβῶς διαμέσου μιᾶς μόνον εὐθείας γραμμῆς, τὰ περιγράμματα τῆς μορφῆς προσδιορίζονται με αὐτὴ τὴ μέθοδο κατὰ τρόπο πολὺ ἐπισφαλῆ γιὰ τὸν καλλιτέχνη· καὶ στὶς μικρὲς αποκλίσεις ἀπὸ τὴν κυρίως ἐπιφάνειά τους ὁ καλλιτέχνης θὰ διαπιστώσει πὼς εἶναι ἀνὰ πᾶσα στιγμή χωρὶς ὀδηγητικὴ γραμμὴ καὶ χωρὶς βοήθεια.

Εἶναι εὐνόητο ὅτι με αὐτὴ τὴ μέθοδο εἶναι δύσκολο νὰ ἐξακριβωθοῦν οἱ ἀληθινὲς ἀναλογίαι τῶν μορφῶν· τίς ἀναζητεῖ κανεὶς διαμέσου ὀριζοντίων γραμμῶν οἱ ὁποῖες τέμνουν τὰ μολύβδινα στοιχειά. Ἀλλὰ οἱ φωτεινὲς ἀκτίνες ἀπὸ τὰ τετράγωνα πού σχηματίζουν αὐτὲς οἱ γραμμὲς οἱ ὁποῖες ἀπέχουν ἀπὸ τὴ μορφή, πέφτουν στὸ μάτι μας ὑπὸ γωνία τόσο μεγαλύτερη, καὶ κατ' ἀκολουθίαν φαίνονται τόσο μεγαλύτερες, ὅσο μεγαλώνει ἡ ἀπόσταση μεταξύ τῶν σημείων τῶν ἐξάρσεων καὶ τῶν ἐκβαθύνσεων.

Γιὰ τὴν ἀντιγραφή τῶν ἀρχαίων ἀγαλμάτων, πού δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὰ μεταχειρίζεται ὅπως τοῦ ἀρέσει, τὰ μολύβδινα στοιχειά διατηροῦν ὡς τώρα τὴν ἀξία τους καὶ δὲν ἔχει ἀκόμη κάτασται δυνατό ἢ ἐργασία αὐτὴ νὰ ἐκτελεῖται με εὐκολότερο καὶ ἀσφαλέστερο τρόπο· γιὰ τὴν ἐργασία ὅμως πού ἐκτελεῖται με βάση ἕνα μοντέλο ἢ μέθοδος αὐτὴ δὲν εἶναι —γιὰ τοὺς λόγους πού ἐκθέσαμε— ἀρκετὰ ἀκριβῆς.

Ὁ Μιχαηλάγγελος ἀκολούθησε ἕναν δρόμο ἀγνωστον πρὶν ἀπὸ αὐτόν, καὶ δεδομένου ὅτι οἱ γλύπτες τὸν τιμοῦν ὡς τὸν μεγάλο Δάσκαλό τους εἶναι νὰ ἀπορεῖ κανεὶς πού ἴσως κανένας τους δὲν μιμήθηκε τὸ παράδειγμά του.

Αὐτὸς ὁ Φειδίας τῶν νεώτερων χρόνων, ὁ μεγαλύτερος μετὰ τοὺς Ἕλληνες, ὅπως θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει, ἀκολούθησε τὰ χνάρια τῶν μεγάλων δασκάλων του· δὲν ἔχει τουλάχιστον γίνεи γνωστὸ κανένα ἄλλο μέσο προκειμένου νὰ μεταφέρει κανεὶς τὴ φιγούρα καὶ νὰ ἀποτυπώσει ὅλα τὰ μέρη καὶ τίς ὁμορφιές τοῦ μοντέλου πού εἶναι δυνατόν νὰ ἀπεικονιστοῦν.

Ὁ Βαζάρι ἔχει περιγράψει αὐτὴ τὴ μέθοδο πού ἐπινόησε ὁ Μιχαηλάγγελος με ἕναν τρόπο κάπως ἀτελεῖ, καὶ σύμφωνα με τὴν ἐκθεσὴ του ἔχει ὡς ἀκολουθῶς:

Ὁ Μιχαηλάγγελος πῆρε ἕναν κάδο με νερό, στὸν ὁποῖο ἔβαλε τὸ πρόπλασμα του ἀπὸ κερί ἢ ἀπὸ κάποιο σκληρὸ ὑλικό· ἀνύψωσε τὸ πρόπλασμα του ὡς τὴν ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ. Ἔτσι ἀποκαλύφθηκαν ἀρχικὰ τὰ εξέχοντα μέρη, ἐνῶ τὰ βαθύτερα ἦσαν σκεπασμένα, ὥσπου τελικὰ ἀποκαλύφθηκε ὀλόκληρο τὸ μοντέλο ἔξω ἀπὸ τὸ νερό. Ἀκριβῶς με αὐτὸ τὸν τρόπο, λέει ὁ Βαζάρι, δούλευε ὁ Μιχαηλάγγελος τὸ μάρμαρό του: διαμόρφωνε πρῶτα τὰ εξέχοντα μέρη καὶ λίγο-λίγο μετὰ τὰ βαθύτερα.

Ὁ Βαζάρι, φαίνεται, ἢ δὲν εἶχε πάρα πολὺ σαφῆ ἰδέα γιὰ τὴ μέθοδο τοῦ φίλου του ἢ, πάλι, ἢ προχειρότητα τῆς περιγραφῆς του μᾶς ὑποχρεώνει νὰ φανταστοῦμε αὐτὴ τὴ μέθοδο κάπως διαφορετικὴ ἀπ' ὅ,τι μᾶς τὴν παρουσιάζει.

Τὸ σχῆμα τοῦ κάδου με τὸ νερό δὲν προσδιορίζεται ἐδῶ ἀρκούντως καθαρά. Ἡ ἀνύψωση τοῦ μοντέλου —λίγο-λίγο καὶ ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω— ἔξω ἀπὸ τὸ νερό θὰ ἦταν πολὺ ἐπίπονη καὶ προϋποθέτει πολὺ περισσότερα πράγματα ἀπ' ὅσα θέλησε νὰ μᾶς γνωρίσει ὁ βιογράφος τῶν καλλιτεχνῶν.

Μπορεῖ κανείς νὰ εἶναι βέβαιος ὅτι ὁ Μιχαηλάγγελος θὰ εἶχε μελετήσει ἀπ' ὄλες τὶς πλευρὲς τῆ μέθοδο πού ἐπινόησε καὶ ὅτι θὰ τὴν εἶχε καταστήσει ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ εὐχρησθη. Κατὰ πᾶσα πιθανότητα εἶχε ἐργασθεῖ κατὰ τὸν ἀκόλουθο τρόπο:

Ὁ καλλιτέχνης πῆρε ἕναν κᾶδο πού τὸ σχῆμα του ἦταν ἀνάλογο μὲ τὸ μέγεθος τοῦ ἀγάλματος· ἄς ποῦμε πὼς ἦταν ἕνα ἐπίμηκες τετράγωνο. Χάραξε στὴν ἐπιφάνεια τῶν πλευρῶν αὐτοῦ τοῦ κᾶδου ὀρισμένες ὑποδιαίρεσεις, πού τὶς μετέφερε σὲ μεγέθυνση στὴν πέτρα του, καὶ ἐπίσης σημάδεψε τὶς ἐσωτερικὲς πλευρὲς τοῦ κᾶδου ἀπὸ ἐπάνω ὡς κάτω μὲ ὀρισμένες διαβαθμίσεις. Τοποθέτησε τὸ μοντέλο του, πού ἦταν ἀπὸ βαρὺ ὑλικό, στὸν κᾶδο ἢ τὸν στερέωσε στὸν πυθμένα, ἂν ἦταν ἀπὸ κερὶ. Κάλυψε τὸν κᾶδο μὲ μιὰ σχάρα πού ἔφερε τὶς ὑποδιαίρεσεις μὲ τὶς ὁποῖες εἶχε χαράξει τὶς γραμμὲς ἐπάνω στὴν πέτρα του καὶ ἐνδεχομένως ἀμέσως μετὰ στὸ ἀγάλματά του. Ἔβαλε στὸν κᾶδο νερὸ ὥσπου νὰ καλυφθοῦν τὰ πιὸ ἀκραῖα σημεῖα τῶν προεξέχοντων μερῶν, καὶ ἀφοῦ σημάδεψε τὸ μέρος πού ἔπρεπε νὰ εἶναι στὸ πιὸ ψηλὸ σημεῖο στὴν πέτρα, ἄφησε νὰ φύγει λίγο νερὸ ὥστε τὸ ὑψωμένο μέρος τοῦ ἀγάλματος νὰ ἐμφανιστεῖ, καὶ ἄρχισε νὰ δουλεύει αὐτὸ τὸ μέρος σύμφωνα μὲ τὶς διαβαθμίσεις. Ἄν ταυτόχρονα ἀποκαλυπτόταν καὶ ἕνα ἄλλο μέρος τοῦ μοντέλου, τὸ δούλευε καὶ αὐτὸ στὸν βαθμὸ πού εἶχε ἀποκαλυφθεῖ καὶ προχωροῦσε ἔτσι μὲ ὅλα τὰ προεξέχοντα σημεῖα.

Ἀφαιροῦσε περισσότερο νερὸ ὥσπου νὰ ἀποκαλυφθοῦν καὶ τὰ χαμηλότερα μέρη. Οἱ διαβαθμίσεις τοῦ κᾶδου τοῦ ἔδειχναν κάθε φορὰ τὴ στάθμη στὴν ὁποία εἶχε κατεβεῖ τὸ νερὸ καὶ ἡ ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ τοῦ ἔδειχνε τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῶν χαμηλῶν μερῶν. Οἱ ἀνάλογες διαβαθμίσεις ἐπάνω στὴν πέτρα ἀποτελοῦσαν γι' αὐτὸν τὸ ἀκριβὲς μέτρο.

Τὸ νερὸ δὲν τοῦ ἔδειχνε μόνον τὰ ὕψη καὶ τὰ βάθη ἀλλὰ καὶ τὰ περιγράμματα τοῦ μοντέλου του, καὶ ὁ χῶρος ἀπὸ τὶς ἐσωτερικὲς πλευρὲς τοῦ κᾶδου ὡς τὸ περίγραμμα πού διαγράφουν οἱ γραμμὲς τοῦ νεροῦ, μιὰ

ἐπιφάνεια πού τὶς διαστάσεις τῆς τὶς ἔδιναν οἱ διαβαθμίσεις τῶν δύο ἄλλων πλευρῶν, ἦταν τὸ μέτρο πού ἔδειχνε πόση ὕλη μπορούσε νὰ ἀφαιρέσει ὁ καλλιτέχνης ἀπὸ τὴν πέτρα του.

Τὸ ἔργο του εἶχε τώρα πιά λάβει τὴν πρώτη μορφή του, μιὰ μορφή ὅμως σωστή. Ἡ ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ τοῦ εἶχε περιγράψει μιὰ γραμμὴ ἢ ὁποία περνάει ἀπὸ τὰ ἀκρότατα σημεῖα τῶν μερῶν πού προεξέχουν. Στὸν βαθμὸ πού ἡ στάθμη τοῦ νεροῦ χαμηλώνει ἡ γραμμὴ αὐτὴ κατεβαίνει, στὸ ὀριζόντιο ἐπίπεδο, καὶ ὁ καλλιτέχνης παρακολουθεῖ αὐτὴ τὴν κίνηση μὲ τὴ σμίλη του ὡς τὸ σημεῖο πού τὸ νερὸ ἀποκαλύπτει τὸ πιὸ χαμηλὸ μέρος τῶν προεξοχῶν, μέρος πού μπερδεύεται μὲ τὶς ἐπιφάνειες τοῦ νεροῦ. Ἔτσι, μὲ κάθε σημεῖο μείωσης στὸν κᾶδο τοῦ μοντέλου του προχωροῦσε κατὰ ἕναν ἀνάλογο μεγαλύτερο βαθμὸ στὴ φιγούρα του, καὶ μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ γραμμὴ τοῦ νεροῦ τὸν ὀδήγησε μέχρι τὸ ἀκρότατο σημεῖο τοῦ περιγράμματος τῆς φιγούρας, ὥστε τώρα πιά τὸ μοντέλο ἦταν ἔξω ἀπὸ τὸ νερό.

Ἡ μορφή ἀποζητοῦσε τὸ ὠραῖο σχῆμα. Ἔχυνε πάλι νερὸ στὸ μοντέλο του ἴσαμε ἕνα ὕψος πού νὰ ἐξυπηρετεῖ τὸν σκοπὸ του, καὶ ἔπειτα μετροῦσε τὶς διαβαθμίσεις τοῦ κᾶδου μέχρι τὴ γραμμὴ τὴν ὁποία ἔδειχνε τὸ νερὸ, καὶ μὲ αὐτὸ ἔβλεπε τὸ ὕψος τοῦ ἀνώτερου μέρους. Ἀκριβῶς στὸ ἴδιο ἀνώτερο μέρος τῆς μορφῆς του τοποθετοῦσε τὸν κανόνα του ἐντελῶς ὀριζόντια, καὶ ξεκινώντας ἀπὸ τὴν κατώτατη γραμμὴ τοῦ κανόνα μετροῦσε μέχρι τὰ πιὸ χαμηλὰ μέρη. Ἄν εὑρίσκε ἕναν ἴσο ἀριθμὸ μειωμένων καὶ μεγαλύτερων βαθμῶν, τοῦτο ἀποτελοῦσε ἕνα εἶδος γεωμετρικοῦ ὑπολογισμοῦ τοῦ ὄγκου καὶ ὁ καλλιτέχνης βεβαιωνόταν ὅτι εἶχε προχωρήσει σωστά.

Ἐπαναλαμβάνοντας τὴ δουλειά του προσπαθοῦσε νὰ μεταφέρει καὶ στὴ μορφή του τὴν ἔνταση καὶ τὴν κίνηση τῶν μυῶν καὶ τῶν τενόντων, τὸν παλμὸ τῶν ἄλλων μικρῶν μερῶν καὶ τὰ λειτουργήματα τῆς τέχνης πού ὑπῆρχαν στὸ πρόπλασμα του. Τὸ νερὸ, πού ἀκουμποῦσε

ἀκόμη καὶ στὰ πιὸ ἀφανῆ σημεῖα, παρακολουθοῦσε μὲ τὸν πιὸ στενὸ τρόπο τὸν παλμὸ τους καὶ τοῦ περιέγραφε μὲ τὴν πιὸ ἀκριβῆ γραμμὴ τὸ περίγραμμά τους.

Ἡ διαδικασία αὐτὴ δὲν ἐμποδίζει νὰ τοποθετοῦμε τὸ πρόπλασμα σὲ κάθε δυνατὴ θέση. Ἄν τὸ βάλει κανεὶς ἀπὸ τὴν πλάγια ὄψη του, τὸ πρόπλασμα θὰ δείξει στὴν ἐντέλεια στὸν καλλιτέχνη τί τοῦ ἔχει διαφύγει. Θὰ τοῦ δείξει ἐπίσης τὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τῶν μερῶν ποὺ προεξέχουν καὶ τῶν ἐσωτερικῶν μερῶν καὶ τὴν ὅλη τομὴ του.

Ἄν αὐτὰ καὶ ἡ ἐλπίδα ὅτι ἡ ἐργασία θὰ ἐκτελεστεῖ καλὰ προϋποθέτουν ἓνα πρόπλασμα ποὺ τὰ χέρια τοῦ καλλιτέχνη τὸ ἔχουν πλάσει σύμφωνα μὲ τὴν ἀληθινὴ καλαισθησία τῆς ἀρχαιότητας.

Σ' αὐτὸν τὸν δρόμο πορεύτηκε ὁ Μιχαηλάγγελος γιὰ νὰ φθάσει ὡς τὴν ἀθανασία. Ἡ φήμη του καὶ οἱ χρηματικὲς ἀμοιβές ποὺ λάμβανε τοῦ ἐπέτρεπαν νὰ ἔχει τὴ χρονικὴ ἀνεση νὰ ἐργάζεται μὲ τέτοια ἐπιμέλεια.

Ἐνας καλλιτέχνης τῶν καιρῶν μας στὸν ὁποῖο ἡ φύση καὶ ἡ ἐργατικότητά του τοῦ ἔδωσαν τὰ ἐφόδια γιὰ νὰ σηκωθεῖ ψηλά καὶ ὁ ὁποῖος διαπιστώνει ὅτι αὐτὴ ἡ μέθοδος εἶναι σωστὴ καὶ ἀκριβῆς βλέπει πῶς εἶναι ἀναγκασμένος νὰ ἐργάζεται περισσότερο γιὰ τὸ ψωμί του παρὰ γιὰ τὴ δόξα του. Παραμένει ἔτσι στὴ συνηθισμένη του τροχιά ὅπου πιστεύει ὅτι θὰ παρουσιάσει ἔργο μεγαλύτερης δεξιοτεχνίας καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχει ὡς κανόνα του τὴν ὀπτικὴ ἐκτίμηση, τὴν ἀποκτημένη μὲ πολύχρονη ἀσκηση.

Αὐτὴ ἡ ὀπτικὴ ἐκτίμηση ποὺ κατ' ἀνάγκην ἀποτελεῖ τὸν κύριον ὁδηγὸ του ἔχει καταστῆ τελικά, διαμέσου πρακτικῶν διαδικασιῶν ποὺ ἐν μέρει εἶναι πολὺ ἀμφίβολες, ἀρκετὰ ἀποφασιστικὴ πόσο λεπτὴ καὶ ἀξιόπιστη δὲν θὰ τὴν εἶχε πλάσει, ἂν ἀπὸ τὰ νιάτα του τὴν εἶχε διαμορφώσει σύμφωνα μὲ ἀλάθητους κανόνες;

Ἄν στὸ ξεκίνημά τους οἱ καλλιτέχνες, τότε ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ μάθαιναν νὰ δουλεύουν τὸν πηλὸ ἢ κάποιον ἄλλο ὑλικό, εἶχαν διδαχθεῖ αὐτὴ

τὴν ἀσφαλῆ μέθοδο τοῦ Μιχαηλάγγελου, ὁ ὁποῖος τὴν εἶχε ἀνακαλύψει ὕστερα ἀπὸ μεγάλη ἔρευνα, θὰ μπορούσαν νὰ ἐλπίζουν ὅτι θὰ προσεγγίσουν τοὺς Ἑλληνας ὅσο κι ἐκεῖνος.

Ἄντιθέτως εἶναι δυνατόν νὰ εἰπωθεῖ γιὰ τὸν ἔπαινο τῶν ἐλληνικῶν ἔργων στὴ γλυπτικὴ θὰ ἴσχυε ἐπίσης, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, καὶ γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῶν Ἑλλήνων. Ἀλλὰ ὁ χρόνος καὶ ἡ καταστροφικὴ μάχια τῶν ἀνθρώπων μᾶς ἔχουν ἀφαιρέσει διὰ τῆς βίας τὰ μέσα ποὺ θὰ μᾶς ἐπέτρεπαν νὰ διατυπώναμε μιὰ γνώμη σχετικὰ μ' αὐτό, ἡ ὁποία δὲν θὰ ἐπιδεχόταν ἀμφισβήτηση.

Ἀναγνωρίζουμε στοὺς Ἑλληνας ζωγράφους τὴν ἰκανότητά τους στὸ σχέδιο καὶ τὴν ἔκφραση – κι αὐτὸ εἶναι ὅλο· προοπτικὴ, σύνθεση, χρῶμα τοὺς τὰ ἀρνούμαστε. Αὐτὴ ἡ κρίση βασίζεται ἐν μέρει σὲ ἡμιανάγλυφα ἔργα, ἐν μέρει στὶς ζωγραφικὲς τῶν Ἀρχαίων (δὲν θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς τῶν Ἑλλήνων), οἱ ὁποῖες ἔχουν ἀνακαλυφθεῖ στὴ Ρώμη καὶ γύρω ἀπὸ αὐτὴν, σὲ ὑπόγεια τῶν παλατιῶν<sup>41</sup> τοῦ Μαικήνα, τοῦ Τίτου, τοῦ Τραϊανοῦ καὶ τῶν Ἀντωνίνων· ὡς τώρα δὲν ἔχουν διασωθεῖ ἀκέραια περισσότερα ἀπὸ τριάντα τέτοια ἔργα, ὀρισμένα μάλιστα εἶναι ἀπλῶς σὲ μωσαϊκά.

Ὁ Τέρνμπουλ, στὸ ἔργο του γιὰ τὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ, ἔχει ἐπισυνάψει μιὰ συλλογὴ τῶν πιὸ γνωστῶν ἔργων ποὺ εἶναι σχεδιασμένα ἀπὸ τὸν Καμίλλο Παντέρνι καὶ χαραγμένα ἀπὸ τὸν Μάυντ – τὰ μόνα ποὺ ἀξίζουν τὸ ἐξοχο χαρτὶ τῆς ἔκδοσης, τὸ ὁποῖο σπαταλήθηκε. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ ἔργα ὑπάρχουν δύο ποὺ τὰ πρωτότυπά τους βρίσκονται στὴ συλλογὴ τοῦ περίφημου γιατροῦ Ρίτσαρντ Μήντ στὸ Λονδίνο.

Κατὰ τὰ ἄλλα ἔχει ἤδη ἐπισημανθεῖ ὅτι ὁ Πουσσὲν ἔχει φιλοτεχνή-

41. Ἀκριβεῖς πληροφορίες γιὰ τοὺς χώρους στοὺς ὁποῖους ἀναφέρεται ἐδῶ ὁ Βίνκελμαν δίνονται στὸ διεξοδικὸ ὑπόμνημα τοῦ Walther Rehm, ad loc.

σει σπουδές με βάση τον λεγόμενο Άλδοβρανδινό γάμο<sup>42</sup>, ότι υπάρχουν επίσης σχέδια του Άννιμπάλε Καρράτσι με βάση ένα αρχαίο έργο που απεικόνιζε δήθεν τον Μάρκο Κοριολανό<sup>43</sup>, κι ότι όρισμένοι άνιχνεύουν μεγάλη ομοιότητα στα κεφάλια έργων του Γκουίντο Ρένι με τα κεφάλια στη γνωστή παράσταση, επάνω σε μωσαϊκό, της άπαγωγής της Εύρώπης.

Άν τέτοιες νωπογραφίες επιτρέπουν τη διατύπωση μιās θεμελιωμένης κρίσης για τη ζωγραφική των Αρχαίων, θα έτεινε κανείς, εξετάζοντας τα απομεινάρια αυτού του είδους ζωγραφικής, να άμφισβητήσει στους καλλιτέχνες της αρχαιότητας άκόμη και το σχέδιο και την έκφραση.

Οί ζωγραφικές με φιγούρες<sup>44</sup> σε φυσικό μέγεθος στους τοίχους του θεάτρου του Έρκουλάνου που έχουν μεταφερθεί μαζί με το τείχος μας δίνουν άτελη εικόνα για το σχέδιο και την έκφραση των αρχαίων καλλιτεχνών. Ο Θησέας, νικητής του Μινώταυρου περιστοιχισμένος από τους νέους της Άθήνας που τον φιλούν στα χέρια και άγκαλιάζουν τα γόνατά

42. Ρωμαϊκή τοιχογραφία του 1ου αιώνα μ.Χ. ή όποια παριστάνει τις προετοιμασίες για έναν γάμο (*La Nozze Aldobrandine*). αρχικά στην κατοχή του καρδινάλιου Cintio Aldobrandini, πουλήθηκε άργότερα στο Βατικανό, στη Βιβλιοθήκη του όποίου υπάρχει σήμερα.

43. Πρώτος ό Βίνκελμαν εξήγησε σωστά ότι ό πίνακας παριστάνει τον άποχαιρετισμό του Έκτορα και της Άνδρομάχης και δέν σχετίζεται, όπως πιστευόταν ως τότε, με τον Μ. Κοριολανό.

44. Οί πίνακες αυτοί, που υπάρχουν τώρα στο Έθνικό Μουσείο της Νεάπολης, προέρχονται από τη λεγόμενη Βασιλική του Έρκουλάνου. Κοντά στον Ηρακλή είναι ή Νύμφη Άρκαδία (όχι ή Φλώρα, όπως λανθασμένα έρμήνευε ό Βίνκελμαν) και ό Τήλεφος. Ο πίνακας με τον Άππιο Κλαύδιο συσχετίζεται με τον μύθο του Άδμητου και της Άλκηστης.

του, ή Φλώρα με τον Ηρακλή και έναν Φαῦνο, ή δήθεν δικαστική άπόφαση του δεκάρχου Άππίου Κλαυδίου, είναι, σύμφωνα με τη μαρτυρία ενός καλλιτέχνη που τα έχει δει, μέτρια σχεδιασμένα και έχουν λάθη. Τα περισσότερα κεφάλια, όπως βεβαιώνει ό μάρτυρας, όχι μόνο δέν έχουν έκφραση αλλά στον Άππιο Κλαύδιο δείχνουν κι έναν κακό άνθρωπο.

Άκριβώς αυτό όμως άποδεικνύει ότι πρόκειται για ζωγραφικές από το χέρι πολύ μέτριων καλλιτεχνών, γιατί ή γνώση των ώραίων άναλογιών, του περιγράμματος των σωμάτων και της έκφρασης, που οί Έλληνες καλλιτέχνες την κατείχαν, θα πρέπει να ήταν οικεία και στους καλούς ζωγράφους τους.

Αυτή ή καλλιτεχνική άξία που άναγνωρίζουμε ως προς όρισμένους τομείς στους ζωγράφους της αρχαιότητας δέν πρέπει να μας έμποδίζει να άναγνωρίσουμε άκόμη μεγαλύτερη στους νεώτερους ζωγράφους.

Σε ό,τι άφορά στην προοπτική, ή ύπεροχή άνήκει άδιαφιλονίκητα στους νεώτερους, και παρ' όλη την ύπεράσπιση που πρόσφεραν στους αρχαίους ζωγράφους οί σοφοί σε σχέση με αυτή τη γνώση, οί νεώτεροι εξακολουθούν να θεωρούνται άνώτεροι. Οί νόμοι της σύνθεσης και της κατάταξης των στοιχείων, όσο ικανός κι άν ήταν σ' αυτά ό Άετίων, ήσαν εν μέρει μόνον γνωστοί στους Αρχαίους, και άτελώς, όπως μας επιτρέπεται να κρίνουμε με βάση τα άνάγλυφα έργα από έποχές που οί έλληνικές τέχνες άνθιζαν στη Ρώμη.

Σε ό,τι άφορά τη χρωματική γκάμα οί μαρτυρίες στα αρχαία κείμενα και τα απομεινάρια της αρχαίας ζωγραφικής φαίνεται επίσης να δίνουν την ύπεροχή στους καλλιτέχνες των νεώτερων χρόνων.

Έπίσης, διάφορα άντικείμενα με τα όποια καταπιάνεται ή ζωγραφική έφθασαν σ' έναν άνώτερο βαθμό τελειότητας κατά τους νεώτερους χρόνους: στη ζωγραφική ζώων και την τοπιογραφία οί ζωγράφοι μας, σύμφωνα με όλες τις ένδείξεις, έχουν ξεπεράσει τους αρχαίους ζωγράφους. Τα όμορφα είδη ζώων που ζούν σε άλλες περιοχές δέν φαίνε-

ται να τους ἦσαν γνωστά, ἂν κρίνει κανείς ἀπὸ ὀρισμένες περιπτώσεις ὅπως τὸ ἄλογο τοῦ Μάρκου Αὐρηλίου, τὰ δύο ἄλογα στὸν Κυρηναῖο λόφο, κι ἀκόμη τὰ θεωρούμενα ὡς ἄλογα τοῦ Λυσίππου, τὰ τοποθετημένα στὴν πρόσοψη τοῦ Ἁγίου Μάρκου στὴ Βενετία, ὁ Ταῦρος τῆς συλλογῆς Φαρνέζε<sup>45</sup> καὶ τὰ ἄλλα ζῶα αὐτοῦ τοῦ συμπλέγματος.

Παρεμπιπτόντως πρέπει νὰ ἀναφέρουμε ἐδῶ ὅτι οἱ Ἀρχαῖοι δὲν εἶχαν παρατηρήσει στὰ ἄλογά τους τὴ διαμετρικὴ κίνηση τῶν ποδιῶν ὅπως μπορεῖ κανείς νὰ τὸ διαπιστώσει στὰ ἄλογα στὴ Βενετία καὶ σὲ παλιὰ νομίσματα. Ὅρισμένοι νεώτεροι τοὺς ἀκολούθησαν σ' αὐτό, ἀπὸ ἄγνοια, καὶ τοὺς ὑπερασπίστηκαν κι ὅλας.

Οἱ τοπιογραφίες μας, ἰδιαίτερα τῶν Ὀλλανδῶν ζωγράφων, ὀφείλουν τὴν ὁμορφιά τους προπαντὸς στὴν ἐλαιογραφία: με αὐτὴν τὰ χρώματά τους ἔχουν πάρει περισσότερη δύναμη, ἔχουν γίνε πιὸ χαρούμενα καὶ πιὸ ἀνάγλυφα, καὶ ἡ ἴδια ἡ φύση κάτω ἀπὸ ἓναν βαρὺ καὶ ὑγρὸ οὐρανὸ δὲν ἔχει συμβάλει λίγο στὸ πλάτεμα τῆς τέχνης στὴν περιοχὴ τῆς τοπιογραφίας.

Τὰ σημεῖα ὑπεροχῆς τῶν σύγχρονων ζωγράφων ἀπέναντι στοὺς Ἀρχαίους, αὐτὰ ποὺ ἀναφέραμε καὶ ὀρισμένα ἄλλα, θὰ ἄξιζε νὰ προβληθοῦν καλύτερα καὶ νὰ τεκμηριωθοῦν με ἀποδείξεις πιὸ θεμελιωμένες.

Γιὰ τὴ διεύρυνση τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης ἀπομένει νὰ γίνε ἀκόμη ἓνα σημαντικό βῆμα. Ὁ καλλιτέχνης ποὺ ἀρχίζει νὰ ἀποκλίνει ἀπὸ τὴν πεπατημένη, ἢ ποὺ πραγματικὰ τὴν ἔχει ἀφήσει, προσπαθεῖ νὰ ἀποτολμήσει αὐτὸ τὸ βῆμα, τὸ πόδι του ὅμως μένει μετέωρο στὸ πιὸ ἀπόκρημνο σημεῖο τῆς τέχνης καὶ βλέπει ἐδῶ ὅτι εἶναι ἀβοήθητος.

45. Μαρμάρινο σύμπλεγμα τοῦ γλύπτη Ἀπολλώνιου ἀπὸ τὶς Τράλλεις ποὺ τοποθετεῖται χρονικὰ στοὺς τελευταίους αἰῶνες π.Χ.: παριστᾶ τὴ Δίρκη δεμένη στὰ κέρατα τοῦ ἐξαγριωμένου ταύρου. Ἀνῆκε στὸν ἀρχοντικὸ οἶκο τῶν Φαρνέζε.

ἡ ζωγραφικὴ ὑπερρεῖ  
χρῶμα  
ἡ γὰρ

Οἱ βίοι τῶν ἀγίων, οἱ μύθοι καὶ οἱ μεταμορφώσεις<sup>46</sup> εἶναι οἱ αἰώνιες καὶ σχεδὸν μοναδικές ἀφορμές ἔμπνευσης τῶν μοντέρνων ζωγράφων ἐδῶ καὶ κάμποσους αἰῶνες· με χίλιους τρόπους τὶς ἔχουν χρησιμοποιήσει καὶ ἐκμεταλλεῖται καλλιτεχνικὰ σὲ σημεῖο ποὺ τελικὰ οἱ σοφοὶ στὴν τέχνη καὶ οἱ γνῶστες νὰ καταλαμβάνονται ἀπὸ κορεσμὸ καὶ ἀηδία.

Ἐνας καλλιτέχνης με ψυχὴ μαθημένη νὰ στοχάζεται δὲν ἀφήνει τὴν ψυχὴ του σὲ ἀδράνεια καὶ χωρὶς ἀπασχόληση ὅταν ἀναπαριστάνει μιὰ Δάφνη ἢ ἓναν Ἀπόλλωνα, μιὰν ἀπαγωγὴ τῆς Προσπερίνας, μιὰν Εὐρώπη ἢ ἄλλα παρεμφερῆ θέματα. Ἀπεναντίας προσπαθεῖ νὰ δείξει ὅτι εἶναι ποιητὴς καὶ νὰ ζωγραφίσει διαμέσου τῶν εἰκόνων μορφές, δηλαδὴ νὰ ζωγραφίσει ἀλληγορικά.

Ἡ ζωγραφικὴ ἀπλώνεται καὶ σὲ πράγματα ποὺ δὲν γίνονται ἀντιληπτά με τὶς αἰσθήσεις<sup>47</sup>: αὐτὰ ἀποτελοῦν τὸν ὕψιστο στόχο τῆς καὶ σύμφωνα με τὶς μαρτυρίες τῶν ἀρχαίων κειμένων οἱ Ἕλληνες προσπάθησαν νὰ κατακτήσουν αὐτὸν τὸν στόχο. Ὁ Ἀριστείδης μάλιστα, ἓνας ζωγράφος ποὺ ἀποτύπωσε τὴν ψυχὴ, μπόρεσε, καθὼς λέγεται, νὰ ἐκφράσει τὸν χαρακτήρα ἑνὸς ὀλόκληρου λαοῦ. Ζωγράφισε τοὺς Ἀθηναίους ὅπως ἦσαν: καλοσυνάτοι καὶ συνάμα σκληροί, ἐπιπόλαιοι καὶ συνάμα πεισματάρηδες, γενναῖοι καὶ συνάμα δειλοί. Ἄν μιὰ τέτοια ἀναπάρσταση φαίνεται δυνατὴ, αὐτὴ μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθεῖ μόνον διαμέσου τῆς ἀλληγορίας, διαμέσου εἰκόνων οἱ ὁποῖες ἐκφράζουν γενικὲς ἔννοιες.

Ὁ καλλιτέχνης βρίσκεται ἐδῶ σὰν μέσα σὲ μιὰν ἔρημο. Οἱ γλῶσσες τῶν ἀγρίων Ἰνδιάνων οἱ ὁποῖες παρουσιάζουν μεγάλη ἔλλειψη σὲ τέτοιου εἶδους ἔννοιες καὶ δὲν διαθέτουν οὔτε μιὰ λέξη ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ ἐκφράσει τὴ δυνατότητα τοῦ γνωρίζεῖν, τὸν χῶρο, τὴ διάρκεια κ.λπ. δὲν εἶναι φτωχότερες σὲ αὐτὰ τὰ σημεῖα ἀπ' τὴ ζωγραφικὴ τοῦ καιροῦ μας. Ὁ ζω-

46. Ἐννοεῖ τὶς ἱστορίες γιὰ τοὺς θεοὺς ποὺ ἀφηγεῖται ὁ Ὀβίδιος στὶς *Μεταμορφώσεις* του.

47. Ἀλλὰ με τὴ διάνοια, διαμέσου τῆς ἀλληγορίας.

γράφος πού ὁ στοχασμός του πηγαίνει πιό πέρα ἀπό ἐκεῖ πού φθάνει ἡ παλέτα του ἀποζητάει μιὰ γνωστική παρακαταθήκη στήν ὁποία θά μπορούσε νά προσφεύγει καί νά ἀντλεῖ ἐκφραστικά σημεῖα, σημεῖα μέ τὰ ὁποῖα σηματοδοτοῦνται πράγματα πού δέν εἶναι αἰσθητά. Ἔνα ὀλοκληρωμένο ἔργο αὐτοῦ τοῦ εἶδους δέν ὑπάρχει ἀκόμη: οἱ ὡς τώρα ἀπόπειρες δέν εἶναι ἄξιες λόγου καί ἀδυνατοῦν νά ἀνταποκριθοῦν σέ αὐτούς τοὺς μεγάλους στόχους. Ὁ καλλιτέχνης γνωρίζει ὡς ποιόν βαθμὸν τὴν ἱκανοποιοῦν ἡ *Εἰκονολογία* τοῦ Ρίπα καί οἱ *Συμβολικὲς εἰκόνες τῶν ἀρχαίων λαῶν* τοῦ Βὰν Χόουχε.

Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού οἱ μεγαλύτεροι ζωγράφοι ἐπιλέγουν μόνον γνωστὰ θέματα. Ὁ Ἀννίμπαλε Καρράτσι, ὁ ὁποῖος στὸ παλάτι τῶν Φαρνέζε θά μπορούσε νά ἱστορήσει τίς πιό ξακουστὲς πράξεις καί τὰ περιστατικὰ τοῦ ὁμώνυμου οἴκου ὡς ἕνας ἀλληγορικὸς ποιητὴς διαμέσου γενικῶν συμβόλων, προτίμησε νά χρησιμοποιήσῃ ὅλο τὸ ταλέντο του μόνο σέ γνωστὸς μῦθος.

Ἡ Βασιλικὴ Πινακοθήκη στὴ Δρέσδη περιλαμβάνει ἕναν θησαυρὸ ἀπὸ ἔργα τῶν πιό μεγάλων δημιουργῶν πού ξεπερνᾷ ἴσως κάθε ἄλλη πινακοθήκη στὸν κόσμον, καί ἡ Αὐτοῦ Μεγαλειότης, ὡς ὁ σοφότερος γνώστης τῶν καλῶν τεχνῶν, ἔχει συλλέξει τὰ πιό τέλεια ἔργα στὸ εἶδος του, μέ μιὰν αὐστηρὴ ἐπιλογή. Πόσο λίγα ὅμως ἱστορικὰ ἔργα ὑπάρχουν σ' αὐτὸν τὸν βασιλικὸ θησαυρὸ! Κι ἀκόμη πιό λίγοι εἶναι οἱ ἀλληγορικοὶ ἢ οἱ ποιητικοὶ πίνακες.

Ὁ μέγας Ροῦμπενς εἶναι ὁ πιό ξακουστὸς ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους ζωγράφους, ὁ ὁποῖος τόλμησε νά ἀκολουθήσῃ σέ μεγάλα ἔργα αὐτὸ τὸν ἀπάτητο δρόμο ὡς ἐμπνευσμένος ποιητὴς. Ἡ Πινακοθήκη τοῦ Λουξεμβούργου<sup>48</sup>, τὸ σημαντικότερο ἔργο του, ἔγινε γνωστὸ σέ ὅλο τὸν κόσμον χάρις στὸ χέρι τῶν ἱκανότατων χαρακτῶν.

48. Σειρὰ ἀλληγορικῶν παραστάσεων ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς Μαρίας τῶν Μεδίκων φιλοτεχνημένη στὸ παρισινὸ ἀνάκτορο τοῦ Λουξεμβούργου ἀνάμεσα στὰ 1621 καὶ 1625.

Ἦστερ' ἀπὸ αὐτὸν στοὺς νεώτερους καιροὺς δύσκολα ἐπιχειρήθηκε καί πραγματοποιήθηκε σ' αὐτὸ τὸ καλλιτεχνικὸ εἶδος ἕνα ἔργο πιό ἀξιόλογο ἀπὸ τὸν θόλο τῆς Αὐτοκρατορικῆς Βιβλιοθήκης στὴ Βιέννη ζωγραφισμένο ἀπὸ τὸν Ντάνιελ Γκράν καί χαραγμένο ἀπὸ τὸν Ζεντελμάγιερ. Ἡ Ἀποθέωση τοῦ Ἡρακλῆ στὸ ἀνάκτορο τῶν Βερσαλλιῶν, ὑπαινικτικὴ ἀναφορά στὸν καρδινάλιο Ἐρκὺλ ντε Φλερὺ ζωγραφισμένη ἀπὸ τὸν Λεμουάν—ἔργο γιὰ τὸ ὁποῖο ἡ Γαλλία περηφανεύεται πὺς εἶναι ἡ πιό μεγάλη σύνθεση στὸν κόσμον—ἀποτελεῖ σέ σύγκριση μέ τὴ σοφὴ καί μεστή σέ νόημα ζωγραφικὴ τοῦ Γερμανοῦ ζωγράφου μιὰ πολὺ συμβατικὴ καί κοντόφθαλμη ἀλληγορία: εἶναι σὰν ἕνας διθύραμβος πού τὰ πιό δυνατὰ διανοήματά του εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ ἡμερολόγιο. Ἐδῶ ἦταν ὁ τόπος γιὰ νά φιλοτεχνηθεῖ κάτι μεγάλο καί εἶναι νά ἐκπλήσσει κανεὶς πού αὐτὸ δέν ἔγινε. Συγχρόνως ὅμως βλέπει ἐπίσης κανεὶς ποιὲς ἐλλείψεις εἶχε ὁ ζωγράφος ἂν μέ τὴν ἀποθέωση ἑνὸς ὑπουργοῦ ἐπρόκειτο νά διακοσμηθεῖ ἡ πιό ὁμορφὴ ὄροφὴ τῶν βασιλικῶν ἀνακτόρων.

Ὁ καλλιτέχνης χρειάζεται ἕνα ἔργο πού νά περιέχει τίς αἰσθητὲς μορφές καί τίς εἰκόνες ἀπὸ ὀλόκληρη τὴ μυθολογία, ἀπὸ τοὺς καλύτερους ποιητὲς τῶν ἀρχαίων καί τῶν νεώτερων χρόνων, ἀπὸ τὴ μυστικὴ σοφία πολλῶν λαῶν, ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς ἀρχαιότητος σέ μάρμαρο, σέ νομίσματα, σέ σκεύη, μέ τίς ὁποῖες μορφές καί εἰκόνες ἔχουν ἀποδοθεῖ ποιητικὰ γενικὲς ἔννοιες. Αὐτὸ τὸ πλούσιο ὕλικὸ θά ἔπρεπε νά ὑπαχθεῖ μέ πρόσφορο τρόπο σέ ὀρισμένες κατηγορίες καί μέ τὴν ἰδιαιτέρη χρῆση καί ἐρμηνεία γιὰ δυνατὲς ἐπιμέρους περιπτώσεις νά διαμορφωθεῖ κατάλληλα γιὰ τὴ διδασχὴ τῶν καλλιτεχνῶν.

Μέ αὐτὸ θά ἀνοιγόταν συγχρόνως ἕνα εὐρὺ πεδίο γιὰ τὴ δημιουργικὴ μίμηση τῶν Ἀρχαίων καί θά δινόταν στὰ ἔργα μας ἡ ἀνώτερη αἴσθηση τοῦ ωραίου πού χαρακτήριζε τοὺς Ἀρχαίους.

Ἡ αἴσθηση τοῦ ωραίου στίς σημερινὲς διακοσμῆσεις μας, ἡ ὁποία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού ὁ Βιτρούβιος εἶχε ἐκφράσει πικρὰ παράπονα γιὰ τὸν

ἐκπεσμό της, ἔχει στοὺς νεώτερους καιροὺς φθαρεῖ ἀκόμη περισσότερο ἐν μέρει ἐξαιτίας τῶν κακοσχημιῶν ποὺ ἔκανε τῆς μόδας ὁ Μόρτο, ἓνας ζωγράφος ἀπὸ τὸ Φέλτρε, καὶ ἐν μέρει ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς ἀσήμαντης ζωγραφικῆς τῶν σύγχρονων δωματίων, θὰ ἦταν δυνατόν νὰ καθαρθεῖ καὶ συνάμα νὰ ἀποκτήσει ἀλήθεια καὶ κοινὴ λογικὴ διαμέσου μιᾶς βαθύτερης σπουδῆς τῆς ἀλληγορίας.

Τὰ κοχλιωτά μας σχήματα καὶ τὰ θαυμάσια ὀστρακόμορφα χωρὶς τὰ ὁποῖα δὲν νοεῖται σήμερα διακόσμηση, ἐνίοτε δὲν ἔχουν περισσότερη φυσικότητα ἀπ' ὅ,τι τὰ κηροπήγια τοῦ Βιτρούβιου ποὺ βαστάζουν μικροὺς πύργους καὶ παλάτια. Ἡ ἀλληγορία θὰ μπορούσε νὰ δώσει τὰ μέσα ὥστε ἀκόμη καὶ οἱ πιὸ μικρὲς διακοσμήσεις νὰ ἀποβοῦν κατάλληλες γιὰ τὴ θέση στὴν ὁποία ἔχουν τοποθετηθεῖ.

*Reddere personae scit convenientia cuique*

ἽΟράτιος<sup>49</sup>

Οἱ ζωγραφικὲς στίς ὀροφές καὶ πάνω ἀπὸ τὶς πόρτες ὑπάρχουν ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπλῶς γιὰ νὰ γεμίζουν τὸν χῶρο τους καὶ νὰ πληρώνουν τὰ κενὰ σημεῖα τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι δυνατόν νὰ καλυφθοῦν μόνο μὲ χρυσώματα. Ὅχι μόνο δὲν ἔχουν καμμιά σχέση μὲ τὴν κοινωνικὴ θέση καὶ τὴν κατάσταση τοῦ ἰδιοκτήτη ἀλλὰ συχνὰ τὸν θίγουν κι ὅλας.

ἽΟ τρόμος, λοιπόν, μπροστὰ στὸν κενὸ χῶρο κάνει ὥστε νὰ καλύπτονται οἱ τοῖχοι· καὶ ζωγραφικοὶ πίνακες ἄδαιοι ἀπὸ νοήματα ἔχουν προορισμὸ νὰ καλύπτουν τοὺς κενοὺς χώρους.

Αὕτὴ εἶναι ἡ αἰτία ποὺ συχνὰ ὁ καλλιτέχνης, ἀφημένος στὴ δική του αὐθαίρετη ἐπιλογή, διαλέγει ἀπὸ ἔλλειψη ἀλληγορικῶν εἰκόνων, θέ-

49. «Ἐχει τὸν τρόπο [ἡ ἀλληγορία] νὰ δίνει στὸν καθένα ὅ,τι τοῦ ταιριάζει» (ΟΡΑΤΙΟΣ, *Ars poetica* 316).

ματα ποὺ περισσότερο σατιρίζουν παρὰ τιμοῦν ἐκεῖνον στὸν ὁποῖο ἀφιερώνει τὴν τέχνη του· κι ἴσως γιὰ νὰ ἐξασφαλιστοῦν ἀπὸ αὐτὸ τὸν κίνδυνο λαμβάνουν τὴ σοφὴ πρόνοια νὰ ζητοῦν ἀπὸ τὸν ζωγράφο νὰ φιλοτεχνήσει εἰκόνες ποὺ νὰ μὴν σημαίνουν τίποτα.

Συχνὰ εἶναι δύσκολο νὰ βρεῖ κανεὶς μόνος του τέτοιες εἰκόνες καὶ τελικὰ

*velut aegri somnia, vanae*

*Fingentur species.*

ἽΟράτιος<sup>50</sup>

Ἀφαιροῦν ἔτσι ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ αὐτὸ στὸ ὁποῖο προπάντων συνίσταται ἡ ἀξία της: τὴν ἀναπαράσταση ἀόρατων πραγμάτων ἀπὸ τὸ παρελθὸν καὶ τὸ μέλλον.

Ἀλλὰ οἱ ζωγραφισμένες εἰκόνες οἱ ὁποῖες σὲ αὐτὴν ἢ σὲ ἐκείνη τὴ θέση θὰ μπορούσαν νὰ λάβουν μιὰ ἄλλη σπουδαιότητα τὴ χάνουν ἐξαιτίας τῆς ἀδιάφορης ἢ ἀκατάλληλης θέσης στὴν ὁποία τὶς ἐκθέτουν.

Αὐτὸς ποὺ χτίζει ἓνα νέο κτήριο

*Dives agris, dives positus in foenore nummis.*

ἽΟράτιος<sup>51</sup>

θὰ βάλει ἴσως νὰ τοῦ φιλοτεχνήσουν πάνω ἀπὸ τὶς ψηλὲς πόρτες τῶν δωματίων του καὶ τῶν αἰθουσῶν του μικρὲς εἰκόνες ποὺ ἔρχονται σὲ δυσαρμονία μὲ τὴν ὀπτικὴ τοῦ ματιοῦ καὶ τοὺς νόμους τῆς προοπτικῆς.

50. «Πλάθονται μορφὲς χωρὶς νόημα, ὅπως στὰ πυρετικά ὄνειρα τῶν ἀρρώστων» (ΟΡΑΤΙΟΣ, *Ars poetica* 7 κ.ε.).

51. «Πλούσιος σὲ γῆ, πλούσιος σὲ χρῆμα ποὺ φέρνει τόκο», (ΟΡΑΤΙΟΣ, *Satirae* I 2, 13 καὶ *Ars poetica* 421).

Μιλᾶμε ἐδῶ γιὰ εἰκόνες ποὺ ἀποτελοῦν μέρος τῶν σταθερῶν καὶ ἀκίνητων διακοσμῆσεων καὶ ὄχι γιὰ εἰκόνες ποὺ ταξινομοῦνται συμμετρικὰ σὲ μιὰ συλλογὴ.

Συχνὰ ἡ ἐπιλογὴ τῶν διακοσμητικῶν στοιχείων στὴν ἀρχιτεκτονικὴ δὲν εἶναι λιγότερο αὐθαίρετη: πανοπλία καὶ τρόπαια σ' ἓνα κυνηγετικὸ περίπτερο εἶναι πάντοτε κάτι τόσο ἀταίριαστο ὅσο ὁ Γανυμήδης καὶ ὁ ἄετός, ὁ Δίας καὶ ἡ Λήδα στὰ ἔξεργα ἀνάγλυφα τῶν μπρούτζινων θυρῶν στὴν εἴσοδο τοῦ Ἁγίου Πέτρου τῆς Ρώμης.

Ὅλες οἱ τέχνες ἔχουν διττὸ σκοπὸ: νὰ τέρπουν καὶ συνάμα νὰ διδάσκουν· γι' αὐτὸ καὶ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους τοπιογράφους πίστευαν ὅτι θὰ ἀνταποκρίνονταν μόνον κατὰ τὸ ἥμισυ στὶς ἀπαιτήσεις τῆς τέχνης τους ἂν θὰ ἄφηναν τὰ τοπία τους χωρὶς φιγούρες.

Τὸν χρωστήρα ποὺ κρατᾶει ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ τὸν ἔχει βουτήξει στὸ μυαλό, ὅπως ἔχει πεῖ κάποιος γιὰ τὴ γραφίδα τοῦ Ἀριστοτέλη. Πρέπει νὰ ἀφήνει γιὰ τὴ σκέψη περισσότερα πράγματα ἀπὸ ὅσα δείχνει στὸ μάτι, καὶ ὁ καλλιτέχνης θὰ πετύχει σ' αὐτόν του τὸν στόχο ἂν ἔχει μάθει ὄχι νὰ κρύβει τὰ νοήματά του σὲ ἀλληγορίες ἀλλὰ νὰ τὰ ντύνει μὲ αὐτές. Ἄν ἔχει ἓνα θέμα ποὺ τὸ διάλεξε ὁ ἴδιος ἢ ποὺ τοῦ τὸ ὑπέδειξαν ἄλλοι, τὸ ὁποῖο ἔχει ἀποδοθεῖ ἢ μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ ποιητικά, ἡ τέχνη του θὰ τὸν ἐνθουσιάσει καὶ θὰ ἀνάψει μέσα του τὴ φλόγα ποὺ ἔκλειψε ὁ Προμηθεὺς ἀπὸ τοὺς θεοὺς. Ὁ εἰδῆμων θὰ ἔχει τί νὰ σκεφθεῖ καὶ ὁ ἀπλὸς φιλότεχνος θὰ μάθει νὰ σκέπτεται.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Ἀγριππίνα ἡ πρεσβυτέρα: Περίφημη Ρωμαία δέσποινα, σύζυγος τοῦ Γερμανοῦ· ἐξορίστηκε ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα Τιβέριο, ὅταν αὐτὸς φοβήθηκε τὴ δημοτικότητά της. Πέθανε ἀπὸ ἀσιτία στὴν ἐξορία τὸ 33 μ.Χ.

Ἀετίων: Ζωγράφος καὶ γλύπτης τοῦ 4ου αἰώνα π.Χ.· ἐργάστηκε στὴ Μίλητο καὶ τὶς Σουρακοῦσες.

Ἀλγκάρντι: Alessandro Algardi (1602-1654), Ἰταλὸς ἀρχιτέκτονας καὶ γλύπτης.

Ἀλγκαρόττι: Francesco Algarotti (1712-1764), Ἰταλὸς κόμης· ἔζησε στὶς βασιλικὲς αὐλὲς τοῦ Βερολίνου καὶ τῆς Δρέσδης, ὅπου πιθανῶς τὸν γνώρισε ὁ Βίνκελμαν. Συνέβαλε στὸν ἐμπλουτισμὸ τῆς Πινακοθήκης τῆς Δρέσδης μὲ ἔργα τέχνης ἀπὸ τὴν Ἰταλία.

Ἀντίνοος: Ἐκτάκτου καλλονῆς νέος, εὐνοούμενος τοῦ αὐτοκράτορα Ἀδριανοῦ (2ος αἰώνας μ.Χ.).

Ἀντίοχος ὁ Ἐπιφανής: Ἀντίοχος ὁ Δ' ὁ Ἐπιφανής, τοῦ γένους τῶν Σελευκιδῶν, βασιλιάς τῆς Συρίας ἀπὸ τὸ 175 ὠς τὸ 164 π.Χ.

Ἀντισον: Joseph Addison (1672-1719), Ἀγγλὸς λογοτέχνης, ἀπὸ τοὺς πολυγραφότερους.

Ἀντωνίνοι: Ἐπώνυμο ἐπτὰ Ρωμαίων αὐτοκρατόρων, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους ὁ Μάρκος Αὐρήλιος καὶ ὁ Καρακάλλας.

Ἀριστείδης: Περίφημος στὴν ἀρχαιότητα Θηβαῖος ζωγράφος (6' μισὸ τοῦ 4ου αἰώνα π.Χ.)· ὁ ὑπ' ἀριθ. 30 τοῦ οἰκείου λήμματος στὴ RE τ. 2 (1896).

Ἀρκεσίλαος: Γλύπτης τοῦ 1ου αἰώνα π.Χ.· ἡ πληροφορία γιὰ τὸ ἄγαλμα τῆς Εὐτυχίας στὸν ΠΛΙΝΙΟ, *Naturalis historia* 35, 155-156.

Ἀρτεμισία: Κρητικῆς καταγωγῆς ἀπὸ τὴ μητέρα της, ἔλαβε μέρος μὲ πέντε πλοῖα στὴν ἐκστρατεία τοῦ Ξέρξη κατὰ τῆς Ἑλλάδας· πολέμησε μὲ ἥρωισμό στὴ ναυμαχία τῆς Σαλαμίνας (480 π.Χ.).

Αύγουστος: Φρειδερίκος-Αύγουστος Α' (1670-1733). Έκλέκτωρ τῆς Σαξωνίας καὶ βασιλιάς τῆς Πολωνίας ἀπὸ τὸ 1697, ὁ ἐπιλεγόμενος Δυνατός.

Βαζάρι: Giorgio Vasari (1512-1574), ζωγράφος, ἀρχιτέκτονας καὶ κριτικὸς τῆς τέχνης ἀπὸ τῆ Φλωρεντία.

Βάν ντέρ Ουέρφ: Andriaen van der Werff (1659-1722), Ὁλλανδὸς ζωγράφος, ἔχει φιλοτεχνήσει σκηνές ἀπὸ τῆ Βίβλο καὶ ἀπὸ τῆ μυθολογία.

Βάν Χόουχε: Romein van Hooghe (1645-1708), Ὁλλανδὸς ζωγράφος καὶ χαράκτης. Τὸ ἔργο του γιὰ τὶς συμβολικὲς εἰκόνες τῶν Ἀρχαίων (*Hieroglyphica of Merkbeelden der oude Volkeren*) εἶχε ἐκδοθεῖ στὸ Ἄμστερνταμ τὸ 1735.

Βιτρούβιος: Vitruvius Pollio, Ρωμαῖος ἀρχιτέκτονας τοῦ 1ου αἰώνα π.Χ., συγγραφέας τοῦ ἔργου *De architectura*.

Βουτάδης ἀπὸ τῆ Σικυώνα (μέσα τοῦ 7ου αἰώνα π.Χ.): Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση (ΠΑΙΝΙΟΣ, *Naturalis historia* 35, 151) αὐτὸς ποὺ ἐπινόησε τὴν τέχνη τῆς πηλοπλαστικῆς.

Γερμανικός: Ρωμαῖος στρατηγὸς (16 π.Χ.-19 μ.Χ.).

Γκουῖντο: Guido Reni (1575-1642), Ἴταλὸς ζωγράφος τῆς σχολῆς τοῦ Καρράτσι, ξακουστὸς στὴν ἐποχὴ του.

Γκράν: Daniel Gran (1694-1757), Αὐστριακὸς ζωγράφος.

Διοσκουρίδης (1ος αἰώνας π.Χ.): Ζωγράφος μωσαϊκῶν καταγόμενος ἀπὸ τῆ Σάμο· ὁ ὑπ' ἀριθ. 14 στὸ οἰκεῖο λῆμμα τῆς RE, τ. 5 (1905).

Διοσκουρίδης (1ος αἰώνας μ.Χ.): Ὁ θεμελιωτὴς τῆς φαρμακολογίας· ὁ ὑπ' ἀριθ. 12 στὸ οἰκεῖο λῆμμα τῆς RE, τ. 5 (1905).

Έρκυλ ντε Φλερύ: André Hercule de Fleury (1653-1743), καρδινά-

λιος καί, ἀπὸ τὸ 1726, πρωθυπουργὸς ἐπὶ βασιλείας Λουδοβίκου ΙΕ', μέλος τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας, φιλότεχνος καὶ προστάτης τῶν τεχνῶν.

Εὐγένιος: Φραγκίσκος-Εὐγένιος, πρίγκιπας τῆς Σαβοΐας (1663-1736), ἀπὸ τοὺς ἐπιφανέστερους ἄνδρες τῆς ἐποχῆς του.

Εὐόδος: βλ. *Réal Encyclopédie*, τ. 6. (1901), στήλη 1155.

Εὐφράνωρ: Γλύπτης καὶ ζωγράφος ἀπὸ τὴν Κόρινθο (4ος αἰώνας π.Χ.).

Ζεντελμάγιερ: Jeremias Jacob Sedelmayr (1706-1761), χαράκτης· ἐργάστηκε στὸ Augsburg καὶ στὴ Βιέννη.

Ζεῦξις ἀπὸ τὴν Ἡράκλεια: Ἑλληνας ζωγράφος τῶν κλασικῶν χρόνων.

Ἰορνταάνς: Jacob Jordaens (1596-1657), Φλαμανδὸς ζωγράφος.

Ἰουλία: Julia Flavia (περίπου 65-88/9 μ.Χ.), μοναδικὸ παιδὶ τοῦ αὐτοκράτορα Τίτου.

Καραβάτζιο: Michelangelo da Caravaggio (1573-1610), Ἴταλὸς ζωγράφος, προσπάθησε νὰ ἀντιγράψει πιστὰ τὴ φύση.

Καρακάλλας: Ὁ διαβόητος γιὰ τὴ σκληρότητα καὶ τὴν ἀπανθρωπιὰ του Ρωμαῖος αὐτοκράτορας (188-217 μ.Χ.).

Καρράτσι: Annibale Carracci (1560-1609), Ἴταλὸς ζωγράφος ἀπὸ τὴν Μπολόνια.

Καστιλιόνε: Baltasar Castiglione (1479-1529), ἀναγεννησιακὸς εὐπατρίδης.

Κιγιέ: Claude Quillet (1602-1661)· εἶναι γνωστὸς ἀπὸ τὸ διδακτικὸ ποίημά του *Callipaedia seu de pulchrae proles habendae ratione* (Λέιντεν 1655), σὲ νεολατινικὴ γλώσσα, στὸ ὁποῖο δίνονται συμβουλές γιὰ τὴν ἀπόκτηση ὠραίων παιδιῶν.

Κλεοπάτρα (1ος αἰώνας π.Χ.): Ἡ θρυλικὴ τελευταία βασίλισσα τῆς Αἰγύπτου.

1610  
1573  
37

**Κόνκα:** Sebastiano Conca (1680-1764), Ἰταλὸς ζωγράφος, μαθητὴς τοῦ Σολιμένα.

**Κορρέτζιο:** Antonio Corregio (1489-1534), Ἰταλὸς ζωγράφος.

**Κρησίλας** (5ος αἰώνας π.Χ.): Χαλκοπλάστης ἀπὸ τὴν Κυδωνία τῆς Κρήτης. Ἐργάσθηκε στὴν Ἀθήνα.

**Λαφάζ:** Raymond La Fage (1656-1690), Γάλλος χαρακτὴς καὶ σχεδιαστής.

**Λεμουάν:** François Lemoine (1688-1737), Γάλλος ζωγράφος.

**Λιβία** (58 π.Χ.-29 π.Χ.): Ρωμαία εὐγενής, μητέρα τοῦ αὐτοκράτορα Τιβέριου καὶ σύζυγος τοῦ Ὀκταβιανοῦ.

**Λουκιανός** (2ος αἰ. μ.Χ.): Σύρος σοφιστής, συγγραφέας σατιρικῶν διαλόγων.

**Λούκουλλος** (περίπου 108-58 ἢ 56 π.Χ.): Ρωμαῖος στρατηγός, περίφημος γιὰ τὴν χλιδὴ καὶ τὴν πολυτέλεια μέσα στὴν ὁποία ἔζησε.

**Μαράττα:** Carlo Maratta ἢ Maratti (1625-1713), Ἰταλὸς ζωγράφος καὶ χαρακτὴς.

**Ματιέλλι:** Lorenzo Matielli (1682 [1688;]-1748), Ἰταλὸς γλύπτης· ἀπὸ τὸ 1712 ἐργαζόταν στὴ Βιέννη καὶ ἀπὸ τὸ 1738 στὴ Δρέσδη.

**Μάυντ:** J. Mynde (ἄγνωστος ὁ χρόνος τῆς γέννησης καὶ τοῦ θανάτου του)· προσωπογράφος καὶ χαρακτὴς ποὺ ἐργαζόταν στὸ Λονδίνο μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1740 καὶ 1770.

**Μήντ:** Richard Mead (1673-1754), προσωπικὸς γιατρός τοῦ βασιλιᾶ Γεωργίου Β', συλλέκτης ἔργων τέχνης.

**Μητρόδωρος:** Φιλόσοφος καὶ ζωγράφος τοῦ 2ου αἰώνα π.Χ. Τὸ 168 π.Χ. πῆγε στὴ Ρώμη στὸ σπίτι τοῦ ὑπάτου L. Aemilius Paullus, γιὰ νὰ ἀναλάβει τὴ μόρφωση τῶν παιδιῶν του καὶ νὰ ἱστορήσει, ὡς ζωγράφος, τὸν θρίαμβό του.

**Μιχαηλάγγελος:** Michelangelo Buonarroti (1475-1564), ὁ μεγάλος Φλωρεντῖνος καλλιτέχνης.

**Μόρτο ἀπὸ τὸ Φέλτρε:** Morto da Feltre (1476-1519), Ἰταλὸς ζωγράφος.

**Μπελλόρι:** Giovanni Pietro Bellori (1615-1696), συγγραφέας ἔργων γιὰ τὴν τέχνη, ἀρχαιολόγος.

**Μπερνίνι:** Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), Ἰταλὸς ζωγράφος.

**Νέτσχερ:** Caspar Netscher (1639-1684). Ὁλλανδὸς προσωπογράφος.

**Νικόμαχος:** Ἕλληνας ζωγράφος τοῦ 4ου αἰώνα π.Χ.

**Ντε Πίλ:** Roger des Piles (1635-1709), Γάλλος ζωγράφος, χαρακτὴς καὶ κριτικὸς τῆς τέχνης.

**Ντού,** ἢ ὅπως προφερόταν τότε, **Ντάο:** Gerard Dou (1613-1675), Ὁλλανδὸς ζωγράφος.

**Ὀκτάβιος** (1ος αἰώνας π.Χ.): Ρωμαῖος στρατηγός ἀπὸ ἱπποτικὴ οἰκογένεια, πατέρας τοῦ αὐτοκράτορα Ὀκταβιανοῦ-Αὐγούστου.

**Παντέρνι:** Camillo Paderni (ἄγνωστος ὁ χρόνος τῆς γέννησης καὶ τοῦ θανάτου του), Ἰταλὸς σχεδιαστής καὶ ζωγράφος. Ἐργάστηκε στὶς ἀνασκαφές τοῦ Ἐρκουλάνου, διευθυντὴς ἀργότερα στὸ Μουσεῖο τοῦ Portici· ὑπὸ αὐτὴ τὴν ιδιότητά του τὸν γνώρισε ὁ Βίνκελμαν τὸ 1758.

**Παρράσιος:** Ἕλληνας ζωγράφος ἀπὸ τὴν Ἐφεσσο, ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς τῆς Ἀρχαιότητος· ἄκμασε στὰ τέλη τοῦ 5ου αἰώνα π.Χ.

**Πλίνιος:** Gajus Plinius Secundus Minor (62-114 μ.Χ.), ἀνεψιὸς καὶ θετὸς γιὸς τοῦ Gajus Plinius Secundus Major (23-79 μ.Χ.), συγγραφέας τῆς *Naturalis historia*.

**Πολύγνωτος** (5ος αἰώνας π.Χ.): Ζωγράφος ἀπὸ τὴ Θάσο.

**Πολύκλειτος:** Ὁ σημαντικότερος Πελοποννήσιος γλύπτης τοῦ 5ου

αἰώνα π.Χ. Ἀργεῖος τὴν καταγωγὴν, συγγραφέας ἑνὸς Κανόνος γιὰ τὶς ἀναλογίες τοῦ ἀνθρώπινου σώματος.

*Πουσσέν*: Nicolas Poussin (1594-1665), Γάλλος «ἀκαδημαϊκός» ζωγράφος ποὺ ἐργάσθηκε στὴ Ρώμη.

*Πραξιτέλης*: Περίφημος Ἀθηναῖος γλύπτης τοῦ 4ου αἰώνα π.Χ. Ἐργαζόταν καὶ στὶς γειτονικὲς περιοχὲς τῆς Μεγαρίδας καὶ τῆς Βοιωτίας. Ἀνάμεσα στὰ πιὸ ὀνομαστὰ ἔργα του ἦταν καὶ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἔρωτα στὶς Θεσπιές.

*Ραφαήλ*: Raffaello Santi (1483-1520), ζωγράφος, γλύπτης, ἀρχιτέκτονας.

*Ρένι*: βλ. Γκουϊντο.

*Ρίπα*: Cesare Ripa (ἄγνωστος ὁ χρόνος τῆς γέννησης καὶ τοῦ θανάτου του), ἀπὸ τὴν Perugia, ἐκδότης τῆς *Iconologia* (Ρώμη 1593), ἡ ὁποία μεταφράστηκε σὲ πολλὲς γλῶσσες.

*Ροῦμπενς*: Peter Paul Rubens (1577-1640), Φλαμανδὸς ζωγράφος.

*Σαντολέτ*: Jacopo Sadoletus (1477-1547), καρδινάλιος· ὕμνησε σ' ἓνα ποίημά του, γραμμένο στὰ λατινικά, τὴν εὔρεση (1506) τοῦ συμπλέγματος τοῦ Λαοκόοντα.

*Σολιμένα*: Francesco Solimena (1657-1747), Ἰταλὸς ζωγράφος τῆς Ναπολιτάνικης σχολῆς.

*Στέλλα*: Ἀδιευκρίνιστο ἂν ὁ Βίνκελμαν ἀναφέρεται στὸν Jacques Stella (1596-1657) ἢ στὸν πατέρα, τὸν François Stella (1563-1605)· ὁ πρῶτος, ὁ ὁποῖος ἦταν καὶ χαράκτης, ζωγράφιζε ἱστορικὰ θέματα, ὁ δεῦτερος ἐπίσης ἱστορικὰ θέματα καὶ τοπία.

*Στός*: Philipp von Stosch (1691-1757), διπλωμάτης καὶ συλλέκτης ἔργων τέχνης, συγγραφέας τοῦ *Gemmae Antiquae*, Ἀμστερνταμ 1724.

*Τέρνμπουλ*: Georges Turnbull (ὁ χρόνος τῆς γέννησης καὶ τοῦ θανάτου του εἶναι ἄγνωστος), συγγραφέας μιᾶς πραγματείας γιὰ τὴν ἀρχαία ζωγραφικὴ μὲ τίτλο *A Treatise on Ancient Painting*, Λονδίνο 1740.

*Τεῦκρος*: Δακτυλιογλύφος τῶν πρώιμων αὐτοκρατορικῶν χρόνων ποὺ ἐργάσθηκε στὴ Ρώμη, ὁ ὑπ' ἀριθ. 7 τοῦ οἰκείου λήμματος τῆς RE, τ. 9.1 (1934).

*Τίτος*: Titus Flavius Vespasianus (31-81 μ.Χ.), αὐτοκράτορας τῆς Ρώμης ἀπὸ τὸ 79 ὡς τὸ 81.

*Τραιϊανός* (52-117 μ.Χ.): Ρωμαῖος αὐτοκράτορας.

*Φειδίας*: Ὁ μεγαλύτερος Ἀθηναῖος γλύπτης τοῦ 5ου αἰώνα π.Χ.

## ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ

Τὸ σύντομο δοκίμιο γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη τοῦ J. J. Winckelmann (1717-1768) μὲ τὸν τίτλο *Σκέψεις γιὰ τὴ μίμηση τῶν ἑλληνικῶν ἔργων στὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ κυκλοφόρησε στὴ Δρέσδη τὴν ἀνοιξὴ τοῦ 1755 λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν ἀναχώρησή τοῦ συγγραφέα, ἑνὸς ἄγνωστου ἀκόμη τότε ἐπαρχιακοῦ βιβλιοθηκάρου, γιὰ τὴ Ρώμη, ὅπου πῆγαινε γιὰ νὰ σπουδάσει τὰ ἀρχαῖα μνημεῖα. Τὸ κείμενο αὐτό, γραμμένο μὲ νεανικὴ φλόγα, περιέχει σκέψεις καὶ ἰδέες ποὺ σημαδεύουν τὴν ὑπέρβαση τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ καὶ τοῦ Ροκοκὸ ὅχι μόνο στὸ ἐπίπεδο τῆς αἰσθητικῆς καὶ τῆς τέχνης ἀλλὰ καὶ σὲ αὐτὸ τῆς ζωῆς, ἐνῶ συγχρόνως ἀνοίγουν τὸν δρόμο γιὰ τὸν κλασικισμό ποὺ θὰ ἀκολουθοῦσε.*

Ὁ συγγραφέας ἀπευθύνεται πρωτίστως στοὺς καλλιτέχνες ἀλλὰ καὶ σὲ κάθε καλλιεργημένο ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς του γιὰ νὰ ὑποστηρίξει μὲ πάθος προφητικὸ ὅτι ὁ μοναδικὸς δρόμος γιὰ νὰ γίνουμε σπουδαῖοι καὶ κατὰ τὸ δυνατόν ἀξεπέραστοι εἶναι νὰ μιμηθοῦμε τοὺς Ἀρχαίους, νὰ ὑποδειγματιστοῦμε, δηλαδή, ἀπὸ αὐτούς.

Μέσα ἀπὸ τίς γραμμὲς αὐτοῦ τοῦ γοητευτικοῦ κειμένου ἡ Ἀρχαιότητα παύει νὰ ἀποτελεῖ ἀντικείμενο ἀψυχῆς λόγιας γνώσης ἢ τυφλοῦ συλλεκτικοῦ πάθους, ὅπως ἦταν ὡς τότε γιὰ τὸν ἀριστοκρατικὸ καὶ τὸν μορφωμένο κόσμο τοῦ 18ου αἰῶνα, καὶ ἀναδεικνύεται σὲ αὐτοσκοπὸ καὶ μέτρο ἀπόλυτο· γιὰτί οἱ Ἕλληνες ξεπέρασαν τὴ φυσικὴ ὁμορφιά, καθὼς συνέλαβαν μὲ τὸ πνεῦμα τους ἕνα ἀνώτερο αἰσθητικὸ ἰδεῶδες, γενικὸ γνῶρισμα τοῦ ὁποίου εἶναι «ἡ εὐγενικὴ ἀπλότητα καὶ τὸ ἤρεμο μεγαλεῖο» – φράση ποὺ ἔμελλε νὰ ἀποβεῖ ἐμβληματικὴ γιὰ τὴν κλασικιστικὴ θεωρία τῆς τέχνης καὶ συνάμα ἦταν πολεμικὴ αἰχμὴ κατὰ τοῦ Μπαρόκ, τὸ ὁποῖο τότε κυριαρχοῦσε στὸν σαξωνικὸ περίγυρο τοῦ Βίνκελμαν.

Μίμηση τῶν Ἀρχαίων –πρωτίστως καὶ κυρίως τῶν Ἑλλήνων– ση-

μαίνει για τὸν Βίνκελμαν νέα δημιουργία μέσα ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς Ἀρχαιότητας, δημιουργία σὰν ἐκείνη τοῦ Ραφαήλ: «Μιὰ τόσο ωραία ψυχὴ ὅπως ἡ δική του σ' ἓνα τόσο ωραῖο σῶμα ἦταν κάτι ἀπαραίτητο, προκειμένου νὰ ἀποκαλυφθεῖ γιὰ πρώτη φορά στους νεώτερους καιροὺς ὁ ἀληθινὸς χαρακτήρας τῶν Ἀρχαίων».

Σήμερα εἶναι κοινὸς τόπος ὅτι οἱ Σκέψεις γιὰ τὴ μίμηση τῶν ἑλληνικῶν ἔργων εἶναι ἓνα προγραμματικὸ ἔργο: σ' αὐτὸ περιέχονται in nuce οἱ ἀρχές πού προσδιορίζουν τὸ κατοπινὸ ἔργο τοῦ Βίνκελμαν, προπαντὸς τὴ μνημειώδη Ἱστορία τῆς τέχνης τῆς Ἀρχαιότητας, γραμμὴν στὴ Ρώμη τὸ 1764, ὅταν πιά ὁ συγγραφέας τῆς ἦταν πνευματικὴ προσωπικότητα μὲ πανευρωπαϊκὴ ἀκτινοβολία – ἀρχές πού ἀποτέλεσαν τὰ ἄρθρα πίστεως γιὰ τὴν κλασικιστικὴ θεώρηση τῆς τέχνης.

Οἱ Σκέψεις γιὰ τὴ μίμηση τῶν ἑλληνικῶν ἔργων παρουσιάζουν καὶ ὀρισμένες ἀδυναμίες οἱ ὁποῖες ἐντοπίζονται ἰδίως στὴν ἀσαφῆ διάταξη τῶν διανοημάτων, τὴ συχνὴ μετατόπιση τῆς προσοχῆς τοῦ συγγραφέα ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα στὰ νεώτερα καλλιτεχνήματα ἀλλὰ καὶ στὸ χειμαρρῶδες ὕφος πού παρὰ τὸν μακροπερίοδο λόγο ὡστόσο τελικὰ ἀποδεικνύεται ἀπλό, σχεδὸν λακωνικὸ, καθότι οὐσιαστικὸ καὶ ἐντελῶς ἀνεπιτήδευτο.

Οἱ ἀξεπέραστες δυσκολίες πού συνάντησα στὴν προσπάθειά μου νὰ μεταφέρω αὐτὸ τὸ δοκίμιο στὴ γλώσσα μας ὀφείλονταν στὴν ἔλλειψη ἀπὸ μέρους μου εἰδικῶν τεχνικῶν γνώσεων γιὰ τὸ συγκεκριμένο ἀντικείμενο. Νιώθω τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφράσω τὴν εὐγνωμοσύνη μου καὶ νὰ εὐχαριστήσω καὶ ἀπὸ ἐδῶ τοὺς ἀνθρώπους ἐκείνους πού χωρὶς τὴν πρόθυμη συνδρομὴ τους θὰ εἶχα ἀσφαλῶς ὀφειλωθεῖ νὰ ἐγκαταλείψω τὸ ἐγχείρημά μου: τὸν Καθηγητὴ Στέλιο Λυδάκη πού ἔδωσε ἀπαντήσεις σὲ πάμπολλες ἀπορίες μου, διάσπαρτες σὲ ὅλο τὸ κείμενο· καὶ τὸν γλύπτη Στέλιο Τριάντη πού μοῦ ἐξήγησε καταλεπτῶς τὴν περίπλοκη διαδικασία, τὴν ὁποία περιγράφει ὁ Βίνκελμαν στὴν προσπάθειά του νὰ ἀναπλάσει τὴ μέθοδο ἐργασίας τοῦ Μιχαηλαγγέλου. Ἡ εὐγενικὴ διά-

θεσή τους μοῦ στάλαξε βαθεῖα προσωπικὴ ὀφειλὴ ἀπέναντί τους. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι κάθε ἀδυναμία, ἀδεξιότητα ἢ λάθος πού ὑπάρχει στὸ ἑλληνικὸ κείμενο βαρύνει ἀποκλειστικὰ ἐμένα.

Οἱ πληροφορίες πού δίνονται στὶς σημειώσεις καὶ στὸν πίνακα τῶν κυρίων ὀνομάτων ἔχουν ἀντληθεῖ ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἀπὸ τὸ διεξοδικὸ ὑπόμνημα τοῦ WALTHER REHM, J. J. Winckelmann. *Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe* (Βερολίνο 1968), ἀπὸ τὸν μικρὸ χρηστικὸ τόμο τοῦ LUDVIG UHLIG, J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Στουτγάρδη 1969, στὶς ἐκδόσεις Reclam) καὶ ἀπὸ τὸ λῆμμα τοῦ Ludvig Curtius γιὰ τὸν Βίνκελμαν στὸν δεῦτερο τόμο τοῦ συλλογικοῦ ἔργου *Die grossen Deutschen* τῶν H. HEIMPEL, T. HEUSS, B. REIFENBERG (Φρανκφούρτη-Βερολίνο-Βιέννη 1983).

Ἀθήνα, Ἰούλιος 1995

N. M. Σ.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΙΜΗΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ.....	7
II. ΠΙΝΑΚΑΣ ΚΥΡΙΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ .....	63
III. ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ .....	71

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ Ι. Ι. ΒΙΝΚΕΛ  
ΜΑΝ ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΙΜΗ  
ΣΗ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ  
ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΤΗ ΓΛΥ  
ΠΤΙΚΗ ΣΕ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ Ν. Μ.  
ΣΚΟΥΤΕΡΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΔΙΟΡ  
ΘΩΣΕΙΣ ΠΕΤΡΟΥ ΓΙΑΡΜΕΝΙ  
ΤΗ ΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΤΗΘΗΚΕ ΚΑΙ  
ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΕ ΣΤΟ ΤΥ  
ΠΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΗΣ  
ΙΝΔΙΚΤΟΥ ΤΥΠΩΘΗΚΕ ΣΤΟΥΣ  
ΑΦΟΥΣ ΒΓΟΝΤΖΑ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟ  
ΔΕΤΗΘΗΚΕ ΣΤΟ LIBRO D'Ο  
RO ΤΟΝ ΑΠΡΙΛΙΟ ΤΟΥ 2001 ΓΙΑ  
ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΗΣ ΕΚΔΟΤΙ  
ΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΙΝΔΙΚΤΟΣ

---

Άριθμός Έκδοσεως: **003**

Άντίτυπα Α' Έκδοσεως: 1.500

Β' Έκδοση: Μάρτιος 2001

Άντίτυπα Β' Έκδοσεως: 1.000